Cervantes

Bulletin of the CERVANTES SOCIETY OF AMERICA

THE CERVANTES SOCIETY OF AMERICA

President
JAMES A. PARR (2004-2006)

Vice-President
FREDERICK DE ARMAS (2004-2006)

Secretary-Treasurer
THERESA SEARS (2004-2006)

Executive Council

EMILIE BERGMANN (2006)
WILLIAM CLAMURRO (2006)
CATHERINE CONNOR (2006)
ANNE CRUZ (2006)
DIAN FOX (2006)
MW NINA COX DAVIS (2007)
NE JAMES IFFLAND (2007)
PC CARROLL JOHNSON (2007)
SE ALISON WEBER (2007)
SW ROBERT JOHNSTON (2007)

CERVANTES: BULLETIN OF THE CERVANTES SOCIETY OF AMERICA

Editor: DANIEL EISENBERG (2008)

Managing Editor: FRED JEHLE (2007)

Book Review Editor: WILLIAM H. CLAMURRO (2007)

Editorial Assistant: JACK ISHMAN

Editorial Board

JOHN J. ALLEN (2005)
ANTONIO BERNAT (2005)
PATRIZIA CAMPANA (2005)
JEAN CANAVAGGIO (2006)
JAIME FERNÁNDEZ (2007)
EDWARD H. FRIEDMAN (2007)
AURELIO GONZÁLEZ (2007)
CARROLL JOHNSON (2006)
FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA (2005)
FRANCISCO RICO (2007)
GEORGE SHIPLEY (2007)
EDUARDO URBINA (2006)
ALISON P. WEBER (2006)
DIANA DE ARMAS WILSON (2005)

Cervantes
VOLUME XXV, NUMBER 2
TABLE OF CONTENTS

ARTICLES

Cervantes y la religión en *La Numancia*
JESÚS G. MAESTRO 5–29

Este trabajo ofrece un conjunto de ideas sistemáticas destinadas a la interpretación racional de la religión en *La Numancia*. Se sostiene una tesis fundamental: Cervantes no es soluble en agua bendita. Es un escritor racionalista, que escribe una tragedia en la cual se secularizan los valores religiosos para anularlos completamente. El autor crea personajes y acciones que se sitúan no en el paganismo, sino en la antesala del ateísmo, y cuya ética no es religiosa, sino racionalista y materialista. Cervantes es a la literatura lo que Spinoza es a la filosofía: un racionalista y un ateo. *La Numancia* es una tragedia deicida.

El verdadero protagonista del *Quijote*
ROGELIO MIÑANA 31–58

In *Don Quixote* I, 5, Cervantes' main character affirms that “Yo sé quién soy” (‘I know who I am’). Don Quixote, however, is a fictional character created by another character in the novel: Alonso Quijano, the hidalgo who disappears in Chapter 1 to only fully reappear on his deathbed. Who really is the protagonist of the novel? What are the implications of the character's duality, and why does the anonymous Quijano hide behind the flamboyant Don Quixote? What kind of a hero has Cervantes so successfully constructed, and to what extent does this character embody modernity? Employing early modern medical and legal perspectives, the article shows that Quijano/Quixote elaborates a discourse of monstrosity based on his hybridism, extraordinary nature, unnatural birth, and ability to show himself and be seen by others (from the Latin *monstrare*).

Queen Caroline's Merlin Grotto and the 1738 Lord Carteret Edition of *Don Quixote*: The Matter of Britain and Spain's Arthurian Tradition
AMANDA S. MEIXELL 59–82

Antes de ser aclamado en su país de origen, *Don Quijote* fue reconocido como un clásico en Inglaterra a raíz de la publicación en 1738 de una edición lujosa de cuatro volúmenes en lengua española. Este proyecto fue desarrollado por Lord Carteret, quien ante las quejas de la reina Carolina de Inglaterra por no poder encontrar una edición de la novela cervantina digna de ser incluida en su Biblioteca del Sabio Merlín, busca complacerla presentándole esta nueva edición de la obra. La reina Carolina de Inglaterra, gran amante de los libros, conservaba lo más preciado de su colección bibliográfica en una famosa “Cueva de Merlín” de sus Jardines de Richmond, gruta que, como su nombre indica, estaba dedicada al encantador artúrico y era en la época un motivo simbólico plenamente incorporado al imaginario popular. Lord Carteret, meticuloso en la selección de las ilustraciones, incluyó una imagen de dicha cueva en los preliminares de su edición de 1738. Tomando como punto de partida dicha ilustración, así como el motivo que en ella se representa, este ensayo propone explorar no sólo el complejo clima sociopolítico de la Inglaterra dieciochesca, sino también el importante papel que Merlín, la cueva y la profecía desempeñan en la novela. Mediante dicho análisis, se busca explicar el de otro modo incomprensible temprano

proceso de canonización de la obra cervantina en Inglaterra. Bajo la aparente exaltación de un motivo español como lo es *Don Quijote*, Lord Carteret pone de manifiesto, por un lado, el poder e influencia que la historia y el mito artúrico inglés ejercen en las grandes obras de otras nacionalidades, al tiempo que critica, por otro, la inhabilidad hispánica para apreciar los frutos de su propia tradición artúrica.

Quijotes del siglo XX: El repudio de la crítica textual
FRANCISCO RICO 83–94
Editors of *Don Quijote* have worshiped the first edition, rejecting reason as well as textual scholarship.

Space in "La fuerza de la sangre"
SALVADOR J. FAJARDO 95–117
Es de notar cómo, en los momentos clave de la trama en "La fuerza de la sangre," se demora el texto en descripciones muy pormenorizadas del contorno espacial de los acontecimientos. Después de su violación por Rodolfo, Leocadia abre la ventana de la habitación en que se encuentra y, a la luz de la luna, pasea una mirada morosa por un espacio que quedará grabado en su memoria. Cuando tenga ocasión más tarde de volver al mismo lugar en busca de su hijo herido, su recuerdo detallado del aposento representará el primer paso hacia la restauración de su integridad personal y social. En estas y otras ocasiones, adquiere el espacio en la novela extraordinaria importancia. Partiendo de la idea que el espacio, y nuestra orientación en él, son datos primarios de nuestra percepción de la realidad, se propone una lectura de la novela que examina la estrecha relación que en ella existe entre el espacio y la narración. Este marco aclara la trayectoria de Leocadia de la desorientación a la armonía.

The Knight as Fugitive from Justice: Closure in Part I of *Don Quijote*
ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA 119–136
En la primera venta, el ventero, un pícaro jubilado cuya historia está inscrita en los archivos judiciales, es quien, representante espurio de la ley, arma caballero a don Quijote. El argumento de la novela regresará a otra venta, la de Juan Palomeque, donde, como si se tratara de un tribunal, se resuelven los varios conflictos amorosos y de daños y perjuicios que ha ido causando don Quijote a lo largo de sus aventuras en la Primera Parte. Don Quijote, el primer héroe en la tradición literaria occidental prófugo de la justicia, ha sido aprehendido por los cuadrilleros de la Santa Hermandad, pero gracias a la hábil defensa montada por el cura sólo es condenado a regresar a su aldea. Este fallo, las restituciones hechas al barbero y la resolución feliz de las querellas amorosas, cierran el argumento del *Quijote* de 1605. En el de 1615 se rescribe esta escena cuando Maese Pedro exige compensación por los daños que el caballero le ha causado a su retablo, ratificándose de esa manera el carácter penal del argumento de la primera parte, y la entreverada naturaleza de don Quijote, pícaro y caballero.

REVIEW ARTICLES

Cervantes and the Law, at Yale
CARROLL B. JOHNSON 137–145
Review article of Roberto González Echevarría, *Love and the Law in Cervantes* (New Haven: Yale University Press, 2005).

Ekphrasis in the Age of Cervantes
MARCIA A. WELLES 147–159
Review article of *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, edited by Frederick A. De Armas (Lewisburg: Bucknell University Press, 2005).

TEXTO

Valladolid, *theatrum mundi*

PATRICIA MARÍN CEPEDA 161–193
An introducción to the *Relación*, published anonymously in Valladolid in 1605.

Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid, desde el punto del felicísimo nacimiento del príncipe don Felipe Dominico Víctor nuestro señor, hasta que se acabaron las demonstraciones de alegría que por él se hicieron
MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA (ATRIB.) 194–270
The birth of the future Felipe IV was celebrated with great festivities.

Miguel de Cervantes y la *Relación de fiestas* de 1605
JOSÉ LUIS MADRIGAL 271–302
Every writer uses and reuses a unique set of word strings. Searches for word strings from the *Relación de fiestas* in Google, which now indexes 385,000,000 documents, show that Miguel de Cervantes was the author of the *Relación*. There are parallels to it in the descriptions of festivities in the Second Part of *Don Quixote*.

An Early Translation of a Text Attributed to Cervantes: Cesare Parona's *Relatione di quanto è successo nella città di Vaqliadolid*
FREDERCK DE ARMAS AND ARMANDO MAGGI 303–306
The *Relación*, if by Cervantes, is the earliest translation of any of his works.

RÉPLICA Y RESPUESTA

Puntualizaciones a la reseña de libro *Cervantes, Figueroa y el crimen de Avellaneda*
ENRIQUE SUÁREZ FIGAREDO 307–310

Respuesta
LUIS GÓMEZ CANSECO 310–311

REVIEWS

Luis Gómez Canseco. *El* Quijote, *de Miguel de Cervantes*.
RODRIGO CACHO CASAL 313–317

Javier Blasco. *Cervantes, raro inventor*.
ROGELIO MIÑANA 318–320

Christopher Brett Arredondo. *Quijotism, the Imaginative Denial of Spain's Loss of Empire*.
MICHAEL SCHINASI 321–323

Donald Gilbert-Santamaría. *Writers on the Market: Consuming Literature in Early Seventeenth-Century Spain*.
EDWARD H. FRIEDMAN 324–327

Rogelio Miñana. *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta*.

LUIS GÓMEZ CANSECO 328–332

José Ignacio Díez Fernández. *Tres discursos de mujeres*. (*Poética y hermenéutica cervantinas*).

MERCEDES ALCALÁ GALÁN 332–337

Kurt Reichenberger. *Cervantes and the Hermeneutics of Satire. Cervantes ¿Un gran satírico? Los enigmas peligrosos del* Quijote *descifrados para el "carísimo lector."*
ROBERT S. STONE 338–340

BOOKS RECEIVED 341
CORRECTIONS 342
MATERIALS IN PRESS inside back cover

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25.2 (2005 [2006]): 5-29.
Copyright © 2006, The Cervantes Society of America

Cervantes y la religión en *La Numancia*

JESÚS G. MAESTRO

0. Introducción metodológica.

La cuestión religiosa en Cervantes es uno de los temas más delicados, espinosos y hasta cierto punto inciertos en la vida y la obra literaria de este hombre. Los cervantistas, historiadores y críticos de la literatura han tratado a veces de examinar algunas obras y textos literarios de Cervantes con el fin de encontrar en ellos una significación o interpretación religiosa. En muchos casos, ante la falta de formación o de información, se acude a una socorrida o fantástica interpretación alegórica, que comprende desde lo sugerente y libérrimo hasta lo simplemente disparatado. La crítica literaria, y no tanto *Don Quijote* o *La Numancia* (que resisten bien las malas interpretaciones que se vierten sobre ellos), ha sufrido mucho con las supuestas alegorías de esta novela y de esta tragedia tan seculares y religiosamente disidentes. Los secretos morales son la única razón de ser de la alegoría. Y no hay ningún fenómeno natural ni de la vida del ser humano que no pueda ser objeto de una interpretación alegórica o irracional. Del mismo modo que hay disciplinas que están dignificadas por su objeto de estudio (dios dignifica a la teología, el hombre a la antropología, la mujer posmoderna al feminismo, la identidad disociativa a los nacionalismos separatistas europeos, etc.), hay alegorías que están dignificadas por el suyo: Cervantes y su obra literaria dignifican

las que se formulan sobre el *Quijote*. Paralelamente, no conviene olvidar que toda alegoría constituye en última instancia una interpretación abductiva, nunca científica, desde el punto de vista de lo que es el cierre categorial de una ciencia (Bueno, *Teoría del cierre categorial*). La alegoría no nos ofrece realmente una interpretación científica del objeto de estudio (*Don Quijote*, *La Numancia*, *El rufián dichoso*, etc…), sino una expresión moral del sujeto que estudia, interpreta o simplemente alegoriza (el crítico literario, por ejemplo). No nos sirve tanto para conocer la obra (*Don Quijote*), sino el intérprete de la obra (Unamuno, por ejemplo, en su *Vida de don Quijote y Sancho*). Una interpretación alegórica es, en suma, una invitación a discutir un problema no en términos científicos, sino en términos morales o ideológicos: es decir, espurios. Éste es el camino por el que circula buena parte de la teoría literaria posmoderna, al sustituir la *ciencia*, la *filosofía* y la *filología* por una *ética idealista*, un *moralismo acrítico y sofista*—pero adaptado a la *opinión común*, a la *doxa* de la mayoría—, en definitiva, una *ideología* o *doxografía* que resultan más atractivas cuanto más *aberrantemente deforman la percepción de la realidad*. En este sentido, la alegoría funciona como una retórica de la moral. En última instancia expresa la superstición simbólica de ideales morales, con frecuencia supremos, trascendentes, metafísicos. Reduce la literatura a un fetichismo ético. Afortunadamente la obra cervantina, especialmente *Don Quijote* y *La Numancia*, han sobrevivido a numerosas interpretaciones alegóricas e irracionales, cuyo único fin posible es la obsolescencia, a veces completamente ignominiosa.

A lo largo de las siguientes páginas ofrecemos un conjunto de ideas sistemáticas destinadas a la interpretación racional de la religión en *La Numancia* de Cervantes. Desde un punto de vista metodológico, este análisis se desarrollará a través de los presupuestos del materialismo filosófico, del que nos serviremos como teoría de interpretación literaria. Desde postulados racionalistas, críticos, dialécticos y científicos,[1] el materialismo filosófico opera como una teoría de la literatura que se basa en los *principios generales de una gnose-*

[1] Sobre el materialismo filosófico como método de interpretación literaria, vid. nuestro trabajo al respecto (Maestro, *La Academia contra Babel*), donde se exponen los postulados fundamentales de esta teoría literaria, desde los principios del racionalismo, la crítica, la dialéctica, la ciencia y la *symploké*.

ología materialista, como teoría del conocimiento organizada en torno a la distinción materia/forma, cuyo *campo de interpretación*[2] *es el conjunto de saberes contenidos en las obras literarias y con ellas relacionados, y cuyo objeto de interpretación* es el material de la literatura.[3] En consecuencia, el crítico literario es ante todo un intérprete del *material literario*.

En la interpretación de la literatura no se puede aceptar la existencia de ideas que desborden los límites de la razón humana.

[2] Desde la teoría de la ciencia propuesta por el materialismo filosófico se postula que las ciencias no tienen *objeto*, sino *campo*. Campo biológico, antropológico, termodinámico, etc., son respectivamente los campos de investigación de la biología, la antropología y la termodinámica, por ejemplo. *Campo* es concepto gnoseológico destinado a eliminar el concepto de *objeto* aplicado a las ciencias. *Campo* designa aquí un conjunto de clases, de elementos enclasados, con relaciones entre ellas, de forma que se puedan establecer operaciones entre los términos o elementos de las distintas clases. Con una clase única no habría más que tautologías. En suma, el *campo* de la literatura es el conjunto de *materiales* que constituyen la *totalidad atributiva* de las obras literarias junto con las entidades en ellas implicadas o relacionadas, en la que es posible identificar diferentes conjuntos o clases de *términos* (realidades físicas con las que trabaja la teoría literaria), entre los que un sujeto gnoseológico establece *operaciones* interpretativas (crítica literaria), de acuerdo con sistemas, reglas o estructuras de *relaciones* lógicas (metodología literaria). *Términos*, *Relaciones* y *Operaciones* son los tres niveles del eje sintáctico del espacio gnoseológico.

[3] El *material* de una ciencia es todo aquello que puede ser físicamente objeto de estudio por parte de esa ciencia: materiales, recursos, objetos, seres humanos, formas, signos… El material de la literatura delimita las partes del campo científico que tienen relación con la ciencia en cuestión, la Teoría de la Literatura, y las que no lo tienen. Afirmar, por ejemplo, que el objeto de la antropología es el ser humano es algo ridículo, porque el ser humano también es objeto de la física, de la medicina, de la sociología, etc. Los objetos no definen a las ciencias, son los campos los que las definen. El objeto de la antropología es el *material antropológico* (un hueso humano, un hacha prehistórica, un idioma, un conjunto de relaciones sociales…, pues todos estos objetos son humanos, o resultado de la actividad humana, pero no son "el hombre"), del mismo modo que el objeto de conocimiento de la Teoría de la Literatura es el *material de la literatura* (las obras literarias; sus formas, sus referentes; las lenguas; los autores, editores, críticos, lectores; la sociedad, la historia literaria, las ideologías literarias, etc., pues todas estas entidades son materiales implicados ontológicamente en el conocimiento literario, pero no son por sí mismos, ni considerados aisladamente, "la literatura"). Cómo se define el *material* de una ciencia es algo que hay que responder desde un capítulo específico de la epistemología materialista (Bueno, *Teoría del cierre categorial* y *¿Qué es la ciencia?*).

No se puede admitir la posibilidad de trabajar con ideas irracionales. Es irracional toda idea que, o bien provoca indefinidamente una suspensión en el juicio, es decir, que de forma constante inmoviliza al sujeto cognoscente en el escepticismo, o bien excluye soluciones, operaciones o interpretaciones racionales, aunque estas últimas resulten conflictivas, dialécticas o incompatibles entre sí. Las ideas son construcciones de la razón humana, están inmersas en el desarrollo de su propia historia, y ni sus orígenes ni sus consecuencias pueden situarse racionalmente fuera del espacio antropológico. No es posible dar por supuesta la esencia de algo—de la religión por ejemplo, esto es, de un dios, como núcleo esencial de ese algo—, si los saberes categoriales o científicos no pueden por sí mismos explicarla racionalmente, es decir, exponer críticamente en qué se sustantiva esa esencia. En consecuencia, no se puede aceptar nunca el uso de las ideas como principios *a priori* en los que encajar una realidad que las desborda. Desde este punto de vista, se impugnarán como inaceptables todas las interpretaciones místicas o teológicas dadas sobre las obras literarias, de las que Cervantes ha sido objeto con excesiva frecuencia, al considerar al *Quijote* o *La Numancia* como expresión de la filosofía nacional de España, o como la biblia de tal o cual ideología, etc., al igual que cualesquiera interpretaciones míticas de personajes emblemáticos (don Quijote como símbolo de la libertad, la paz o la solidaridad). Este tipo de análisis literario es una simple visión metafísica, en la que se proyecta el psicologismo, la ideología, o simplemente el irracionalismo, de determinados individuos o grupos académicos. La interpretación literaria no puede aceptar que supuestas ideas metafísicas, propuestas por cualesquiera lectores, por muy autorizados, célebres o modélicos que éstos sean, sustituyan ontológica y formalmente a la obra literaria y a su texto. Las interpretaciones teológicas o místicas de la literatura, saturadas de emociones trascendentes, no nos informan acerca de las obras literarias, sino sobre las personas y sujetos que dicen interpretarlas para nosotros. Todas las ideas metafísicas actúan causalmente a través de ideas corpóreas y operatorias, que siempre son manejadas por los intérpretes del material literario. La literatura es un conjunto de materiales que han de ser interpretados

racionalmente. No se puede hacer crítica literaria sin criterios, es decir, al margen de la razón.

En consecuencia, la crítica literaria, que ha de ser racional si pretende ser *crítica*, y no insapiencia (el neologismo es del siglo IV antes de nuestra Era, se lo debemos a Platón, *Sofista* 229c), ha de evitar sobre todo la transubstanciación de las interpretaciones, es decir, su desvinculación de la realidad material que las causa, transforma y desarrolla. Sólo de este modo podrá evitar su conversión en dogmas metafísicos, ideales, irracionales, sagrados, inmutables, eternos, hipostasiados, sobre los que no es posible discutir científicamente, sino sólo creer en ellos al margen de la razón. No tiene sentido hablar de pérdida de fe, sino de ganancia de razón. Un crítico literario puede creer que don Quijote es símbolo de grandes valores, pero no porque crea en don Quijote, sino porque quiere hacer creer a otros lectores que tales o cuales valores existen—aunque no sea cierto—, y que son "grandes"—aunque para algunos lectores resulten inmorales, discutibles o, simplemente, "pequeños"—. En momentos así, el crítico literario queda convertido en un teólogo de la literatura y, por supuesto, la teoría literaria se convierte en una teología, cuyos dioses son cualesquiera referentes convocados ideológicamente, pero no literariamente.

La posmodernidad se comporta habitualmente como una teología ya no de la literatura (que es un discurso que no comprende ni entiende, pues basta ver cómo lo interpreta), sino de la *cultura*, de la que ha hecho un mito ideológico tan multidimensional como inconsistente. Este monismo teológico—suponer que nada está relacionado entre sí, o que todo está unido con un Todo fundamental—, al que se entregan casi todas las teorías literarias contemporáneas, es pura mitología. Incluso en la Academia la creencia es hoy día una experiencia más fuerte que el conocimiento, de modo tal que la ideología atrae con más intensidad que la ciencia. Como advirtió Hegel, la Tierra, en cuanto sede del ser humano, no por dejar de ser el centro astronómico del Universo ha dejado de ser el centro metafísico de la realidad. Negar la evidencia es más fácil que explicarla. Son válidas para ser discutidas aquellas interpretaciones literarias que son racionales, porque no se puede discutir ni dialogar con quien no razona, es decir, con quien no sabe manejar o comuni-

car criterios racionales. El crítico literario ha de ser racionalista si no quiere ser un chamán, un adivino o un místico. Desde estos criterios racionalistas y materialistas vamos a afrontar la interpretación de la religión en *La Numancia* de Cervantes.

1. Barbarie y civilización.

El mundo que separa la tragedia griega de la obra de Cervantes—concretamente de *La Numancia*—es un mundo en el que se codifica una experiencia decisiva e irrepetida en la evolución del conocimiento humano, es decir, una transformación de los saberes primitivos, precientíficos, característicos de culturas bárbaras—mito, magia, religión y técnica—en conocimientos científicos. Conocimientos transmitidos de forma selectiva, organizada y sistemática, según criterios de racionalidad, propios de sociedades civilizadas, en las cuales es posible distinguir un saber *crítico*—ciencia y filosofía—y un saber *acrítico*—ideologías, pseudo-ciencias, teologías y tecnologías—, resultado de la influencia de la razón sobre los saberes precientíficos o primitivos.

Estas transformaciones codifican cambios esenciales entre los mundos históricos y culturales en que escriben los tragediógrafos grecolatinos y Cervantes.[4] Entre unos y otro autores se comprueba históricamente que la técnica se ha convertido en tecnología, los mitos se han fragmentado en ideologías, la magia sobrevive metamorfoseándose en pseudociencias, y las religiones se articulan y formulan en teologías.

[4] Autores como De Armas (86–87) han establecido ciertos interesantes paralelismos entre *La Numancia* de Cervantes y *Los persas* de Esquilo. Sin embargo, muchas de estas analogías se limitan a paralelismos argumentales (la ciudad sitiada, la frustración de un general, el lamento de un pueblo derrotado…). Lejos de justificar la imitación cervantina, tales coincidencias en los hechos de la historia de *La Numancia* y *Los persas*, sobre todo si tenemos en cuenta las diferencias que en el tratamiento semántico y formal del discurso adquieren funcionalmente esos mismos hechos, permiten explicar una concepción completamente diferente de la acción trágica en cada una de estas obras. La distancia que separa a Cervantes de Esquilo es inmensa e irrecuperable. Es la distancia que aleja definitivamente los últimos años del Renacimiento europeo de un mundo que, como el de la Grecia clásica, nunca apreció diferencias sustanciales entre la historia y la mitología religiosa.

Tanto en la historia de la Península Ibérica[5] como en *La Numancia* de Cervantes, esto es, tanto en la realidad histórica como en la realidad literaria, los numantinos se nos presentan como una comunidad de individuos que constituyen una cultura aparentemente bárbara, cuyas características son, entre otras, 1) la creencia en mitos y leyendas; 2) la práctica de rituales mágicos; 3) las celebraciones religiosas propias de religiones secundarias, es decir, de las religiones que carecen de una teología; 4) el uso de la técnica en lugar del desarrollo tecnológico; 5) la organización de la vida en un ámbito insular, cerrado, limitado por el aislamiento y las relaciones exclusivamente internas entre los miembros de la comunidad de Numancia. Sin embargo, estas cualidades, que podrían definir *formalmente* a una cultura bárbara, no se dan *funcionalmente* en el desarrollo de la acción trágica de *La Numancia*, y no definen desde una perspectiva pragmática y materialista el comportamiento de los numantinos en el curso de la obra dramática. Y no sólo no lo definen como una cultura bárbara, sino que incluso lo *subvierten* como tal cultura bárbara, por las siguientes razones.

En primer lugar, porque su creencia en mitos y leyendas es más bien una percepción del lector o espectador que una realidad contenida en la tragedia; es más bien un misticismo nacionalista que hechiza al españolito del siglo XVI y XVII, y que con frecuencia ha entusiasmado también a varios críticos literarios—sobre todo españoles—, que una auténtica creencia objetiva en relatos ritualizados

[5] De acuerdo con los testimonios históricos más autorizados, se considera que el asedio de Numancia se prolongó durante catorce años, hasta que Escipión, en el año 130 antes de nuestra Era, hace sucumbir la ciudad. Antonio de Guevara escribe: "Catorce continuos años tuvieron los romanos cercados a los numantinos, en los cuales fueron grandes los daños que los numantinos recibieron y muy extremados los capitanes romanos que allí murieron…. Luego al siguiente año, que fue el treceno del cerco, enviaron los romanos al cónsul Scipión con nuevo exército a Numancia…. Un año y siete meses tuvo Escipión cercada la ciudad de Numancia…. Grandísimo era el daño que cada día rescebía el cónsul Scipión en aquel cerco, porque los numantinos, allende de que como fieros animales andaban en los romanos escarñiçados, peleaban ya, no como enemigos, sino como desesperados" (*Epístolas familiares*, 42–44). Ambrosio de Morales, por su parte, sostiene que "la guerra de Numancia desta vez [duró] no más de siete años" (*La crónica*, fol. 135[r], *apud* Sevilla y Rey, edición, introducción y notas a *La Numancia* de Cervantes, 16).

que expliquen el origen, organización y destino de la comunidad étnica y cultural del pueblo de Numancia; se trata más bien de una mitología proléptica, de un misticismo teleológico, orientado idealmente a la consecución de una fama que sobrevive al cuerpo, y que supuestamente han de heredar los españoles del futuro. La pura realidad es que los numantinos de la tragedia de Cervantes se sirven de la magia con fines meramente prolépticos y oraculares. En última instancia, políticos. Sólo quieren saber cuál será el final de su encerramiento. No hay ninguna inquietud religiosa en su relación con lo numinoso. No hay religión en Numancia.

En segundo lugar, porque la práctica de rituales mágicos se discute y desmitifica en la acción de *La Numancia* por varios de los personajes que la contemplan o incluso la ejercitan—como un espectáculo teatral—, como sucede en los diálogos que mantienen Leoncio y Morandro (II, vv. 915–22 y vv. 1097–1104), y porque un rechazo de este tipo a los rituales míticos es absolutamente impensable en una cultura bárbara, al tratarse de una respuesta específica del racionalismo moderno.

En tercer lugar, la celebración religiosa a la que asiste oficialmente el pueblo de Numancia, aún reuniendo todas las características propias de las religiones secundarias o míticas, que se desarrollan sin alcanzar una estructura o discurso teológico (religiones terciarias), pero habiendo superado el culto a los animales como númenes zoomorfos (religiones primarias), contiene una auténtica subversión de las prácticas de las religiones teológicas o terciarias, dominantes—al igual que hoy en día—en la época en que escribe Cervantes (Cristianismo, Islamismo y Judaísmo). El rito religioso se concentra en la representación teatral a través de la visión de dos numantinos, que *narran* al espectador su personal impresión de los hechos. El espectáculo religioso se convierte en la teatralización del sacrificio de un animal—pese a que en ese momento algunos de ellos ya se han muerto de hambre—en la teatralización de la tragedia (II, 2, vid. acotación inicial). El sacrificio del carnero no se celebra tanto para adorar a Júpiter (irónicamente, deidad romana), cuanto para que Júpiter les hable de su futuro, o se lo revele de alguna manera a los oficiantes. Los numantinos hacen de Zeus un Apolo. Convierten a un dios en un adivino. Hacen incluso algo peor, pues tratan

a una divinidad como si fuera un chamán. A tal cosa queda reducida en sus rituales religiosos la esencia de lo divino.

La novedad de la visión dramática que ofrecen los dos personajes (Leoncio y Morandro) que son testigos del ritual de estado, reside en varios aspectos. Lo que el espectador percibe está marcado por la distancia y la objetividad que—brechtianamente—introduce Cervantes al colocar a estos dos numantinos y sus testimonios vivenciales entre los sacerdotes y el público. Un doble escenario separa a los oficiantes o hechiceros del espectador. La religión se convierte en un teatro, para todos visible, y como tal contemplan los ritos personajes como Leoncio y Morandro. Una práctica característica de las religiones secundarias o míticas, como es el sacrificio de animales a los dioses, resulta teatralizada y desmitificada en esta tragedia, escrita y estrenada en una época que vive controlada dogmáticamente por las religiones teológicas o terciarias, donde todo dios deja de ser una entidad viva y personal para transformarse en sujeto de atributos abstractos e ideas límite, tales como inmovilidad, infinitud, eternidad, etc. Cervantes destierra por completo a los dioses del conjunto de su obra en general, y de *La Numancia* muy en particular, en un silencio más sospechoso y elocuente que cualquier forma verbal o literaria explícita (Maestro, *La escena imaginaria* y *La secularización de la tragedia*).

En cuarto y último lugar, cabe advertir que la ausencia de referentes que permitan al lector de esta tragedia reconstruir con nitidez los recursos técnicos y materiales en que se sustantiva la vida de los numantinos ha inducido a muchos críticos a situar idealmente la *polis* o el *Estado* de Numancia en una suerte de utopía genuina, asequible en un tiempo remoto, mítico, heroico, legendario. Pero lo cierto es que la utopía remite a un futuro o porvenir (desde Cristo a Marx, pasando por Moro), más que a un pasado genesíaco (el mito hebreo del Paraíso terrenal) o un tiempo cronológico concreto (la conquista histórica de Numancia por las tropas romanas). Por otro lado, una utopía, pese a sus virtualidades imaginarias, sólo es concebible modernamente en el formato de una naturaleza urbana, no rural, ni menos rupestre, es decir, sólo es concebible en el contexto de un estado, de una ciudad-estado, absolutamente artificial en todos sus extremos (como el Vaticano, por ejemplo, donde el estado

"natural" de todos sus habitantes es el celibato). En este punto, *La Numancia* alcanza una de sus mayores ambigüedades, al no declarar nada relacionado con las formas materiales de vida de sus habitantes, que se mueven entre las apariencias de la barbarie y los resultados de la civilización. La técnica revela hasta qué punto el ser humano se adapta a la naturaleza, mientras que la tecnología demuestra hasta qué punto la naturaleza se adapta al dominio de las potencias humanas. En *La Numancia* los extremos de esta balanza permanecen en posiciones muy ambiguas y confusas. Aparentemente, las necesidades básicas exigen a los numantinos el dominio técnico, pero no tecnológico, del entorno. A la estrategia cipiónica del cerco, que garantiza la inmunidad a un torturador cuya impotencia o cobardía en el acto de guerrear queda al descubierto, los numantinos contraponen la estrategia del suicidio, negación de todo sentido religioso y trascendente de la vida humana. ¿Para qué se suicidan todos los habitantes de Numancia? ¿Para estar esa tarde a la derecha de un dios en el Paraíso? No. Cervantes no es Calderón, ni *La Numancia* es *El príncipe constante.* ¿Para hacer creer a los españoles de ayer, a los nacionalistas de siempre, o a los posmodernos de hoy, en el misticismo de la identidad? Probablemente no, aunque muchos necesiten responder que sí para preservar tal misticismo, frente a una identidad que ha sido y será siempre históricamente variable. ¿Para hechizar a los ejércitos con la idea de que la valentía y el heroísmo son los nombres que recibe la temeridad cuando el individuo sobrevive al riesgo de sus consecuencias? De seguro que no, aunque numerosos críticos, sobre todo españoles, se hayan ilusionado con el heroísmo de los numantinos, heroísmo que consiste—entre otras realidades—en matar a los propios hijos para liberarlos de males mayores. Si los numantinos se suicidan para evitar ante todo el sufrimiento físico bajo la opresión romana, entonces, y sólo entonces, habrá que aceptar que su ética es una ética materialista y que su religión es la antesala del ateísmo.

2. Mito e ideología.

En segundo lugar, hemos de considerar, en el contexto de *La Numancia*, la significación funcional de los conceptos de *mito* e *ideología*. El saber mitopoético o legendario, característico de sociedades bárbaras, de la que los numantinos serían una muestra aparente, se basa en relatos ritualizados, que se transmiten literalmente y sin alteraciones de generación en generación, mediante la difusión oral, y que explican el origen, organización y destino de una comunidad étnica, cultural y religiosa, cuya identidad y cohesión tratan de preservarse intactas, aisladas incluso, y con frecuencia conservando también sus formas asimétricas (jerarquía social inamovible, relaciones de dominio, esclavitud) e intransitivas (imposibilidad de transmisión de ideas heterodoxas, prohibiciones, tabúes). Éstas y otras exigencias no están presentes en los habitantes de *La Numancia* cervantina. Del mismo modo, no es posible confirmar en la tragedia de Cervantes otras características funcionales, propias del mito en las sociedades primitivas, que no resulten desmitificadas puntualmente por algún personaje. Los numantinos tampoco poseen narraciones legendarias que impongan o difundan un valor simbólico o normativo a sus actos, y la obra en su conjunto no las ofrece, si exceptuamos acaso ciertos fragmentos imputables a alguno de los personajes alegóricos a los que el dramaturgo cede la palabra en uno u otro momento de la tragedia. Por otro lado, no hay en *La Numancia* una dramatización de fenómenos de la naturaleza sobre acciones humanas y personales, así como tampoco explicaciones antropomórficas y animistas que las sugieran o justifiquen. Antes al contrario, el dramaturgo no permite que el espectador conceda mayor crédito a hechos de este tipo, y pone en boca de numantinos como Leoncio un discurso completamente desmitificador, cuya impiedad habría horrorizado a cualquier protagonista de las tragedias esquíleas. El mito no representa en la acción de *La Numancia* ninguna fuente de cohesión social, a diferencia de lo que sucedía en las sociedades primitivas o bárbaras. A los numantinos sólo les une, formalmente, el nombre de la ciudad que habitan, y, funcionalmente, el cerco que les impone Escipión. El mito, de existir, se sitúa fuera de la obra en sí, es decir, se ubica en primer lugar en la

historia, en la leyenda, antes incluso de que Cervantes escribiera su tragedia. En segundo lugar, se emplaza—muy a menudo—en la mente del crítico, quien, jaleado por algunas declaraciones morales de los personajes alegóricos, con frecuencia pretende concitarnos idealmente en una suerte de mística del heroísmo hispano, auténtico desagüe literario por el que desembocamos en la cloaca de las ideologías.

En efecto, una de las primeras transformaciones históricas que provoca el desarrollo del conocimiento científico es la crítica y disolución del pensamiento mítico. Aun así, las cenizas de los mecanismos que generan los mitos sobreviven en las sociedades modernas y contemporáneas a la crítica de la razón—pura y práctica—bajo la forma y el contenido de las *ideologías.* Las ideologías son siempre plurales. Remiten en cada caso a una pluralidad en la que de alguna manera todas están implicadas. No hay civilización sin ideologías. Es una ficción hablar de una única ideología, como es una ficción hablar de un pensamiento único. Las ideologías son creencias constitutivas de un mundo social. Son representaciones organizadas lógicamente, capaces de expresar el modo en que las personas viven, comunican e interpretan la realidad en que están insertas. Al igual que los mitos en las culturas bárbaras, la ideologías contribuyen en las culturas civilizadas a asegurar la cohesión del grupo social en función de unos intereses prácticos inmediatos, es decir, de unos intereses políticos decisivos. Las ideologías incorporan materiales heterogéneos, desde los que disponen su propia justificación lógica—consecuencia del rigor impuesto por el desarrollo de los saberes críticos—ante las alternativas de otras ideologías oponentes, a las que excluyen internamente y critican en público. La idea de la filosofía marxista, según la cual en toda sociedad civilizada hay una *ideología dominante* que refleja las ideas de estos grupos sociales dominantes, los cuales se las arreglan para imponerlas al resto de la sociedad por procedimientos más o menos coactivos y sofisticados, es hoy día plenamente vigente. Sin embargo, nada de esto es visible en *La Numancia*, donde el espectador sólo percibe una sociedad sin clases—diríamos de acuerdo con una filosofía marxista. Es una sociedad donde no existen relaciones asimétricas, porque todos sus miembros son "iguales" entre sí. Las diferencias sexuales

se borran, pues los hombres deciden no morir guerreando para no abandonar de este modo a las mujeres; la comida se reparte sin diferencias entre niños, jóvenes y ancianos; los sacerdotes no parecen poseer ningún estatuto dotado de privilegios o diferencias; por último, no hay en Numancia ninguna estructura aristocrática, militar o religiosa socialmente relevante y autónoma.

Los numantinos carecen *stricto sensu* de una mitología propia, bien al contrario de lo que sucede con los pueblos protagonistas de tragedias griegas como *Los persas* o *Los siete contra Tebas*, por citar sólo dos ejemplos afines. Esta carencia aleja a Numancia de ser funcionalmente lo que formalmente parece ser, un pueblo bárbaro. Supondríamos, pues, que los numantinos se encontrarían unidos y definidos por una ideología, o un sistema de ideologías. Observamos que tampoco esta cualidad, que los aproximaría a una cultura o sociedad civilizada, se cumple en la organización de su vida social, política o religiosa. Interpretaciones de esta naturaleza confirman que la situación de la Numancia cervantina corresponde a la de un estado completamente idealizado. Podríamos considerarlo, en este punto, de utópico. En todo caso, y por las razones que hemos aducido más arriba, se trata también de una utopía *sui generis.* Además, lejos de explicar la situación que materialmente se plantea en la tragedia cervantina, esta orientación hacia la utopía nos sitúa en un contexto que radicaliza las interpretaciones idealistas e ideológicas, que tanto placer provocan en el crítico posmoderno (o en la crítica posmoderna), y desde las cuales cualquier cosa puede legitimarse irracionalmente.

La sociología del conocimiento, disciplina que se ocupa del análisis de las ideologías (Mannheim), considera que toda ideología es un fenómeno psicológico, una deformación o error que sufre un sujeto o un grupo social en alguna dimensión de su pensamiento. Algo así como un prejuicio o un conjunto sistemático de prejuicios bien organizados y justificados. El materialismo filosófico—y sus aportaciones adquieren una relevancia decisiva en el ejercicio de la crítica literaria contemporánea—considera que toda ideología es una especie de engaño necesario e inconsciente, una deformación intencionada y total del pensamiento. La ciencia y la filosofía, en su ejercicio racional más estricto, confieren a la *ideología* un sentido

crítico y negativo. Aceptamos indudablemente que la ciencia y la filosofía no siempre están exentas de contaminaciones ideológicas, pero afirmamos rigurosamente que ninguna ideología puede identificarse nunca ni con la ciencia ni con la filosofía, disciplinas a las que siempre reconoce como discursos críticos y subversivos de los intereses ideológicos. Toda ideología es siempre una deformación aberrante del pensamiento crítico, cuya naturaleza es esencialmente científica o filosófica. Esta deformación del pensamiento crítico se advierte—de forma especial en la interpretación literaria—en dos irracionalismos fundamentales: el Idealismo y el Dogmatismo. El primero es una deformación semántica de la interpretación científica; el segundo, su imposición pragmática. Uno y otro son los dos pilares fundamentales de la crítica posmoderna (Maestro, *El mito de la interpretación literaria*).

3. Magia y pseudo-ciencia.

En tercer lugar, hemos de considerar la significación que la magia adquiere en *La Numancia* desde el punto de vista del desarrollo funcional de la acción. De acuerdo con los criterios que aquí—como en otros lugares anteriores—hemos sostenido, consideramos que la magia posee, tanto en *La Numancia* como en otras obras de Cervantes, el valor de una pseudo-ciencia. Apoyamos esta afirmación en las palabras de personajes numantinos que, al igual que muchos otros de la literatura cervantina, afirman, a propósito de las prácticas mágicas, oraculares, premonitorias, etc., lo que sigue:

> Que todas son ilusiones,
> quimeras y fantasías,
> agüeros y hechicerías,
> diabólicas invenciones.
> No muestres que tienes poca
> ciencia en creer desconciertos;
> que poco cuidan los muertos
> de lo que a los vivos toca.
> (Leoncio a Marquino, II, 1097–1104)

La creación literaria cervantina registra una de las grandes transformaciones que los conocimientos bárbaros o primitivos experimentan, al metamorfosear la magia—para garantizar de este modo su pervivencia en las sociedades civilizadas—en una pseudo-ciencia, plenamente integrada, incluso en nuestro tiempo, en una sociedad de mercado que rinde culto cotidiano y público a las ciencias ocultas. A ningún personaje de *Los persas* de Esquilo se le ocurre ni por lo más remoto dudar o cuestionar la aparición del difunto Darío, rey de los persas otrora triunfantes. En *La Numancia*, los protagonistas numantinos descreen de la resurrección de los muertos, de los resultados de los augurios y de todo pronóstico sobre cualquier futuro posible, pues "…todas son ilusiones, / quimeras y fantasías, / agüeros y hechicerías." ¿Alguien puede imaginarse al coro de ancianos persas pronunciando tales palabras ante el espíritu de Darío revivido? Es la distancia entre el cosmos mítico en que escribe Esquilo y la modernidad crítica en que se sitúa Cervantes.

La Numancia cervantina es una tragedia en la cual los personajes descreen de la magia, desacreditan la resurrección de los muertos y no asumen declaraciones sobrenaturales sobre la aparición de espectros. Nada más alejado de la esencia metafísica de una tragedia clásica. Incluso de una tragedia shakesperiana. Una y otra resultan, cada cual a su modo, inconcebibles sin fantasmas y fuerzas numinosas vitales. La tragedia contemporánea seguirá, sin embargo, las pautas cervantinas: *Woyzeck* de Büchner, *La casa de Bernarda Alba* de Lorca, *Waiting for Godot* de Beckett…. Cumple una trayectoria de la experiencia trágica en el arte dramático que comienza con la desmitificación de la metafísica religiosa en *La Numancia* de Cervantes, es decir, con la secularización de la tragedia, y concluye con la expresión más radical del existencialismo trágico que se alcanza en el nihilismo beckettiano (Maestro, *La secularización de la tragedia*).

Cervantes ofrece ejemplos célebres de personajes determinados por la anomia. Don Quijote y el licenciado Vidriera se han convertido en auténticos símbolos del estado de aislamiento *sui generis* en que puede vivir un individuo gracias a la desorganización e incongruencia de la sociedad en que se encuentra (Güntert). La magia o la pseudo-ciencia justifican hechos que para la razón son inaceptables. Múltiples actividades derivadas de la magia sobrevi-

ven en nuestro tiempo con total impunidad, estimulando supersticiones arcaicas, fe en profecías disparatadas, creencias en sueños que revelan verdades ocultas, atracción por embrujamientos o hechizos, respeto a ufólogos o zahoríes, y atención irracional a todo un conjunto cotidiano de para-normalidades variadas. Todo esto está desterrado de *La Numancia*, a pesar de presentarse los numantinos como miembros, insisto que sólo en apariencia, de una sociedad supuestamente bárbara o primitiva. El ejercicio de la magia posee objetivos primariamente prácticos, que en el caso de *La Numancia* no conducen a ninguna parte. Se concentran ante todo en conocer el futuro, no en adorar a los dioses. Y nada más irónico ante el espectador que la pretensión de conocer ese futuro, cuando ya está sancionado por historia, que no por la metafísica, desde antes del comienzo de la tragedia. Ésta es otra de las grandes aportaciones de Cervantes al proceso de secularización de la tragedia: la sustitución de la Metafísica por la Historia como matriz y referente del *fatum* trágico. Las prácticas rituales se desacreditan por su mistificación, o por la ironía de una interpretación rigurosamente racionalista: sacrifican todo un carnero cuando en realidad muy pronto van a morirse de hambre (el cuerpo muerto que resucita Marquino es de hecho el de un joven que ha muerto de hambre antes del sacrificio del carnero).

La escena de los augurios, que tiene lugar en el centro de la jornada segunda de *La Numancia*, es decisiva en cualquier interpretación de esta tragedia. El ceremonial chamanístico que aquí se celebra se sitúa entre la magia y la religión. El conjunto de sacerdotes de Numancia celebra un rito oficial y estatal cuyo objetivo es esencialmente político y práctico: conocer las consecuencias que ha de tener el cerco al que los romanos les someten. Es un fin político, no religioso. La finalidad del ritual no consiste en adorar a Júpiter, lo que sería propiamente una actividad religiosa, sino en conseguir que el dios les informe sobre el futuro de la ciudad, lo cual es un fin pragmático y político, cuyo conocimiento afectará a las decisiones del estado. La magia se utiliza estatalmente, oficialmente, como un medio para acceder a las revelaciones del dios sobre el futuro de Numancia, pero no como una demostración de la religiosidad de los numantinos, que ni siquiera están organizados en una iglesia,

un credo o una mínima estructura religiosa. No por casualidad la escena de los augurios está introducida por el diálogo que mantienen Leoncio y Morandro, personajes dotados de personalidad propia, desde la cual se examina críticamente todo cuando sucede en ésta y otras secuencias. Uno y otro serán testigos de las actividades de los hechiceros desde un espacio en acecho, desde el que observan sin ser observados. El diálogo de ambos personajes sintetiza claramente que la escena de los augurios, que el espectador va a contemplar inmediatamente, se sirve de la magia como *medio*, como *instrumento*, para acceder a determinados conocimientos sobre el futuro, y adoptar de este modo decisiones políticas concretas, que constituyen en sí mismas el fin específico, el objetivo último, de estas prácticas chamanísticas. Nótese que los numantinos piden a Júpiter *información*, pero no *protección*. La relación entre ellos y el dios no es una relación religiosa, sino chamanística, mágica, oracular, adivinatoria, que funciona como un medio de acceso, como una forma de contacto, entre los numantinos y Júpiter, pero no como un intercambio de contenidos religiosos, de culto a cambio de protección, de amor a cambio de salvación eterna, etc., sino como una mera solicitud de información. Invocan al dios para que les informe del porvenir, no para que les proteja del presente. Tratan a Júpiter como si fuera Mercurio. Confunden a Zeus con Hermes. Aún peor: le solicitan servicios que corresponderían a una pitonisa délfica.

> quizá por ocultas vías
> se ordena nuestro provecho;
> que Júpiter soberano
> nos descubrirá camino,
> por do el pueblo numantino
> quede libre del romano…
> que, para tener propicio
> al gran Júpiter Tonante,
> hoy Numancia, en este instante,
> le quiere hacer sacrificio.
>
> Ya el pueblo viene y se muestra
> con las víctimas e incienso.

¡Oh Júpiter, padre imenso,
mira la miseria nuestra!
[*Apártanse a un lado.*]
(Leoncio a Marquino, I, 771–87)

Leoncio y Morandro contemplan el ritual como espectadores segregados del resto del público, lo que confiere a la ceremonia religiosa un estatuto teatral dentro de la representación de la tragedia. Ha de insistirse en ello: un doble escenario separa a los númenes del espectador. Cervantes introduce así una distancia física y emocional jamás prevista en la tragedia antigua, y que objetiva sin duda el descrédito y la desmitificación con la que los dos personajes numantinos transmiten a los espectadores de la tragedia *Numancia* la teatralización de la experiencia religiosa.

> Han de salir agora dos numantinos, vestidos como sacerdotes antiguos, y traen asido de los cuernos en medio de entrambos un carnero grande, coronado de oliva o yedra y otras flores, y un Paje con una fuente de plata y una toalla al hombro; otro, con un jarro de plata lleno de agua; otro, con otro lleno de vino; otro, con otro plato de plata con un poco de incienso; otro, con fuego y leña; otro que ponga una mesa con un tapete, donde se ponga todo esto; y salgan en esta escena todos los que hubiere en la comedia, en hábito de numantinos, y luego los sacerdotes, y dejando el uno el carnero de la mano, diga: [Sacerdote Primero:] Señales ciertas de dolores ciertos… (II, 789).

En esta secuencia ritual se manifiestan varias confluencias, contradicciones y mixturas entre elementos religiosos propios de las religiones primarias o numinosas, como es el sacrificio animal, y la relación verbal con un numen; de las religiones secundarias o míticas, como es la presencia sofisticada de un ceremonial protagonizado por personas a las que se les confiere una autoridad religiosa y ejecutiva, los sacerdotes, y la referencia a un dios—Júpiter—que es un numen andromorfo del paganismo de la mitología romana, la cual, en este caso, pertenece genuinamente al pueblo invasor; y de las religiones teológicas o metafísicas, como es la afirmación de

un contenido moral propio concretamente del cristianismo, tal como se declara por boca del Sacerdote Segundo:

> y arrepentíos de cuanto mal hicistes;
> que la oblación mejor y la primera
> que se debe ofrecer al alto cielo,
> es alma limpia y voluntad sincera
> (Sacerdote Segundo al pueblo
> de Numancia, II, 800–04)

La escena de los augurios evoluciona hacia una ilustración épica e idealista de ornitoscopias, con interpretación funesta de graznidos y direcciones en el vuelo de las aves.

> ¿No ves un escuadrón airado y feo
> de unas águilas fieras, que pelean
> con otras aves en marcial rodeo?
> (II, 849–51)

Júpiter es la única deidad suprema mencionada en *La Numancia*. Y lo es por los numantinos, nunca por los romanos. Júpiter es citado, mencionado, aludido, inquirido, evocado, etc., con el único fin de conocer el futuro. Nunca, sin embargo, es adorado con otra intención. No se le rinde culto, sino que simplemente se le invoca para que actúe como un oráculo, como un numen revelador de prolepsis. No se le trata propiamente como lo que es, un dios todopoderoso, sino como a una especie de Pitonisa o criatura délfica. En el mejor de los casos, los numantinos tratan a Júpiter como los helenos invocaban al dios Apolo, ignorando los arévacos que deberían alabarlo como a un Zeus. El Júpiter de los numantinos quedaría reducido a un sacerdote de Apolo, a un numen délfico. Realmente los numantinos carecen de inquietud religiosa: sólo invocan al dios o numen para conocer el futuro, es decir, lo que les sucederá en la vida terrena, como consecuencia del cerco. El más allá no constituye para ellos ningún problema, ninguna inquietud, nada. No hay para ellos un trasmundo. No hay vida tras la muerte. En el mejor caso habrá fama, es decir, *recuerdo.* En este sentido

actúan de forma completamente epicúrea, descreída, atea. Es como si hubieran sido educados en los criterios más fundamentales del epicureísmo, pues viven sin experimentar ningún temor hacia los dioses, sin manifestar ningún miedo a la muerte, sin hacer del dolor físico el núcleo o el protagonista de la tragedia que les hace morir, y sin expresar incluso una ideología moral, es decir, un conjunto de ideas falsas acerca de lo que constituye el bien y el mal en la realidad que les ha tocado vivir.

En el curso de los rituales, una nueva deidad resulta invocada: Plutón. Se trata ahora de un numen terrestre, demoníaco, también andromorfo, pero sujeto a las deidades celestes. Igualmente se trata de un dios perteneciente a la mitología romana, es decir, a la cultura invasora. Plutón introduce el sacrificio del animal, un carnero. La ironía que nos sirve el racionalismo no puede ser mayor. Los numantinos, cercados y asfixiados, prontos a morirse de hambre, ofertan un carnero a los númenes. Y no es coherente decir que los acontecimientos decisivos aún no han tenido lugar, porque el cuerpo muerto que el hechicero Marquino va a resucitar justo en la secuencia siguiente ha muerto, precisamente de hambre, antes de que los sacerdotes sacrificaran al animal: "De qué murió"—pregunta Marquino—. "Murió de mal gobierno"—responde Milvio—: / La flaca hambre le acabó la vida, / peste cruel salida del infierno" (II, 945–47). E inmediatamente después Milvio confirma: "Habrá tres horas que le di el postrero / reposo, y le entregué a la sepultura / y de hambre murió, como refiero" (II, 954–56). Al parecer el carnero se lo lleva un Demonio que aparece bajo el tablado, sin duda un Plutón, o un enviado de Plutón, que acude a recoger el fruto del sacrificio.[6]

El crédito de todas estas actividades es discutido y negado explícitamente por Leoncio en sus diálogos con Marquino. Son éstas declaraciones que carecen de valor institucional o estatal, es decir, no son oficiales, sino personales, particulares, críticas, heterodoxas:

[6] "Aquí ha de salir por los huecos del tablado un Demonio hasta el medio cuerpo, y ha de arrebatar el carnero, y meterle dentro, y tornar luego a salir, y derramar y esparcir el fuego y todos los sacrificios" (II, acotación entre vv. 884–85).

Morandro, al que es buen soldado
agüeros no le dan pena,
que pone la suerte buena
en el ánimo esforzado;
y esas vanas apariencias
nunca le turban el tino:
su brazo es su estrella y signo;
su valor, sus influencias.
Pero si quieres creer
en este notorio engaño,
aún quedan, si no me engaño,
experiencias más que hacer;
que Marquino las hará,
las mejores de su ciencia.
(II, 915–28)

Las palabras de Leoncio poseen una significación decisiva para interpretar desmitificadoramente cuanto sucede en *La Numancia* desde el punto de vista de la magia y la religión, al insistir en calificarlo, una y otra vez, de "vanas apariencias" y "notorio engaño." La magia y la pseudo-ciencia sólo pueden difundirse con éxito seguro en las sociedades bárbaras, y también en comunidades cerradas y aisladas de fieles o creyentes que persisten en el seno de las sociedades civilizadas. Su último fin consistirá en favorecer la entropía del sistema social y la anomia de las masas que lo habitan. Son prácticas dogmáticas y acríticas, saturadas de irracionalismo que simula argumentos racionales. El aislamiento de personas y grupos sociales es una fuerza fundamental para su desarrollo, lo que explica que prosperen especialmente en las comunidades primitivas y precientíficas. Su principal enemigo reside, sin duda, en el escepticismo organizado, el racionalismo filosófico y la educación científica e intelectual de la sociedad, cuyos primeros pasos se desarrollaron históricamente en la Grecia del siglo VII antes de nuestra Era. No creemos exagerado afirmar, a partir de la lectura de *La Numancia* y de otras obras del mismo autor, que estas ideas que acabamos de exponer, contrarias a la magia y las pseudo-ciencias,

y disidentes de cualquier religión, están muy presentes en la mente y en la escritura literaria del autor del *Quijote*.

4. La religión: numen, mito y teología.

La cuarta de las grandes transformaciones que, de acuerdo con nuestra exposición, el conocimiento crítico ejerce sobre los saberes primitivos o precientíficos afecta crucialmente a la religión, que en su fase terciaria alcanza un alto grado de estructuración interna como Teología. La actividad teológica ( ) estuvo relacionada desde la época presocrática con la ciencia y la filosofía, pero sólo en las grandes teologías escolásticas—Cristianismo e Islam—la amalgama entre filosofía y religión se hace más intensa. De cualquier modo, es imprescindible abordar el problema de la religión desde cuestiones preliminares, es decir, su origen, su núcleo y su evolución.

Desde el materialismo filosófico, siguiendo a Gustavo Bueno, consideramos que el núcleo de la religiosidad no hay que buscarlo en las superestructuras culturales, ni en fenómenos alucinatorios, ni en los lugares que se encuentran en la vecindad del dios de las "religiones superiores," sino en seres vivientes, criaturas no humanas pero sí inteligentes, y con capacidad para *envolver* y *actuar* sobre la vida de los seres humanos, bien enfrentándose a ellos como enemigos, bien ayudándolos como criaturas bienhechoras. El núcleo de la religión se sustantiva en los *númenes* y en lo *numinoso*, a los que podemos delimitar como criaturas y referentes materiales dotados de voluntad y de inteligencia,[7] y a los que se atribuye la capacidad de mantener con los seres humanos relaciones de naturaleza inicialmente lingüística, en sus relaciones o manifestaciones por parte del numen, y en sus oraciones o imprecaciones por parte del hombre.

[7] "*Numen, inis*, incluye, en los usos del latín clásico, referencia a un "centro de deseo eficaz (potente)," a alguna entidad dotada de algo así como intereses, proyectos, planes o decisiones eficaces que pueden tener a los hombres como objeto. Decisiones que el *numen* revela o expresa de algún modo a los hombres inspirándoles temor, confianza, veneración. También significa asentimiento o voluntad de los dioses, o los dioses mismos, o genios silvestres (Ovidio), o personajes poderosos (Livio)" (García Sierra 353).

De este modo, la religión sólo puede darse dentro del espacio antropológico, porque fuera del espacio del ser humano no puede tener lugar nada racional, es decir, nada que pueda interpretarse comprensiblemente. El espacio antropológico en el que situamos nuestras interpretaciones está articulado, según el materialismo filosófico, en tres ejes: 1) el *circular* de las relaciones humanas (el derecho, la libertad, la cultura, la guerra y la paz, la política, etc.), 2) el *radial* de las relaciones del ser humano con las realidades naturales (el petróleo, los minerales, la química, las plantas, el ozono, el medio ambiente…), y 3) el *angular* de las relaciones entre el ser humano y lo religioso. El origen de la religión se sitúa en el momento en que el ser humano crea a los dioses a imagen y semejanza de los animales. ¿Por qué? Porque los animales son las primeras criaturas a las que el ser humano atribuye una inteligencia y una voluntad que no puede controlar hasta el Pleistoceno inferior. El origen de todas las religiones está en la atribución numinosa que el ser humano profesa a los animales. En el cristianismo es una paloma el animal que representa la divinidad del Espíritu Santo. Y del mismo modo el cordero es el animal de Dios que quita el pecado del mundo. Es la etapa de las religiones primarias o numinosas. A ésta sucede el período de las religiones secundarias o míticas, donde los dioses dejan de ser animales (la vaca Hator, las palomas que se posan en los zigurates babilónicos…), para ser númenes andromorfos (Apolo, Zeus, Odín…). Como consecuencia del empuje racionalista, las religiones se desarrollan y articulan en una teología ya en su etapa terciaria, que es la que conoce Cervantes, y en la cual aún estamos, como antesala del ateísmo, pues en ella los dioses no son más que una acumulación de ideas indefinidas: eternidad, inmortalidad, inmutabilidad, invisibilidad…. La razón juega irónicamente sus burlas divisando el politeísmo de las tres grandes religiones monoteístas (Dios, Yahvé y Alá), religiones que Cervantes, a juzgar por el tratamiento que les confiere en sus obras, toleró muy bien (es decir, sufrió, soportó con paciencia, que eso significa tolerar), hasta el punto de sobrevivir a sus tribunales y jurisprudencias. El espacio antropológico que se manifiesta en las obras literarias de Cervantes, concretamente en *La Numancia*, es ante todo conflicti-

vamente humano (eje circular), idealiza de modo muy relativo la naturaleza, en sus expresiones pastoriles y arcádicas (eje radial), y guarda un disimulado y retórico silencio respecto a toda experiencia numinosa como núcleo de experiencia religiosa (eje angular). El verbo cervantino silencia la religión, que habla sólo por boca de la fábula, esto es, de la composición de la acción o trama de sus obras. Y cuando la fábula se expresa, tal como sucede en *La Numancia*, los númenes resultan desmitificados y la religión desintegrada. Cervantes no es soluble en agua bendita.

Avda. García Barbón 48-B
Portal 4, Piso 3º, K 3
36201 Vigo
jesus.g.maestro@mundo-r.com

OBRAS CITADAS

Apiano. *Historia romana*. Trad. de A. Sancho Royo. Madrid: Gredos, 1985.

Bueno, Gustavo. *El animal divino. Ensayo de una filosofía materialista de la religión*. Oviedo: Pentalfa, 1996.

———. *¿Qué es la ciencia? La respuesta de la teoría del cierre categorial. Ciencia y Filosofía*. Oviedo: Pentalfa, 1995.

———. *Teoría del cierre categorial.* Oviedo: Pentalfa, 1992.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *La Numancia*. Edición, introducción y notas de Florencio Sevilla y Antonio Rey. Madrid: Alianza, 1996.

De Armas, Frederick A. *Cervantes, Raphael and the Classics*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.

Esquilo. *Tragedias. Los persas. Los siete contra Tebas. Las suplicantes. Agaenón. Las Coéforas. Las Euménides. Prometeo encadenado*. Introducción general de Manuel Fernández-Galiano. Traducción y notas de Bernardo Perea Morales. Madrid: Gredos, 1993.

García Sierra, Pelayo. *Diccionario filosófico. Manual de materialismo filosófico. Una introducción analítica.* Oviedo: Pentalfa, 2000.

Guevara, Antonio de. *Epístolas familiares.* Ed. José María de Cossío. Madrid: Real Academia Española, 1950.

Güntert, Georges. *Cervantes: novelar el mundo desintegrado*. Barcelona: Puvill, 1993.

Maestro, Jesús G. *La Academia contra Babel. Postulados fundamentales del materialismo filosófico como teoría literaria contemporánea.* Pontevedra: Mirabel, 2006.

———. *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*. Madrid–Frankfurt: Iberoamericana–Vervuert, 2000.

———. *El mito de la interpretación literaria*. Madrid–Frankfurt: Iberoamericana–Vervuert, 2004.

———. *La secularización de la tragedia. Cervantes y* La Numancia. Madrid y Minneapolis: Ediciones Clásicas y University of Minnesota, 2004.

Mannheim, Karl. *Ideologie und Utopie*. Bonn: Cohen, 1929.

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25.2 (2005 [2006]): 31-58.
Copyright © 2006, The Cervantes Society of America

El verdadero protagonista del *Quijote*

ROGELIO MIÑANA

uién es el verdadero protagonista del *Quijote* de Cervantes? La naturaleza dual del personaje don Quijote de la Mancha, creado por el hidalgo Alonso Quijano al principio de la novela, se refleja incluso en los títulos de las dos partes de la obra cervantina. Mientras que la primera, de 1605, se titula *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, la segunda sustituye el término "hidalgo" por el de "caballero": *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*. Es como si Cervantes (o quien pusiera un título definitivo a la obra, si no fue el autor)[1] quisiera enfatizar la desaparición de Quijano mediante un procedimiento doble: eliminando la palabra "hidalgo," y eliminando al mismo tiempo la contradicción "hidalgo don Quijote de la Mancha" (por "hidalgo Quijano"). El hidalgo Alonso Quijano completa así, definitivamente, su transformación en caballero andante, borrando por completo sus orígenes más prosaicos para dejar en primer

[1] Según Francisco Rico, el título original propuesto por Cervantes al Consejo Real para conseguir las necesarias licencias para la primera parte fue *El ingenioso hidalgo de la Mancha*. No se sabe si los títulos definitivos fueron producto de la intervención de los editores y tipógrafos, o del propio Cervantes.

término su flamante personalidad inventada.[2]

Siguiendo esa estela deslumbrante del caballero frente al gris hidalgo, la mayoría de críticos han preferido olvidar a Quijano separando a hidalgo y caballero en dos seres independientes, y considerando objeto de estudio sólo al segundo. Incluso entre los relativamente pocos estudios sobre Quijano, existe la clara tendencia a considerar a Quijote netamente superior a Quijano (Mancing 741), y eso a pesar de que (o precisamente porque) Quijote está loco y Quijano cuerdo (Close 152). No obstante, el narrador afirma explícitamente que quien enloquece es Quijano, a causa de la falta de sueño provocada por tantas horas de lectura y la consecuente sequedad de su cerebro (I, 1; 100)[3]: y si enloquece, ¿cómo puede ser él cuerdo y el otro loco? En una interpretación interesante en otros sentidos, José Manuel Martín Morán también separa radicalmente al hidalgo del caballero, pues considera a don Quijote como lector culto frente a Quijano, representante rústico de la cultura oral (363–66). ¿Acaso la cultura libresca de don Quijote no la aporta el personaje de Quijano? En la novela, ¿quién dedica tiempo a la lectura hasta llegar a enloquecer: el hidalgo o el caballero? Indudablemente, el primero. De hecho, sin el lector Quijano, don Quijote no existiría.

Ese afán por enfatizar las rupturas entre hidalgo y caballero impide a muchos reconocer lo que es, para mí al menos, una realidad incuestionable: que un personaje carecería de valor sin el otro. El hidalgo sin el caballero sería apenas un pequeño noble

[2] R. M. Flores, sin embargo, opina que el verdadero apellido del hidalgo es Quijana (a partir de un personaje histórico, don Alonso Quijada de Esquivias), y que el Quijano comúnmente aceptado responde a un error de los cajistas (417). Por su parte, Tom Lathrop piensa que Cervantes no tenía intención de nombrar a su protagonista (204), y que sólo le llama "Alonso Quijano" en reacción al falso "Martín Quijada" de Avellaneda (208), opinión compartida por John Weiger (119, 211). Sin embargo, ninguna de estos dos razonamientos me parece definitivo: el primero es imposible de probar irrefutablemente, y el segundo no explica por qué Cervantes no eligió cualquiera de los apellidos sugeridos en el primer capítulo de la primera parte, que son diferentes del Quixada de Avellaneda: Quijana, Quesada…

[3] Siguiendo los tratados médicos de la época, y el de Huarte de San Juan en especial, algunos críticos han analizado al protagonista cervantino como ingenioso (Green) y melancólico (Soufas, especialmente 35–36).

venido a menos, lector empedernido a falta de una vida apasionante que vivir. Pero en el caso contrario, ¿quién sería Quijote sin Quijano? El caballero andante es en diversas ocasiones un desastre en la aplicación de sus supuestos ideales de caballería: aunque a veces consigue ayudar a algunos personajes (Basilio, la hija de doña Rodríguez…), en otras ataca a inocentes (especialmente en la primera parte), pone en peligro la vida de muchos (incluyendo la suya y la de Sancho), libera a unos presos convictos, y es ridiculizado y burlado por la mayoría (Allen 90). Nada más lejos de un perfecto Amadís, si es que su misión era la de imitar al héroe de Montalvo. Por ello, el caballero adquiere todo su valor sólo si se considera que su personalidad (hasta cierto punto desastrosa como héroe) descansa sobre la piel de un viejo hidalgo que ha decidido dar un giro radical a su vida y lo ha conseguido, a pesar de tener todo y a todos en su contra. Como afirman Alfred Rodríguez y Tomás Ruiz Fábrega, el personaje cervantino "don Quijote" es producto de la suma de "Alonso Quijano" más ese caballero inventado que se auto-denomina "don Quijote" (216).

Pocas lecturas del protagonista cervantino se basan en el personaje que, literalmente, se esconde detrás del genial caballero andante: el hidalgo Alonso Quijano. La más notable excepción a esta regla puede ser *El* Quijote *como juego* de Gonzalo Torrente Ballester, en donde se afirma que "el verdadero quijotismo…consiste en crear, mediante la palabra, la realidad idónea al despliegue de la fingida personalidad" (194); es decir, el "verdadero quijotismo" es la actividad que realiza ante todo el hidalgo Quijano al convertirse en don Quijote por mediación de su palabra (Torrente Ballester 56). Esa idea de un Quijano artista que crea a don Quijote se encuentra ya en *La profesión de don Quijote* de Mark Van Doren, donde se define al hidalgo/caballero como "a la vez actor y autor" teatrales (30). En esa línea de interpretación, Esther Bartolomé Pons piensa que Quijano no está loco, sino que finge, crea y pone en la práctica a su personaje caballeresco, don Quijote.

Estuviera loco o cuerdo, fingiera o no, el verdadero protagonista de la máxima novela cervantina debe ser un personaje capaz de aunar las oposiciones y radicales desavenencias entre Quijano y Quijote, entre hidalgo y caballero, muy a pesar de quienes

han prescindido del primero por considerarlo inferior al segundo. Este menosprecio por la existencia de Quijano puede deberse en parte al hecho de que Cervantes mismo nos incita a desatender al hidalgo manchego gris de cuya vida (apellido, pueblo, sangre, pasado…) sabemos tan poco. La presencia del hidalgo se borra del texto prácticamente en el primer capítulo para reaparecer apenas en los momentos en que el caballero andante vuelve a su hogar derrotado. Es evidente que la locura o el ansia de vivir la literatura del lector Quijano le fuerzan a anular su personalidad en favor de la imaginada, pero mucho más atractiva vida de don Quijote. En ese intento, el narrador (o narradores, dada la complejidad del esquema narratológico de la obra) secunda constantemente la voluntad del hidalgo de ser visto como héroe. Tanto el narrador como don Quijote y otros personajes se esfuerzan por relegar a Quijano y su insulsa vida de hidalgo a un segundo plano, en beneficio de la espectacularidad del fingido caballero andante. Incluso después de que Quijano dé por muerto a Quijote, en su vuelta a la cordura del último capítulo, el narrador sigue refiriéndose a Quijano como "don Quijote," como han notado agudamente Alfred Rodríguez y Tomás Ruiz Fábrega (215). Similar actitud adoptan los amigos de Quijano, el barbero y el cura, quienes, a pesar de sus intentos por devolverlo a su hogar, se divierten con la personalidad del caballero andante y le siguen el juego incluso en su lecho de muerte (Mancing 740). El mismo Sancho Panza termina ajustándose a su vida de escudero de don Quijote y sólo recurre a la biografía real de Quijano en momentos en que, maliciosamente, hace burla de su señor, como en el capítulo 31 de la segunda parte, analizado con perspicacia por Darcy Donahue y Alfred Rodríguez (41, 43). Igualmente, Torrente Ballester acusa a los duques, en la segunda parte del libro, de leer erróneamente a don Quijote como "loco sin paliativos" (198), olvidando al Quijano que crea a su personaje y perdiéndose así en la misma maraña ficcional que supuestamente enloqueció al hidalgo lector. La obra inventada (Quijote), una vez más, se toma como real, con la consecuente anulación de Quijano. Como cualquier lector de la obra, el narrador y los personajes quedan deslumbrados por la personalidad despampanante del caballero andante, y pierden de vista el poder creador del hidalgo Quijano que maneja los hilos de su

historia con maestría sin igual.

Para el personaje dual Alonso Quijano/don Quijote, el sentido de mostrarse al mundo está presente en prácticamente todos sus actos caballerescos, especialmente en los primeros capítulos del libro. Don Quijote siente un deseo de fama incontrolable que determina sus acciones y que arrolla literalmente a los personajes que participan, incluso a pesar de su voluntad, en el "mostrarse" del caballero andante. La figura del caballero andante la crea Quijano para aumentar su honra (I, 1; 101), siguiendo el deseo de alcanzar una "fama increíble por todo el universo" (I, 32; 267), hasta el punto que, en justificación de su tercera salida, afirma que "el deseo de alcanzar fama es activo en gran manera" (II, 8; 84).[4]

El deseo de fama de don Quijote se origina sin duda alguna en Quijano mismo. El nacimiento del caballero Quijote responde a una acción minuciosa del hidalgo lector, quien elabora a su "alter ego" en un proceso creativo que se alarga varias semanas. Ese "yo" creador se esconde durante todo el libro detrás de su magnífica, admirable creación; Quijano queda oculto tras la estrambótica personalidad de don Quijote. En algunos momentos, sin embargo, el protagonista de la novela muestra sus verdaderos orígenes y presenta los rasgos que lo caracterizan de manera más profunda y determinante. Edward C. Riley ha concluido que el destino de don Quijote es "ganar mayor fama como héroe literario [y] no como héroe de tipo tradicional, como triunfador glorioso" (35), convirtiéndose en un "héroe no heroico de nuestros días" (35–36). Según Riley, toda la segunda parte del libro consistiría precisamente en un enfrentamiento de la fama caballeresca de don Quijote a su fama literaria, que sale victoriosa respecto a la primera (31). Si como guerrero don Quijote no consigue un triunfo incuestionable al estilo de su modelo, Amadís, como héroe literario su impacto en los personajes (en nosotros mismos, como lectores) es espectacular.

Al mismo tiempo que Quijano/Quijote necesita ser visto, admirado por los demás, su personalidad se basa, si consideramos al hidalgo que crea al caballero y no sólo a éste último, en la duali-

[4] Otros ejemplos similares en I, 4; 120, I, 7; 139, I, 19; 242…

dad. La poderosa personalidad de Quijano es capaz de multiplicarse, como se demuestra especialmente en el capítulo 5 de la primera parte del *Quijote*, cuando el caballero andante arremete contra unos mercaderes toledanos. En la carrera, Rocinante tropieza y da con su amo en el suelo, lo cual aprovecha un mozo de mulas de los mercaderes para propiciar una brutal paliza al caído don Quijote, incapaz de defenderse. El caballero es encontrado por su vecino Pedro Alonso en un estado de delirio causado por los golpes y el calor, estado que le transporta ahora al mundo de los romances. Don Quijote se cree Abindarráez y Valdovinos, y confunde a Pedro Alonso con el Marqués de Mantua y con Rodrigo de Narváez (I, 5; 125–26). Cuando el labrador intenta sacar de su error al caballero caído, don Quijote reacciona con gran ira: "Yo sé quién soy, y sé que puedo ser no sólo los que he dicho [Valdovinos, Abindarráez], sino todo los Doce Pares de Francia, y aun todos los Nueve de la Fama" (I, 5; 126). La importancia de su afirmación es tal para don Quijote que repite casi las mismas palabras antes de la aventura de los batanes: "Yo soy…quien ha de resucitar los [caballeros] de la Tabla Redonda, los Doce de Francia y Nueve de la Fama" (I, 20; 246). Cuando se descubre que la causa del fenomenal ruido es simplemente unos batanes golpeando el agua de un río, Sancho repite con sorna las palabras de don Quijote: "Yo soy…" (I, 20; 254), lo cual molesta tanto a don Quijote que le da dos golpes con su lanza. Según el narrador, la ira del caballero era tal que podría haber matado al escudero de darle en la cabeza y no en las espaldas (I, 20; 255).

El pasaje en el capítulo 5 ha despertado el interés de diferentes críticos. Américo Castro piensa que la frase "Yo sé quién soy" tiene raigambre bíblica y que representa para don Quijote el "sentido pleno del ser," el "imitar la constancia del ser divino" (332 ss.; véase también Presberg 195–96). Según Helena Percas de Ponseti, don Quijote se iguala a los caballeros que menciona al defender que "cada uno es hijo de sus obras" (424, nota 15). Por su parte, Torrente Ballester acierta a ver en el exabrupto del personaje un recurso de emergencia para mantener su juego de identidades falsas al sentirse descubierto (62 ss.). Esta última interpretación, en mi opinión, allana la lectura más literal e inmediata del pasaje: el caballero sabe quién es (el hidalgo Quijano), y

reconoce airado su poder creador, su capacidad de metamorfosis, el arrebato poético que puede multiplicar su personalidad hasta el infinito. La interpretación del "Yo sé quién soy" depende, por lo tanto, de a quién consideramos "yo" en boca del personaje. Podría desde luego ser el caballero andante don Quijote de la Mancha, como piensan Castro y Percas de Ponseti, pero no habría que desechar la posibilidad de que el "yo" capaz de "resucitar" a los doce Pares de Francia fuera, siguiendo a Torrente Ballester, no el guerrero, sino el hidalgo lector/creador Alonso Quijano.[5] Este lector que se ha convertido en lector activo, creador, se diferencia de otros autores en que no compone un libro, sino que saca a su personaje (don Quijote) al mundo "real"; lo vive, literalmente, en su propia persona.[6] El vecino tranquilo que pasa las horas muertas enfrascado en su lectura se convierte en un "yo" creativo, capaz de inventarse una personalidad para sí mismo, como reconoce bravuconamente ante Pedro Alonso: "sé que puedo ser"… quien a él le apetezca.

Como demuestra este pasaje, el hidalgo manchego siente no sólo el poder, sino también la necesidad de mostrar su capacidad de multiplicación con un rotundo "Yo sé quién soy." Desde esta perspectiva, el ansia de fama no caracteriza tanto a don Quijote (el caballero andante) como al "yo" creador que puede transformarse en cualquier otro personaje ficcional que le apetezca (Abindarráez, Valdovinos, los Doce Pares de Francia…; el pastor Quijotiz al final del libro). Ese ser prodigioso, obsesionado con mostrarse al mundo y alcanzar el reconocimiento de todos, es tanto el personaje (don Quijote) como sobre todo su creador (Quijano), quien multiplica su personalidad como le place, independiente-

[5] De hecho, cuando se imagina famoso, bien recibido en una corte y en disposición de casarse con una princesa, don Quijote reconoce su linaje, los orígenes (a pesar de todo insatisfactorios) de Quijano: "Bien es verdad que yo soy hijodalgo" (I, 21; 267).

[6] John Weiger ha interpretado a Quijano/Quijote como un "failed writer" porque nunca lleva a cabo la continuación del *Belianís* que promete (capítulo 1 de la primera parte) y porque su carta a Dulcinea que entrega a Sancho en los capítulos de Sierra Morena nunca llega a su destino. En la segunda parte de la obra, don Quijote se presenta sin embargo como un escritor más productivo: escribe una carta al Sancho gobernador, un romance en el capítulo 46 y un madrigalete en el 68 (Weiger 83–96).

mente de a quién afecte el fenomenal despliegue de su imaginación.

Pero volvamos al principio, al origen de la historia de don Quijote, para conocer mejor a ese poderoso "yo" capaz de transformarse en cualquier personaje que se le antoje. Los ilustradores de la obra cervantina han enfatizado mediante sus representaciones pictóricas la importancia trascendental del momento en que Quijano crea a (o se transforma en, como se prefiera) don Quijote. Prácticamente todos los grabados y dibujos sobre el "nacimiento" de don Quijote que he tenido la ocasión de ver presentan a un lector rodeado de imágenes fantásticas y monstruos. El mundo hiperbólico de los caballeros andantes necesita una galería de seres monstruosos a los que combatir, seres deformes que representan los vicios más extremos. En el acto de vencer a esas criaturas extraordinarias, los héroes de la caballería se convierten ellos mismos en héroes no menos excesivos, imposibles. Todos estos personajes caballerescos, los malos y especialmente los buenos, terminan contribuyendo a la locura de Quijano, al transportarle a un mundo hiperbólico de seres prodigiosos indisociable de la realidad manchega que rodea al hidalgo. Pero además de ocupar su mente, convierten a Quijano mismo en un héroe inusual, un creador de sí mismo que no siempre triunfa como caballero, pero que nunca pasa inadvertido como personaje.

En ese sentido, el hidalgo manchego no es sólo un lector pasivo atacado por monstruos imaginarios. Su fuerza creadora, alentada por los mundos fantásticos de los libros, le pone las palabras de las historias caballerescas literalmente delante de los ojos, como reflejan los grabados de Doré o el famoso dibujo de Goya. La retórica, el lenguaje, alcanza la que es su más poderosa (y peligrosa) manifestación posible: hace creer que la ficción es Historia, que la mentira es verdad; pone las palabras en imágenes y logra que el mundo del libro se traslade al mundo de su lector. Por medio de esta *enargeia* o visualización de las palabras, la mente creadora de los autores de caballerías se transvasa a la mente del hidalgo. En lugar de tomar la pluma y escribir la historia de un héroe, el lector Quijano toma la espada y sale a los caminos de España como personaje ficcional, que en principio se llama don Quijote pero que podría ser los doce Pares de Francia, o Valdovi-

nos, o cualquier otro personaje de su mundo de lecturas heroicas. Su mutación, su metamorfosis reflejada también en los títulos de las dos partes de la novela (*El ingenioso hidalgo*… y *El ingenioso caballero*…), le convierten a él mismo en un portento, un prodigio único y digno de recabar la atención de duques, licenciados, caballeros, labradores ricos y pobres, gentes de toda condición.

Ciertamente, Quijano/Quijote se comporta a lo largo de la novela como un ser prodigioso que deja a su paso un rastro de admiración y excepcionalidad. Nadie es como él, los personajes con los que se topa nunca han visto nada igual, su comportamiento es único. Ese ir contra la naturaleza que le hace extraordinario y visible, así como la multiplicidad intrínseca a su persona, confiere al protagonista de la novela un carácter que responde con gran riqueza de matices a la idea de "monstruo" que fascinó a tantos científicos, teólogos e intelectuales de la época pre-moderna en Europa, como se comprobará un poco más abajo. Para entender mejor a ese personaje dual Quijano/Quijote que busca la fama mediante su capacidad de metamorfosis y asombro, propongo el análisis del protagonista cervantino como monstruo, en el sentido de portento o ser prodigioso.

Soy consciente de que, para un hispanohablante de hoy día, la palabra "monstruo" connota fundamentalmente rasgos negativos: lo temible, feo, espantoso, cruel… Mi aplicación del término al caso del *Quijote* resulta, sin embargo, de una serie de características del monstruo, muy presentes en la época pre-moderna, que no implican un juicio negativo contra el personaje cervantino. Más bien al contrario: la complejidad del protagonista del *Quijote* es tal, y tan prodigiosa, que en mi opinión sólo la imagen del monstruo puede resumir a ese híbrido extraordinario que es Quijano/Quijote. De modo similar, Pedro Calderón de la Barca recurrió a la misma imagen para describir al personaje cumbre del teatro hispano, el Segismundo de *La vida es sueño*: es un "monstruo humano" (v. 209), "un hombre de las fieras, / y una fiera de los hombres" (vv. 211–12), "un compuesto de hombre y fiera" (v. 1547). Esa excepcional hibridez se repite en el caso del personaje que funciona en *La vida es sueño* como espejo del protagonista masculino, Estrella, quien se describe como "monstruo de una

especie y otra" (v. 2725).[7]

Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española* de 1611, define lo monstruoso no en términos peyorativos (como terrible, cruel, feo, desproporcionado…), sino como "cualquier parto contra la regla y orden natural," como el "hombre [que nace] con dos cabeças, quatro braços y quatro piernas" (812). Incluso en el siglo XX, los estudiosos del tema han destacado, como hace Edmond Valton, que el monstruo es "toute figuration d'un être vivant modifiant à un degré quelconque les lois ordinaires de la nature" (11). La característica que define a lo monstruoso no es su maldad o ferocidad, sino el hecho de que se aparta, en un sentido u otro, de las leyes naturales. Junto a la acepción más conocida hoy de lo cruel, feo, desproporcionado, temible, lo monstruoso adquirió desde la Antigüedad un sentido de excepcionalidad asociado muy en particular al discurso divino. El mundo mitológico de la Grecia y Roma clásicas está lleno de monstruos: dioses humanos, hombres semidivinos, seres mitad hombre y mitad animal, seres que se transforman en árbol o que sostienen el peso del mundo, criaturas tanto malignas como heroicas. Tan extraordinarios son los cabellos de serpiente de la vil Medusa, como la fuerza y hazañas del héroe Hércules.[8]

Para la Edad Media, en parte siguiendo la estela de los textos mitológicos y la propia Biblia, el monstruo se convierte en un símbolo en torno al cual se construye todo un sistema filosófico y religioso de representación. David Williams describe del siguiente modo el funcionamiento de lo que él ha llamado "the deformed discourse," basado en la figura del monstruo:

> the deformed functioned more often as a complementary, sometimes alternative, vehicle for philosophical and spiritual

[7] Véase el brillante trabajo de Roberto González Echevarría, especialmente 31–34 para algunas de estas citas. No debemos olvidar que otros personajes fundamentales de la época también resultan monstruosos por su hibridez y extrañeza: el Polifemo de Góngora, la pareja Andrenio/Critilo del *Criticón* de Gracián, etc.

[8] Para una visión general de los monstruos en las mitologías de las culturas antiguas (tanto europeas como de otras partes del mundo), véase el magnífico *Diccionario ilustrado* de Massimo Izzi.

> inquiry during this most intellectually speculative period of Western civilization… the Middle Ages made deformity into a symbolic tool with which it probed the secrets of substance, existence, and form incompletely revealed by the more orthodox rational approach through dialectics. (3)

La Edad Media en general, y el Neoplatonismo cristiano en particular, reconoce la incapacidad del lenguaje no sólo para reflejar el mundo de las ideas, sino también para explicar la divinidad y su creación. Para pensadores como el pseudo-Dionisio o San Agustín, según Williams, únicamente se puede reflexionar sobre Dios mediante ambigüedades, paradojas, monstruosidades y deformidades, no mediante una retórica mimética. Dios es una paradoja que no puede transmitirse mediante las palabras, lo existente, las imágenes del mundo, y que debe, por lo tanto, ser conceptualizado mediante lo que no-es, la negación, lo monstruoso (4–8). El monstruo se convierte así en un símbolo extremo mediante el cual transcender las limitaciones de la lógica y el lenguaje para representar lo irracional, la divinidad. A Dios se le considera, de hecho, como el creador directo de los monstruos: de San Agustín a San Isidoro, Escoto Erígena o el pseudo-Dionisio (Williams 9–17), hasta Ambroise Paré. El teratólogo francés, cuyo tratado *Des monstres et prodiges* es el más influyente en la Europa de los siglos XVI y XVII, afirma que "la première [cause des monstres] est la gloire de Dieu. La seconde, son ire" (4).[9] De ahí que en la geografía medieval se sitúe en los límites del mundo, separando al hombre de Dios, una región poblada por razas monstruosas, quienes quedan por lo tanto más cerca del Creador que los seres humanos mismos (Williams 17; véase también Friedman). Mediador entre el hombre y la divinidad, el monstruo se encuentra en el centro de un discurso límite, en la base de un lenguaje y una geografía extremos. Constituye, por su carácter discursivo excepcional, "part of [the] semiotic aspect of nature in that, unlike other signs that 're-present' the intelligible, it 'portends,' 'points to,' and de*monstrates*,' to use Isidore's terms" (Wil-

[9] Sobre el concepto de Dios mismo como monstruo, véanse Kappler 278 y Cawson 40–43.

liams 13; véase también, para el monstruo como lenguaje, Kappler 187).

Ese carácter deíctico, demostrativo, señalador del monstruo se refleja en su propia etimología. La palabra procede del latín "monstrare," mostrar, lo que es digno de mostrarse (Williams 10, Kappler 226, 234). En su *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Joan Corominas y José Antonio Pascual analizan la palabra "monstruo" bajo la entrada correspondiente a "mostrar": "del latín *monstrum*…; *monstrare* es derivado de *monstrum* 'prodigio,' que a su vez parece serlo de *monere* 'avisar'" (IV: 165). También Sebastián de Covarrubias recoge en su *Tesoro* esa connotación de mostrar: "Monstro: *latine monstrum*, *a monstrando*, *quod aliquid significando demonstret*" (812). Y lo mismo en el *Diccionario de autoridades*, donde como segunda acepción de la palabra (junto a la noción más negativa de feo y temible), se dice lo siguiente: "cualquier cosa excesivamente grande o extraordinaria en cualquier línea. *Lat. Monstrum, Portentum.*" En otras palabras, el monstruo es un prodigio o portento (ya sea en sentido negativo o incluso positivo) que merece verse; lo digno de contemplarse por excepcional o raro. Así lo define ya Enrique de Villena en el siglo XV: "cosa vista no acostumbrada de ver" (Alatorre 148). Para Ambroise Paré, el monstruo es un juego de la naturaleza cuya función es que el hombre se admire del poder de Dios: "Nature s'y est jouée, pour faire admirer la grandeur de ses [de Dios] oeuvres" (139, véanse también 102, 117).

Bien como aviso o señal (*monere*), o simplemente como algo digno de verse (*monstrare*), lo monstruoso entra en estrecha relación con otras dos palabras fundamentales y de connotaciones muy positivas para la teoría artístico-literaria del Siglo de Oro: la maravilla (*mirabilia*) y la admiración (*admiratio*), ambas etimológicamente vinculadas al acto de "mirar." Como explica Claude Kappler, estas palabras se derivan del latín *mirari*, la cual, como *monstrum* y *portentum*, "exprime l'étonnement, la surprise, le goût du nouveau et de l'extraordinaire" (52).[10]

[10] Algo similar explica Roberto González Echevarría al respecto de "especie" (término usado por Calderón en relación a sus monstruos de *La vida es sueño*, y en concreto a Rosaura), como derivado de *spicere*, mirar (véase 31–32).

Según Octavio Paz en "Manierismo, barroquismo, criollismo," el monstruo representa la meta estética y literaria del barroco: "asombrar y maravillar; por eso buscaba y recogía todos los extremos, especialmente los híbridos y los monstruos" (González Echevarría 28). En un episodio de incomparable profundidad humana, el final de la parte I del *Quijote* ilustra esa relación entre el monstruo y la maravilla cuando el cura elabora un plan para devolver a su loco vecino al pueblo. Varios personajes se disfrazan de seres fabulosos, atrapan a don Quijote y, con la excusa de que está encantado, le atan de manos y pies y le encierran en una jaula (I, 46; 542). Después de algunas peripecias, don Quijote llega a su pueblo, tras recibir una paliza más en la aventura de los disciplinantes, enjaulado como un animal (o, si se quiere, como un "monstruo humano" al estilo de Segismundo):

> entraron en la mitad del día, que acertó a ser domingo, y la gente estaba toda en la plaza, por mitad de la cual atravesó el carro de don Quijote. Acudieron todos a ver lo que en el carro venía, y cuando conocieron a su compatrioto [*sic*], quedaron maravillados. (I, 52; 589)

Como en un espectáculo de feria (una especie de *freak show*), el extraordinario personaje, que debería ser conocido en el pueblo como Quijano (su "compatrioto") y no don Quijote, se muestra a todos en su forma más denigrante. Rareza única, el híbrido Quijano/Quijote causa maravilla a quienes le ven. No en vano, también el canónigo y sus acompañantes quedaron admirados ("en la misma admiración cayeron todos," I, 47; 550) cuando se encontraron con él recién enjaulado. El monstruo, sea Segismundo o este Quijano/Quijote a veces temible, casi siempre bienintencionado y digno de simpatía, despierta admiración y maravilla, debe verse, mostrarse. Como el libro o la obra teatral de mayor éxito posible, la monstruosidad necesita la mirada asombrada y constante de otros.

Es particularmente significativo, en esta conexión entre teoría literaria y lo monstruoso, que Cervantes, en el prólogo a sus comedias y entremeses publicadas en 1615, llamara a Lope de Vega "monstruo de naturaleza" por lo extraordinario de su talento

(Cervantes, *Teatro completo* 10). Pero más impactante aún resulta que el propio Lope se refiera a su nueva comedia, en el *Arte nuevo de hacer comedias* de 1609, como un "monstruo," "monstruo cómico" y "Minotauro" (vv. 36, 150 y 176). Sólo el carácter monstruoso puede explicar tanto la hibridez del nuevo teatro lopesco, como su afán por alcanzar a las masas, a todos los públicos, logrando así mostrarse y ser visto hasta el extremo. Por último, cabe resaltar que todavía en el lenguaje actual quedan huellas de esa otra acepción de la palabra "monstruo" (en el sentido más positivo de maravillarse ante algo o alguien extraordinario), como cuando se dice "Pelé fue un monstruo del fútbol" ("Persona que destaca en una actividad," según el *Gran diccionario usual de la lengua española* de Larousse).

Resumiendo lo dicho hasta ahora, puede decirse que Quijano ha creado al caballero andante don Quijote de la Mancha y el mundo de gigantes, monstruos y encantadores que le acompaña. Esos monstruos de la lectura que el hidalgo encontraba en sus libros son ahora creados por él mismo, convertido en el autor de un mundo imaginario que nos acompaña también a nosotros, los participantes externos en su historia: sus lectores. Como el labrador Alonso que reacciona con sorpresa y conmiseración, el lector de la obra cervantina contempla a un prodigio de personalidad múltiple que imita a Dios (mal, si se quiere) en su febril actividad creadora, en su poderosa fuerza inventiva. Las metamorfosis de Quijano le convierten en un ser anti-natural que el mundo que le rodea no comprende, al que reacciona como si de un monstruo se tratara. Al lector asediado por los monstruos de la lectura se le superpone ahora el monstruo creador que inventa una nueva personalidad para sí mismo.

Siguiendo con la imagen del monstruo/prodigio, el nacimiento de don Quijote se puede interpretar, siguiendo el discurso científico de la época, como el parto monstruoso de un Alonso Quijano fecundado por las lecturas caballerescas. Como ha escrito Eduardo Urbina elocuentemente, "Don Quijote nace viejo" (130), parodia del *puer-senex* que a la vejez se vuelve niño y se mueve entre la locura, la puerilidad y el juego. Varios factores contribuyen a contextualizar el momento del nacimiento ("precronístico" según Avalle-Arce, citado en Urbina 131) del caballero andante.

Primero, las características del hidalgo Quijano no son las propias del héroe masculino al estilo de un Amadís. Del buen vecino ni siquiera se sabe en un principio su apellido (Quijana, Quesada, Quijada…), y mucho menos se hace hincapié, al contrario de lo que hará Sancho durante todo el libro, en su calidad de cristiano viejo.[11] La familia, los orígenes del lector que creará (dará a luz, si se prefiere) al personaje don Quijote se han borrado: el nombre de su pueblo, el árbol genealógico, su pasado…[12] No se trata, como en el caso del Amadís, de una búsqueda de identidad para terminar descubriendo los orígenes reales del héroe. El caballero andante Quijote nace más bien como un hijo bastardo, cuya sangre impura (o al menos de la que demasiado poco se sabe) podría determinar su tendencia al comportamiento monstruoso.

En segundo lugar, Quijano es descrito en términos de sexualidad como un ser neutro. No está casado y nunca lo ha estado; su edad le limita la fuerza física que se le atribuye en la sociedad patriarcal al sexo "fuerte," y llega a perder el juicio por leer novelas de ficción. Además de contar con unos cincuenta años, su experiencia con el sexo opuesto es extremadamente limitada. De Aldonza Lorenzo se enamoró sin tener contacto alguno con ella: sólo la vio cuatro veces en los últimos doce años y sin que ella le mirara a él (I, 25; 310), o, como don Quijote se contradice más tarde, "en todos los días de mi vida no he visto a la sin par Dulcinea…sólo estoy enamorado de oídas" (II, 9; 90). De hecho, don Quijote no duda en hacer explícito su desinterés por Dulcinea/Aldonza como mujer: "por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso tanto vale [Aldonza] como la más alta princesa de la tierra"; él

[11] Para el contraste entre Sancho como cristiano viejo y don Quijote como nuevo, véase Daniel Eisenberg, "La actitud de Cervantes hacia sus antepasados judaicos."

[12] Los pocos datos que ofrece el propio Alonso Quijano sobre su pasado no bastan para determinar sus orígenes de una forma satisfactoria: afirma descender "por línea recta de varón" de Gutierre Quijada (I, 49; 569), en un discurso en que se destaca "la mezcla que don Quijote hacía de verdades y mentiras" (I, 49; 570); y antes que es "hijodalgo de solar conocido, de posesión y propiedad y de devengar quinientos sueldos," para añadir a continuación que "podría ser que el sabio que escribiese mi historia deslindase de tal manera mi parentela y decendencia, que me hallase quinto o sexto nieto de rey" (I, 21; 267). Agradezco a Dan Eisenberg estas referencias.

simplemente la pinta "en mi imaginación como la deseo" (I, 25; 312), sin pretender poseerla nunca. Respecto a otras mujeres, el caballero sólo llega a convertirse en un objeto de burla, como en los episodios con Maritornes (especialmente I, 16; 214) y con Altisidora y la dueña Rodríguez (a la que rechaza cuando ella entra en su dormitorio) en la segunda parte. Sabido es, por último, que las acusaciones de múltiples moralistas contra los lectores de novelas se centraban sobre todo en las mujeres, sentimiento que recoge María de Zayas en el marco narrativo de sus *Desengaños amorosos*: los hombres "siempre tienen a las mujeres por noveleras" (218).[13]

Tomando en cuenta todos estos rasgos no-masculinos del héroe cervantino, Alonso Quijano se presenta en el capítulo primero como una suerte de madre (¿no-padre?) que da a luz a un ser diferente de él mismo, y cuyo laborioso proceso de embarazo y parto dura varias semanas. Después de trabajar más de una semana en restaurar sus armas, su espada se rompe en la primera prueba (I, 1; 101). Quijano tarda cuatro días en dar un nombre a su caballo, y ocho en dárselo a sí mismo (I, 1; 101–02). Luego se encuentra una amada (Aldonza Lorenzo) y le crea asimismo un nombre, Dulcinea. Durante al menos un mes, por las indicaciones que nos da el narrador, Quijano construye su mundo caballeresco antes de salir como don Quijote a los caminos de España. A pesar de su impaciencia y entusiasmo por comenzar su vida de aventuras, el hidalgo pasa semanas enteras trabajando en la escritura (dar nombres, encontrar el estilo adecuado) de su nueva identidad. No en vano la primera salida la imagina y recita antes de haberla vivido incluso: "Apenas había el rubicundo Apolo…" (I, 2; 106), demostrando no tanto su destreza con las armas como con las letras.

En cualquier caso, no se puede olvidar que don Quijote es el hijo de Quijano de un modo muy particular: no sólo nace de él, sino que adquiere su forma, vive en él. Ese sentido monstruoso

[13] La *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos* de Daniel Eisenberg y María del Carmen Marín Pina trae un apartado en el índice temático en el que se consignan los estudios más importantes sobre las críticas a las mujeres como lectoras de libros de caballerías.

de apropiación del cuerpo del progenitor se relaciona con las teorías sobre el parto y la imaginación que Marie-Hélène Huet ha analizado en su magnífico estudio *Monstrous Imagination*. La teoría aristotélica expuesta en *Sobre los animales* y adoptada durante el siglo XVI por los europeos predica que el hijo que no se parece a sus progenitores es un monstruo, fruto de una relación adúltera, o bien fruto de la imaginación excesiva de la madre (Huet 2–3). En este caso, don Quijote nace de la desbordante imaginación de la "madre," el Quijano fecundado por las lecturas caballerescas, para encarnar su extremo opuesto, todo lo que él mismo no es. Contrario al hidalgo sin pasado, de vida gris y obsesión por la lectura, don Quijote representa al caballero andante capaz de las hazañas más imposibles. En ese sentido, el hijo no puede ser más diferente a su progenitor.

Pero, desde otro punto de vista, el hijo (Quijote) coincide físicamente con su progenitor (Quijano): don Quijote es ciertamente opuesto al padre/madre en personalidad, pero utiliza su mismo cuerpo, y es por lo tanto exactamente igual a Quijano. No en vano, y en referencia al propio Cervantes y su "hijo" literario, el autor nos advierte en el prólogo a la primera parte que "cada cosa engendra su semejante" (79). Hay que tomar en cuenta en este sentido el vuelco a la teoría aristotélica que algunos pensadores plantean hacia el siglo XVIII. Para ellos, y en oposición a Aristóteles, la semejanza perfecta entre madre o padre e hijo es lo extraño, lo monstruoso; lo normal son las diferencias, las particularidades del nuevo ser (Huet 96-97). Desde este punto de vista, la imaginación de la mujer puede afectar al feto tanto como la del hombre, pues una semejanza del bebé respecto a su padre debería atribuirse al poder "reproductor" (capaz de reproducirse con exactitud) del propio padre, y no de la madre (101). Esta situación monstruosa, por la que el poder de la imaginación pasa de la madre o del padre al feto para imprimirle sus mismos rasgos, adquiere en el caso de Quijano/Quijote un sentido extremo: la criatura, don Quijote, se ha apropiado por completo del padre/madre, Quijano. El progenitor, mediante su imaginación exaltada, ha creado un monstruo que se le parece hasta el extremo: es él mismo, aunque diferente. Es el mismo y el otro en uno solo. Es diferente al progenitor por cuanto el caballero es la ima-

gen opuesta del hidalgo, lo cual le convierte en monstruo para Aristóteles y los renacentistas; pero también es idéntico al progenitor por cuanto usa su cuerpo, lo cual le convierte en monstruo para los pensadores barrocos y neoclásicos que ven en la semejanza absoluta un exceso del poder de la imaginación paterna o materna.

Desde todos los ángulos posibles, por lo tanto, la creación de don Quijote puede entenderse como un parto prodigioso, fruto del poder incontrolable de la imaginación. En último término, don Quijote es el producto de una escritura más o menos exitosa de la ficción caballeresca en el cuerpo del creador mismo. A semejanza de un científico que experimenta consigo mismo, Quijano usa el poder de su imaginación para crear un ser diferente y exacto a él mismo, un monstruo que tras un parto extenuante necesita ser admirado. Este artista que no solamente crea monstruos, sino que es él mismo una criatura extraordinaria, es según Marie-Hélène Huet el factor determinante para la teoría sobre el parto monstruoso predominante en el siglo XIX Los estudios sobre la monstruosidad tomaron en cuenta por primera vez el hecho de que, mediante avances genéticos, los científicos creyeron posible crear criaturas monstruosas (por lo raras, como la Dolly que inauguró la era de las clonaciones de seres vivos en nuestra época) en un laboratorio. Por una parte, se relega a la madre y al padre a un segundo plano, y por tanto el poder de su imaginación para alterar la formación del feto. Por otra, sin embargo, el científico mismo se convierte en un artista (¿un padre/madre?) capaz de crear monstruos, como en el caso del doctor Frankenstein que protagoniza la novela de Mary Shelley (Huet 108–10). Como consecuencia, el monstruo se define ahora como una organización celular única, no menos única que la de cualquier ser "normal" (pues todos somos diferentes), pero sí extraordinaria en algún sentido. Para el científico, la cuestión de la monstruosidad se convierte en la práctica en una forma de escritura, en un escribir en orden diferente los elementos que componen el abecedario genético de los seres vivos. De similar modo, Quijano escoge diferentes elementos del mundo caballeresco y los re-escribe en su mundo "real" en un orden inapropiado que distorsiona tanto al individuo como a su entorno. Del alfabeto hiperbólico de los libros de

caballerías sólo pueden nacer monstruos; el artista (científico o lector obsesionado) sólo puede combinar las letras de la vida de modo caótico y antinatural. Quijano es en último término padre y madre de su criatura, semejante y diferente a él, pero, sobre todo, artista que usa el enorme poder de su imaginación en un experimento estético de consecuencias admirables, del que todos se van a maravillar.

Alonso Quijano/don Quijote es por lo tanto un ser prodigioso, nacido de un parto de la imaginación con la pretensión máxima de ser admirado. Si bien el caballero andante se exhibe por España de la forma más grandilocuente posible, el esfuerzo del narrador por eliminar al oscuro hidalgo del primer plano de la historia y relegarlo a los tristes momentos de las derrotas es, no obstante, mucho más sutil. Esa intención de quitarle al hidalgo Quijano su papel protagonista se produce en numerosos momentos del libro, como se dijo al principio de este trabajo y conviene retomar ahora.

Ya desde el inicio de la primera parte, el narrador y los personajes se refieren a la biblioteca de Quijano como la de don Quijote (I, 5; 128 y I, 7; 140). Cuando en los capítulos de Sierra Morena envía una cédula para que se le dé a Sancho varios animales como compensación por su pérdida del rucio, Quijano pone una rúbrica para evitar firmar con su auténtico nombre legal (I, 25; 315). Dos personajes avistan a Sancho camino al Toboso para entregar la carta de don Quijote a Dulcinea y exclaman: "aquel es el caballo de nuestro señor don Quijote" (I, 26; 321; y también I, 29; 364). Estos dos personajes son el cura y el barbero, quienes vienen en busca precisamente de Quijano con la pretensión de que el hidalgo deje de creerse caballero y regrese a su casa. ¿Cómo llaman "nuestro señor don Quijote" a quien pretenden vuelva a convertirse en Quijano? No menos significativo es que el ama y la sobrina del hidalgo, quizás las más enconadas enemigas del fingido caballero andante don Quijote, no pronuncien nunca el auténtico nombre de su amo y tío. Su personalidad original desaparece incluso para su entorno familiar y social más íntimo, extremo que predomina en toda la segunda parte del libro hasta el final, cuando, como señala Torrente Ballester, su fama literaria es inmensa (31).

Pero, ¿qué se esconde detrás de esa insistente ocultación de Quijano? ¿Por qué parece interesarle a Cervantes mantener siempre en primer plano a don Quijote en detrimento del hidalgo que lo crea? Se podrían aducir varias respuestas a esta pregunta. Es obvio por una parte que el personaje más interesante, más atractivo para el público es el del caballero andante que camina por los pueblos de España con la intención anacrónica, idealista, alucinada, de poner en práctica la orden de caballería aprendida en sus libros. El hidalgo manchego de vida rutinaria y una nobleza venida a menos, entrado en años, soltero, lector obsesivo, no presenta *a priori* gran interés como protagonista de una novela.

Por otra parte, Cervantes desarrolla su historia en un doble plano: don Quijote aspira a ser un caballero andante tanto como Quijano aspira a ser un creador. Si bien el libro abunda en reflexiones explícitas sobre la literatura (sobre retórica, poética, géneros literarios, público receptor…), el hecho de que don Quijote surge como la creación maestra de un lector crédulo, Quijano, se mantiene en un discreto segundo plano mediante su supresión del texto. Da la impresión de que el éxito de Quijano como creador depende en todo momento de la visibilidad de su prodigiosa descendencia, don Quijote.

En esta confusión de personalidades, de guerreros y poetas, ¿quién es el verdadero protagonista del *Quijote*? ¿El lector crédulo que se decide a crear un ente vivo, una especie de literatura puesta en práctica, o el caballero andante que unas veces razona como cuerdo y otras actúa como loco? ¿Cuál es la reflexión última de Cervantes sobre el protagonista de su novela y su condición no sólo de guerrero (Quijote) sino también de lector/creador (Quijano)?

Esa multiplicidad del protagonista es un hecho constatado y repetido a lo largo de toda la novela, que se traslada incluso al lenguaje mismo. En su primera salida, don Quijote recurre a un estilo sobrecargado de metáforas y figuras retóricas, un estilo excepcional por lo excesivo, monstruoso en el sentido de desproporcionado y raro. Como en una acción reminiscente del parto del monstruo, el lenguaje se multiplica en boca de don Quijote. El ejemplo más significativo de esta sobreabundancia de figuras retóricas es el famoso discurso de don Quijote (¿o se debería decir

"del lector/escritor Quijano"?) al alba de su primera salida: "Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada Aurora…" (I, 2; 106).

Volviendo al capítulo 5 de la primera parte que comenté arriba, el aspecto dual del personaje se demuestra una vez más en las dos posibles lecturas de este pasaje. Por un lado, el caballero don Quijote sufre una incuestionable y ridícula derrota militar cuando su caballo tropieza y él resulta apaleado por un mozo de mulas. Pero por otro lado, el "Yo sé quien soy" presenta al creador invencible que reclama su poder de auto-transformación y que asombra al mundo con su creatividad ilimitada. Independientemente de cuál sea el resultado de las aventuras del caballero andante don Quijote, el "yo" de Quijano sale siempre victorioso en una batalla poética que multiplica no sólo su personalidad de un modo un tanto esquizofrénico, sino que multiplica también su poder, aun apaleado. El "yo" de Quijano se presenta ante su vecino (ante los lectores, en una de las primeras aventuras del libro) al menos desde dos perspectivas triunfantes: como un escritor extraordinario que improvisa su creación viviéndola en el mundo real, y como un ser capaz de reinventar su identidad tantas veces como quiera. Esas dos características esenciales del personaje condicionan su comportamiento durante toda la novela y dan coherencia a un ser doble, hidalgo y caballero andante, un ser de extremos opuestos, cuerdo y loco, héroe y villano, lector y creador, poeta y guerrero.

Muy especialmente en los primeros capítulos de la novela, el personaje ofrece en efecto una doble cara: una ridícula (en la venta donde es investido caballero, por ejemplo, o en el ataque a los molinos de viento), pero también otra despiadada y cruel. Ataca sin más a unos pacíficos mercaderes, hiere gravemente al vizcaíno, embiste contra los frailes que transportan un cuerpo muerto, empeora la situación de Andrés, azotado por Juan Haldudo. Sus arranques de ira son incontrolables, peligrosos, arremete contra propiedades (los rebaños de ovejas, por ejemplo) tanto como contra personas (incluso contra su propio escudero tras el fiasco

de los batanes [I, 20; 255]), llegando a poner a varios personajes al borde de la muerte. Al tiempo que se comporta como loco (ridículo o peligroso), en otras ocasiones actúa como sabio que ofrece excelentes discursos y consejos (sobre la Edad de Oro, sobre el bueno gobierno, etc.). Si consideramos a Quijano como artista/creador, sus dos caras son reflejo incluso de su propia condición social. Así lo apunta John R. Beverley en su definición del artista barroco: "The artist is himself…an hidalgo or gentleman, yet at the same time aware of the ambiguous nature of his…social position as a kind of artisan producing…a specific knowledge artifact" (225). El hidalgo, perteneciente a la pequeña nobleza, no debe trabajar con sus manos; y sin embargo, el artista-hidalgo produce sus obras de arte de modo similar a como un artesano elabora sus productos. Se mire como se mire, la dualidad caracteriza al protagonista cervantino desde el inicio de la novela. Diversos personajes y críticos describen a don Quijote como cuerdo y loco a la vez, lúcido y demente, confortante tanto como peligroso, lo que ha llevado a Francisco López Estrada a llamarlo "bifronte" (199). Esa doble faceta del caballero recuerda el origen también dual del personaje: Quijano crea a don Quijote, es por lo tanto lector y creador, hidalgo y caballero, poeta y soldado.

Concluyendo, los monstruos de la lectura han originado un prodigio, un lector-creador-caballero al que siempre acompañan monstruosas invenciones y disparates. Pero ese monstruo no tiene sólo una cara, no es sólo un caballero andante loco de visión idealista y valores trasnochados. Como si buscara finalmente enfatizar el origen dual del personaje, en los últimos capítulos de la novela Cervantes hace que don Quijote muera para dejar morir a su otro, primer rostro, Quijano. El hidalgo manchego, de vida lenta y aburrida, de imaginación monstruosa, reaparece ante los ojos del lector para clarificar sus orígenes. El monstruo guerrero agoniza y desaparece para descubrirnos al monstruo creador que, agotado después del parto tortuoso de su imaginación, se está muriendo. Tras las dudas iniciales sobre su verdadero apellido (Quijana, Quesada, Quijada…), ahora el aventurero moribundo nos confiesa en primera persona y sin ambigüedades su verdadero nombre: Alonso Quijano. La otra cara del monstruo se nos ha revelado por fin, personalidad no menos turbulenta y admirable

que la del caballero andante que él mismo inventó mediante su poderosa imaginación. Admirable y brutal, loco y cuerdo, lector y creador, el hidalgo/caballero andante se presenta como un individuo común a quien la imaginación y las obras ficcionales han convertido en un héroe ambivalente. Personaje sacado de una realidad cotidiana, casi sórdida, Quijano/Quijote se erige en el nuevo monstruo moderno. El sentido etimológico de lo monstruoso, lo digno de mostrarse, pasa ahora a un primer plano absoluto. Y la literatura se presenta en último término como el vehículo mediante el cual mostrar, sacar a la luz pública, seres prodigiosos nacidos de los prodigios de la lectura.

La multiplicidad es un rasgo esencial a la personalidad de Quijano/Quijote y al libro mismo. Junto al lector obsesionado con los libros de caballería, Cervantes nos presenta al creador que escribe en su propio cuerpo, en su comportamiento, al personaje nacido de su imaginación. Mientras que Quijano se esconde, don Quijote pregona por el contrario su ansia de fama, su intención de ser admirado por todo el mundo. Además de caballero, Quijano/ Quijote se presenta como un creador comprometido de una manera extraordinaria con su tarea creativa. Producto de un parto monstruoso, se convierte en un objeto de admiración, en un producto de la imaginación que maravilla independientemente de cuál de sus dos rostros enseña. La base común a todas las facetas distintas del personaje es, entre otras posibles, su poder creativo, su capacidad artística.

En realidad, la aparente contradicción entre el Quijano que expone su obra monstruosa (don Quijote) para la admiración de todos y el Quijano de quien no sabemos ni siquiera su apellido, se encuentra en Cervantes mismo. Al tiempo que se esconde tras diferentes capas autoriales (Cide Hamete, el segundo autor, el traductor…), en los preliminares a varios de sus libros (especialmente en la segunda parte del *Quijote*, tras la publicación de la continuación apócrifa, y en su obra póstuma, *Persiles y Sigismunda*) reclama su fama literaria. De modo similar, Quijano/Quijote también se reviste de varias personalidades al tiempo que exclama coléricamente "Yo sé quién soy." Sabe quién es, qué es, pero sabe por encima de todo quién puede ser: "sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos los doce Pares de Francia y aun

los nueve de la Fama." Ese dios creador, hidalgo empobrecido y guerrero sin fortuna, es el mayor héroe de todos: el monstruo que sabe "monstrarse" mejor.

El esfuerzo sistemático de Cervantes por borrar a Alonso Quijano de su novela responde, pues, al hecho de que al esconder al hidalgo, el autor deja en primer plano al caballero andante, al loco cuya personalidad se ha trastocado. Sin embargo, la verdad es que don Quijote no es simplemente un loco, sino que más allá de sus actos irracionales, Quijano/Quijote se comporta como un prodigio, un ser heterogéneo nacido del poder de la imaginación que demuestra un ansia irrefrenable de admiración, de excepcionalidad. Su carácter multiforme, su nacimiento, su sed de fama son características propias de los monstruos, y especialmente del mayor monstruo de todos: el artista mismo, el dios de la creación y la metamorfosis.

A Cervantes no le interesa hacer explícita su monstruosa teoría sobre la escritura: finge presentar a un loco, y consigue, paradójicamente, crear al personaje occidental probablemente más influyente después de la figura de Cristo. Al relegar a Quijano a un segundo plano, el escritor mismo toma distancia de su obra, urde sus monstruosidades desde la sombra. Al fin y al cabo, todo arte requiere un proceso de interpretación, una decodificación de los signos que el monstruo transmite en un orden único y, por lo tanto, admirable. El éxito de don Quijote depende en ese sentido de la desaparición de Quijano: el creador queda en un segundo plano mientras que el guerrero pasa al primero. A las numerosas derrotas militares de uno se le superpone la permanente victoria del otro, el que mantiene siempre la atención en vilo de cuantos entran en contacto con él. Quijano/Quijote y Cervantes, hasta cierto punto, utilizan la misma estrategia para lograr su objetivo último de alcanzar la fama.

El verdadero protagonista de *Don Quijote* tiene por lo tanto una identidad múltiple, proteica, cambiante. Por encima de todo es un artista, un creador que lleva a sus últimas consecuencias no el escaso poder militar de un fingido caballero andante, sino el inmenso poder de la imaginación de un lector obsesivo. Más que una aventura de caballerías, el libro cervantino presenta una aventura literaria, un experimento por el cual un lector decide

crear una obra caballeresca en su propia persona. El verdadero protagonista de *Don Quijote* es ese ser prodigioso, múltiple, a veces contradictorio, que persigue ante todo satisfacer su insaciable sed de "mostrarse."

Department of Spanish
215 Ciruti Center
Mount Holyoke College
South Hadley, MA 01075
rminana@mtholyoke.edu

Obras citadas

Alatorre, Antonio. *Los 1001 años de la lengua española*. México: Tezontle, 2001.

Allen, John Jay. *Don Quixote: Hero or Fool? A Study in Narrative Technique*. Gainesville: U of Florida P, 1969.

Bartolomé Pons, Esther. "El desafío lúcido de don Alonso Quijano." *Ínsula* 437 (1983): 10.

Beverley, John R. "On the Concept of Spanish Literary Baroque." *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*. Ed. Anne J. Cruz and Mary Elizabeth Perry. Minneapolis: U Minnesota P, 1992. 216–30.

Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Ed. José María Ruano de la Haza. Madrid: Castalia, 1994.

Castro, Américo. *Cervantes y los casticismos españoles*. Madrid: Alfaguara, 1966.

Cawson, Frank. *The Monsters in the Mind. The Face of Evil in Myth, Literature and Contemporary Life*. Sussex: The Book Guild, 1995.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote*. Ed. John J. Allen. 14ª ed. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1991.

———. *Teatro completo*. Ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Barcelona: Planeta, 1987.

Chevalier, Maxime. "Don Quichotte et son public." *Livre et lecteur en Espagne et en France sous l'Ancien Régime (colloque de la Casa de Velázquez*). Paris: Editions ADPF, 1981. 119–26.

Close, Anthony. *The Romantic Approach to* Don Quixote. *A Critical History of the Romantic Tradition in* Quixote *Criticism*. Cambridge: Cambridge UP, 1977.

Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana*. Ed. Martín de Riquer. 1943. Madrid: Turner, 1977.

Corominas, Joan, y José Antonio Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Vol. IV, ME–RE.* Madrid: Gredos, 1981.

Cull, John T. "The "Knight of the Broken Lance' and His 'Trusty Steed': On Don Quixote and Rocinante." *Cervantes* 10.2 (1990): 37–53. <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/articf90/cull.htm> (3 julio 2006).

Donahue, Darcy, y Alfred Rodríguez. "Sobre un dato de la biografía de Alonso Quijano, el Bueno." *Hispanic Journal* 9 (1987): 41–44.

Eisenberg, Daniel. "La actitud de Cervantes hacia sus antepasados judaicos." En prensa en las actas del coloquio "Cervantes y las religiones," Universidad Hebrea de Jerusalén. <http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/cervantes/Eisenberg-Jerusalen.pdf> (23 junio 2006).

———, y María del Carmen Marín Pina. *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000. <http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/Bibl_libros_de_caballerias/bibliography.pdf> (23 junio 2006).

Flores, R. M. "¿Qué hay en los apellidos Quijada, Quesada y Quijana? Fuentes históricas, teoría narratológica y bibliografía analítica en la crítica literaria." *Bulletin Hispanique* 99 (1997): 409–22.

Friedman, John Block. *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*. Syracuse: Syracuse UP, 2000.

González Echevarría, Roberto. "El 'monstruo de una especie y otra': *La vida es sueño*, III, 2, 725." *Calderón: Códigos, monstruo, iconos*. Ed. Javier Herrero. *Co-Textos* 3 (1982): 27–58.

Gran diccionario usual de la lengua española. Barcelona: Larousse, 1996.

Green, Otis. "El 'ingenioso' hidalgo." *Hispanic Review* 25 (1957): 175–93. Recogido en su *The Literary Mind of Medieval & Renaissance Spain*. Lexington: UP of Kentucky, 1970. 171–84.

Huet, Marie-Hélène. *Monstrous Imagination*. Cambridge: Harvard UP, 1993.
Izzi, Massimo. *Diccionario ilustrado de los monstruos*. Trad. Marcel·lí Salat y Borja Folch. Palma de Mallorca: Alejandría, 2000.
Kappler, Claude-Claire. *Monstres, démons et merveilles a la fin du Moyen Age*. Nouvelle édition corrigée et augmentée. Paris: Éditions Payot et Rivages, 1999.
Lathrop, Thomas. "Avellaneda y Cervantes: el nombre de don Quijote." *Journal of Hispanic Philology* 10 (1986): 203–09.
López Estrada, Francisco. "La función de la biblioteca en el *Quijote*." *De libros y bibliotecas. Homenaje a Rocío Caracuel*. Sevilla: U de Sevilla, 1994. 193–200.
Mancing, Howard. "Alonso Quijano y sus amigos." *Cervantes: Su obra y su mundo*. Ed. Manuel Criado del Val. Madrid: Edi-6, 1981. 737–41.
Martín Morán, José Manuel. "Don Quijote en la encrucijada: oralidad y escritura." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 45 (1997): 337–68.
Paré, Ambroise. *Des monstres et prodiges*. Éd. Jean Céard. Ginebra: Droz, 1971.
Percas de Ponseti, Helena. *Cervantes y su concepto del arte. Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del* Quijote. 2 vols. Madrid: Gredos, 1975.
Presberg, Charles D. *Adventures in Paradox.* Don Quixote *and the Western Tradition*. University Park: Pennsylvania State UP, 2001.
Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española.* 6 vols. 1726–39. Ed. facsímil. *Diccionario de autoridades*. 3 vols. 1963. Madrid: Gredos, 1969.
Rico, Francisco. "El título del *Quijote*." *Bulletin of Spanish Studies* 81 (2004): 541–51. <http://seneca.uab.es/gould.ceccee/quijote.htm> (10 abril 2004).
Riley, Edward C. "La singularidad de la fama de Don Quijote." *Cervantes* 22.1 (2002): 27–41. <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics02/rileyarticle.pdf> (15 julio 2006).
Rodríguez, Alfred y Tomás Ruiz Fábrega. "Las últimas páginas: ¿Don Quijote o Alonso Quijano?" *Anales Cervantinos* 20 (1982): 215–17.

Soufas, Teresa S. *Melancholy and the Secular Mind in Spanish Golden Age Literature*. Columbia: U Missouri P, 1990.
Torrente Ballester, Gonzalo. *El* Quijote *como juego*. Madrid: Guadarrama, 1975.
Urbina, Eduardo. "Don Quijote, *puer-senex*: Un tópico y su transformación paródica en el *Quijote*." *Journal of Hispanic Philology* 12 (1988): 127–38.
Valton, Edmond. *Les monstres dans l'art*. Paris: Flammarion, 1905.
Van Doren, Mark. *La profesión de don Quijote*. Trad. Pilar de Madariaga. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.
Vega, Lope de. "Arte nuevo de hacer comedias." Juan Manuel Rozas. *Significado y doctrina del "Arte nuevo" de Lope de Vega*. Madrid: SGEL, 1976. 181–94.
Weiger, John. *In the Margins of Cervantes*. Hanover: UP of New England, 1988.
Williams, David. *Deformed Discourse: the Function of the Monster in Mediaeval Thought and Literature*. Montréal: McGill-Queen's UP, 1996.
Zayas, María de. *Desengaños amorosos*. Ed. Alicia Yllera. Madrid: Cátedra, 1989.
Ziolkowsky, Eric. *The Sanctification of Don Quixote: From Hidalgo to Priest*. University Park: Penn State UP, 1991.

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25.2 (2005 [2006]): 59-82.
Copyright © 2006, The Cervantes Society of America

Queen Caroline's Merlin Grotto and the 1738 Lord Carteret Edition of *Don Quijote*: The Matter of Britain and Spain's Arthurian Tradition

AMANDA S. MEIXELL

achel Schmidt attributes the canonization of *Don Quijote* in England to the 1738 publication, in London, of Lord Carteret's four-volume deluxe edition of the novel in Spanish (46). She holds that this edition marked a shift that elevated the work from popular literature to a classic, launching it to the realm of those texts that represented the aristocratic and learned values of neoclassicism. English statesman Lord Carteret actually undertook the project so as to please Queen Caroline of England, a lover of literature who had complained that she could find no edition of Cervantes' novel

Figure 1. The Section of Merlin's Cave in the Royal Gardens at Richmond. From John Vardy, *Some Designs of Mr. Inigo Jones and Mr. William Kent* 32. (The original is unknown and probably lost.)

Figure 2. William Kent. *Retrato de Cervantes de Saavedra.* From the London, 1738 edition. The room at the upper left is believed to represent Queen Caroline's Merlin Cave.

worthy of her library of the wise Merlin.[1] The Queen's Merlin Book Collection consisted of antique knight chronicles and was located in her famous (or infamous) cave dedicated to the Arthurian wizard in Richmond Gardens; the architectural structure was not really a cave at all but rather a thatched Gothic cottage that consisted of a circular room with openings on three sides that contained collections of English books (Colton 9) (Figure 1). A small illustration of this so-called cave even appears within the Lord Carteret edition.[2] The 1738 *Quijote* is said to mark a milestone in the history of English book-illustration, and Lord Carteret himself was meticulous about the role the illustrations were to play (Hammelmann 448). The reference to Merlin's Cave subtly turns the deluxe edition's outward tribute to things Spanish into praise for British identity rooted in the British gothic past and the mysteries of Arthur and Merlin.

Lord Carteret's 1738 *Quijote* contains two important images of Cervantes, the second of which includes the reference to Merlin's Cave. The first is an allegorical frontispiece that, according to Frederick De Armas, represents Cervantes as both Hercules and Apollo, a double-representation that ultimately glorifies Cervantes as a man of letters, canonizing him as an Apollonian poet who joins the English Parnassus of the eighteenth century (5). The second image is by William Kent and is the first extant portrait of Cervantes. Featured as both a soldier and an author, Cervantes sits in the right foreground with a pen in hand, surrounded by piles of books and pieces of armor fixed on the wall. In the background of the illustration, in the upper-left hand corner, is a vaulted Gothic room, which is said to represent Queen Caroline's Merlin Cave (Figure 2).[3] William Kent, in fact, designed not only

[1] Schmidt 47; Hammelmann 5. See Ashbee 123-24.

[2] See Johannes Hartau, in *Don Quijote in der Kunst,* in which he argues the Gothic structure is most likely a reference to the Queen's Merlin Grotto (64–66).

[3] This plate, while always part of the front matter, is found in different locations in different copies. It may be found online at: 1) the Proyecto Cervantes at Texas A&M University, <http://www.csdl.tamu.edu/cervantes/V2/index.html> (8 June 2006), and 2) the Banco de imágenes del *Quijote* (1695-1905), <http://www.qbi2005.com/frmControl.aspx?idform=frmBusExperta.aspx&idPripal=frmPripal.aspx?idform=frmBusExperta.aspx> (8 June 2006).

the portrait in question but also the actual Cave itself in the Royal Gardens at Richmond. Don Quijote atop Rocinante followed by Sancho Panza on his donkey ride through the Gothic room, significantly transplanting Cervantes' most famous characters from the dusty roads of sixteenth-century Spain to the enclosed domain of Merlin and the British Arthurian tradition to which the enchanter belongs. The inclusion of this Spanish novel within Queen Caroline's Arthurian realm depicted in this small illustration reveals a sense of British patriotism. By containing the novel within the Arthurian tradition that not only gave rise to the genre of romance that Cervantes claimed, in his prologue, he was seeking to destroy but which also continued to provide a source of pride and identity for eighteenth-century England, the 1738 producers framed the novel as more than a neoclassical tool to warn against the dangers of reading fantastic literature and used it to glorify the British traditions of Arthur and Merlin that inspired literatures and cultures well beyond their borders. Situated at the beginning of the deluxe edition, the illustration draws attention to the roles that Merlin, prophecy, and the cave will play within the novel, quietly establishing the idea that the book achieves its status as a classic at least in part through its association with the Arthurian romance tradition.

The *Quijote* was recognized as a classic in England before it was so recognized in Spain. It achieved acclaimed status in its homeland only after the 1780 Ibarra edition whose production was commissioned and supervised by the Real Academia de la Lengua. Some possible reasons why the book's canonization occurs first in the British Isles come to light when considering the meaning of the illustration within the early eighteenth-century sociopolitical contexts of England and Spain. The 1730s marked an especially heated period in British politics; a campaign for war against Spain defined the powerful Opposition movement of the time led by vocal parliamentary spokesmen, among them Lord Carteret (Gerrard 6). It is remarkable and unusual, then, that such a lavish edition of such a large Spanish work would be published

in England in its original language.[4] Also curious, the Carteret edition—largely through its portraits of the author and its inclusion of the first Cervantine biography—actually instigated the movement to cast the Spanish author as a hero, underscoring his dignity and seeking to establish his authority (Schmidt 49). Schmidt describes, however, the general disregard in which Cervantes was held by his countrymen, who in the eighteenth century labeled him a traitor to their nation's military values; the Valencian scholar D. Gregorio Mayans y Siscar, who supplied the biography, was actually labeled as anti-Spanish by his fellow Spanish intellectuals (Schmidt 57). Schmidt reveals how Mayans paradoxically contributed to the British neoclassical interpretation of the novel by "rescuing it from the contempt of neoclassical intellectuals in Spain" (59). The British salvation of the Spanish novel can be interpreted, then, as a British crusade to champion Cervantes, an act to exalt her enemy's enemy. The Merlin Cave illustration includes Cervantes' characters within an architectural structure that was designed precisely to celebrate the Matter of Britain, symbolically depicting British cultural and artistic supremacy and highlighting the descent of Arthurian literary pieces produced in foreign lands from the original British tradition.

Merlin's Cave came into existence through the interests and effort of Queen Caroline of England. The wife of George II, Queen Caroline was an intellectual who had a very active political life and played an important part in English affairs from the time of her husband's accession in 1727 until her death ten years

[4] Hammelmann studies the publishing history of the 1738 edition and explains that it was unusual, although not unheard of, to produce such large works in the original language. J. R. Tonson, the publisher of the Carteret edition, did in fact publish three other editions of foreign works in the original language in the mid 1720s (5). They were a Racine (celebrated French playwright whose works are noted for their loyalty to the classical unities), Tasso's *Gerusalemme liberata* (an Italian late sixteenth-century masterpiece that greatly influenced English poets like Spenser), and Plutarch's *Lives* (an erudite biography that compares and contrasts ancient Greeks and Romans and that greatly influenced Shakespeare's *Julius Caesar, Coriolanus,* and *Antony and Cleopatra*.) The *Quijote*, not an obvious exemplary classical or neoclassical text, stands out among these early eighteenth-century publications, making the circumstances surrounding its neoclassical production worthy of examination.

later. She actually became the intermediary between her weak, unpopular, and disinterested husband and his powerful minister, Robert Walpole. Ruling with her strong ally Walpole, the Queen acted as regent on several occasions for months at a time, and it was during one of her regencies that Caroline built Merlin's Cave, an architectural structure that immediately became the object of political satire in political journals of the day.[5] For Queen Caroline, the cave of Arthur's famed prophet served as political propaganda, legitimizing the Hanoverian kings and their right to the British throne. For the anti-Walpole Opposition of which Lord Carteret was a vocal member, the figure of Merlin situated in the cave became an object of ridicule, closely associated with the minister, the devilish "wizard" who could not be trusted (Colton 12–16).[6] By building the Cave, Caroline unwittingly "played directly into the Opposition's hands" (16).

Indeed, various political commentators of the time supplied opposing political interpretations of the Cave and the waxwork icons that it housed. Chief journals like *Gentleman's Magazine* and the *London Magazine* reported the debates over the Cave's meaning and included full-page engravings of the interior (Gerrard 170). In this way, the Cave became part of the popular imagination of the time in England; it was opened to the public, and

[5] Colton explains that "Merlin's Cave met with very little sincere applause…. [T]he little building often suffered ridicule, or at least playful contempt, during its short lifetime. And whether pro or con, this printed reaction to Merlin's Cave was, in the 1730s, unexpectedly profuse" (5).

[6] By all accounts, Walpole and Lord Carteret had an extremely antagonistic personal relationship throughout the reigns of both George I and George II. Carteret continually posed a threat to Walpole's efforts to consolidate power. Carteret's personal charm, knowledge of the German language, and expertise in foreign affairs endeared him to both Hanoverian monarchs; he operated specifically to gain favor with the king and queen because he believed that anything could be accomplished with the support of the Crown. In 1724, under the reign of George I, Walpole, fearful of the close relationship between Lord Carteret and the king, had Lord Carteret removed from his influential position as secretary of state and sent to Ireland as lord lieutenant. Later, in 1742, in the face of increasing opposition led by Carteret, Walpole was forced to resign. On the fall of Walpole's ministry, Carteret became the secretary of state again, assuming an important leadership role under George II. Still active in politics, though, Walpole then worked to secure Carteret's dismissal, which came in 1744.

hundreds of people paid visits and enjoyed guided tours (171). The building came to be a sort of public entertainment, and it started a vogue for Arthurian theatrical productions. "Inn-keepers and puppet-booth owners in the Richmond vicinity capitalized on the Cave's popularity. A number of taverns changed their name to Merlin's Cave, and coffee houses supplied 'Merlin in Miniature,' scaled-down versions of Caroline's figures" (171).

Judith Colton has shown how the wax figures all exploit Merlin's prophetic aspect to legitimize Hanoverian rule. Sources agree on the identity of three of the figures besides that of Merlin: his squire/secretary, Henry VII's Queen, and Queen Elizabeth. The remaining two figures had various identifications, the first labeled as Minerva, Britomart from Spenser's *Faerie Queene*, Britannia, or Bradamante (Britomart's prototype in Ariosto's *Orlando furioso*); the last was possibly Queen Elizabeth's nurse, Britomart's nurse from Spenser, Melissa (the prophetess from *Orlando furioso*) or Mother Shipton (a famous British sorceress) (Colton 10–13). Merlin's most famous prophecy concerns the glorious return of Arthur to the throne of Britain, and both Henry VII and Queen Elizabeth put his prediction to political use by claiming to be the rightful descendants of the fabled king of Britain. Spenser confirmed their claims in his famous poem, the *Faerie Queen.* Spenser's Britomart visits Merlin's cave where the sorcerer tells her of the future line of descendants that will result from her marriage, detailing a long line of princes that culminates in Elizabeth, the true continuation of Arthur's line. By housing these figures within her Hanoverian structure, Queen Caroline situates her dynasty among the rightful heirs to the British throne.

In addition, the Queen includes Melissa and Bradamante from *Orlando furioso* in order to establish a specific hereditary link between the Hanoverian family and British Arthurian myth. In Ariosto, Bradamante and the prophetess Melissa visit Merlin in his grotto. Ariosto's Merlin foretells the rise of the House of Este, the house from which the Hanover dynasty had descended.[7]

[7] According to Judith Colton, "in Ariosto Merlin foretells the coming glories of the House of Este. It was from this House that those of Brunswick and Han-

Thus, as a whole, the sorcerer's cave can be seen as an attempt to mythologize the Hanoverian dynasty, connecting them to British Arthurian antiquity and therefore granting them the authority to rule, a difficult political message to deliver during this time of growing opposition to Walpole's government. Merlin's grotto similarly serves to buttress the authority of the 1738 Lord Carteret edition of the *Quijote* by including the novel within the cherished Arthurian tradition, situating Cervantes' characters within the same space that houses personages from the Italian masterpiece in chivalric literature and the major Arthurian work during the reign of England's beloved Queen Elizabeth. The Opposition's motives for including the illustration within the publication are in direct conflict with their reasons for depicting Walpole as a Merlinesque figure.

The discrepancy is not difficult to reconcile, though, because the Opposition to which Carteret belonged was in fact an extremely patriotic movement that aimed to reassert British identity in artistic, cultural, and commercial spheres. The Patriot Opposition's association of Caroline's Merlin with Walpole does not reflect their general disregard for their mythical past. Rather, according to Christine Gerrard, their sardonic reading of the Queen's Merlin affirms the magician's versatile character and the Opposition's extreme hostility to Walpole, not Caroline (175). Gerrard explains that the Patriot Opposition eagerly invoked British historical myth and legend to inspire their country to achieve greatness. For them, Arthurian legend and the *Faerie Queen* represented Britain's glorious "Gothic" past associated with notions of liberty and freedom and with British supremacy

over were descended" (13). She then adds "Leibniz had established definitively the connection between the House of Este and the House of Brunswick" (13). Christine Gerrard similarly explains that "Leibniz, among others, had recently established that it was from the House of Este that the lines of Brunswick and Hanover were descended" (170). Leibniz was a good friend of Queen Caroline, who would have known of the German philosopher's findings and would have highlighted the connection because it suited her plan to establish the antiquity of the House of Hanover and its connection to Arthurian myth. Whether Leibniz and others had the genealogy right is beside the point. What is important is that people believed in this familial link.

(Colton 14). The Opposition wanted Britain to assert itself in the international sphere, campaigning for a war with Spain that would open up new Atlantic markets for the British merchant. Chief among their complaints against Walpole was his refusal to stand up to Spanish aggression and dominance in the Atlantic (7). Lord Carteret, therefore, despite his fervent pride in the Arthurian tradition and its proper political heirs like Queen Elizabeth—who did stand up to Spain and defeated the "Invincible Armada" in 1588—would not include the current monarch, given his close association with Walpole, among Arthur's descendants who fulfill Merlin's most famous prophecy concerning the return of England to her rightful glory.

Beyond its overtly political message concerning the Hanoverian claim to fulfill the enchanter's prophecy (yet related to politics), Judith Colton also suggests a very personal meaning of the Cave for the Queen, an interpretation of the structure's significance that provides insight into Lord Carteret's personal reasons for wanting to please the Queen with his deluxe edition. This possible meaning relates to the Queen and King's poor relationship with their son Frederick, the Prince of Wales. When George II and Caroline went to England in 1714, they left their seven-year-old son in Hanover. The King feared Frederick's popularity and delayed his arrival in England, only worsening an already poor father/son relationship. When Frederick finally went to London in 1728, George II did little to welcome him. Consequently, the Prince of Wales became allied with the Opposition; the Opposition members were in fact strong supporters of the House of Hanover, preferring the Prince to his father the King as the rightful descendant to Arthur. Finally, in 1735, after years of public conflict, measures were taken to make peace within the family. George II, at long last responding to Frederick's request, chose a bride for his son to marry during the summer of 1735, the summer the Cave was built (Colton 18). According to Colton, the Cave represents "an official gesture of conciliation towards Frederick," the wax figure of Merlin representing Frederick and alluding to "the Prince's forthcoming marriage as well as to his succession" (18). A leading Opposition member, Lord Carteret was

deeply involved in the family scandal, courted Frederick, and avidly supported the Prince's accession to the throne as the Patriot King who would put an end to the political turmoil (Gerrard 41). A chivalric cult came to surround Frederick in the 1730s, associating the young prince with King Arthur and attempting to convert him into the future British Patriot King. Both Frederick and the Opposition worked to revive Arthurian chivalry within this Hanoverian context (Gerrard 107, 188, 214). By doing so, Lord Carteret fell into the Queen's bad graces. On a personal level, then, the deluxe version of the *Quijote* can be seen as an attempt to win back her favor. Carteret included an illustration of the architectural structure that represented her effort to reconcile with her son in order to conciliate her, hoping that she might forgive Lord Carteret for his involvement in the family scandal that she was trying to put to rest.

The personal and political layers of meaning attributed to the Cave and connected with its inclusion in the deluxe edition also impinge on the narrative that it precedes. The illustration depicting Cervantes' characters roaming through Merlin's Grotto suggests a connection between Don Quijote and King Arthur and draws attention to the primary roles that Merlin, prophecy, and the cave play within the novel.[8] The image of such a charged and well-known political symbol of the time at the onset of the novel

[8] Prior to the eighteenth century, there does not exist a prevalent, well-known Arthurian tradition linking Merlin and caves. There are medieval versions of Merlin's imprisonment story in which he is incarcerated in a cave, though that is not the universal notion of his imprisonment. There also exists a folklore reference to a geographical phenomenon to a cave (called Merlin's Cave) that runs through the foot of a cliff at Tintagel. Literary works, satirical commentaries, and other physical structures that highlight Merlin's association with the cave appear in the wake of Queen Caroline's Merlin Cave, taking inspiration in the Richmond structure. I do not want to suggest, then, that Cervantes establishes the Merlin-Cave link that later inspired Kent's building, but there is an obvious link between the two established in the eighteenth-century building that then provides a frame for reading the 1738 Carteret edition of the *Quijote.* The illustration of a physical structure that unites the Merlin-Cave phenomenon with the novel's protagonists directs attention to the importance of this series of associations within the novel.

provides a possible frame through which to interpret the narrative to follow. The competing interpretations of the Merlin figure during the reign of Queen Caroline attest to the versatility of the Arthurian enchanter and alert the reader to the possible contradictory readings associated with his presentation in the novel. During the reign of Queen Caroline, Merlin represented among other things both the great legitimizer of the British throne and the devilish wizard who could not be trusted. In the novel, as will be discussed, he is the quintessential prophet who legitimizes the knight's life purpose and a chiefly threatening figure who perfectly suits the Duke and Duchess's plan to frighten and intimidate Don Quijote. The Cave reference establishes the primacy of the Merlin figure in interpreting Arthurian literature, suggesting that he is central to interpreting not only *Orlando furioso* and *The Faerie Queen* but also *Don Quijote*.[9]

The enchanter appears as the figure of Death in the novel, and as such he foreshadows the death of Don Quijote himself and that of chivalric romance. Manifesting his traditional prophetic aspect and thus performing his familiar role in romance, the wizard delivers his prophecy to disenchant Dulcinea: his divinely inspired instructions (that Sancho deal himself 3,300 lashes on his bare backside) that in great part move the plot in Part II. The unreliable prophet—who foretold a glorious future for the Britons under the reign of King Arthur that never did come—succeeds in making his recipe for Dulcinea's disenchantment the primary motivation for the rest of the novel. Although it is the Duke and Duchess's steward who dresses up like the wizard to declare the recipe for Dulcinea's disenchantment, the sinister pair's idea to include Merlin as a character actually has its

[9] Carol Harding suggests that the way in which Merlin is presented in any given literary piece is related to the overall theme or direction of the work (11). In this way, the character Merlin serves as an interpretive tool, providing a means by which to penetrate fundamental aspects and concerns of a given text. In *Don Quijote*, the Arthurian enchanter figures only in Part II; while there are significant allusions to the sorcerer in both the Cave of Montesinos and Clavileño episodes, the pivotal intervention of Merlin as an actual character occurs as part of a dramatic production staged by the Duke and the Duchess for Don Quijote and Sancho (II, 35).

roots in Don Quijote's otherworldly experiences in the Cave of Montesinos. Despite the neoclassicists' desire to downplay the fantastic elements of the text, this small illustration quietly reveals the important role that the marvelous will play.[10]

Don Quijote's fantastic tale of the Cave of Montesinos is of noteworthy thematic significance because it establishes Merlin's connection with prophecy and death.[11] The primary narrative function of Merlin in the episode is to validate the knight's self-proclaimed duty to revive and to improve the forgotten art of chivalry for both himself and his listening audience. The Arthurian enchanter does not appear in the Cave, but rather it is through Montesinos' remarks that the sorcerer's culpability for the depraved state of chivalry is established. By making the wizard the lord who oversees the dead chivalric world and who foretells its salvation at the hands of Don Quijote, the Knight creates a story to justify his cause.

The cave episode also interweaves Don Quijote's devout mission to resuscitate the ideals of chivalry by carrying out the task of disenchanting the world of the dead with the particular assignment of rescuing Dulcinea from her evil sorcerers.[12] At the

[10] John Vanderbank, under the supervision of John Oldfield, neoclassical thinker and intimate of Lord Carteret, designed sixty-eight vivid illustrations for the 1738 deluxe edition, and interestingly two of them depict the Cave of Montesinos episode. Schmidt describes the neoclassical producers' efforts to "inscribe the marvelous [the Cave scene] within a pictorially rational frame" so as not to give the fantastic unsuitable power. Guiding the reader, they underscore the crucial point that the whole episode was imagined. Nevertheless, Schmidt highlights the fact that "the marvelous still appears, albeit literally marginalized and faint" (70). The potentially dangerous fantastic content is not altogether excluded.

[11] For thorough discussion of the Cave episode, see Henry Sullivan's *Grotesque Purgatory* in which he argues that it is the most pivotal incident in Part II.

[12] Instead of evil sorcerers, however, the reader knows that Sancho is actually Dulcinea's "enchanter." In Part II Chapter 10, Don Quijote sends Sancho to Toboso to find Dulcinea to see if she would allow that the Knight see her and also grant her blessing upon him. Sancho, having already had to invent his first encounter with the damsel in Part I when his master had him deliver a letter to her, is again faced with the problem of finding someone who does not exist. As will be remembered, however, he determines to take advantage of Don Quijote's madness by convincing him that three peasant girls on the road to Toboso

end of his journey below, Don Quijote sees the enchanted Dulcinea and proclaims an earnest pledge not to rest until he disenchants her. Montesinos assures the brave knight that instructions as to how to disenchant her will come in due course. It is understood that Merlin will provide them, since Montesinos has made it clear that the wizard controls all of the happenings of the underworld. So, although Don Quijote's tale ends here, the narrative elements are now in place for the remainder of Part II. The Knight has established the primacy of disenchanting Dulcinea as the primary motivating force of the narration, and he has connected that task and made it dependent upon the anticipated intervention of the Arthurian wizard. Unwittingly, the Knight has laid down the narrative reins soon to be picked up by the merciless Duke and Duchess.

For the aristocratic pair, Merlin is a chiefly threatening figure who perfectly suits their plan to frighten and intimidate Don Quijote. Merlin is "la mesma figura de la muerte, descarnada y fea" (II, 35; 313). As such, he appears as part of a mini-play that the aristocratic pair stage in the forest for Don Quijote, Sancho, and company, just after a day of hunting. As if from nowhere, loud sounds of warlike instruments are heard, and fire lights up the sky. The Devil himself first appears to announce that instructions for Dulcinea's disenchantment will follow.[13] Merlin then dramatically appears to deliver the prophecy.[14] Casting aside the

are actually Dulcinea and her two damsels. Inverting their roles, Don Quijote sees three country girls on donkeys, while Sancho insists that they are three beautiful ladies upon three snow-white horses. The Knight errant is forced to believe that she is under some sort of wicked spell so as to explain why he does not see her lovely image.

[13] The Devil actually says that Montesinos will arrive to deliver the instructions. Merlin later explains that the Devil erred in this message, explaining to the confused Sancho, unhappy with his undesirable role in the disenchanting process, that "el Diablo, amigo Sancho, es un ignorante y un grandísimo bellaco: yo le envié en busca de vuestro amo, pero no con recado de Montesinos, sino mío" (II, 38; 318).

[14] See Alfred Rodriguez and Karl Roland Rowe's "*Midsummer Eve and the Disenchantment of Dulcinea"* for a discussion on Cervantes' incorporation of traditional Midsummer rituals as context for this episode. This study shows how "the disenchantment of Dulcinea, …has much in common with the purificatory

benevolent aspect or even the ambiguous nature of Merlin and exclusively developing his negative side, the Duke and Duchess foreground the wizard's relationship with and even superiority over the Devil. Instead of Satan's son, their Merlin acts as if he were his father. And this particular manifestation of Merlin as the figure of Death does indeed provide insights into interpreting Don Quijote's death and the novel as a whole.

Upon initial consideration, Merlin's portrayal as the figure of Death may seem to fit well with the neoclassic interpretation that took at face value the prologue's statement of intention that the novel was to be an invective against books of chivalry. In this way, Don Quijote is ultimately saved from his madness, Alonso Quijano finally realizes that there is no Dulcinea, Merlin's prophecy is nothing but a charade, and the world of romance does not correspond in any way to the surroundings in which the Knight lives. As the figure of Death, the enchanter could be conceived of as a dead phenomenon that embodies the defunct world of romance, which is proven to be an illusion. Merlin is seen to represent darkness, and belief in him is nothing more than an obstacle to living.

But Merlin's immortality, a defining aspect of his character, evidenced by his strong presence in eighteenth-century British politics, suggests that his presentation as Death cannot be taken at face value. Given his importance in Part II, Cervantes' Merlin is anything but dead and irrelevant. That the Duke, Duchess, and company are the creators of Merlin as the figure of Death does not serve as evidence of the enchanter's extinction but rather underscores his potent existence and immortality. Yes, Don Quijote introduces Merlin into the narration, but it is those around the Knight—who are portrayed as being able to discern fiction from reality—who most thoroughly and purposefully adopt and adapt the wizard's medieval literary persona so as to carry out their specific plans. They are the ones who ultimately

rituals of Midsummer" (82). Furthermore, this article underscores how appropriate it is that Sancho, Dulcinea's "enchanter," be the primary object of the purification process. Through self-flagellation, he not only "disenchants" Dulcinea but also receives his due punishment for his bewitching her in the first place (83).

illustrate the versatility and eternal nature of this figure who exists independently from any individual conception of him.

The wizard's immortality is especially well established in the Spanish Arthurian tradition. In the fifteenth-century Spanish romance the *Baladro del sabio Merlín*, the enchanter is buried alive, and from the grave he bellows a cry that reverberates throughout the land, prefiguring the demise of Arthur and his kingdom.[15] But just as Merlin and King Arthur are immortalized in death and just as Camelot, the center of the Arthurian universe, persists despite its destruction, not as a specific place but as "a state of mind, a source of inspiration, an idea," so too Don Quijote, along with Merlin and the world of romance he embodies, continues as a vibrant force captivating the imagination of modern readers (Lacy 67). Even the producers of the 1738 edition could not entirely overlook the vibrant force of Merlin and the chivalric fiction he embodies.

Schmidt discusses the power of the visual image "to supplement the text with meanings not intended by the author or the editors" (73). She significantly demonstrates that despite the attempt to offer a totalizing neoclassic presentation of the novel, the tendencies to idealize, sentimentalize and romanticize the novel existed in eighteenth-century editions, particularly in graphic forms, well before the German Romantics. The connection between Merlin and Don Quijote highlighted in this Kent illustration underscores how it is that Don Quijote achieves immortality, a process that contradicts both Cervantes' stated purpose and the 1738 producers' general neoclassical plan.[16]

[15] See Barbara D. Miller's dissertation "The Matter of Merlín: Manifestations of the Enchanter and *El baladro del sabio Merlín* (*The Shriek of Merlin*)," which reveals an original Iberian flavor in the development of the story Merlin on the Peninsula. Miller underlines the apocalyptic manner of Merlin's live burial at the end among the outstanding unique features of this romance.

[16] Anthony Close has argued that much of nineteenth- and twentieth-century literary criticism of the *Quijote*, deeply imbued within a Romantic ideology and proposing highly symbolic and idealistic readings that seek to express some truth about the human experience, has failed to recognize the satirical and parodic nature of the *Quijote*. Close's primary contention in regard to these Romantic interpretations is that they are more closely related to modern concerns about questions of national identity and of the human condition than to

Alonso Quijano, not Don Quijote, dies at the end of the narrative. The Manchegan knight, he who believes in Merlin, is the one who achieves immortality, living on in the human imagination and spanning cultures, nations, and time. In direct opposition to the supposed purpose of the book that seeks to illustrate the devastating consequences of a misguided belief in the books of chivalry, Don Quijote is shown to realize transcendence through his faith in romance and, more specifically, through his confidence in Merlin's prophecy. It follows then that a certain double parody is what is ultimately at work. The first and most readily perceptible level of the satire manifests itself to the extent that the narrative expressly purports to destroy the chivalric model and then adopts the features and conventions of this model it seeks to extinguish. But on another level, the text in the end actually unfolds as a parody of itself, for the expressly ironic evocation of the books of chivalry, which seeks to expose them for the pernicious lie they are, remarkably results in a confirmation of their worth (or, of the worth of this parody that becomes the "perfect" book of chivalry).[17]

those surrounding and motivating Cervantes; for Close, *Don Quijote* is essentially burlesque and satirical. In part as a response to Close's concern but mostly because our discussion of Renaissance and neoclassic adoptions of the quintessential literary wizard from romance requires consideration of the sorcerer's medieval origins and meanings in chivalric literature, I consider the role and function of Merlin in the *Quijote* as part of Cervantes' elaborate parody of books on chivalry. The concept of parody as a consciously ironic "evocation of another artistic model" and more generally as a response to "preceding styles" is especially useful in approaching a text whose declared reason for being is to serve as a vehement denunciation of the *libros de caballería*s (Slethaug 603). Given Merlin's standing as the quintessential prophet and enchanter of romance, his presentation within this blatant invective against the improbable tales in which he figures prominently provides insights into understanding the nature of this parody. Beyond contributing to the artistic coherence of Part II, Merlin serves as a vehicle by which Cervantes moves beyond the realm of the comic and ironic to explore the perennial questions of the human condition. For Cervantes, the serious and the ridiculous or humorous are not incompatible.

[17] Edward Dudley, in a 1997 comprehensive study of Arthurian themes in *Don Quijote*, offers an alternative approach, one that downplays the parodic design of the text and instead insists on Cervantes' commitment to "Romance." For Dudley, Romance is "an informing force that underlies many kinds of stories…. It represents a view of life that provides or attempts to provide a sense of mean-

The *Quijote* explores the age-old theme of life as a quest, and the crucial aspect of this textual exploration into the meaning of life is that the Arthurian wizard's prophecy guides and frames the journey. Interweaving the idea of the quest with the pursuit of love, Merlin's prophecy directs Don Quijote's journey and thus in Platonic terms, as articulated in the *Symposium*, becomes a symbol of the Truth, of the Good, of that abstract reality to which we aspire. The comic and the sublime are not inharmonious for Cervantes; juxtaposing the wizard's actual recipe for Dulcinea's disenchantment with what the prediction itself represents quintessentially exemplifies this assertion. That Sancho is to thrash himself 3,300 lashes but cunningly escapes from this unpleasant task by hitting a tree and screaming so as to feign severe physical suffering is comical. But that Don Quijote is immortalized because his existence is ordered around his striving to release his loved one from evil enchanters poetically illustrates the Platonic ideal of the life worth living as that one which aspires to the love of the Good. In his pursuit of Dulcinea, who exists only as an abstract reality, Don Quijote moves beyond physical and romantic love to the realm of the Platonic love of the Good and in doing so he discovers his life's purpose.[18]

---

ing to the shape of human events" (xv). The stated purpose of his book is to explain the meaning of this discourse (xv). And after identifying in the *Quijote* the very rhetorical devices characteristic of medieval romance, Dudley comes to the conclusion that *Don Quijote* itself is Romance.

[18] In his book on the theory and practice of fiction in Spain's Golden Age, Barry Ife explains how Cervantes' novel is a response to Plato's critique of imaginative literature. Set forth especially in the *Republic*, Plato's ideas on literature permeated the intellectual atmosphere of the sixteenth century. A large number of sixteenth-century critics attacked fiction, taking Plato's point that "literature sets bad examples by causing its audience to experience feelings of a range and intensity which they might never have experienced otherwise in their own lives…. [T]he undermining of the reason excites and disturbs the soul and leads to the stimulation of base desires and the breakdown of character" (36). For Ife, Cervantes' work "constitutes the most intelligent account of the dangers of fiction for the untutored reading public and of the writer's responsibility to that public" (11).

Reading the novel in light of Plato enriches our understanding of the Spanish masterpiece. The *Dialogues* and *Don Quijote* are replete with profound ironies and contradictions. Plato attacks Poets and bans them from the Republic, as he

I would argue, then, that chivalric fiction, embodied by the quintessential literary wizard, is not portrayed as pernicious, as indicated in the prologue, but instead serves as the perfect vehicle through which Cervantes can express that elusive idealistic quest which we should undertake but which in the end does not correspond to the physical reality or world in which we live. The ideals to which we strive are after all just like fiction because they exist only in the abstract. That neither the fantastic nor the ideal manifests itself in our here and now does not mean that they serve no purpose, and Cervantes' novel illustrates this point by fusing Merlin's prophecy with the concept of the ideal and together making them the means by which Don Quijote achieves immortality. *Don Quijote* shows that the life journey is not about obtaining the truth, possessing the ideal, or realizing the fiction; rather it is about pursuing all three, which are ultimately one and the same. After all, Don Quijote achieves immortality not because he frees Dulcinea from the enchantment but because he leads his life aspiring to do so.

That feeling of aspiration, transferred from the individual to the collective national identity, becomes the basis for the Carteret edition. Feelings of patriotism that later in the eighteenth century would finally establish the *Quijote* as a foundational text of Spanish culture in the eyes of the Spaniards themselves[19] were first at

writes among the most beautiful pieces of fiction known to the Western tradition. Cervantes would have known that Plato's attack on fiction is one against works that do not educate the reader in moral truth. The Platonic dialogue is educational and would have been admitted into Plato's city. Similarly, *Don Quijote* is morally educative poetry in that it uses fiction to portray a hero of the soul and of morality. Yes, Don Quijote is an example of how too much reading poisons the soul. And yes, his insanity portrays the kind of divine madness, Love, which is Good, according to Plato himself.

[19] "At then end of the eighteenth century in Spain, the fortune of the errant *Don Quixote* took a turn for the better as the novel was finally acclaimed a status in its own land…. *Don Quixote* had been recognized as a classic first in England and France. The publication of Mayans y Siscar's biography of Cervantes and analysis of the novel…was cause for national debate…the debate was fundamentally nationalistic, for at stake was not merely the literary honour of Spain but the legitimacy of its culture, the importance of its place in Europe" (Schmidt 126). "The writer of this prologue [of the 1780 Ibarra edition] sidestepped the debate in Spain by referring to the supposedly unanimous acclaim of the text

play in connection with England's role in the canonization process of the novel decades before. Although the 1738 producers sought to cast the novel in a neoclassical mold, the illustration reveals the sense that the *Quijote* does not destroy romance but rather celebrates chivalric fiction, achieving its status as a classic at least in part through its association with the Arthurian tradition that not only arouses British hope but also inspires literatures and cultures beyond her borders, even in the lands of her fiercest enemies who could not yet embrace their own chivalric knight. Like England's beloved King Arthur, Don Quijote is a product of romance, a character whose immortality hinges on belief in the prophecy of Merlin and in the magical world he embodies. If the first portrait of the Lord Carteret deluxe edition ultimately depicts Cervantes as the triumphant Apollonian poet liberating Mount Parnassus from the monstrous invaders of fantastic literature, the second reveals that the primary weapon of the Man of Letters was actually romance itself.

The complexity of the character Merlin makes it possible to access layers of meaning wherever he appears. The small illustration of the Queen's controversial Cave within the Lord Carteret edition has shed light on the complicated political climate in England at the time of its publication and on the meanings attached to the novel itself. Some of the complex sociopolitical and personal factors motivating the deluxe edition of the Spanish novel in England have been exposed, helping to explain the perplexing history of *Don Quijote*'s canonization in England through a luxurious edition in Spanish published before the *Quijote* had achieved canonical status in Spain. Although Merlin's Cave was destroyed some thirty years after its creation[20] and has long been

among the 'cultured nations.' This characterization of those countries where *Don Quixote* had already been hailed as a classic implied that the work must likewise be proclaimed a classic within the peninsula as well as beyond the Pyrenees in order to establish and defend Spain's own culture" (Schmidt 139).

[20] Capability Brown, Master Gardener to George III, created parks for the English gentry and nobility in late eighteenth-century England, bringing about a revolution in English garden design. In 1765, Brown made drastic changes at Richmond, completely removing Merlin's Cave (Turner 64). It is beyond the scope of this paper to investigate the possible political implications of its destruc-

forgotten, it was both a highly charged political symbol in its time and very likely a meaningful personal tribute to the Queen's son.

Unfortunately for Caroline, her effort to make peace with her son was of no avail. After the Prince's marriage, George II banished him and his wife from the court in 1737; Frederick would never become monarch, never assuming his position as a rightful descendant of King Arthur. Later in 1737 Queen Caroline died, never having had the opportunity to enjoy a deluxe version of the *Quijote* worthy of her library. Lord Carteret's personal desire to appease the Queen directly was of no avail either. But Carteret seems to have made political gains with this project; the deluxe edition's apparent attempt to appease Spain might have played a part in triggering national events to follow.

In 1739, a year after the Carteret publication, the Opposition finally drove Walpole into war with Spain, the War of Jenkins' Ear.[21] Surely Carteret's sponsorship of the edition that sought to propitiate the Queen and underscored the "problem of Spain" contributed to his (and the Opposition's) ultimate success in agitating Walpole—the Opposition's great enemy who was more concerned with keeping the peace with Spain than promoting British interests and dominance—pushing him into a war that he did not want. King George II would have appreciated the generous gesture to his wife whose counsel and support he openly declared that he missed, and Carteret's influence with the King would have increased given that Walpole lost his strategic ally. In fact, in 1742, in the face of opposition led by Carteret, Walpole was forced to resign. Carteret, replacing Walpole at the head of ministry became the secretary of state, assuming an important

tion.

[21] The War of Jenkins' Ear soon merged into the War of Austrian Succession. Spain, allied with France, would remain in conflict with Great Britain throughout the eighteenth century, an adversarial relationship that would culminate in the 1805 Battle of Trafalgar that marked a decisive victory for Great Britain and final defeat for Spanish maritime power. Not until Napoleon's troops occupied Spain in the early nineteenth century would England and Spain fight on the same side. In 1814, together with the British, the Spanish drove Napoleon out of Spain.

leadership role under George II (Van der Kiste 175).[22] The personal political rivalry between Carteret and Walpole would last until Walpole's death in 1745, and the extremely antagonistic political relationship between England and Spain continued until 1814 when the two countries finally joined forces to drive Napoleon's troops out of Spain.

But within this complex web of political, familial, national, and international intrigues surrounding the production of the deluxe version, we find embedded a story of triumph for the *Quijote*, which became a classic with this 1738 edition. Underneath the outward celebration of things Spanish lies Lord Carteret's subtle yet not to be missed statement on the power and influence of England's mythical past that gave rise to great literature in different languages and in different places, exposing the Spaniards as unable to appreciate their uniquely Spanish Arthurian tradition. Seeking personal political advancement in the name of British patriotism, Lord Carteret promoted both England's and Spain's abandoned sons, the Prince of Wales and Don Quijote, establishing the legitimacy of both through their connection with the Matter of Britain. The canonization process once again has proven to be driven by sociopolitical forces that relate more to personal, economic, and political interests than to the inherent, timeless truth and beauty of the piece. But perhaps the most important conclusion to take from this investigation concerns what critics can learn by analyzing how texts come to be part of that core group of literary works referred to as the Canon. The Hanoverian-Walpole-Carteret soap opera has been fascinating and revealing, and we have now a better sense of the sociopolitical motives behind the publication of the 1738 edition. The larger insights offered here, though, relate to how to read the masterpiece that not only transcends the time and place in which it was written but also rises above the narrow political and artistic agendas associated with its canonical triumph. This exercise has revealed the eternal and adaptable nature of romance, something Cervantes knew well. Although romance "had different functions

[22] Still active in politics, though, Walpole then worked to secure Carteret's dismissal, which came in 1744.

at distinct moments in its countries of origin and adoption," its driving force—the actual heart of the chivalric experiment—is the quest for identity (Krueger 4). That quest remains relevant, long after the context surrounding Queen Caroline and Merlin's Cave has lost the relevance that it had in 1738.

Department of Modern Languages
514 University Avenue
Susquehanna University
Selinsgrove, PA 17870-1001
meixell@susqu.edu

Works Cited

Ashbee, Henry Spencer. "The Iconography of *Don Quixote*." *Transactions of the Bibliographical Society* 1 (1893): 123–44.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Luis Andrés Murillo. 2 vols. Madrid: Castalia, 1978.

———. *Vida y hechos del ingenioso caballero Don Quixote de la Mancha*. 4 vols. London: J. R. Tonson, 1738.

Close, Anthony. *The Romantic Approach to Don Quijote*. Cambridge: Cambridge UP, 1977.

Colton, Judith. "Merlin's Cave and Queen Caroline: Garden Art as Political Propaganda." *Eighteenth-Century Studies* 10 (1976): 1–20.

De Armas, Frederick A. "Cervantes ante el Parnaso: Auto-retratos textuales y pintura italiana." *Cervantismos americanos*. Ed. Enrique García Santo Tomás. *Ínsula* 697–98 (2005): 4–7.

Dudley, Edward. *The Endless Text:* Don Quijote *and the Hermeneutics of Romance*. Albany: State U of New York P, 1997.

Gerrard, Christine. *The Patriot Opposition to Walpole: Politics, Poetry, and National Myth, 1725–1742*. Oxford: Clarendon P, 1994.

Hammelmann, H. A. "John Vanderbank's *Don Quijote*." *Master*

Drawings 7.1 (1969): 3–15.
Harding, Carol E. *Merlin and Legendary Romance*. New York: Garland, 1988.
Hartau, Johannes. *Don Quijote in der Kunst: Wandlungen einer Symbolfigur*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1987.
Ife, B. W. *Reading and Fiction in Golden-Age Spain: A Platonist Critique and Some Picaresque Replies*. Cambridge: Cambridge UP, 1985.
Krueger, Roberta L. Introduction. *The Cambridge Companion to Medieval Romance*. Ed. Roberta L. Krueger. Cambridge: Cambridge UP, 2000. 1–9.
Lacy, Norris J. "Camelot." *The New Arthurian Encyclopedia*. Ed. Norris J. Lacy. New York: Garland, 1996. 66–67.
Miller, Barbara D. "The Matter of Merlín: Manifestations of the Enchanter and *El baladro del sabio Merlín* (*The Shriek of the Sage Merlin*)." Diss. State U of New York at Buffalo, 1996. Ann Arbor: UMI, 1996. 9634474.
Plato. *Symposium and Phaedrus*. Trans. Tom Griffith. New York: Knopf, 2000.
Rodríguez Alfred, and Karl Roland Rowe. "Midsummer Eve and the Disenchantment of Dulcinea." *Cervantes* 4.1 (1984): 79–83. <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics84/rodrigue.htm> (30 May 2006).
Schmidt, Rachel. *The Canonization of* Don Quixote *through Illustrated Editions of the Eighteenth Century*. Montreal and Kingston: McGill-Queen's UP, 1999.
Slethaug, Gordon E. "Parody." *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*. Ed. Irena R. Makaryk. Toronto: U Toronto P, 1997. 603–05.
Sullivan, Henry W. *Grotesque Purgatory: A Study of Cervantes'* Don Quijote, *Part II*. University Park: Penn State UP, 1996.
Turner, Roger. *Capability Brown and the Eighteenth-Century English Landscape*. New York: Rizzoli, 1985.
Van Der Kiste, John. *King George II and Queen Caroline*. Stroud: Sutton, 1997.
Vardy, John. *Some Designs of Mr. Inigo and Mr. William Kent*. 1744. London: Farnborough, 1967.

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25.2 (2005 [2006]): 83-94.
Copyright © 2006, The Cervantes Society of America

Quijotes del siglo XX: El repudio de la crítica textual*

FRANCISCO RICO

lo largo del Novecientos, la ortodoxia del cervantismo ha predicado que una edición del *Quijote* debe olvidar la existencia de todas las demás y cualquier otro subsidio textual o factual, y atender única y exclusivamente a las *principes* de la Primera y la Segunda parte. La otra cara del dog-

* Las páginas que siguen fueron el núcleo de una intervención, en italiano, en la mesa redonda "Le nuove edizioni del *Don Chisciotte* quattro secoli dopo la prima pubblicazione" organizada por la Accademia dei Lincei en noviembre del 2005. Las ediciones del *Quijote* tomadas en cuenta son especialmente las de Fitzmaurice-Kelly y Ormsby, Londres-Edimburgo, 1898–1899; Schevill y Bonilla, Madrid, 1928–1941; Riquer, Barcelona, 1944; Sabor de Cortazar y Lerner, Buenos Aires, 1969; Gaos, Madrid, 1987 (pero el autor había muerto en 1979); Flores, Vancouver, 1988; Sevilla Arroyo y Rey Hazas, Madrid, 1996; Lathrop, Newark, Delaware, 1997–1998. La localización de las citas, referencias complementarias y un desarrollo más amplio de todas las cuestiones aquí apuntadas se hallarán en mi libro *El texto del Quijote. Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Valladolid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles–Universidad de Valladolid, y Barcelona: Destino, en prensa, especialmente en la Introducción, "El fantasma de la *princeps*" (17–52).

ma ha sido proclamar que la garantía de acierto en las dudas que puedan suscitarse o en las posibilidades que otras fuentes sugieran consiste en un estricto e ilimitado apego a las impresiones de 1604 (pero ya con fecha de 1605) y 1615. A tal persuasión se ha llegado no tanto gracias a nuevas indagaciones cuanto a la renuncia a emprenderlas, no tanto por acopio cuanto por eliminación de materiales y, en concreto, por negación de las dos solas técnicas posibles para curar o cuando menos aliviar las llagas del texto: el cotejo, que puede localizar intervenciones de Cervantes no tomadas en cuenta, y la conjetura, sea propia del editor o espigada en la tradición de la obra, particularmente en la más cercana al escritor.

En 1898, Fitzmaurice-Kelly sacó a luz un *Quijote* que pretendía ser menos el texto de Cervantes que "el texto de la primera edición" purgado de "toda enmienda conjetural," descartando tajantemente "que Cervantes tuviera la menor responsabilidad" ni en la segunda (1605) ni en la tercera edición (1608) del *Ingenioso hidalgo*. En el siglo que ha corrido desde entonces, el paradigma editorial del *Quijote* ha seguido siendo, con contadas excepciones, el desistimiento de la edición propiamente dicha a favor de la pura y simple reproducción.

"Una reproducción del texto original," en efecto, "evitando en cuanto me parecía justificado toda enmienda," era la finalidad confesada en 1928 por el laborioso y respetabilísimo Rodolfo Schevill, convencido de que "la primera edición…se ha de reverenciar como si fuera el manuscrito que se refleja y reproduce en ella" y de que "más vale conservar una sola palabra, una frase o un giro cervantino que sustituir una enmienda." En 1944, Martín de Riquer, mi querido maestro, insistía en que "no hay más posición lícita" que no tocar el texto de la *princeps* sino "cuando no hay la menor sombra de duda de que se trata de una errata." Catadores tan finos como Isaías Lerner y la llorada Celina S. de Cortazar se esforzaban en 1969 por "interpretar el texto original aun en los casos en que la mayoría de los editores modernos se permiten la corrección." "Mayor aún que la de Schevill y Martín de Riquer" quería ser diez años después la "fidelidad" con que un notable intelectual, Vicente Gaos, "reproduce…las ediciones prínci-

pe." De hasta qué punto se agrava la situación con los editores del *fin de siècle* es muestra excelente la declaración del único que justamente había ensayado aproximarse al *Quijote* por una vía (ya que no meta) innovadora: pues Robert M. Flores asegura haber basado su edición de 1988 "exclusively" en las *principes*, "taking no account of other editions of this, or of any other work of Cervantes's, nor of any non-Cervantine material of any period in the history of the Spanish language." La absoluta clausura de horizontes se erige en precepto para la edición del *Quijote*.

Claro está que ninguno de esos ni de otros notorios editores deja de curarse en salud señalando, con Fitzmaurice-Kelly, que rechaza la enmienda cuando piensa que "el texto primitivo expresa mejor la intención del autor." Que es decir bien poco, porque, obviamente, nadie obraría de otra manera. La cuestión estriba en cómo reconocer y sanar en lo posible los "errores de imprenta" no ya "patentes" sino también latentes. Pero, en vez de afrontar la responsabilidad con un ejercicio ecdótico informado y riguroso, los editores finiseculares han tenido como norma crítica más acentuada cerrar los ojos ante las deficiencias de los impresos de 1604 y 1615, para superar a sus predecesores en la sumisión a la *princeps* (o más bien, con frecuencia, a los deturpados facsímiles de la *princeps*) y en la proscripción de cualquier otra senda. Teóricamente, buscando una mayor cercanía al original cervantino; de hecho, confundiendo tal empeño con la duplicación de las primeras ediciones.

La trayectoria editorial del *Quijote* se ha convertido así en un auténtico culto de la corruptela y en una competición por salvar más pasajes desfigurados de la *princeps*, por encontrar algún sentido a más momentos sospechosos de yerro, por admitir más lugares sobre cuya inadmisibilidad nunca se había vacilado. Los ejemplos se cuentan por centenares. Dar unos pocos es *l'embarras du choix*. Los elijo breves y obvios. Vicente Gaos reputa lecciones válidas los deslices de la *princeps* en formas y frases como "vuestra merced *sea* [por *será*] muy bien *obedicido*," "ni habrá ínsula ni ínsulos en el mundo que me *conozan*" o "tan bienandantes sean ellos para *castigo* como lo han sido para conmigo." Robert Flores mantiene "como si mal alguno *huuissen* tenido," "*creeo* que fuera me-

jor" o "boba fuera Quiteria en desechar *las las* galas y las joyas." No obstante, el mismo conservadurismo implacable de Gaos se ha juzgado libertinaje, y otro distinguido editor del *Quijote* llega a echarle en cara no atenerse a la *princeps*, frente a Flores, cuando aquélla imprime la trivial muletilla "con perdón *sea* dicho" como "con perdón *se ha* dicho."

Por ese camino, la materialidad de una *princeps* se prefiere hoy a la razón y la pericia, y en 1996 Sevilla y Rey, "sin que haya forma—conceden—de descifrar el sentido del término," estampan que don Quijote se puso el sobrenombre *de la Mancha* "por *Hepila* famosa," donde desde la segunda edición y hasta la fecha se ha corregido "por hacerla famosa." Por ese camino, Tom Lathrop, en 1997–1998, construye toda una teoría de la ficción cervantina para no reconocer la errata perpetua de los libros antiguos y defender que "XXXV" por "XLV," en el correspondiente capítulo del *Ingenioso hidalgo*, o los dos capítulos "VI" del *Ingenioso caballero* no son errores en la numeración sino una burla deliberada del novelista. No hay aspecto del *Quijote*, ni en la comprensión literal ni en la interpretación literaria, que no haya sufrido al sacrificarse la plausibilidad del texto en las aras de la *princeps*.

Es fenómeno en verdad sin paralelo que la orientación textual creciente en los dos pasados decenios haya sido precisamente el repudio de la crítica y la investigación textual. En ese período el añejo instrumental de la filología se ha enriquecido con pertrechos y perspectivas que nos permiten ver a través y más allá de los volúmenes de 1604 y 1615. Estudiando su gestación y su descendencia, estamos ahora en condiciones de valorarlos mejor y hacerles justicia como testimonio primario y esencial, por supuesto, pero en ningún modo exclusivo, ni invulnerable, ni menos dispensado de análisis.

Si Schevill pensaba que "la primera edición…se ha de reverenciar como si fuera el manuscrito que se refleja y reproduce en ella," Flores basa enteramente su labor en el presupuesto de que los componedores tuvieron en sus manos un "authorial manuscript." Pero ya don Juan Eugenio Hartzenbusch, en 1863, sabía que la imprenta antigua no trabajaba con autógrafos, sino con copias de amanuense; y los hallazgos recientes lo han documen-

tado e ilustrado copiosamente, obviando la necesidad de postular que el conjunto del *Quijote* constituyera una excepción a la regla. Para Schevill, "se ha exagerado algo el descuido con que se imprimió *A*" (es decir, la *princeps*, de 1605 o de 1615); Cortazar y Lerner juzgan que "los tipógrafos de la época se equivocaron menos de lo que una tradición de estudiosos sostuvo." Pero el examen de las técnicas de imprenta y de los hábitos editoriales de Juan de la Cuesta y sus contemporáneos dice exactamente lo contrario, y la confrontación de las lecturas que dos cajistas distintos hicieron de los mismos fragmentos del original nos descubre un alto porcentaje de divergencias e incluso da pie a cuantificar los desvíos. Schevill recalcaba que "Cervantes no intervino para nada en ninguna edición" y Gaos remacha que "Cervantes no corrigió ninguna de las ediciones del *Quijote*." Pero tal prejuicio jamás intentó fundarse en un análisis minucioso y, en efecto, cuando éste se acomete, es fácil demostrar sin sombra de duda que al autor se deben los cambios más importantes que el *Ingenioso hidalgo* conoció en la segunda y en la tercera edición madrileñas. En fin, si Schevill rehuía "toda enmienda," el último editor del siglo, Lathrop, se precia de haber sido "even more conservative than Schevill."

Ese progresivo y empecinado aferramiento a las *principes* ha venido a agravarse en los amenes del Novecientos con la mengua de la preparación y de las exigencias filológicas y, por otro lado, con unas concepciones de la literatura por definición extrañas a Cervantes. Parecería que fue hace siete días, y no setenta años, cuando Michele Barbi denunciaba que los dos grandes impedimentos a la buena edición de los clásicos eran "le nuove tendenze della critica letteraria in genere e le improvvisazioni degli incompetenti."

De la depauperación de los requisitos filológicos puede dar idea un botón de muestra. A Sancho, que está exhortando a don Quijote a casarse con Micomicona, se le escapa que no ha visto a Dulcinea, a quien parangona en belleza con la princesa; el caballero, en tono destemplado, lo conmina a rectificar y a no ser tan suelto de lengua:

> —Ahora bien—respondió Sancho—, Dios está en el cielo, que ve las trampas y será juez de quien hace más mal: yo en no hablar bien o vuestra merced *en obrallo*.

Así se halla en la *princeps*, pero ya el concienzudo corrector de Bruselas, 1607, lo enmendó para que se leyera *en no obrallo*. En efecto, la frase final está construida sobre el perfecto paralelismo entre todos los elementos de sus dos miembros, paralelismo que por sí solo forzaría a entender *"en no obrar bien"* y a restituir el adverbio de negación. Por si fuera poco, el gazapo obedece a uno de los fenómenos más comunes, más omnipresentes en toda copia: la omisión de uno de dos segmentos iguales y contiguos, sean letras, sílabas o sintagmas. Es una haplografía de manual: *en no obrallo*.

Pues bien, de nuestros cuatro editores de los dos últimos decenios, tres dejan el pasaje como lo encuentran en 1605. Flores, sin más. La defensa de *en obrallo* que hace Sevilla consiste en una paráfrasis que no atiende a la contextura de la frase y se remonta a otro núcleo del diálogo. Gaos, que tampoco concede relevancia alguna al dictamen de un revisor coetáneo y tan alerta como el de Bruselas, se despacha con un retintín irónico, implicando que salvar una errata producida por haplografía es una obsesión pintoresca de Rodríguez Marín. Lo llamativo no es ya que se desconozcan, sino que incluso se tilden de extravagantes, cuando alguien los esgrime, los rudimentos mismos de la crítica textual. Si de suyo el sentido no denunciara el lugar problemático, los datos de la transmisión, con la enmienda de Bruselas, bastarían para ponernos sobre aviso; y sería inconcebible que el sentido pidiera el adverbio *no*, la transmisión lo avalara y, sin embargo, la lección contrapuesta a esos dos indicadores coincidiera por azar con una haplografía químicamente pura.

Ocurre también que la falta de conocimientos filológicos, como en el anterior botón de muestra, se ha suplido porfiadamente con las querencias de unas teorías y una crítica literarias que a su vez han venido a excitar el supersticioso respeto a la *princeps*. Cada edad ha leído el *Quijote* como un espejo de sí misma y lo ha asimilado siempre a los ideales del gusto, el arte y el pensamiento

de la época. Precisamente porque así ha sucedido con el *Quijote* más que con cualquier otra obra maestra, la lectura digamos que "arqueológica" resultará siempre insuficiente, antes bien será anacrónica, si no aclara por qué la novela de Cervantes ha permanecido viva durante más de tres siglos al margen de cualquier arqueología. Con todo, una cosa es leer el *Quijote* y otra editarlo.

A nadie se le oculta que el simbolismo y las vanguardias culminaron el derribo de lo que el romanticismo había dejado en pie del sistema literario del Antiguo Régimen, que era en sustancia el sistema de Cervantes. Explicando magistralmente las convicciones intelectuales y estéticas que encauzaron en el siglo XX las más influyentes interpretaciones del *Quijote*, Anthony Close las ha resumido en una "poética de la anarquía," que concede "libertad de interpretación" tanto a los personajes como a los lectores, apoyándose en la "naturaleza polisémica," "plurivalente," fructíferamente ambigua, del texto literario. Un libro de la infinita riqueza del *Quijote* por fuerza había de verse alineado con las grandes narraciones de los tiempos modernos que, por ejemplo, "renuncian a la exposición clara y omnisciente de un destino concluso para presentarlo como un enigma que el lector debe descifrar y que o bien admite más de una interpretación o se le ofrece en versiones divergentes": tantas como personajes y lectores, y por encima incluso de esa mera función del texto, de la "obra en sí," cerrada y autónoma, a que en teoría se reduce el autor. Aquí no puedo sino remitir al lúcido panorama de Close y, dándolo esencialmente por válido, apostillar que tales orientaciones han gobernado también, ahora sin duda para mal, los recientes avatares textuales del *Quijote*.

En efecto, una "poética de la anarquía" o, si se quiere, de la indeterminación y la ambigüedad está inerme frente a un texto inseguro o incomprensible. "It may be said that the text at a particular point does not make sense; but perhaps it was not meant to make sense; perhaps the character was meant to be mad, or incoherent; perhaps the passage has a private meaning; perhaps it has a meaning which would have been understood then though not now; perhaps its meaning is evident, even now, to some other reader" (Gary Taylor). Cervantes, sin un pelo de

modesto, se había retratado a sí mismo como "ingenio lego," y la etiqueta, bien o mal entendida, tuvo larga circulación. Pero quienes por buenas razones celebraban en la literatura *prepostmodernista* los experimentos lingüísticos, la rebelión contra la lógica o la búsqueda de una realidad subyacente se complacieron en representarse a Cervantes de acuerdo con idéntico patrón que al artista contemporáneo: no sujeto a las limitaciones del lenguaje ni la experiencia común, y por tanto sin posibilidad de desliz o equivocación, porque toda anomalía ha de ser deliberada y significativa. Otro tanto les ha tocado a Virgilio y a Shakespeare, por no ir más lejos. Pero con un *Quijote* y un Cervantes contemplados con esa óptica se ha producido una extraordinaria transferencia de cualidades: la infalibilidad literaria atribuida al novelista se ha extendido a las *principes* de la novela, proyectando sobre el taller de Cuesta una imagen sublimada de perfección y acierto indefectible.

Todos los editores hasta aquí citados suscriben la premisa de manera implícita (y supongo que inadvertida), pero Gaos y Lathrop la exhiben sin embozos. De acuerdo con Gaos, en el *Quijote* todo es "plan, consciencia, premeditación," y "el novelista domina en todo momento la totalidad de su obra." En vez de los "errores," "olvidos" o "descuidos" que Clemencín censura y propone enmendar, Gaos no ve sino sutiles artificios de Cervantes para chasquear al lector que los crea involuntarios. De ahí la transferencia de cualidades a que me refiero. Que "Cervantes o la edición príncipe" (con tajante equivalencia) lleguen a equivocarse es hipótesis que se descarta sistemáticamente: "El error atribuido a *Cervantes o a la edición príncipe* se basa en una mala interpretación…," "No hay *ni olvido ni errata*, sino mala interpretación…," etc., etc. Según Lathrop, la madre del cordero es que los libros de caballerías estaban plagados de "errors and contradictions," y, para satirizarlos, Cervantes "also imitated their careless style," "in a *very carefully* planned way, making mistakes *on purpose* about practically everything." Donde nos encontremos con uno, debemos pensar que se trata de una argucia cervantina, "far from being a typesetter's mistake," "not Cervantes's or a typographer mistake."

Así, si la *princeps* pone en boca de Sancho una mención de "doña *Dulcina* del Toboso," Gaos la reproduce tal cual, arguyendo que la deformación en el nombre de la amada, sin paralelo en toda la novela, se debe a que el escudero está en ese momento "turbado." Si en 1605 se cuela un "*temorosos* de haber de pasar sus obras por el riguroso examen de quien lo entiende," Gaos concede que "Cervantes emplea siempre *temeroso*, pero aquí habla el cura," quien unos renglones atrás, cuando no asomaba ningún "rigu*roso*," ha dicho "temerosos," con la forma que, en efecto, los textos cervantinos estampan más de un centenar de veces. Si al doctor Pedro Recio se le achaca el aforismo "Omnis saturatio mala, *perdizes* autem pessima," no es por culpa del cajista, que había compuesto la palabra "perdizes" unas líneas arriba y tenía que repetirla en la siguiente, sino porque el escritor quiere "burlarse de la falsa erudición y pedantería."

Donde el folio 242 de la *princeps* imprime "un moro *tangerino*," Lathrop, a su vez, imprime "tangerino," por más que en el folio 243^{v} vuelva a escena el "*tagarino* que había dicho" y se glose que "*tagarinos* llaman en Berbería a los moros de Aragón." A la letra, el folio 131^{v} afirma que a Roldán "no le podía matar nadie si no era metiéndole un alfiler de a blanca por la *punta* del pie." No es eso lo que se desprende del *Orlando furioso* ("ferito esser potea sotto le *piante*"; XII, 49c), y don Quijote se lo sabía de memoria: "se cuenta que no podía ser ferido sino por la *planta* del pie izquierdo" (II, 32, 125^{v}). Pero Lathrop se atiene a 1605 y lo explica como "one of Don Quijote's own frequent mistakes" enderezados a "making fun of the classical literary knight," sin que se le ocurra que pueda haber ahí, para empezar, la frecuente confusión de una *a* y una *u*. En fin, por no alargarlo: que el folio 94^{v} llame "sobrino" al humanista pirado a quien todas las demás veces se llama "primo" entra en la inmensa categoría de los "errors and contradictions" premeditados por Cervantes, no de los errores que a cada paso registra la crítica textual: la sustitución de una palabra por otra regularmente asociada a ella por contigüidad, contraste, analogía…

En vez del trillado y previsible cortejo de *lectiones faciliores*, atracciones del contexto y demás explicaciones ecdóticas—las explicaciones que esperaríamos y que ni se nos insinúan—, nos

encontramos, pues, con que las erratas flagrantes se vuelven muestras del absoluto dominio artístico que Cervantes despliega para desafiar al lector desprevenido. Uno de los principales apoyos de tal posición está en un bellísimo artículo de Leo Spitzer que presenta "la inestabilidad y variedad de los nombres dados a algunos personajes" como "un deseo de destacar los diferentes aspectos bajo los que puede aparecer a los demás el personaje en cuestión." El ensayo del gigantesco maestro austríaco ha ocupado en el cervantismo moderno un lugar estratégico, a medio camino entre don Américo y Bajtín. La contrapartida de la justa ventura que ello le ha proporcionado está en que ciertos enfoques suyos han desembocado en una patente de corso textual: cualquier distorsión, cualquier improbable hápax, cualquier forma o construcción posible en castellano pero diversa de la única continuamente documentada en Cervantes, se ha dado por buena sin entrever siquiera que la lección anómala se aclara a la luz de la más elemental fenomenología de la copia. Es la aludida transferencia de atributos del escritor a la imprenta. Vale la pena corroborarlo con un par de ejemplos de "los nombres dados a algunos personajes" y que ponen en juego precisamente los ejemplares originales y las ediciones primitivas, unos y otras tan desatendidos por el cervantismo moderno.

Para resaltar el "perspectivismo," lingüístico y no lingüístico, que "informa la estructura de la novela en su conjunto," Spitzer partía del mismo capítulo primero, allá donde "dice Cervantes que el protagonista era llamado por 'los autores desta tan verdadera historia' alternativamente 'Quijada,' 'Quesada' o 'Quijana,' siendo esta última, a juicio de Cervantes, la 'conjetura' más verosímil." Aunque los razonamientos y las conclusiones que le siguen no siempre son de recibo, esa observación inicial es inobjetable. No obstante, una errata transitoria de la primera edición del *Ingenioso hidalgo* ha dado pie a amplificar indebidamente las polionomasias que señalaba el gran romanista, añadiéndoles un espurio "Quexana" que abulta en el *Quijote*—por no citar sino a dos de nuestros editores—la intención de "vaguedad" y "contradicción" y "las dudas sembradas a todo lo largo del discurso."

Los facsímiles corrientes de la *princeps* reflejan un estado del

cuaderno A de acuerdo con el cual don Quijote podía llamarse, en efecto, "Quixada," "Quesada" o "Quexana." Pero el cotejo de varios ejemplares originales ha mostrado que Cuesta tuvo que hacer una nueva composición del cuaderno y que en ella no se lee ya "Quexana," sino "Quixana." Por más que es esta forma, "Quixana," la que mejor se engarza a corto y largo plazo en la trama onomástica de la novela, cabría aún juzgarla, no corrección obvia, sino errata sobrevenida. Pero la segunda edición madrileña resulta aquí decisiva, porque para ésta se tuvo presente la composición primitiva del cuaderno A, no la nueva composición, y, sin embargo, no se dudó en hacer independientemente la misma enmienda: "Quixana." Es una ceñida ratificación de que ni Cervantes ni sus contemporáneos podían admitir como bueno el fantasmagórico "Quexana" omnipresente en las ediciones del siglo XX.

Otro caso de presunto "perspectivismo" es el del seductor de Leandra (I, 51, ff. 304^{v}–308^{r}). Las dos primeras veces, el nombre del galán aparece en la *princeps* como "Vicente de la Rosa"; la tercera, como "de la Roca." Los editores de las últimas hornadas conservan la divergencia a costa de afirmar o implicar que "this is another intentional Cervantine contradiction," "another 'Quijada, Quesada, Quijana' wordplay," "an effort by Cervantes to confuse names *on purpose*." No parece que los tiros puedan ir por ahí. *Rosa* se lee en los folios 305^{v} y 306^{r} (Qq1^{v} y Qq2^{r}), es decir, en la forma interna del pliego; *Roca* en el 306^{v} (Qq2^{v}), en la forma externa. Como bien saben los estudiosos, en la época de la imprenta manual cada forma se componía toda de una vez, separadamente de la otra, y era normal que dos cajistas se repartieran la composición de un pliego preparando una forma cada uno. Probablemente bastaría esa observación para reconocer ya una causa de la variante y negarle alcance significativo. Pero contamos con otros indicios.

La segunda edición madrileña se atiene a la lección de la *princeps* (*Rosa*, *Rosa*, *Roca*), pero las dos que la siguen inmediatamente (Valencia, 1605, y Bruselas, 1607) concuerdan en regularizar el apellido a favor de la versión del nombre que aparece primero y en mayoría (*Rosa*, *Rosa*, *Rosa*). La tercera edición de Robles (1608),

hecha a la vista de la segunda, nos sorprende en cambio adoptando siempre la versión minoritaria que asoma a zaga (*Roca*, *Roca*, *Roca*), no sólo contra la secuencia de lectura que había invitado a uniformar en *Rosa*, sino asimismo contra el orden común en la composición de un pliego, que iba de dentro hacia afuera. Tenemos la certeza de que la edición de 1608 introduce retoques del autor y se hizo en el barrio en que Cervantes vivía y en el taller al que lo llevaba su colaboración editorial con Robles: en circunstancias, pues, en que el corrector o el regente podía fácilmente consultarle una duda ocasional que surgiera en el trabajo, como la alternancia de *Rosa* y *Roca*.

De suyo, ninguno de esos elementos de juicio es tal vez definitivo; juntos, creo que tienen el peso suficiente para dar por cervantina la lección *Roca* y, en cualquier caso, para arrinconar las hipotéticas polionomasias. De un lado está, convertido en poética del error voluntario, el dogma de la *princeps* (entiéndase: un facsímil de la *princeps*) y del nulo valor de las ediciones antiguas. Del otro lado, unos datos textuales y contextuales que responden a las prácticas y las concepciones de la época. Elija cada cual la explicación más plausible.

Universidad Autónoma de Barcelona
Apartado 1
08193 Bellaterra, Barcelona
ilfhf@telefonica.net

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25.2 (2005 [2006]): 95-117.
Copyright © 2006, The Cervantes Society of America.

Space in "La fuerza de la sangre"

SALVADOR J. FAJARDO

y interest in "La fuerza de la sangre" relates to those aspects of our engagement of space that involve fundamental issues of orientation and identity. Generally, the function of space in this novella has been approached in terms of various overarching interests. In his classic study of the *Novelas ejemplares*, Joaquín Casalduero sees in "La fuerza" a replay of the human drama of sin and redemption. While attending with his customary perspicacity to form and narrative rhythm, he underlines in the tale's development the thrust of Christian eschatology and subsumes all issues of space to this movement. Rodolfo's trip to Italy, for instance, which clears the way for Leocadia's recognition of the various spaces of her sundering (inner space of the self, room as the locus of the rape, disordered social space of family and town), is understood as merely part of a social tradition: the formative voyage undertaken by young noblemen. The crucifix which Leocadia takes with her as a marker of space and identity (Rodolfo's) is seen by Casalduero with its full symbolic weight. Such a near-allegorical reading makes "space" a mere ground for

the enactment of a symbolic sacrifice and undervalues the care with which location is deployed in the novella.

Ruth El Saffar tells us at the outset of her commentary on the novella that "neither the plot nor the characters are to be evaluated by realistic or naturalistic standards" (128). She assigns the novella to Cervantes's later works because of its "recourse to character types to present the universal problems of sin and salvation, its use of religious symbolism, its absence of historical or social detail, and its careful structuring of scenes" (129). In this context most references to space acquire a moral connotation: the family's climb toward the city and the young men's descent are seen as a move toward and away from civilization. The crucifix itself is a symbol of Leocadia's restoration, rather than a simple marker of place. While El Saffar's reading is perceptive and enlightening in many ways, it bypasses the issue of bodily agency within "place" as well as issues of orientation that underpin Leocadia's and doña Estefanía's reordering of fractured or disordered space.

In his study of "the literal and the figurative levels of meaning" (154), Edward Friedman navigates between the real and the symbolic in a reading that allows space, at most, an ancillary role. Leocadia's careful survey of the room where she is raped, an inventory that powerfully calls attention to itself, is principally the place where "she seems to intuit the recourse that will lead to justice" (130). The foundation of Friedman's reading is implicitly hermeneutical in that he sees the novella's ending—the projection of a just recovered harmony into the future—as a rhetorical move by the narrator that calls attention to the contrast between the plot as signified and the narrator's discourse as signifier. This efficient explanation suggestively frames ambiguities of plot and character development as well as the tale's thrust toward the symbolic. Issues of space, however, are necessarily secondary to Friedman's interest. His approach, on the other hand, goes directly to the source of the tension that has preoccupied so many readers of the novel and led them to elevate it toward the transcendent (as does Casalduero, and also Alban Forcione, who sees it principally as a miracle story) or to focus on its qualities as an esthetic object (de Rentiis). He suggests that "the relation between the literal and the generative

levels of meaning is self-consciously ambiguous" (154), and that, while expected norms appear to win out (as does "la fuerza de la sangre" ultimately), the uneasy relationship between the narrative and its discourse allows for an ironic, counter-conventional (counter-romance) reading.

In Chapter 6 of his book on the *Novelas*, "'La fuerza de la sangre': Redemption and Identity," William Clamurro focuses on the endangerment and regaining of selfhood, a process which, in itself, is synecdochal for the endangerment and restoration of familial and social harmony. While not altogether embracing the transcendentalizing readings of Casalduero, El Saffar, and Forcione, Clamurro does refer to Leocadia's and Rodolfo's "recognitions" and marriage as mutual and miraculous redemptions. Clamurro, however, is mainly interested in the matter of identity, its loss and restoration. For instance, he sees Rodolfo's final speech (on beauty) and his discovery of a true love for Leocadia as the young man's passage from anonymity to fully formed selfhood; this transformation makes the marriage possible and represents, for Leocadia, the crowning of a long and arduous journey from a partial loss of self (the rape) to its full recovery in marriage.

Marcia Welles also concerns herself with identity in "Violence Disguised: Representation of Rape in Cervantes' 'La fuerza de la sangre'" by focusing on the text's "gender markings" (245). It is because the rape does not fully silence Leocadia that she can rise from her status as victim and that, with the help of doña Estefanía, she can manage to "[negotiate] a bond of mutual love—and pleasure—with her husband" (250). Welles is very clear in locating the development of the plot in the women's hands: "It is the bonding between women (Leocadia and doña Estefanía) that enables the plot to unfold, for they resist the cultural assumption of female passivity" (247). However, Leocadia's power of speech is ultimately related to her ability to reconfigure the locus of her agency, so that one can say that her speech, and that of doña Estefanía, can effect a positive outcome because it has formed and assumed responsibility for the space of its enactment.

Bypassed in all these commentaries or only referred to with respect to the configurations of power, as in El Saffar's examination

of the initial encounter between Rodolfo and Leocadia, is the surprisingly prominent role given in the novella to the placement of events and to space in general. Although these are the principal questions addressed by the comments that follow, the latter may, on occasion, overlap with aspects of the analyses mentioned earlier. For instance this reading will intersect with Clamurro's in that spatial orientation is a constituent of identity; it will intersect also with Welles because the body in space is a gendered body and therefore the relationship of women to space is different from that of men.

In speaking to such spatial issues, we must begin with the notion that "[s]patiality is a primitive, so primitive that a sense of space must already be given, must already be constituted by us, on our side of things; we are not merely passive receptors of spatial information, we actively constitute the sense of space" (Morris 6). A reading of the novella which is framed by the understanding that we "actively constitute the sense of space" foregrounds the intimate interplay of spatiality and narrative at all of its key moments. It also broadens our notion of spatiality so that it encompasses from the top down, so to speak, cultural/ideological space (country, city), the space of deambulation (city, street, path), the space of habitation (homes, room), and the space "on our side of things." Thus my overall premise is that Leocadia's rape, a disordering and disorienting infraction, represents the breaching of boundaries and the disordering of space on all levels. The novella develops as a gradual reordering of such degraded spaces, principally through the agency of Leocadia and doña Estefanía.

Initially it may seem that a vertical cut down through the various layers of space, as above, may move us from the purely cultural to the purely physical. However, even the most immediate and apparently physical expression of, or engagement with, space already comports cultural and epistemological values (of course the rape itself is both a physical and a "cultural' aggression). Merleau-Ponty reminds us that, even as we engage space around us, and at the most elemental level of such engagement,

> [e]very external perception is immediately synonymous with

> a certain perception of my body, just as every perception of my body is made explicit in the language of external perception. If, then, as we have seen to be the case, the body is not a transparent object, and is not presented to us in virtue of the law of its constitution, as the circle is to the geometer, if it is an expressive unity which we can learn to know only by actively taking it up, this structure will communicate itself to the sensible world. The theory of the body schema is, implicitly, a theory of perception. (Quoted in Morris 35.)

Rodolfo's rape of Leocadia is both a physical and a socio-cultural aggression. Both components of the event are immediately foregrounded in Leocadia's first words upon recovering her senses:

> ¿Adónde estoy, desdichada? ¿Qué escuridad es ésta, qué tinieblas me rodean? ¿Estoy en el limbo de mi inocencia o en el infierno de mis culpas? ¡Jesús!, ¿quién me toca? ¿Yo en cama, yo lastimada? ¿Escúchasme, madre y señora mía? ¿Óyesme, querido padre? ¡Ay sin ventura de mí!, que bien advierto que mis padres no me escuchan y que mis enemigos me tocan; venturosa sería yo si esta escuridad durase para siempre, sin que mis ojos volviesen a ver la luz del mundo, y que este lugar donde ahora estoy, cualquiera que él se fuese, sirviese de sepultura a mi honra, pues es mejor la deshonra que se ignora que la honra que está puesta en opinión de las gentes. (79)

Leocadia's "adónde estoy" is the familiar statement of someone who has lost her bearings, but the verisimilitude of the statement underlines as well the crucial importance of spatial coordinates to the recovery of one's sense of self. The next statement ("¿Qué escuridad…?") is a hybrid reference both to the actual condition of that space (darkness) and to her own moral condition as the sentence that follows makes clear ("Estoy en el limbo…"). There is an immediate merging of inner and outer spaces, both characterized by disorientation. Once that merging takes place, the sentences that follow gradually expand the spatial references toward the culture in their reference to parents and then to society as a

whole ("mundo," "honra," "deshonra"). Almost immediately, Leocadia veers into what can only be described as epistemological wondering, itself also quickly transformed into moral evaluation: "Ya me acuerdo (¡que yo nunca me acordara!) que ha poco que venía en la compañía de mis padres; ya me acuerdo que me saltearon; ya me imagino y veo que no es bien que me vean las gentes" (79). It is important then to connect the "placedness" of the body, the sense of one's body in space, with notions of depth and ethics. As we saw, according to Morris and Merleau-Ponty, perception arises from the crossing of body and world, and so does the sense of depth within space. Both depend on movement, that is to say, on our engagement with space, our agency within it: "we notice the ethical in depth when we notice that our movement crosses over into what we perceive in depth, that things in depth reflect our responsibility for our perception of them" (Morris 43). That is why Leocadia's disorientation and her moral dilemma are so clearly presented as a disturbance of her spatial coordinates. Her wound and rupture reverberate outward to her body schema in its interaction with space, or its ability to move within such space: "Disintegrating orientation brings care of movement into view. . . .If our sense of depth is a matter of a care for our being…in our sense of orientation we can detect a care for this care, a care not just for being in place, but a care for the place in which we move and for the way in which we carefully move in place, in our own eyes and the eyes of others" (Morris 158). At this fundamental level, Leocadia's ability to circulate within the physical/ethical space of the city is hampered.

The darkness into which Leocadia regains consciousness after her rape is first perceptual, the darkness of Rodolfo's room at night, but it is also, as suggested earlier, the moral darkness into which she feels she has been thrown, and insofar as perception is knowledge, it is also epistemological darkness. That is why her careful and detailed inventory of the room functions as a regrounding of perception, a gradual regaining of knowledge, and as the beginning of her reorientation. She begins to generate a new cognitive map. Now, under normal circumstances, a "[*c*]*ognitive map*…[r]efers to an individual's knowledge of spatial and environmental rela-

tions, and the cognitive processes associated with the encoding and retrieval of the information from which it is composed" (Kitchin and Blades 1). With respect to the body schema analyzed by Merleau-Ponty and by Morris, a cognitive map would represent the initial level of abstraction (from physicality) and its associated perception. Such perception allows self-orientation to take place as a cognitive map of one's immediate surroundings, a map that gradually expands as we import into it whatever knowledge we already have or whatever knowledge we garner, of our environs. A cognitive map incorporates our strategies for moving within space, but space is not an empty container. Leocadia's inventory of the room where her rape took place recreates its space in her own terms; as she regenerates the space as a space of cognition, she also begins to regenerate her own shattered self. As well her inventory, and her attention to this interior, recognizes the fact that interiors were more properly then (and still now in many cases) the domains of women. In fact the spaces that Leocadia and doña Estefanía control, and in which their plans come to fruition, are all interiors. Leocadia begins to produce a cognitive map at this moment, in darkness, through the realization of how henceforth she will need to navigate the space of Toledo. Her cognitive map must now take into account the increased outward vulnerability of her gender—it is now night—and the increased inner vulnerability that is a consequence of her rape. A portion of the "night," or veiling, will remain with her and form part of her personal "mapping" of the space of the city. This becomes clear when she asks Rodolfo to take her to the "Plaza del Ayuntamiento," from where she will walk to her home with great caution, making sure that she is not seen. Paradoxically, the city at night is both a more forbidding and more forgiving space for Leocadia. It is more forbidding because more dangerous, both physically and socially to a woman alone; it is more forgiving because she can hide more easily. Also, in a general sense, because of her gender, the cultural space of the city, though it may safeguard her during the day, does so at the expense of significant restrictions to her movement. But, in a specific sense, because of her rape that space will have henceforth radically changed for Leocadia.

Against this general background on the interconnectedness of the body and the space it occupies, I want to show further how Cervantes enacts in the novella the process of narration in relation to the space it deploys. From this perspective the uses of space in description and in the orientation of agency become particularly fruitful areas of inquiry. It is especially useful to examine the correspondence, or interaction, between actual space and social space. Elizabeth Grosz makes some pertinent remarks about gender and the city space; the latter can help to:

> 1. orient sensory and perceptual information, insofar as it helps produce specific conceptions of spatiality; 2. orient and organize familial, sexual, and social relations insofar as the city, as much as the state, divides cultural life into public and private domains, geographically dividing and defining the particular social positions individuals and groups occupy; …3. the city structure and layout also provides and organizes the circulation of information; …4. the city's form and structure provides the context in which social roles and expectations are internalized or habituated in order to ensure social conformity.…(109)

Bourdieu, as well, suggests that "the social world can be represented in the form of a (multi-dimensional) space constructed on the basis of principles of differentiation or distribution constituted by the set of properties active in the social universe under consideration, that is able to confer force or power on their possessor in that universe. Agents and groups of agents are thus defined by their *relative positions* in this space" (229–30; italics in original). Ways of thinking about space, ways of interacting with space, are intimately connected with gender construction in the sense that in the Western mode of dualistic thinking "time…is typically coded masculine and space, being absence or lack, as feminine" (Massey 6). Furthermore, as mentioned above, in seventeenth-century Spain, public space both conforms and limits women's capabilities in rather straightforward ways: external space, the space of the city, the national space, are clearly man's domain, and women circulate within it according to set rules and expectations. Interior family

space, however, tends to be more properly women's domain (though still, of course, under the aegis of the patriarchy). Leocadia and doña Estefanía find their efficacy in these spaces and especially in the family's principal gathering space, the dining room. And while Cervantes's novella takes place within a cultural practice where it is assumed "that there are separate public and private social domains, each with its separate concerns, problems, issues—and each with its appropriately gendered group of occupants" (Code 13), the functioning of space in the text seems to point to a clear empowerment of women within the spaces of their efficacy.[1]

In a general sense, the plot moves from a space of turbulence (the initial conflictive encounter between Rodolfo and his victim, Leocadia) to a space of harmony (their final encounter in the dining room at the home of Rodolfo's parents). A relationship born in violence (Rodolfo's rape of Leocadia) is gradually brought to conciliation in three steps: 1) the "recognition" by his grandfather of Luisico (born of the rape), whose bloodied form he gathers and brings to his home; this event will initiate a harmonizing development; 2) the beginning integration of the principals by means of this son; 3) the final integration and the mending of the initial break within a harmonized space.

The novella takes place within the virtual space of seventeenth-century Spain. This is the socio-cultural structure of the national space, a structure that allows or disallows certain practices, that generates certain boundaries, a structure of which Toledo is a representation. I say *virtual space* because it is implied and not described. This is the space that the text presupposes but does not show. The space, however, is not truly absent. The narrative functions as part to whole within it: its very thrust identifies and selects social components of that total space that contribute to its own formation. This wide, enclosing space is not in the novella a physical but rather an ideological reality, characterized, for instance, by social ranking and the patriarchal construction of courtship and marriage. In fact, one may say that the novella,

[1] Although the prevailing family model is patriarchal, the "patriarchs"—Leocadia's and Rodolfo's fathers— play intermediary rather than direct roles in the action; in the denouement the balance of power clearly shifts toward the women.

through its plot, selects these representations of Early Modern Spain. The consciousness and behavior of the characters express this reality (rejecting or embracing its expectations), and the plot converges toward what appears to be the ultimate satisfaction of social convention, though, as is frequent in Cervantes, in a somewhat oblique manner. The expectation of a minimum of security necessary for the survival of a civil society and maintained by *justicia* is another implicit component of the wider Peninsular space that enters into play. Such *justicia* is necessary so that the transactions required by the patriarchy may be carried out in a legitimate and predictable manner. The novella illustrates an occasion when these expectations first break down and then appear to be reaffirmed: space is first made chaotic and then reordered. In effect, the essential component of the tale is the transfer of Leocadia from her father's home to that of her future husband. The plot thus enacts a fundamental pattern of the space of seventeenth-century Spain (subject of many plays and narratives of the period). In this space, youth is a dangerous time when it comes to matrimonial arrangements for its impulses endanger the prescribed order (O'Connor, *passim*).

The notion of "cognitive mapping" pertains here because it suggests that spatial and agential issues are intimately intertwined. In the present instance, the fact that such cognitive mapping is also inextricably linked to gender issues gives the novella special relevance. Cognitive mapping internalizes external space and enables our daily engagements with the environment. Such external space is not manipulable, cannot be encompassed from a single viewpoint, and requires movement in order to be experienced—such is the space of rooms, for instance, or even neighborhoods or cities. From the point of view of the *mimesis* of space, cognitive mapping refers to the characters' behaviors as they "are based on representations of space, and other types of knowledge or beliefs that might be represented spatially but which do not necessarily depend on spatial representations" (Kitchin and Blades 2). For instance, individuals may relate to certain spaces positively or negatively, according to a cognitive map that was formed by past experiences. Also, individuals may respond positively or negatively to certain

spaces on the basis of possible or imagined experiences in those spaces. In the present case, these reactions would include the socio-cultural realities of Early Modern Spain that bear upon its patriarchal gender constructions and imbue certain spaces with significance and symbolic properties. After her rape, Leocadia persuades Rodolfo to leave her in the "plaza que llaman del Ayuntamiento.… Quedó sola Leocadia, quitó la venda, reconoció el lugar donde la dejaron. Miró a todas partes; no vio a persona; pero sospechosa que desde lejos la siguiesen, a cada paso se detenía, dándolos hacia su casa, que no muy lejos de allí estaba" (83). Her condition as an inhabitant of Toledo allows her to recognize familiar space—"reconoció el lugar"—, but her new cognitive map, traumatically imprinted by her recent experience, is the result of a breakdown in the patriarchal compact. This compact also controls the notion of rank, and it is this notion that enables the unruliness and brutality of Rodolfo. Indeed, such patriarchal permissiveness is hinted at within Rodolfo's family proper. His father gathers up the wounded Luisico because, upon seeing the child, "le pareció que había visto el rostro de un hijo suyo, a quien él quería tiernamente" (86); the son is, of course, Rodolfo.

Leocadia's fear of being seen at night (which would entail a public taint upon her *honra*) manifests the failure of the patriarchal covenant and of *justicia,* as does the fear of being attacked again because the space has been totally destabilized and made to seem dangerous by her recent experience. Leocadia's successful navigation of the city's night time is the representation—in a relation of whole to part—of that earlier space of violence, Rodolfo's room. Furthermore her "way-finding" in the city is the metaphorical anticipation of her later "way finding" and negotiation of events when she reenters the space of Rodolfo's family.

In general terms, individuals negotiate the space of their deambulations according to their personal "cognitive mapping": "Cognitive maps provide insights into the relationship between people's environmental representation and their behavior in the environment. People can only operate on the basis of their own knowledge, and their plans and decisions are based on their cognitive *maps*" (Kitchin and Blades 7). The encounter with which

"La fuerza" opens may be described as the confrontation of two cognitive maps, those of Rodolfo and his friends, and those of Leocadia and her family. The latter act according to a cognitive map that guides them, at the strict level of physical space, up the slope from the river, and within an implicit social space that leads them to believe that they can do so in safety because, even though they are not strictly within the confines of the city, and night is falling, still some aspect of "justice" is expected to be in force. The former have equally internalized the physical space they are traversing—they are riding down the path—as well as an interpretation of the socio-cultural space of Toledo (and Spain, implicitly) whereby their class and youth exempt them from the order that should otherwise prevail.[2]

From an esthetic point of view, an implicit hierarchy exists in the way that narrative treats the items of its attention. In this hierarchy, modes of existence (animate—principally human—*versus* inanimate) are articulated by means of dimensions of existence (time *versus* space) through forms of storytelling (narration—or action—*versus* description) (Yacobi 460–62). Thus, the human subject is narrated in time while objects are described in space. On such a scale, superiority in one domain leads to privileged treatment in another. For instance, agents are dynamic, they move, think, interact; they elicit, indeed one might say they justify, the attention of narrative at the expense, or in front of, their surrounding space and the objects that populate it. In this context, a further hierarchy is suggested: male agents through their introduction in the narrative are time oriented, or rather, express their agency specifically through key events in the novella. Rodolfo rapes Leocadia in the dark in conditions that underplay the event's spatial disposition; Rodolfo's father retrieves his grandson in a setting that, though in full daylight, is marked by a concatenation of events—race, injury, instinctive recognition, retrieval. The central female characters reinsert the consequences of these events into their configurations

[2] "The old man and his family walk uphill toward the city. Rodolfo and his friends ride their horses downhill away from the city. The opposition has symbolic significance, since ascent connotes hard work toward meritorious goals while descent suggests the facile movement toward degradation" (El Saffar 130).

of space: Leocadia internalizes the space of her injury and takes from it a marker of such recognition, a crucifix; doña Estefanía is the principal agent of her son's reentering the convivial space (prepared dining room) where his own "retrieval" into familial space is accomplished. Thus, customary hierarchies (men as agents, women as "patients") are reversed as space is given the ultimate responsibility for achieving recognition and affording the necessary reconciliation. It supersedes time as the ultimate force in the narrative, promoting the role of women as *génies du lieu*.[3] Such a reversal of narrative "values" turns the women into the prime movers. Male intervention or action in time infringes on "space," or "place," rendering it chaotic, while female agency, once attained (in the case of Leocadia), or assumed (in the case of doña Estefanía), undertakes the task of recovery. The principal male character, Rodolfo, may be seen as the mere instrument whereby the principal female character, Leocadia, learns to access the space of her agency. Rodolfo's and Leocadia's fathers are equally adjacent to the thrust of events. As patriarchs, their role is conciliatory but not decisive. Both seek to mend the breaches caused by younger, heedless males (Rodolfo, the racing "caballeros") and in this are closer to the women. Rodolfo's father retrieves wounded Luisico from the street while Leocadia's father convinces her to bide her time. Furthermore, the patriarchs bear an implicit responsibility for the events: Rodolfo's father because he has failed to rein in his son; Leocadia's father because he has put her and his family in harm's way by returning to the city too late.

Because cognitive maps are internal orientations that incorporate spatial and social realities, they guide us in our negotiations with our surroundings. They also enable agency in the sense that their internal reproduction of space incorporates as well its social structure; they are the result of "an ongoing reciprocal interaction between perceiver and environmental structure. It is not the case that actions precede the information, nor that the information elicits the action…. What is being described is a continuous loop of perceiving and acting" (Heft 122). At the tale's opening, the

[3] Marcia Welles emphasizes the role of the female characters in achieving a harmonious conclusion.

cognitive map according to which Leocadia and her family were proceeding from the banks of the river up to Toledo, which included an assumption of safety, disintegrated under the assault of Rodolfo and his friends. In other words, the manifestation of unbridled lust disrupts the fragile equilibrium of the civil compact, either because *justicia* does not reach out to this boundary space between the river and the city, or because this same civil compact also incorporates a class system that indulges certain exercises of power. In this latter case, the relative position of the two groups on the slope would be a spatial representation of such unequal power: Rodolfo, offspring of the higher nobility, and his friends, mounted, above a family of lesser rank climbing on foot.

The space of Toledo is a middle ground between the national space and the interiors described in the narrative. It is represented (whereas the total space is merely present implicitly) as the area of authority and order that is infringed: Leocadia and her family were walking home "[c]on la seguridad que promete la mucha justicia y bien inclinada gente de aquella ciudad" (77). In a sense, one could say that the plot of the novel involves the mending of the infraction to such *justicia*. The broken order, in a series of embeddings, will reach down from the total social space, through the space of the city, disturbed, disordered, through the space of Rodolfo's room, space of ravishment, to the egregious instance of Leocadia's violated body and her infringed inner self. All these breaks require a final mending.

The narrative voice originates in what we have termed the total, socio-cultural space of Spain and conveys precisely the framework of authority that the events first break away from and then rejoin. Total space may be understood as "that spatial information which exists beyond the boundaries of the actual presented space. …Apart from the question of specific location, total space also has to do with the assumptions of the text about the nature of the world in general" (Zoran 329–30). As we mentioned, the total space of Spain is a putative space of justice and order where the transfer of young, nubile women from one household to another may take place, and where the excesses of youth, always a danger to the patriarchal covenant, may be contained. The narrative voice presents the open-

ing area of action as Toledo, including the hill up from the river. Within this space of action, we can identify a field of vision (Zoran 126–27). In general terms, a field of vision may be defined as what is *here* as opposed to *there.* During the initial events, the field of vision is gradually tightened from 1) a very general circle (the city): "aquella ciudad" (77); to 2) a specific topography (the hill): "venían de recrearse del río en Toledo"; to 3) the interactions that take place thereon: "Rodolfo…con otros cuatro amigos…bajaba la misma cuesta que el hidalgo subía"; "Rodolfo y sus camaradas, cubiertos los rostros, miraron los de la madre, y de la hija; …la mucha hermosura del rostro de Leocadia…comenzó…a imprimírsele en la memoria" (77); to 4) the very focus of Rodolfo's desire when he steals Leocadia, who "desmayada y sin sentido no vio quién la llevaba, ni adónde la llevaban" (78).

The layering of fields functions according to blindness and vision on physical and moral levels: the young men's faces are veiled, and Rodolfo is morally blinded by the visible desirability of Leocadia. She, in turn, faints and is blind to the events (not only has she fainted, but also Rodolfo covers her eyes with a kerchief). She will remain unconscious until after the rape. Rodolfo, as well as Leocadia and her family, is likewise blind to his fate. The relationship between blindness and vision, darkness and light, will find its confirmation at the end of the story with Leocadia's appearance before Rodolfo. The space of disorder is confusing or not easily seen; the space of order is clear, bright with light.[4]

The controlling trope of the novella is synecdoche: "the meaning of the word *room* includes the possibilities for additional rooms, a house, a place of settlement, an so forth. Any spatial object may also be perceived as a synecdoche for a more comprehensive space" (Zoran 329). Thus, the dark locked room in which Leocadia finds herself after the rape stands in a synecdochal relationship to the darkness of the enclosing space in actuality—it is night in Toledo—and symbolically, since the "mucha justicia" that characterizes the city has been wanting. The room's darkness is the physical manifestation of broken order. In this darkness, Leocadia begins to create

[4] Alban Forcione also remarks on the light-darkness contrasts in the tale, though in the context of the miraculous (356–57, 364, 369).

her own ordered space. She begins to generate a "cognitive map" that integrates the new physical space and the new social reality, first by resisting Rodolfo's second attack, then by persuading him to let her go and not to mention the event to anyone. Once alone—Rodolfo has left to consult with his friends on what to do next—Leocadia orients herself within the room physically, first through movement and touch: "levantándose del lecho anduvo todo el aposento, tentando las paredes con las manos, por ver si hallaba puerta por do irse o ventana por do arrojarse. Halló la puerta, pero bien cerrada" (8l); then with tentative sight:

> topó una ventana, que pudo abrir, por donde entró el resplandor de la luna, tan claro, que pudo distinguir Leocadia las colores de unos damascos que el aposento adornaban. Vio que era dorada la cama, y tan ricamente compuesta, que más parecía lecho de príncipe que de algún particular caballero. Contó la sillas y los escritorios; notó la parte donde la puerta estaba, y aunque vio pendientes de las paredes algunas tablas, no pudo alcanzar a ver las pinturas que contenían. (81–82)

She finds a crucifix that she takes, "no por devoción ni por hurto, si no llevada de un discreto designio suyo" (82).[5] Furthermore, Leocadia's observation of the room may be described as a "gendering" of its space, a feminine coding characteristic of patriarchal settings. In such settings, as we mentioned, time, history, action, are generally coded as masculine. This is precisely the way in which Rodolfo's transgression functions. Leocadia does not seek to rescue space from this position. Rather, she puts it into play and tries to use it to her advantage given prevalent social relations. Thus, her inventory of the room will come into play as she seeks to recover the wholeness of her sundered self.

Leocadia's reorientation in this darkened space is the first mo-

[5] I agree with Harry Sieber, who, while not denying its religious significance and its role in a religious interpretation of the novella (Casalduero, Forcione), sees the crucifix principally as "la prueba de la identidad del violador" (14); later he adds "es testigo ocular de un estupro y su función se ve precisamente como evidencia presencial" (16).

ment of her journey to recovery. By and large, our interaction with space, our self-positioning within it, is the underlying condition of agency. That is why what is usually described as "disorientation" is a metaphor for confusion and the inability to act in a directed or fruitful manner. It is, in fact, a loss of agency. Here Leocadia, by means of her senses and of her thinking, goes through a very careful, detailed reacquisition of the alien space of Rodolfo's room as the first stage in regaining her lost self. Actually, her reorientation begins as soon as she wakes up and reflects on her condition in what may be described as self-narration: "¿Adónde estoy, desdichada? ¿Qué escuridad es ésta, qué tinieblas me rodean?" (79).[6] In a general sense, self-narration accompanies us in our deambulations, when we evaluate our situation as we contemplate our choices. Leocadia's exploration of the room is a pursuance of such orienting self-narration, and the crucifix, the final object of her itemization, initiates her self-recovery as a project, "un secreto designio suyo." The passage shows precisely how Leocadia turns the room into a cognitive space. She first realizes the space as a mere physical reality and then gives it direction or significance for further action. It becomes the locus of planned (future) agency centering on the crucifix as its instrument. Leocadia reenters the night of Toledo and carefully makes her way home after Rodolfo leaves her, at her request, in the Plaza del Ayuntamiento, whose darkness is metonymic for its absent justice.

While vision was impeded or impaired on the occasion of disorder, it begins to acquire social significance as the tale moves into its upward swing. Luisico, Rodolfo and Leocadia's son, unwitting initiator of this change, is the visible anticipation of future, bright concord: "Cuando iba por la calle llovían sobre él millares de bendiciones; unos bendecían su hermosura, otros la madre que lo había parido, estos el padre que le engendró, aquéllos a quien tan bien criado le criaba" (85). Luisico is the center of the next key deployment of space, which occurs in broad daylight and on a wide street: "Sucedió…que un día que el niño fue con un recaudo de su

[6] Self-narration is the inner narrative that we carry on within ourselves as we negotiate reality and, as we move or travel, put in action our cognitive map. In the present case, self-narration mediates between disorientation and orientation.

abuela a una parienta suya, acertó a pasar por una calle donde había carrera de caballeros" (85–86). In order to see better, Luisico crosses the street and is run over; he lies in the street "derramando mucha sangre de la cabeza" (86). An elderly gentleman—Rodolfo's father—picks up the child and takes him home because, as he later explains to Leocadia's parents, "cuando vio al niño caído y atropellado, le pareció que había visto el rostro de un hijo suyo, a quien él quería tiernamente" (86).

The story's positive turn hinges on this fortuitous encounter, a coincidence realized through space. Generally speaking, space is a dimension of the action. Events happen in both space and time. But, in this instance, the space in question, rather than merely containing the action, promotes it for it is this space that makes possible the coincidence, copresence of Luisico, his grandfather, and the racing tumult. The tumult, the spectacle, is a disordering of Toledan space and an echo of that earlier disordering and the breaking of rules of conduct expected of civil, Toledan "paseantes" with which the novel opens. In this echoed disorder, its distant yet implicitly responsible cause, Rodolfo's permissive father, accepts the ultimate result of that infraction, Luisico. Thus, the coincidence joins two moments of disordered space in which the youngest and oldest members of their respective families come together to become acknowledged later as grandfather and grandson of a newly constituted social unit. Actually, the "sangre derramada," which recalls the novella's very title and is the spatialization of Luisico's injury, is also the spatialization of the rape and its symbolic/metaphorical replay.

At another level, the event is marked by aspects of light and darkness seeing and veiling: 1) seeing in the physical sense as the accident occurs in broad daylight and, through a synecdochal effect, in that a pattern of recognition emerges—the "sangre derramada" that attracts the grandfather's eyes and "re-presents" the spilt blood of the rape—, which is the child's resemblance to Rodolfo; 2) blindness or veiling in that Luisico crosses the street in order to *see* better and in that the race through the streets of Toledo is an instance of disorder because the city's thoroughfares are put to a dangerous use. Yet, in this instance of chaotic space, an

incipient order takes form.

The bed where Luisico lies is the same bed in the same room in which Leocadia was raped, and it is here that the mending of this injury needs to begin. Now in daylight, she proceeds to an inventory of recognition:

> …conoció que aquella era la estancia donde se había dado fin a su honra y principio a su desventura. Y aunque no estaba adornada de los damascos que entonces tenía, conoció la disposición della, vio la ventana de la reja que caía al jardín…pero lo que más conoció fue que aquella era la misma cama que tenía por tumba de su sepultura; y más, que el propio escritorio sobre el cual estaba la imagen que había traído se estaba en el mismo lugar. (87)

Whereas her previous exploration of the room was marked by verbs of the senses, principally "tentó," and "vio," in the present one the controlling verb is "conoció." In Thomistic terms, we note a movement from *vis memorativa,* or sensitive memory, which is merely a recognition of space, to intellectual memory, which the verb "conoció" transmits. Sensitive memory *identifies* the space, intellectual memory places the self in relation to space. Intellectual memory generates a "cognitive map," one that relates to agency. We see a repetition of the previous pattern, but with an immediate transposition from recognition to cognition. The description concludes with a reference to the desk on which Leocadia found the crucifix and connects the present moment to that earlier "designio," fully integrating the space within Leocadia's intellectual plan. The interiorization of the space of rupture, now becoming a space of juncture represented by Luisico's healing, is a step in Leocadia's own healing as well, her transit toward wholeness. Such wholeness is anticipated and translated into renewed beauty later when she appears in front of Rodolfo, illuminated by two candelabra.

The veiling and unveiling, or vision and darkness dialectic that has characterized significant spaces in the novel, reaches its final stage through doña Estefanía's maneuvers to bring about Rodolfo's marriage to Leocadia. Rodolfo is persuaded to return from Italy

with the promise of an ideal consort, whom they describe as "una mujer hermosa sobremanera" (89). Rodolfo returns posthaste "con la golosina de gozar tan hermosa mujer" (89). Once home, doña Estefanía shows Rodolfo the portrait of a lady who is rather unprepossessing and not at all to Rodolfo's taste.[7] He makes clear that he cannot marry such a woman because he prizes beauty above all: "la hermosura busco, la belleza quiero" (91). Doña Estefanía, unperturbed, tells Rodolfo that the arrangement can easily be undone, and the family sits at dinner. At this moment, Leocadia makes her entrance. She is beautifully dressed and bejewelled and advances bathed in light:

> Era Leocadia de gentil disposición y brío. Traía de la mano a su hijo, y delante della venían dos doncellas alumbrándola con dos velas de cera en dos candelabros de plata. Levantáronse todos a hacerle reverencia, corno si fuera alguna cosa del cielo que allí milagrosamente se había aparecido. Ninguno de los que aquí estaban embebecidos mirándola parece que, de atónitos, no acertaron a decirle palabra. (92)

The contrast with the portrait he has just seen makes Leocadia appear all the more beautiful to Rodolfo: "se le iba entrando por los ojos a tomar posesión de su alma la hermosa imagen de Leocadia" (92–93). All darkness and uncertainty have now been lightened as blindness leaves Rodolfo's eyes. The ambit of reconciliation is the dining room, also the space of familial gathering and conviviality. Leocadia's beauty, by penetrating to Rodolfo's soul through his eyes, wins him over. At the beginning he was veiled, physically, and then blinded by lust, now his sight and his sense are restored by beauty.

In a tale controlled by synecdoche, the space of the narrative is a specific instance of, and points to, a wider context. The moral breakdown represented here points to the fragility of the overarching social space of Toledo and of seventeenth-century Spain. That is why the return to sanctioned "normalcy" at the end of the novel

[7] "Es otra máscara para engañar al que ocultó su propio rostro al principio de la novela" (Sieber 15).

is so important. In this scheme, Leocadia's beauty is itself a representation of that space, whose positive order, translated into comeliness, wins Rodolfo back into its encompassing, if delicate, harmony. The novel's last words on the family's prominence are a necessary confirmation of this spatial-moral reordering:

> Fuéronse a acostar todos, quedó toda la casa en silencio, en el cual no quedará la verdad deste cuento, pues no lo consentirán los muchos hijos y la ilustre descendencia que en Toledo dejaron, y agora viven, estos dos venturosos desposados, que muchos y felices años gozaron de sí mismos, de sus hijos, y de sus nietos. (95)

While such a conclusion seems to confirm an acquiescence with the cultural system that first failed and then was reinstituted, one may also see the disposition of the tale as a critique of that system.[8] In effect, the entire social construct is given a turn in that:

> 1. The same individual (Rodolfo) who infringes the patriarchal compact is essential to its reinstitution. The instability of this covenant is implied by the fact that it enables what it seeks to control. This layering of responsibility is underlined by the further fact that the patriarchy proper—as represented by both families' oldest representatives, the fathers—is responsible as well for the instability of its covenant; both fathers show laxness. Leocadia's father endangers his family by guiding it back home after dark; Rodolfo's father has been altogether too indulgent of his son.
>
> 2. The harm done at the level of personhood (Leocadia) calls for reparation, but such reparation is achieved almost exclusively by the person who has suffered it with the assistance of another member of the same sex (doña Estefanía).
>
> 3. There is an emphasis on the difference in rank of the

[8] I converge with Edward Friedman in my final remarks.

families—the initial encounter is metonymic of this fact (Rodolfo descending, Leocadia and her family ascending). This clash, itself an early representation of the rape, is first cause of the spilled blood—Luisico's—which combines that of the two families. One can deduce that this marriage between individuals of different social rank can only take place through violence. I see this as a critique of those social conditions.

4. The lack of characterization of Rodolfo conforms precisely to his being both a threat to, and instrument of, the patriarchy. The other two "patriarchs" are equally instrumentalized: Leocadia's father, though he appears wise in his counsel to Leocadia (he tells her that she will gain only opprobrium by trying to force the issue) acquiesces to the situation. Rodolfo's father, ultimately responsible for his son's unruliness, becomes instrumental in the recovery by bringing Luisico to his home, but his role is exhausted by this act. The actual accomplishment of the final reparation belongs to Leocadia and doña Estefanía.

5. The tale ends happily, though only because violence has been done. This conclusion is therefore subversive and critical of the conditions that allow it.

When looked at in terms of the representation of space, the tale becomes a critique of the patriarchal covenant. In effect, the space which the covenant is intended to control and facilitate is rendered entirely unstable, and it is women who are called upon to restabilize it.

Dept. of Romance Languages
P.O. Box 6000
Binghamton University (SUNY)
Binghamton, NY 13902-6000
fajardo@binghamton.edu

Works Cited

Bourdieu, Pierre. *Language and Symbolic Power*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1991.

Casalduero, Joaquín. *Sentido y forma de las* Novelas ejemplares. Madrid: Gredos, 1969.

Cervantes Saavedra, Miguel de. "La fuerza de la sangre." *Novelas ejemplares.* Ed. Harry Sieber. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1982. 2: 75–95.

Clamurro, William H. *Beneath the Fiction: The Contrary Worlds of Cervantes's* Novelas ejemplares. New York: Peter Lang, 1997.

Code, Lorraine. *Rhetorical Spaces: Essays on Gendered Locations*. New York: Routledge, 1965.

El Saffar, Ruth. *Novel to Romance. A Study of Cervantes's* Novelas ejemplares. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1974.

Forcione, Alban. *Cervantes and the Humanist Vision*. Princeton: Princeton UP, 1982.

Friedman, Edward H. "Cervantes's 'La fuerza de la sangre' and the Rhetoric of Power." *Cervantes's* Exemplary Novels *and the Adventure of Writing*. Ed. Michael Nerlich and Nicholas Spadaccini. Minneapolis: The Prisma Institute, 1989. 125–56.

Kitchin, Bob, and Mark Blades. *The Cognition of Geographic Space*. London and New York: I. B. Tauris, 2002.

Massey, Doreen, ed. *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1994.

Morris, David. *The Sense of Space*. Albany: SUNY P, 2004.

O'Connor, Thomas A. *Love in the* Corral: *Spirituality and the Anti-Theatrical Tradition in Early Modern Spain.* New York: Peter Lang, 2000.

Sieber, Harry. Introduction. Miguel de Cervantes Saavedra. *Novelas ejemplares.* Vol 2. Madrid: Cátedra, 1982. 11–38.

Welles, Marcia. "Violence Disguised: Representation of Rape in Cervantes's 'La fuerza de la sangre.'" *Journal of Hispanic Philology* 13 (1989): 240–52.

Yacobi, Tamar. "Plots of Space: World and Story in Isak Dinesen." *Poetics Today* 12 (1991): 447–93.

Zoran, Gabriel. "Towards a Theory of Space in Narrative." *Poetics Today* 5 (1984): 309–35.

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25.2 (2005 [2006]): 119-36.
Copyright © 2006, The Cervantes Society of America.

The Knight as Fugitive from Justice: Closure in Part One of *Don Quijote*[*]

ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA

No sooner does Don Quijote set out from his village in search of chivalric adventures than he runs into a picaresque world at the first inn. The second inn, Juan Palomeque's, is the one most readers remember, and rightly so, because of the crucial episodes that take place within it. It is the building that defines Part One, in contrast to the Duke's palatial country home in Part Two. But this first inn is also important because it is first and because it sets the tone, or better the dissonance, of the novel—the din of competing discourses of which it is composed (chivalric and picaresque in this case). Here, at the very threshold of his quest, Don

[*] This is the text of the lecture delivered at the meeting of the Cervantes Society of America during the convention of the Modern Language Association of America, on December 28, 2004. I want to thank my friends Frederick De Armas, Vice-President of the Society, for the honor of asking me to deliver the lecture, and Daniel Eisenberg, editor of *Cervantes*, for publishing it. The lecture is a drastically reduced version of Chapter Four of *Love and the Law in Cervantes*, to be published by Yale University Press in 2005. [Ed. note: See Carroll B. Johnson's review article in this issue.]

All quotations are from the Instituto Cervantes edition coordinated by Francisco Rico (Barcelona: Crítica, 1998).

Quijote will encounter, in the prostitutes and the innkeeper, the earliest representatives of the two themes that I am interested in here—love and the law. The prostitutes represent love at its lowest level and the innkeeper the law, of which he has been a favorite object and whose representative he becomes mockingly when he knights Don Quijote. The novel's plot will circle back to an inn, Juan Palomeque's this time, in which Don Quijote will be subdued, caged, and returned home—a complete reversal of his accession to knighthood in the first inn.

This first innkeeper is a retired *pícaro* who boasts about a misspent but adventuresome youth. Readers of his time would recognize the innkeeper's life as an itinerary of notorious picaresque emporia—gathering places where these rogues convened in large numbers to rejoice in each other's company and in their collective rejection of society's norms and the state's laws. The first innkeeper's story is a map of picaresque life of sixteenth-century Spain, as Diego de Clemencín called it. His mock confession (relayed by the narrator) is a conceited chronicle in which he translates with great ironic flair his life as a criminal into a chivalric romance. It is the language of literature in the process of being contaminated by that of the jailhouse, as it would be contained in the innkeeper's penal record, the only discourse capable of inscribing, that is, of restraining this seasoned crook. But by his rhetorical skill he can subvert it. Instead of being told in the first person, as in a conventional picaresque, the innkeeper's story is reported in an indirect style that underscores the ironic process by which roguish adventures are narrated as if they were chivalric ones. The performance is very much a part of his self-definition as a devious, skillful trickster—hence the narrator is needed to act it out, as it were. The innkeeper avails himself of a common rhetorical ruse among thugs—a form of jocular transposition and inversion of meanings and values. In their jargon (*germanía*), it was customary to say one thing to mean the opposite, a poetic performance as elaborate and baroque as that of contemporary Góngora-style verse. The inversion of meanings is akin to the practice of "signifying" among American Blacks and of *choteo* among Cubans.

The first innkeeper's life is that of an unrepentant thief and trickster who has been hauled before many criminal courts and lives off his ill-begotten fortune by continuing to fleece others. He has graduated from young *pícaro* and Don Juan type to middle-aged crook and is proud of it. There has been no conversion to the good here as in *Guzmán de Alfarache*, on the contrary, a wistful regret for a criminal past now gone, but hardly forgotten. However, the most interesting feature of his story is the transformation of picaresque into chivalric adventures, and the conquests of a common pimp into grand-style Don Juan type erotic feats involving the seduction of widows and deflowering of maidens. The narrator echoes and magnifies in mock-heroic tones the innkeeper's own sense of self worth in a bombastic, if ambivalent eulogy. This is the flip side of Don Quijote's translation of tawdry, everyday reality, into chivalric terms, as when he calls the whores at the inn "doncellas," which astonishes and delights them because the very concept could not be further from their profession. The mockery highlights the innkeeper's chicanery, holding him up as the very exemplar of criminality, cynicism, and radical lack of values.

The narrator, echoing the innkeeper, accomplishes the transformation by a typically Cervantean twist, not just by following a *germanía* system of tropes. By 1605, when Part One of the *Quijote* was published, the picaresque style of life had acquired a literary dimension, in great measure because of the success of Alemán's *Guzmán de Alfarache*. In other words, *pícaro* was a role one could play like that of knight; high and low literature had the same effect and followed common literary devices, as did the language of *germanía* and Gongoristic poetry. The character that had been plucked out of the archive of criminal cases had become a novelistic type. It is conceivable, and Cervantes suggests it here and in "Rinconete and Cortadillo," that some of the real pícaros had chosen that path not because of need, but to play the role and to revel as a group in their collective rejection of society. They are, in a sense, doing the same as Don Quijote by adopting the style of a literary character and setting out in a life of adventure according to books read, not to society's rules. This is the reason the

innkeeper can transform *pícaro* into knight. Of course, given the mock heroic tone and irony of the passage, it is most likely that the innkeeper is also shrouding in a literary mantle the reasons for his turning to picaresque life, which were more than likely poverty and his natural inclination to evil. The third person indirect style allows the reader to perceive the distance between truth and its embellishment. The truth of the innkeeper's story is no doubt written and stored in the criminal records of all those courts and tribunals mentioned, which are the veritable source and archive of picaresque lives.

The traveling prostitutes, who are ennobled by Don Quijote's chivalric rhetoric, are on their way to Seville with some muleteers. Picaresque life is migratory, and the inns in the *Quijote* serve as gathering places for the cornucopia of rogues of both sexes. Seville was the capital of *picardía*, the gateway to the New World, and in general a center of criminal life. These prostitutes stand in sharp contrast to Dulcinea and the knight's imaginings about the farm girl he elevated to the exalted status of courtly love lady. In their kindness to Don Quijote the prostitutes also reveal a common Cervantean topic: the goodness of delinquents within the rules of their own world and independent of their being outside the law. And the prostitutes are outside the law merely by being on the road, away from their homes and the protective legal custody of fathers, husbands, and brothers. Their wandering ways are a component of their depravity. Lust and criminality—love and the law—surround Don Quijote at the inn, a background against which he thrusts the rhetorical flights drawn from the courtly love tradition and the chivalric romances.

It is a contrast that also underscores the clash between the feats that Don Quijote thinks that he is accomplishing and the criminal acts that he is really committing. He sets out determined to deal with injustices and injuries perpetrated, which in the Spanish has a legalistic tone: "según eran los agravios que pensaba deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que enmendar, y abusos que mejorar, y deudas que satisfacer" (45). ("Tuertos" has the same origin as the English "tort," in Latin "twisted.") The disparity between the justice he plans to dispense and the series

of injuries, torts, and damages that he causes is crucial to understanding Part One of the *Quijote* because the knight's criminal record contributes to the novel's shape—a record that could be written by setting specific instances of misbehavior under each of the categories of offense that he plans to correct. It is a record that is the reverse of his intentions. The pursuit and capture of the hidalgo, and the restitution made for some of the injuries and damages that he causes, organize the book. The picaresque backdrop at the inn also defines Don Quijote, which is part of the reason he "officially" assumes his new identity there. It is the exact opposite, the mirror-image of the innkeeper's turning his life as a *pícaro* into that of a knight. From now on Don Quijote's criminal record, his wandering through roads and wilderness and his catastrophic sojourns at Juan Palomeque's inn makes him into a *pícaro* instead of a knight.

Don Quijote is the first hero in the Western tradition to be a fugitive from justice, and whose life is defined by flight from the authorities of an organized state. The wily Ulysses returns from war shrouded in glory, and his trek home is staked out by a series of obstacles that put his courage and mettle to the test. Aeneas's journey takes him to the solemn task of founding Rome. The pilgrim in Dante's *Divine Comedy* seeks transcendence in the sublime quest for Beatrice. The *pícaros*, Lázaro, Guzmán and Pablos, lack the heroic grandeur to which Don Quijote aspires, but they do provide a close model and ambience, a world of criminals and representatives of justice within which the mad hidalgo will attempt to revive chivalric adventures. Don Quijote's flight and capture are cast within the discourse of the law because he is now the citizen of a body politic whose morals and mores are at odds with his heroic aspirations and his outdated concept of justice.

The pervasive presence of the law as context to Don Quijote's actions is a sharp reminder of the knight's real status—of the gap between what he thinks that he is entitled to and that to which the changing social and political conditions have reduced him. As an hidalgo or petty nobleman, he considered himself, if not completely beyond the reach of the law, at least due certain exemptions and privileges, which he elevates through the language of

chivalry to the level of a *caballero,* entitled to use the *don*—he was not as a mere hidalgo. Knights are above the law. But the law, that is, justice, does catch up with him, signaling the change in Spanish society, and the stark fact that he is not only heir to his deeds, as he says, but responsible for his actions—he is a subject, subject to criminal justice like any other. Hidalgos were gradually losing their privileges. The devastating humiliation of punishment is partly staved off by his madness, which protects him through Part One from the reality of his social condition and allows him to rationalize not only his defeats, but his arrest and caging at the end. The mere fact that Don Quijote can be served with an arrest warrant reveals the erosion of the nobility's exemptions—he is released to the priest and barber not because of his social status but because of his insanity. The convolution of the plot through punishment and reparation at the end make the whole story meaningful, it frames, as it were, the hero (pun intended).

There are many unanswered questions about the structure of the *Quijote*'s plot, which seems to be merely episodic with no anticipated end in sight—there is one adventure after another, with characters who reappear and situations that are repeated creating some patterns, but with hardly a guiding line of development. No foreseeable end to his quest looms in the future, as in the case of Dante's pilgrim. There is no sequence of actions linked by necessity to build an Aristotelian chain of events either, though we know from chapters forty-seven and forty-eight of Part One that Cervantes was highly conversant with the *Poetics* and its Spanish and Italian commentators. There is neither the overall shape that would be provided by the *pícaro*'s life, a plot structure already known and even parodied by Cervantes in the figure of Ginés de Pasamonte. This is the kind of plot that carries the rogue from birth to the moment he tells the story, moving through a series of events and masters that lead to his corruption and, in some instances, his conversion. There is no such pattern in the novel, in spite of Cervantes' reference to the story of Don Quijote as a *caso*, clearly suggesting that what he found in the archives of La Mancha was a criminal case, the record of Don

Quijote's weird behavior and misdeeds. There is not even the story of a fabulous birth, like that of Amadís de Gaula, Don Quijote's model, whose youth and training as a knight are narrated in loving detail.

We learn, in fact, hardly anything about Don Quijote's family and youth, as if a determining beginning had been purposely avoided. (The use of "lugar" in the first sentence of the novel is also a way of withdrawing any kind of determinism from Don Quijote's origin in the most concrete fashion, as is the narrator's refusal to reveal the name of the village). In the first sentence of the book there is a clash between a beginning dictated by tradition, "In such and such a place there dwelt," and a renaissance author's will to create an original work of literature: "whose name I do not care to remember." There is also an echo of a legal document in which place and time are specified, as in a *relación*. Don Quijote's only relevant life is the one he invents for himself as a literary character within the fiction. That life, however, is only good as a set-up for the mounting yet disconnected number of episodes that occur in roads and inns. It is, in fact, the legal cast of the story, the knight's criminal acts, persecution, and capture that gives recognizable form to the plot, along with the partial reparations for the damages and injuries that he inflicts along the way. Don Quijote's capture and submission at the end loops the plot, giving it a kind of closure. He is returned home caged, on a cart, like the ones that were used to display criminals to hold them up to shame or carry them to the gallows

After the galley-slaves' episode both Don Quijote and Sancho become fugitives of the law, although that was not their first misdeed by far. We discover in the final episodes in Juan Palomeque's inn that the Holy Brotherhood had issued a warrant of arrest for the knight. Freeing the prisoners and injuring their wardens are Don Quijote's most serious crimes, for they are committed directly against the Crown, and in addition, were offenses perpetrated in *despoblado*, on the open road, in an unpopulated area. Crimes in such places were singled out by Spanish law as particularly damnable because the victims had no chance of being helped by others—"despoblado" means a barren place, a

place without "pueblo," without people, outside the town, a kind of wilderness, the uncivilized, literally that which is not within the political because it is not in the *polis* or city. *Despoblado* is a place outside the reach of the law and of justice, the "unsheltered." In other novels by Cervantes the most hideous crimes are committed in such areas, as in "La fuerza de la sangre." In fact, most of Don Quijote's crimes take place in "despoblado," hence toward the end of the novel he and Sancho are called by one of the troopers of the Holy Brotherhood *salteadores de caminos*, and the knight a *salteador de sendas y carreras*; that is to say "highway robbers" or a "highwayman," individuals known for assaulting people on the open roads. This kind of criminal was accorded special attention and punishment in Spanish law because it was the Crown's charge to keep roads safe, therefore offenses committed in them were considered against the Crown, not against local or regional authorities.

The Holy Brotherhood, an institution created by the Catholic Kings in their effort to achieve centralization, was sanctioned at the Cortes de Madrigal in 1476. The seat of the Holy Brotherhood was Toledo. It was essentially a revamping and consolidation of brotherhoods, independent vigilante forces scattered through Spain and dating back to the middle ages. The Holy Brotherhood's duty was to patrol the *despoblado*, the roads, to pursue criminals who escaped from one jurisdiction to another, and to punish crimes deemed as rebellious against public order, including rape. It was more than just a rural police. It also acted as a court of justice whose sentences were notorious for their summary expediency and the severity and swiftness of the punishments meted out. Its *cuadrilleros* or troopers were feared and hated, and the institution declined as the towns that supported it through special taxes protested and eventually withdrew their financing. The troopers were like members of an official posse. By Cervantes' time the strength of the Holy Brotherhood had been reduced and it was charged mostly with the control of brigandage, but consciousness of its presence and fear of its penchant to pass judgment and execute its harsh sentences without delay was still very vivid, as we can gather from Sancho's apprehensions.

He says that he can hear the troopers' arrows buzzing around his ears because the Holy Brotherhood liked to execute criminals by tying them to a post and shooting them with their bows "porque le hago saber que con la Santa Hermandad no hay usar de caballerías; que no se le da a ella por cuantos caballeros andantes hay dos maravedís; y sepa que ya me parece que sus saetas me zumban por los oídos." The Holy Brotherhood is a constant and menacing presence in Part One. Juan Palomeque, the innkeeper, belongs to it, which leads one to believe that troopers and criminals were cut from the same cloth.

But releasing the galley-slaves and injuring the guards, while being the gravest offenses, are not the only punishable crimes the knight and (sometimes) his squire commit. Had Don Quijote been brought to trial at the end of Part One, the following list of offenses could have been produced against him. All of them are covered by contemporary Spanish law, and in some of the episodes there is direct allusion to the potential application of specific statutes.

At that first inn that I discussed before, Don Quijote brains with his lance two carriers or muleteers who touched his arms while he is on their vigil. These are serious violent acts. When the first carrier touched Don Quijote's arms "alzó la lanza a dos manos y dio con ella tan gran golpe al arriero en la cabeza, que le derribó en el suelo tan maltrecho, que si segundara con otro, no tuviera necesidad de maestro que le curara" (58) And to the second "alzó otra vez la lanza, y, sin hacerla pedazos, hizo más de tres la cabeza del segundo arriero, porque se la abrió por cuatro" (58–59). These are, of course, two cases of assault and battery resulting in serious injury.

The episode in which Don Quijote forces Juan Haldudo to stop flogging Andrés is shrouded in legalisms and is one of several in which the issue of justice is at the forefront. Haldudo is not breaking the law by punishing Andrés, though he may be using excessive force. As in the galley-slaves' episode, Don Quijote acts as judge, but in doing so he has usurped Haldudo's right to deal with his servant and threatened him with physical injury. We will learn later that Don Quijote's actions have had the oppo-

site effect of what he intended, and that in fact Andrés is a kind of *pícaro* on his way to visit places like those on the first innkeeper's itinerary. In other words, that he may very well have been guilty and Haldudo justified in punishing him. Don Quijote's *ad hoc*, seigneurial justice is out of step with current conditions and, in fact, leads to crime. As Richard L. Kagan's writes in his superb *Lawsuits and Litigants in Castile: 1500–1700:* "By the time Cervantes wrote about a pathetic knight setting out to preserve justice by means of chivalric valor and courageous derring-do, most of his readers would have equaled justice with the world of lawyers, judges, and other 'men of the law.' In this legalistic world, the figure of Don Quixote was not so much a joke as an anachronism. He represented a mythical age in which justice was possible without the help of lawyers and a bevy of legal briefs, but there was no room for an ageing knight errant in the labyrinth of Castile's courts." The irony is not just how ineffectual Don Quijote is, but how his actions to bring about justice are themselves criminal and punishable by law.

The episode with the merchants from Toledo could have led to injury had Rocinante not stumbled, but Don Quijote did attack one of them in a fashion that, in spite of the chivalric models for the adventure, befitted a highway robber. Don Quijote has perpetrated here his first assault in *despoblado* against innocent and peaceful subjects availing themselves of the King's highway. One of their servants beats him to a pulp in legitimate self-defense, settling the issue without recourse to official justice.

After a brief stay at home and the acquisition of Sancho as squire, Don Quijote attacks the Benedictine friar in the episode that winds up with the battle against the Basque. This is another unprovoked assault: "Y sin esperar más respuesta, picó a Rocinante y, la lanza baja, arremetió contra el primero fraile, con tanta furia y denuedo, que si el fraile no se dejara caer de la mula, él le hiciera venir al suelo mal de su grado, y aun mal ferido, si no cayera muerto" (100). The fight with the Basque is also punishable by law, as fighting in the open fields and roads—again *despoblado*—was a serious offence, and the man sustains severe wounds. Alter being struck by Don Quijote "comenzó a echar

sangre por las narices y por la boca, y por los oídos" (111). Sancho knows the gravity of the crime and is quick to suggest seeking sanctuary in a church, the only place safe from the reach of the law: "Paréceme, señor, que sería acertado irnos a retraer a alguna iglesia; que, según quedó maltrecho aquel con quien os combatistes, no será mucho que den noticia del caso a la Santa Hermandad y nos prendan; y a fe que si lo hacen, que primero que salgamos de la cárcel que nos han de sudar el hopo" (113). Sancho is referring to being tortured, to which he, but not his noble master, was liable. Sancho's alarm is such that he insists: "sólo sé que la Santa Hermandad tiene que ver con los que pelean en el campo" (113).

In the episode with the men from Yanguas and their mares (who are so seductive to Rocinante), which is in parodic contrast with the Marcela and Grisóstomo story and a heavy satire of the courtly love tradition, Don Quijote injures another man: "dio don Quijote una cuchillada a uno, que le abrió un sayo de cuero de que venía vestido, con gran parte de la espalda." The men then proceed to thoroughly beat him, Sancho, and Rocinante and to flee for fear that they too can be hunted down by the Holy Brotherhood. More mayhem follows. Don Quijote kills more than seven sheep in the episode in which he takes the herds for armies of knights. This opens the list of property damage that he causes throughout Part One. The shepherds, in return, rain stones on Don Quijote and leave him for dead, fleeing in a hurry because they, like the men from Yanguas, also fear the Holy Brotherhood.

There follows the adventure of the corpse, in which Don Quijote attacks the men in mourning who are transporting it, knocking one down and breaking his leg. The man claims that by injuring him Don Quijote has committed a great sacrilege and crime because he had already taken orders, alluding to specific statutes of the period. The man accuses Don Quijote of having "puesto mano violenta en cosa sagrada," to which Don Quijote replies with a bit of pettifoggery that reveals his familiarity with the law, "no puse las manos sino este lanzón" (206). To add insult to injury, Sancho plunders the supply ass that the men had with them. Breaking this man's leg is the worst bodily injury that the

knight causes in Part One, and whether the victim had actually taken first orders or not Don Quijote would still be liable for a violent act committed in the open road and at night. Sancho would be prosecuted as a thief.

Next comes the famous episode of the barber's basin, in which the poor fellow is not injured because he jumps off his mount in the nick to time. But Don Quijote steals the basin, which Sancho assesses to be worth a handsome amount. Together with the provisions that they stole from the men with the corpse, Don Quijote and Sancho carry with them booty obtained by violent means on the open road. As with the merchants from Toledo, the Benedictine friars, and the men with the corpse, he has assaulted an innocent subject in the King's highway.

The episode in which Don Quijote frees the galley slaves and attacks their keepers structures the plot of the novel because the knight is pursued and captured as a result. The whole chapter in which it occurs is packed with legalisms, and with a very detailed depiction of the functioning of Spain's criminal justice system, which clearly Cervantes knew well first hand. The episode is not just about the law, but about its enforcement, including, of course, deviations from it and institutionalized corruption.

Sancho is the one most keenly aware of the danger they are in because of the seriousness of their offense, which has been against the Crown, and not only because it was committed in the open road but because the condemned men were directly under the purview of royal authorities, as were all those assigned to the galleys. (Here domestic and foreign policy coalesced, as the prisoners provided the motive force for ships that enforced the latter.) Sancho provides the legal theory behind the potential sanctions against them. He says, with legalistic precision, that the prisoners are "gente forzada del rey" (236). The squire further explains, like an expert jurist, that "la justicia, que es el mismo rey, no hace fuerza ni agravio a semejante gente, sino que los castiga en pena de sus delitos" (236). Sancho means that the King, in whom natural law is invested, or who incarnates it, is discharging his duties not acting violently. When the priest catches up with them later and, to vex Don Quijote, tells a tall tale about

having been assaulted by the freed prisoners, he corroborates Sancho's legal interpretation. The perpetrator of the crime, he says "quiso defraudar la justicia, ir contra su rey y señor natural, pues fue contra sus justos mandamientos. Quiso, digo, quitar a las galeras sus pies, poner en alboroto a la Santa Hermandad, que había muchos años que reposaba…" (344). "Rey y señor natural" means exactly that his power to command issues from natural law. Don Quijote and Sancho, in fact, will from now until the end of Part One become fugitives from justice. They are being persecuted by both the priest and barber and by the Holy Brotherhood, with the posses converging at the end to nab the knight.

Don Quijote as fugitive from justice is a major ironic incongruity because of his perceived exemption from the law as an hidalgo and deranged belief that he is a knight. But at this particular point—the episodes in the Sierra Morena—his being a fugitive is ironic in three particular ways that engage the overarching presence of penal law in the novel as applied to him. First: Don Quijote flees into the Sierra Morena to do penance for Dulcinea in the manner of chivalric heroes; but it is a penance, as Sancho reminds him, without a motive or reason because Dulcinea was not guilty of the sort of infidelity that Angelica committed in Ariosto's *Orlando furioso*, one of his master's models. Don Quijote also has to make up his own delinquency to justify the penance: his only imaginable fault would be insufficient service to his lady, an infinite debt which is by definition impossible to repay. His is a punishment without a crime—his or his lady's. Second: Don Quijote has, indeed a genuine and pressing reason to become a fugitive because the Holy Brotherhood is surely after him for actual offenses. The lack of a real motive for penance is ironically counterbalanced by the genuine motive for flight, of which he is oblivious, but that more than justifies it. Don Quijote is a fugitive without a cause, but with a pending cause. Third: he is going to find in the Sierra Morena a mirror-image of himself, Cardenio, who has a real reason to do penance because he has been betrayed by Luscinda, and also because he has committed various assaults and thefts. He is remorseful too because his cowardice also led to his predicament. When Don Quijote and Cardenio

meet they embrace like brothers. The ironic interplay between existent and non-existent motives or causes is augmented by the Sierra Morena itself as a setting, as a place to expiate real and imaginary guilt—a site for literal rustication.

The Sierra Morena is a true *despoblado*, in the juridical sense discussed before, and also a wilderness like the *selva selvaggia* of the *Divine Comedy* and of literary tradition. It is a labyrinth too, as Javier Herrero has suggested. Solitude and the starkest absence of civilization are its main characteristics, not to mention an inhospitable nature. Cardenio, the quintessential inhabitant of this landscape, is a wild man, with sporadically violent contacts with other human beings. Dorotea, his counterpart in the Sierra Morena, who completes this primal and alienated couple, is dressed as a man, as if to highlight the disorder prevalent in these woods; it is chaos prior to civilization and the separation of the sexes. She has been sexually assaulted by her employer and by the servant who helped her to escape, whom she hurls down a cliff when defending herself. We do not know if he survives. These are dangerous woods. Because of all this lawlessness, the Sierra Morena threatens to become allegorical—abstract in the purity of its lacks and absences and chartable by recourse to systems of thought and belief. But this tendency is counterbalanced by the juridical nature of the *despoblado*, which gives it a contemporaneous air, a factuality, that withdraws it from the literary and the ideological—it is a space named and classified by the legal codes in all their casuistry and contingency. Outlaws running away from the Holy Brotherhood hide here, not lost pilgrims in search of sublime salvation. Cardenio's and Dorotea's counterparts are the galley-slaves, who must be hiding in the very bowels of the earth (as Ginés de Pasamonte put it), in parts not too dissimilar to the Sierra Morena. They must be in *despoblados* of their own, committing the kind of crime that the priest mentions in his made-up story about them. Like Don Quijote, they are true fugitives from justice, dwelling, confined, rusticated, in some hostile region. Will they be redeemed by this punishment? When Ginés reappears it is to steal Sancho's donkey, but in Part Two he has transformed himself into Maese Pedro, master puppeteer, a kind of

redemption by art. Don Quijote emerges from the hills ready to take on the hideous giant Pandafilando de la Fosca Vista.

After serving time in the Sierra Morena the conflicts in Part One are resolved at Juan Palomeque's inn. It is as if their season in the woods had purified them, as if the rustication had led to their conversion to the lawful. At the inn Don Quijote will add to the list of damages that he causes by slashing the wineskins and spilling their contents. But in so doing he slays the ghastly giant Pandafilando and prepares the way for the scene in which justice will be served and order restored by the various marriage vows made or observed. Again, this may contain an allegorical suggestion, except for the grotesqueness of it all and the fact that the giant and the whole story of Princess Micomicona is a hoax. More importantly, the court-like scene at which settlements are reached is, after all, Palomeque's inn, the kind of picaresque abode that opened Part One. The criminal site becomes an improvised courtroom. There is an ironic appropriateness to this, for the inn and picaresque life are the true realms in which Don Quijote has moved, and in which he himself will be recognized by the Holy Brotherhood troopers, one of whom recollected that among other warrants for apprehending delinquents, he had one against Don Quixote, issued by the Holy Brotherhood, on account of his having set the galley-slaves at liberty, as Sancho had very justly feared: "le vino a la memoria que entre algunos mandamientos que traía para prender a algunos delincuentes, traía uno contra don Quijote, a quien la Santa Hermandad había mandado prender por la libertad que dio a los galeotes, y como Sancho con mucha razón había temido. Imaginando, pues, esto, quiso certificarse si las señas que de don Quijote traía venían bien, y sacando del seno un pergamino, topó con el que buscaba, y poniéndosele a leer de espacio, porque no era buen lector, a cada palabra que leía ponía los ojos en don Quijote, y iba cotejando las señas del mandamiento con el rostro de don Quijote, y halló que sin duda alguna era el que el mandamiento rezaba" (527–28). The plot's loop is closed—Sancho's prophecy fulfilled—when the document with Don Quijote's arrest warrant is read. The knight's case is closed, as it were, as his body and the description yield a match. Here we

have an instance where casuistry's program of representation has been successful –even if the troopers´ reading deficiencies make it a laborious process.

It is now up to the priest to plead, as had the first innkeeper, that because of Don Quijote's mental condition he will never be convicted, and to ask that the prisoner be released to him and the barber to return him to his village. Justice is prevailing, not just in the lofty realm in which abstract ideas, theories and religious doctrines can be shuffled like cards, but in the real world of warrants, arrests and the confinement of bodies. Because it is bodies, not souls, that are at issue in this fallen world ruled by the law, the priest acts as a lawyer, not in his capacity as minister of God. The priest's argument about Don Quijote's immunity by reason of his insanity is grounded in Spanish law going back to (at least) the *Siete partidas* in the thirteenth century. Closure, in the case of Don Quijote, is brought about within the limits prescribed by the law. The *Partidas* are the foundation of the laws in force at the time, and effective in invalidating the warrant read by the officer of the Holy Brotherhood. Both function within the same legal system.

It is at the inn too where the barber, whose basin was stolen, is paid and the innkeeper recites a list of the expenses incurred by Don Quijote, Sancho and their mounts, in addition to the substantial damages that they have caused in their two calamitous visits. The beginning of chapter 46 has the tone of a court settlement with the representatives of the Holy Brotherhood exercising their judicial duties and the various parts' damages paid and, in the case of the barber, with a document to prove it:

> Finalmente, ellos [the troopers], como miembros de justicia, mediaron la causa y fueron árbitros della, de tal modo, que ambas partes quedaron, si no del todo contentas, a lo menos en algo satisfechas, porque se trocaron las albardas, y no las cinchas y jáquimas; y en lo que tocaba a lo del yelmo de Mambrino, el cura, a socapa y sin que don Quijote lo entendiese, le dio por la bacía ocho reales, y el barbero le hizo una cédula de recibo y de no llamarse a engaño por entonces, no

> por siempre jamás amén. …El ventero, a quien no se le pasó por alto la dádiva y recompensa que el cura había hecho al barbero, pidió el escote de don Quijote, con el menoscabo de sus cueros y falta de fino jurando que no saldría de la venta Rocinante, ni el jumento de Sancho, sin que se le pagase primero hasta el último ardite. Todo lo apaciguó el cura, y lo pagó don Fernando, puesto que el oidor, de muy buena voluntad, había también ofrecido la paga; y de tal manera quedaron todos en paz y sosiego, que ya no parecía la venta la discordia del campo de Agramante, como don Quijote había dicho, sino la misma paz y quietud del tiempo de Octaviano; de todo lo cual fue común opinión que se debían dar las gracias a la buena intención y mucha elocuencia del señor cura y la incomparable liberalidad de don Fernando. (530–31).

The priest has argued his case well and has taken care of the proper compensations. Restitution is a form of resolution, an ending of sorts, a kind of closure provided by the legal cast of the plot rather than by a literary device drawn from narrative tradition. The innkeeper and his wife are "made whole," as it were, as was the second barber. But there are others, like the shepherds and the man whose leg was broken who are not compensated for their losses or injuries.

Part Two of the novel, which is among various things a profound commentary of Part One, with episodes sometimes matching each other as direct re-writings, has what I take to be a hilarious and complicated gloss on this scene of reparations at the inn. I am referring to the aftermath of Don Quijote's destruction of Maese Pedro's puppet show, when the knight is made to pay for every figurine smashed, with the damages being assessed according to the rank of the character each represents in the story and the amount of damage inflicted to the object itself. This is a brilliant passage in which literary characters acquire concrete existence, but only as figures in a puppet show, and while their injuries are reduced to the material damage done to their images, their status in the fiction also determines their worth. There are faint traces here of contemporary debates about religious images,

but more to the point the fiction in Part One, shrouded in a legal mantle and resolved in a trial-like scene, is brought down to a miniaturized, but real drama involving restitution in a manner that involves both fiction and the most trivial reality. It is as if Cervantes were saying that, indeed, the conflicts in Part One were of a judicial nature, but transformed into literature to such a degree that they can be represented by this blatantly fictitious puppet theater. In short, this episode is a parody of Part One that underlines the literary role that reparations play. Cervantes, as is often the case, preempts critical commentary, such as mine here.

After the reparations the charade to cage Don Quijote for the return home is organized. This is another master stroke, by which the knight will be punished but on his own terms, at the level of fiction. Don Quijote will still engage in two more violent acts: his fight with the goatherd and the attack on those carrying an image of the virgin. But the overall pattern of injury, damage, judgment and restitution is closed at the inn.

Two patterns have emerged from the foregoing. One is the overall story of crime, pursuit, capture and confinement of Don Quijote, with the attendant plot of damages and restitution. The other is the one of rustication and redemption, or correction and reform, involving Don Quijote and the characters in the Sierra Morena. Both intersect at the inn, which is transformed from picaresque emporium into court of justice, with priests, policemen, judges, assessments of damages, negotiated settlements, and conscription. What gives shape to *Don Quijote* Part One are these underlying legal stories, and the gradual merging of *pícaro* and knight to create a protagonist that will endure in the history of the novel: one caught in the net of the law, which confines him as it defines him and gives him social and ontological substance.

Department of Spanish and Portuguese
Yale University
PO Box 208204
New Haven, CT 06520-8204
roberto.echevarria@yale.edu

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25.2 (2005 [2006]): 137-45.
Copyright © 2006, The Cervantes Society of America

REVIEW ARTICLE

Cervantes and the Law, at Yale

CARROLL B. JOHNSON

Roberto González Echevarría's new book on Cervantes[1] is the published version of the spring 2002 DeVane Lectures, at Yale. The volume is organized into thirteen chapters, coinciding with a traditional thirteen-week semester. The first nine chapters deal with *Don Quijote*, ten and eleven with selected *Novelas ejemplares*, twelve with *Persiles y Sigismunda*, and the last with Cervantes' presence in Borges (the obligatory "Pierre Menard") and Carpentier. The audience at the lectures ranged from a devoted ten-year-old to "retirees looking for something to do on a Thursday afternoon" (x), as well as high-powered Yale academics. This is reflected in the simultaneous presence in the text of well-known facts and glib if not always accurate generalizations, alongside insightful observations and elegant arguments of major interest to card-carrying *cervantistas*.

González Echevarría studies the presence and function of the law and legal discourse in Cervantes, and by extension in the formation of modern narrative. Although the clash between the Law and Desire has been around, and generating stories, at least since Genesis, González Echevarría argues that only in Spain, and

[1] Roberto González Echevarría. *Love and the Law in Cervantes*. New Haven: Yale University Press, 2005. 292 pp. ISBN: 0-300-10992-X.

only in the sixteenth century, the first modern nation-state and imperial bureaucracy spawned a proliferation of legal codes and legal discourse that fundamentally altered the character and the potential of narrative fiction. On the one hand, this focus on the law is a particular instance of what Bakhtin has taught us about the origin of novelistic discourse in general, and the law takes its place alongside the new discourses of commerce, of medicine, of science, and so on as a formative element. González Echevarría suggests that the law influences narrative in the following ways: 1) style (the concrete legal terms); 2) plots (crime, punishment, revenge, or pardon); 3) the incorporation of subgenres from the legal world (confessions, depositions); 4) endings (resolution involves exculpation, punishment, pardon, or legitimation); 5) an increase in the number of stories dealing with marriage; 6) the proliferation of judges, lawyers, and bailiffs in fiction; and 7) the inclusion of or allusion to legal documents in fiction, with the fiction itself sometimes taking the form of a legal document, as in the picaresque (xviii). On the other hand, he further observes, only the law—that is, interdiction—intersects desire with such force that the potential is created for the construction of new kinds of characters and plots. As he states toward the end, his thesis is that "with the advent of the modern state, aided by the invention of the printing press, a new kind of narrative emerges—the novel—and this genre is about legal conflicts and their resolutions" (231). The novel arises in Spain, within the particular modernity of Cervantes' society and situation: the contamination of everyday language by legal jargon because of the litigious climate that the recent exponential growth of the judicial and penal bureaucracy had created; Cervantes' individual experience with the law, as a *comisario* requisitioning provisions for the Armada, "part of the new patrimonial bureaucracy and its convoluted legal mechanisms and record keeping" (xix), to which we might add his own experience of incarceration.

What follows is an admittedly idiosyncratic balance sheet of what I found interesting and useful, and what I didn't.

Aciertos.

Chapter 1 (the wonderfully titled "Prisoner of Sex"), demonstrating that the character's sexual exploits are not erotic but legal, offers a new context in which to consider the presence of sexual activity in Golden Age literature in general. The author is right in his assumption that what was of interest to society were the legalities of sexual activity and its implications for the transfer of property from one generation to the next, not its physical details.

In Chapter 2 ("Spanish Law and the Origins of the Novel"), the section on literature and the law beginning with the observations of the brothers Grimm, followed by the author's own development (19–22), is informative and suggestive. In both law and literature, major questions of human life "emerge initially as stories, cast in figurative language, whose coherence has to be restored and gauged to evaluate their truthfulness: who did what to whom, when, where, under what circumstances, and deserving what punishment or reward" (21). The précis of Spanish legal history with particular attention to casuistry and *casos* and the evolution of novelistic discourse (22–34) is similarly useful.

Chapter 4 ("The Knight as Fugitive from Justice") offers a novel organizational model for *DQ* I, which has the advantage of foregrounding an aspect of DQ's social deviance we tend to take for granted. I found it convincing except for the assertion that DQ and Sancho head into the Sierra Morena in search of Dulcinea, and secondarily to avoid the Santa Hermandad, when it is exactly the reverse, a fact which furthermore would have strengthened the author's general thesis regarding the plot-generating potential of the law.

In Chapter 5 ("The Amorous Pestilence") the characterization of Grisóstomo's funeral as a legal-forensic exercise, and its relation to the "legalities" of courtly love, with DQ as judge (84–89), is nicely worked out.

Chapter 6, on interruptions, offers food for thought, including the postmodern suggestion (first proposed by Vicente Gaos, as González Echevarría states), of interruption as the organizing principle of *DQ* I. I was reminded here of Stephen Gilman's brilliant discussion of interruption of events as the source of charac-

ters' self-consciousness as crucial to the invention of the novel (55–70). Basing himself on Amsterdam and Briner's useful distinction between "script" and "narrative" (97), González Echevarría argues that interruptions of the flow of discourse "facilitate the emergence of a different, challenging or adversarial truth, unknown to the teller himself and certainly to his interlocutors. By breaking the continuity and violating its own laws of inner development, the interruption releases a different version" (98). This observation helps explain why Cardenio reacts so violently to DQ's interruption of his scripted narrative, for example.

The analysis of the situations of Cardenio and Luscinda, Dorotea and Don Fernando, through the prism of the law (101–06) is very good, if not particularly novel. Readers of this journal know about *segundones*, for example, but the original audience for the lectures probably didn't.

One of the high points in this book, to my mind, is the ingenious argument the author mounts, forensically following a trail of blood, that relates the "bodas de Camacho" to the story of Pyramus and Thisbe (134–55). The demonstration of Basilio's legal craftsmanship (137–40) is impeccable. The trail of blood is also followed, with similarly felicitous results, in the analysis of "La fuerza de la sangre" (especially 186–90).

González Echevarría is one of very few critics, perhaps the only one, to insist on the presence in the text of "El casamiento engañoso" of all the Tridentine legalities designed to guarantee the legitimacy of marriage—the *información de solteros*, the *amonestaciones*, the witnesses—and how useless they all prove to be (205). In the same chapter, the hypothesis that Campuzano's stories of Berganza and Cipión are two alternate versions of his own autobiography, the life he has actually lived vs. the one he would have liked (209), is rich with potential. This is a reworked version of ideas the author has been tinkering with since 1978, and which found expression in "The Life and Adventures of Cipión."

Finally, as a relative stranger to Spanish-American literature, I was entertained and instructed by González Echevarría's account of Carpentier's *El arpa y la sombra* (241–49), its relation to Cervantes and to the mythology of the founding of Latin America.

Annoying inaccuracies and minor quibbles.

The "thumbnail sketch of the picaresque" (55–58), in the beginning so promising as an antidote for the "gross misconceptions about the picaresque in the English-speaking world" (no argument from me about that), is disappointing.

González Echevarría doesn't ponder what might have motivated Marcela's flight from her uncle's tutelage into pastoral literature, nor does he observe that Grisóstomo's decision to become a shepherd is motivated by Marcela's.

I was put off by the sexist-sounding references to Dorotea's "greed" (104) and to Quiteria's "fickleness" (140).

The brief description of the so-called *novela morisca* (171) is inexact. In none of the three works Soledad Carrasco considers to comprise the genre is there a Christian-Muslim love story, which González Echevarría makes into the defining feature of the genre.

Roque Guinart is a modern, degraded form of chivalry, not DQ's soul-mate (163).

The strange assertion that the picaresque "protagonist will be too young throughout the evolving plot to engage in erotic adventures" (4) is at odds with the later references to Lazarillo's "sordid menage à trois with the mistress of an archbishop" (33). (Incidentally, the correct translation of *arcipreste* is "archpresbyter," not "archbishop.")

The assertion that "the epic…dealt with a heroic past in verse and in an elevated style" (23) is questionable in light of the relative contemporaneity and resolute "popularism" of the *Cantar de mio Cid*.

According to Marcel Bataillon, "the chivalric romances that Cervantes parodied in the *Quijote*" were not the descendants of Byzantine or Greek romance (160) but its polar opposite.

I am not aware that Cervantes locates the idea to write the *Quijote* in his sojourn in the Sevillian jail (28).

I am one of those purists who insist that the name "Alonso Quijano" belongs only to the end of *DQ* II; González Echevarría is certainly not alone, however, in identifying him as the anonymous pre-Don Quijote *hidalgo* of *DQ* I, 1.

I am hard-pressed to read the *capitán cautivo*'s story as "a coun-

terpart of sixteenth-century Spanish mystical poetry, in which courtly love and Petrarchan conventions are adapted to express religious fervor and union not merely with the beloved, but with God" (92). Nor was I aware that, in the same story, "the three brothers have done well" (109). Ruy Pérez would be surprised to hear that.

Don Quijote is not "wooed by a dueña" in *DQ* II, 48 (116); Doña Rodríguez is terrified by the prospect of intimacy with him and demands guarantees that her chastity will be respected.

Barcelona is not a Castilian city, but even the Catalans would admit it is Spanish (117).

The question is not, "at bottom, …if marriage is a social contract or a sacrament" (141); the problem is that it is both.

The heroine of "La española inglesa" is named Isabela, not Estefanía (180).

I wouldn't call the portrayal of Monipodio and his crime syndicate "positive" (199).

More serious objections.

I was sometimes put off by what I would call "selective definitions" of terms crucial to the author's thesis, such as the word *declarar* in the case of the prisoner of sex. First, *declarar* is both "a legal term meaning to give a deposition" and "to clarify." Then, "the word retains both meanings today, but it favors the legal." So that, finally, "this tilts the prisoner's case in the direction of a potential dispute about inheritance rights covered, of course, by testamentary laws" (9). The author has a real gift for the rhetorical potential of definition, viz. *caso*, which after he tweaks it becomes sequentially: 1) "what is representable within legal discourse;" 2) "the real as defined by the law;" 3) "for the incipient novel, …a distinct narrative unit involving a concurring set of events, often centering on the commission of a crime" (31).

To begin discussion of the "morisco question" by remarking that "if there is an episode in the *Quijote* that we cannot read innocently in the twenty-first century it is the one about Ricote" (159), and to evoke such tragic contemporary experiences as "ethnic cleansings, the Holocaust, mass murder by fascist and commu-

nist regimes, and exiles provoked by religious and political persecutions still so fresh in our memories," and then to stigmatize Francisco Márquez Villanueva (and Américo Castro) as "scholars still taking sides in a political battle that took place four centuries ago but that defines and overdetermines their scholarship" (162) strikes me as illogical as well as mean-spirited.

To assert that Márquez suggests that Cervantes was against the order of expulsion "in spite of what he has Ricote say in the novel" (162), and that "Cervantes pays homage to the official in charge of enforcing the expulsion…through Ricote's words" (172) reveals an insensitivity to irony (in this case heavy-handed sarcasm) most unbecoming in a critic who has warned us to avoid "falling into the blindness of the *verbum visible* [sic]" ("The Life and Adventures of Cipión" 52).

As one might have predicted, I found the entire discussion of "engendering Dulcinea" off the mark. González Echevarría dismisses my account of the creation of Dulcinea on the grounds that DQ "is, because of his age, safely beyond Oedipus" (46). This apparently means that he is too old to desire young women who are his relatives, but not too old for young women who are not. The logic of this frankly escapes me. I posited an unconscious urge typical of men in mid-life, and showed (or attempted to show) how DQ goes through the book falling in love with young women who remind him of his niece: Marcela, Palomeque's daughter, Dorotea, and Altisidora. These are DQ's choices, but not González Echevarría's. He is an Aldonza man (although unaccountably he fails to cite Unamuno and Helene Deutsch, the champions of the "Aldonza hypothesis"). He attends rather to "the attraction country women exert on upper-class men by their crudeness, which ostensibly promises a savage kind of sexual pleasure not available with women of their social class" (43). He offers the powerful *serranas* in the *Libro de buen amor* and, again unaccountably, the delicate *serranillas* of the Marqués de Santillana as "the forerunners of Aldonza who excite upper-class men by their rustic appearance and demeanor—by their masculinity" (44). "Other than strength and smell, Aldonza's most significant feature is her bodily hair, which she shares with other country lasses

and coarse women in the *Quijote* and other works" (47). I remit to Jacques Lacan, who once observed that as the reader reads the text, the text is simultaneously reading him.

Relevant bibliography not consulted.

Finally, it occurred to me that González Echevarría's arguments might have been buttressed, or perhaps modified, had he consulted the following, which I offer for whatever additional light they may shed on the themes of *Love and the Law in Cervantes*.

On desire and the law:

Tony Tanner, *Adultery and the Novel. Contract and Transgression*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1979.

Henry Sullivan, *Grotesque Purgatory. A Study of Cervantes's* Don Quixote, *Part II.* University Park: Pennsylvania State UP, 1996.

Steven Hutchinson, *Economía ética en Cervantes.* Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001.

On lawyers:

Jean-Marc Pelorson, *Les* Letrados*: juristes castillans sous Philippe III. Recherches sur leur place dans la société, la culture et l'état*. Poitiers: Université, 1980.

William Childers, "Legal Discourse in *Don Quixote*." *Mester* 34 (2005): 1–16. (Appeared since his book went to press.)

On the *mayorazgo*:

Bartolomé Clavero, *Mayorazgo. Propiedad feudal en Castilla, 1369–1836*. Madrid: Siglo XXI, 1989.

On marriage:

Augustin Redondo, "Les empêchements au mariage et leur transgression dans l'Espagne du XVIe siècle." *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne* (*XVIe-XVIIe siècles*). Ed. Augustin Redondo. Paris: Sorbonne, 1985. 31–56.

Isabel Teston Núñez, *Amor, sexo y matrimonio en Extremadura*. Badajoz: Universitas, 1985.

Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*. n.p.: Éditions du Castillet, 1987.

On *billets doux*:

Margot L. Benardo, *Crisol de amantes. El billete amoroso en el Siglo de Oro*. Madrid: Fundamentos, 2001.

On powerful, masculine women:

Louis Combet, *Cervantès ou les incertitudes du désir*. Lyon: Presses Universitaires, 1980.

Carroll B. Johnson
Department of Spanish and Portuguese
University of California, Los Angeles
Los Angeles CA USA 90095–1532
johnson@humnet.ucla.edu

Other Works Cited

Bataillon, Marcel. *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI.* Trans. Antonio Alatorre. Second edition "corregida y aumentada." México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

Gilman, Stephen. *The Novel According to Cervantes*. Berkeley and Los Angeles: U California P, 1989.

González Echevarría, Roberto. "The Life and Adventures of Cipión." 1968. *Celestina's Brood. Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literatures*. Durham: Duke UP, 1993. 45–65.

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25.2 (2005 [2006]): 147-59.
Copyright © 2006, The Cervantes Society of America.

REVIEW ARTICLE

Ekphrasis in the Age of Cervantes[1]

MARCIA L. WELLES

This collection of eclectic essays stems from an NEH seminar at the University of Chicago in 2003, titled "Recapturing the Renaissance: Cervantes and Italian Art." Typically such volumes offer the opportunity of presenting different aspects and approaches towards a topic, and *Ekphrasis in the Age of Cervantes* is no exception. It conveys the diversity of the use of ekphrasis in the period, and may well inspire the publication of a sustained and vigorous monograph that will complement Emilie Bergmann's foundational *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry* (1979).

Frederick A. De Armas, editor of the volume and author of the final essay, explains in Part I ("A Preface") the focus on the topic of ekphrasis and traces the literary history of this rhetorical technique. The title of his prefatory essay, "Simple Magic: Ekphrasis from Antiquity to the Age of Cervantes," refers to a passage from Canto 33 of Ariosto's *Orlando furioso* and is a play on another title, Robert Alter's *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. The phenomenal success of visual reproductions of

[1] *Ekphrasis in the Age of Cervantes.* Edited by Frederick A. De Armas. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005. 241 pp. ISBN: 0-8387-5624-7.

the windmill encounter (I, 8) is the subject of a now-classic essay by E. C. Riley. It is not surprising, therefore, that De Armas analyzes this particular scene to specify Cervantes' innovative contribution to the ekphrastic tradition. We may recall that Don Quixote invokes the magical powers of the maleficent and particularly ill-willed enchanter Frestón to explain the visual disparities between windmills and giants. This apparently "simple magic" represents for De Armas Cervantes' transformation of a literary tradition, for he creates here a new kind of ekphrasis, no longer dependent on an external stimulus: "It is the magic of Ur-ekphrasis, the description of the creation of an art object in the character's mind. And, this imagination has as one of its functions to foreground the imaginative qualities of the text itself" (18). According to the editor, the rhetorical term "ekphrasis," as used and understood in the period from the 1530s to the 1650s, is capacious both in terms of what is described and how it is inserted in a text, and has endless combinatory possibilities. Its function can be "allegorical, emblematic, decorative, or veiled" (22). It can be based on an existing work of art ("actual") or on an imagined one ("notional"), or it can refer to a work not named or described ("allusive"), to cite but a few examples (22). The permutations possible are reflected in an analysis of the appearance of Galatea at the beginning of Cervantes' pastoral novel, which is deemed "not only true, dramatic, and transformative, but also combinatory" (22), and is, in addition, allegorized (23). Because of this dizzying diversity, one assumes, the book is organized not according to the *theoria* of ekphrasis but rather to its *praxis* in a variety of texts, primarily, but not exclusively, by Cervantes. This organizing principle results in individual essays that are wholly distinct and must, accordingly, be discussed separately.

This prefatory section includes a scholarly though rather dense essay by Deborah Cibelli, "Ekphrastic Treatments of Salviati's Paintings and *Imprese*," which introduces theoretical issues on the relationship between the visual and literary arts in Italy and demonstrates the influence of the Florentine painter Francesco Salviati on literary works of different genres. Ekphrases of his work appear in Giorgio Vasari's *Lives of the Artists,* in the emblem

literature of Paolo Giovio (the "emblematic ekphrasis," 33), and in Torquato Tasso's epic poetry ("ekphrasis of transposition" or "associative ekphrasis," 33). Duke Cosimo de' Medici the First was clearly the epicenter of the convergence of art and literature: his was the Palazzo Vecchio in Florence that Salviati decorated with frescoes; Vasari dedicated to him, his patron, the 1550 and 1568 editions of the *Lives*; to him Giovio dedicated his *Dialogo dell' imprese* (1555). It is no wonder that the allegorical interpretations of Salviati's paintings and *imprese* tended to the aggrandizement of the Medici court. In Tasso's work critics have noted certain general stylistic features shared by both painter and poet, and one particular image, that of the moth and flame (*Gerusalemme liberata,* Canto 4, stanza 34), was depicted by Salviati in preparatory drawings circa 1550, bearing the same spiritual message. Góngora's use of this image in his sonnet "De la ambición humana" provides the necessary segue to Spain.

Part II, "The Painted Text in the Age of Cervantes," is dedicated to writers of the period other than Cervantes. Represented here are three different authors, Cristóbal de Villalón, Calderón, and Góngora, as well as three different genres. By means of a careful, stylistic scrutiny, Kathleen Bollard ("Ekphrasis and the Renaissance Student: Classical versus Biblical Authority in Villalón's *El scholástico*") offers a focused argument in favor of a different interpretation of the relationship between the descriptions at the close of the first book (possibly an "actual" ekphrasis) and those at the beginning of the second (most likely a "notional" ekphrasis). The first set of paintings, located within the confines of the palace of the Duke of Alba, depict scenes from the Old Testament, including the sacrifice of Isaac and the story of Joseph and his brothers; the second ekphrasis, which occurs in a garden, is a description of a beautiful fountain sculpted with scenes of Aeneas when he arrives at Carthage and meets Queen Dido. If the contiguous biblical and humanist themes are read as a unified narrative (as posited by José Miguel Martínez Torrejón in his standard 1995 interpretation of this work, *Diálogo y retórica en el renacimiento español*: El escolástico *de Cristóbal de Villalón*), the preliminary scenes of violent death cast their dark shadow over

what follows, thus negativizing the garden's significance: the splendid *locus amœnus* acquires the sinful and threatening connotations of the Garden of Eden. The important consequence of Bollard's argument for the separability of these ekphrases is to reinforce Villalón's dedication to the humanist cause: "Thus Villalón models his advocacy of classical works as pedagogical tools throughout *El scholástico*, and nowhere more strongly than in his ekphrasistic [*sic*] representation of Aeneas's time in Carthage" (72).

In a fascinating study, "Eucharistic Conjunction: Emblems, Illustrations, and Calderón's *Autos*," inspired by the prevalence of floral and vegetable imagery in the *autos* and by Calderón's obvious interest in botanical knowledge (96 n. 9), John Slater broadens our understanding of the epistemological foundations of the baroque period. The connection between emblematic literature and the symbolic language of the *autos* is now generally accepted. Slater extends the consideration of the "combinatory technologies" (79) of joining word and image to include *res herbaria* (as botanical matters were referred to at this time, 81), the publication history of which closely parallels that of emblem books. One such volume bears the tantalizing title of *Ekphrasis* (Fabio Colonna, 1606). Emblems, it is stated, "almost never stray from the ideal to intrude upon the world of the living" (93). Slater makes the surprising—and compelling—observation that scientific illustrations and dramatic allegory share a characteristic that the emblem eschews: "if we consider an illustration to be a kind of allegorical tableau that diagrammatically represents an object with physical existence, and an *auto* to be an allegory that portrays the fates of living humanity—metonymically represented by the play's audience—it is apparent that the technology by which both genres, either typographically or dramatically extend themselves toward the concrete, is very similar" (93). Using Juan José Nieremberg's term "sacramental" to characterize this view of the world, Slater explains: "In the sacramental understanding of the natural world, visible phenomena indicate the existence of hidden causes, forces, and qualities, just as a sacrament discloses through a visible sign the existence of an invisible grace" (96 n. 7). Such an epis-

temology, I might add, is not limited to Spain. The eccentric English physician, humanist scholar, and fervent Christian Sir Thomas Browne (1605–82) was in addition an avid botanist, as is evident particularly in *The Garden of Cyrus* (1658), and sought the revelation of divine mysteries in his scientific inquiries.

The final essay in this section is by Steven Wagschal ("From Parmigianino to Pereda: Luis de Góngora on Beautiful Women and *Vanitas*"), who focuses on a particular sonnet, "Mientras por competir con tu cabello." He uses the term "veiled ekphrases" (104) to indicate implicit references in the poem to artistic images, and asserts that "his [Góngora's] poetry may have had a significant impact on the history of European art" (104). The *carpe diem* theme has classical roots, and is developed most famously in the Spanish Renaissance in Garcilaso's sonnet, "En tanto que de rosa y azucena." Góngora's poem is indeed an exemplary instance of the transformation of the *topos* of the *carpe diem* into a *memento mori*, a later example of which is Andrew Marvell's stunning "To His Coy Mistress." The thesis of the essay is that the poem is related to the genre of *vanitas* painting: unfortunately, the arguments presented to prove this connection are not convincing. Wagschal first notes differences in the floral imagery between Garcilaso and Góngora, and ascribes Góngora's changes to a process of Christian allegorizing, influenced, perhaps, by Juan de Borgoña's religious frescoes on New Testament themes in the antechamber of the Cathedral of Toledo, which the poet "would have had occasion to see" on his way to and from Salamanca (108). Thus, for example, by replacing Garcilaso's *azucena* (symbolizing the Virgin's purity) with *lilio* (associated with the Virgin's suffering), and by replacing *rosa* (associated with love) with *clavel* (associated with "Christ's blood and passion" [108]), "Góngora is introducing suffering into his *imitatio* where the other poets did not" (108). If one places this particular poem in the wider context of the poet's oeuvre, however, such choices are unexceptional: the floral eroticism of the "Fábula de Polifemo y Galatea" includes much of the same imagery, and the suggestion has never been made that the "lirio," "clavel," and "fugitivo cristal" of the amorous encounter between the two beautiful youths

have allegorical meaning. The crux of Wagschal's thesis lies in the analysis of the lady's neck in the poetic portrait. The literary sensitivity of the critic is evident, but flaws in reasoning undermine his argument. The "hermoso cuello" in Garcilaso's portrait becomes a "luciente cristal" in Góngora's poem. By connecting this image to a painting treatise where the shape of classical vases is recommended to artists as a model for a woman's neck (and invoking Parmigianino's "Madonna dal collo lungo" in which both a vase and a long neck appear), Wagschal commits an act of interpretive literalization: the metaphoric "like" of Góngora's image is elided, and the neck is transformed by the critic into an actual crystal vase. Moreover, he adds, the locution "may be an adaptation" (109) of a translation of Herrera's in which the phrase "cristal luciente" signifies a mirror (109). Literalization and intertextual conjecture lead to the conclusion that enables connection to the common symbolic language of *vanitas* paintings: "Thus the neck is both a mirror and a delicate, fragile, and shiny crystal" (112). The alleged new metaphor created by merging mirror and neck vase signifies the forging of "two generic traditions into one: the opposing poles of *carpe diem* and *vanitas,* pagan and Judeo-Christian traditions" (116). There follows the astonishing assertion that "In early modern iconology, Góngora contributes to the development of *vanitas* painting" (114), with reference to Antonio Pereda's *Allegory of Vanitas*, which "may be the first attempt in art to respond to Góngora's challenge in its depiction of nothingness on a globe" (116). Wagschal, noting the lack of specificity of the markings on the globe of the world depicted, opines that this "suggests that Pereda used the technique of *pentimento*, that is, he may have painted over a land or water mass on the sphere, in a sense marking its erasure…. Pereda may be suggesting, in a Gongorine vein, that painting can make things vanish as can poetry" (115). Pentimento, though, is not a technique and therefore not intentional: it is a spontaneously occurring process due to a change in the refractive index of oil paint over time.

The three essays of Part III are dedicated exclusively to *Don Quixote*. In a fine essay that combines careful textual analysis with relevant biographical information, Ana María Laguna ("Ekphrasis

in the Prologue to *Don Quijote* I: Urganda 'the Unknowable' and the Mirrors of Fiction") expands the usually more restrictive sense of "ekphrasis" as necessarily including references to art to mean "any verbal description of any visual manifestation" (128). The genre of the prologue, "a supposedly nonfictional conduit between author and readership" (130), is fictionalized in Part I of *Don Quixote*, constituting what one critic has termed a "trompe l'oeil" for the readers (132). In order to relate the text of the prologue to the first introductory poem that frames the novel, that of "Urganda la Desconocida," Laguna continues her use of optic terminology, applying the concept of anamorphosis to literature. Using the famous example of Hans Holbein's *The Ambassadors,* in which a flat, oblique form is quite undecipherable when the painting is viewed frontally, but reveals itself as a normal picture of a skull when viewed from another angle, Laguna proposes two readings of the prologue material, one "frontal" (the prologue) and another one oblique (Urganda's poem). When viewed this way, "like Holbein's skull, Urganda's poem produces a corrective and complementary effect on the literary critique conveyed by the implied author of the *Prologue* by providing specific allusions that enlighten and amend the seemingly compliant attitude of *Don Quixote's* implied author" (132). Because visual trickery and perspective play are so predominant in *Don Quixote,* it is tantalizing to have recourse to the concept of anamorphosis. One wonders whether it is entirely accurate when applied to the relationship between these specific texts: the anamorphic image is usually characterized as distorted and requires a shift in viewing position in order to be deciphered. Using different critical terminology, can we not consider this ludic poem in "versos de cabo roto" an intertextual strategy designed to engage in a subtle dialogue with the prologue?

William Worden returns to one of the subjects of the introductory essay, "Simple Magic": the visual nature of Cervantes' novel, that has engendered a prolific line of illustrators. The title of his essay, "The First Illustrator of *Don Quixote:* Miguel de Cervantes," points to the fact that—very early in the text (I, 9)—there appears an ekphrasis of Don Quixote's battle with the Biscayan,

in which the images described are accompanied by identifying names. While these visual images are greeted happily as irrefutable proof that the manuscript found by the "second author" is in fact a continuation of the previous chronicle, Worden shows that the "truth factor" of pictorial representation is severely compromised, undermined by Cervantine irony. The three figures are not, in fact, well represented as stated. The need for labeling representations reduces them to the abysmal artistic level of the maligned painter Orbaneja, from Úbeda (II, 3); the labels themselves are erroneous (Sancho "Zancas" instead of "Panza"); the very fact that the presumed author of the chronicle, Cide Hamete Benengeli, is a Muslim and therefore prohibited from representing human and animal figures, makes these illustrations highly suspect. This is but one more example of Cervantes' wily play with the "truth." This scene is indeed a "microcosm of the work as a whole" (144), in which the pen proves mightier than the painter's brush, as it were, and the author maintains his creative dominance.

Paradoxically in this collection dedicated to ekphrasis, the "irrepresentability" of Dulcinea is Cristina Müller's topic ("Individuation, Ekphrasis, and Death in *Don Quixote*"). In the opening paragraph Müller describes her essay as an ontological inquiry of personal identity and individuation, and states that the "relationship between individuation and death is revealed in the experience of Dulcinea as an impossible ekphrasis" (156). Differing from other studies that insist on the absolute distinction between the *hidalgo* and the Knight, this critic argues for a necessary and logical relationship between the identities of Alonso Quijano and Don Quixote, concluding that only at the moment of death, when he returns to his former identity, does the Knight fully achieve individuation. Only then does he confront the "meaning of death and temporality, as experienced in one's corporal otherness. The otherness is represented in his case by the body of Alonso Quijano, always there while being none the less the Other" (168). After the "real" peasant woman replaces the imaginary Dulcinea (I, 10), Don Quixote is not able to capture the image of his beloved in words. This incapacitation, argues Müller, is

precursory to the recognition of "what is being hidden and obscured in language, ultimately unspeakable death" (169). This is a complicated essay, and in spite of its many acute observations remains somewhat opaque. An ontological inquiry of personal identity is, of course, a complex philosophical topic. It becomes even more difficult when applied to literary characters, especially when combined, as it is in portions of the essay, with myth criticism.

Part IV, the final section, is dedicated to studies of Cervantine texts other than *Don Quixote*, and includes two essays on *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* and one on "El retablo de las maravillas." Both Ignacio López Alemany ("A Portrait of a Lady: Representations of Sigismunda/Auristela in Cervantes' *Persiles*") and Eric C. Graf ("Heliodorus, Cervantes, La Fayette: Ekphrasis and the Feminist Origins of the Modern Novel") converge for their discussion of the *Persiles* on the portraits of Auristela/Sigismunda. The circulating portraits of Auristela, López argues, remain external images, and correspond to a Petrarchan type of love that has damaging effects, while the "true" portrait of Sigismunda, the one imprinted on Periandro/Persiles's soul, is a personal and spiritualized internal image, and corresponds to a Catholic sacramental model: "Auristela somehow symbolizes the object of Petrarchian [*sic*] love, while Sigismunda becomes the object/subject of 'reciprocal and matrimonial' love, as encouraged after the Council of Trent in order to fight with 'heroic fidelity' the 'right to divorce' that Protestantism accepted" (212–13). Since Petrarchism is a literary convention, the dichotomy thus described is infelicitous, although the examples cited from the text clearly differentiate between love as *cupiditas* and love as *caritas*, and the contrast between a portrait (commissioned) as an external image, and a spiritualized, internal portrait in a lover's soul as the higher good is certainly valid. But there are many examples in plays of a beautiful woman's portrait igniting love without the dire "pernicious consequences" of Petrarchan love (213). The fact that a portrait of Auristela provokes rivals to combat is not surprising, given the prevailing concept of the portrait as "not merely a copy of an original but in some way inseparable from, or al-

ternative to, the original itself" (McKendrick 12). Possession of a portrait is equivalent to possession of the person, which makes the illicit (non-consensual) capturing of a female image tantamount to theft, and its illicit circulation and sale tantamount to prostitution. The danger lies in the portrait itself, if misused and abused, rather than in the "type" of love it may inspire.

Eric C. Graf focuses on key scenes in the *Aethiopica*, the *Persiles*, and *La Princesse de Clèves* to show the fundamental role of the romance of late antiquity on the development of the novel in the late Renaissance, directing our attention to Cervantes' specific indebtedness to Heliodorus in the *Persiles* and, in turn, to La Fayette's indebtedness to the *Persiles* in her own novel. The basic thesis, clearly stated and well documented, is that "*the novelistic struggle against the epic is both generically and ideologically feminist*" (192, italics in original), and the close analyses of the three ekphrases demonstrate how female agency plays a crucial role in averting the potential for violence between male rivals for a female, thus breaking the typical ruthless cycle of revenge. Graf's fine literary analysis is marred by a contentious running commentary on a "currently fashionable mode of dogmatic feminism" (178), against which he is consciously positions himself by means of his "rigorous recognition of the role played by the major classical sources" (194) and attention to—within their historical and political contexts—the reactionary aspects of a post-Tridentine "Catholic feminism" (191) espoused by Cervantes and La Fayette. He mentions such scholars as Ruth Anthony El Saffar, Diana de Armas Wilson, Nancy Miller, and Joan DeJean, whose work is pioneering, but "has been anti-authorial and theoretical in the extreme" (193). In his conclusion he writes that "today's feminism…is more likely than not just as brutally self-serving and potentially genocidal as any other ideology" (198). Such allegations are puzzling. The work of the scholars cited is neither strident nor prone to the "theoretical obfuscations" that apparently "haunt the work of today's feminist academics" (195). It does not warrant criticism such as this.

The "Retablo de las maravillas" is a complex gem of a work, a wonderful "scandal" according to the sense of its Greek etymological root *skandalon* as a "trap" or "snare." Nowhere is the power of

language to create visual images from memory alone—imagined, real, or read—more apparent. Frederick De Armas's selection of this *entremés* as the subject for the final essay ("Painting with Blood and Dance: Titian's *Salomé* and Cervantes's 'El retablo de las maravillas'") is particularly felicitous, for it provides a reprise of the concept of "simple magic" that he applied to Cervantes' ekphrastic capabilities in his introductory essay. De Armas reminds us that, unlike the "Ur-ekphrasis" of Don Quixote's imagination, the purpose of the magic in the "Retablo" is knowingly to deceive for the purposes of financial gain, exploiting contemporary fears and prejudices, manipulating the social pretensions of common people. Assuming that Cervantes "probably took his images from the visual art and thus created exphrases" (220), De Armas suggests emblematic and heraldic imagery as a possible source for some of the visions conjured up by the theatrical entrepreneurs, Chirinos and Chanfalla, which may well include implicit references to Cervantes' rival, Lope de Vega. The Salomé/Herodius figure merits the most sustained attention. While the discussions of Titian's two paintings of the subject are detailed and informative, many of the claims of their interpretive relevance to the "Retablo" are nugatory, for they remain unsubstantiated. The problem is not evidentiary. We must resign ourselves to the fact that, unless new documentation is uncovered, we cannot know for certain whether Cervantes either saw the paintings or had access to copies. The problem lies elsewhere: the style of argumentation is fragile. For example, the decapitated head of St. John the Baptist in the Rome painting of Salomé is apparently the artist's self-portrait (224), which De Armas sees as a "meta-artistic reflection on art and the artist" (224). He adds that "the decapitation may serve to point out that once the painting is executed, the artist loses his power over the image and it is now up to the spectator to bring meaning to the work" (224). Even though art-historical analyses are not provided to support such a reading, this statement is acceptable, and certainly interesting, as an interpretive move by the critic. But by the next paragraph it appears as proven fact, as "Titian's view" rather than "a view that Titian might have had": "Perhaps as a reaction to Titian's view of the author's lack of

power to control the meaning of his images, Cervantes introduces the producers Chirinos and Chanfalla who carefully control the reaction of the audience to their fake art" (224). In addition, the wording of the statement is unclear, leaving the reader wondering about the seemingly impossible transmission of Titian's view of authorial control to Cervantes, a confusion that is surely unintentional. Ingenious parallels are drawn, but they are far-fetched and tend towards speculative excess, such as the suggestion that the "bloody head of John the Baptist also intersects with Cervantes' interlude: It recalls the 'impure' blood of New Christians" (225). Why, may we ask? It would be useful for readers to know if there is any Titian scholarship on the possibility or probability of such a reference. De Armas's imaginative approach to the interrelationship between art and literature is to be commended, and his appreciation of art is profound. The fact that his work undoubtedly serves as an example for young scholars makes it all the more imperative that his interdisciplinary studies be a model of responsible, judicious scholarship.

Professor Emerita
Dept. of Spanish
Barnard College, Columbia University
New York, NY 10027
dwelles@nyc.rr.com

WORKS CITED

Alter, Robert. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre.* Berkeley: U California P, 1975.

Bergmann, Emilie L. *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry.* Harvard Studies in Romance Languages 35. Cambridge: Harvard UP, 1979.

Browne, Thomas. *Religio Medici, Hydriotaphia, and The Garden of Cyrus.* Ed. Robin Hugh A. Robbins. Oxford: Oxford UP, 1972.

Martínez-Torrejón, José Miguel. *Diálogo y retórica en el Renacimiento*

español: El escolástico *de Cristóbal de Villalón.* Kassel: Reichenberger, 1995.

McKendrick, Melveena. *The Revealing Image. Stage Portraits in the Theatre of the Golden Age.* Papers in Spanish Theatre History 2. London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1996. 1-22.

Riley, E. C. "*Don Quixote*. From Text to Icon." *A Celebration of Cervantes on the Fourth Centenary of* La Galatea, *1585–1985. Selected Papers.* Edited by John J. Allen, Elias Rivers, and Harry Sieber. *Cervantes* special issue, Winter 1988. 103–15. <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/articw88/riley.htm> (22 July 2006). Translated by Mari Carmen Llerena. "Don Quijote, del texto a la imagen." *La rara invención: Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*. Barcelona: Crítica, 2001. 169–82.

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25.2 (2005 [2006]): 161-93.
Copyright © 2006, The Cervantes Society of America.

Valladolid, *theatrum mundi* [1]

PATRICIA MARÍN CEPEDA

Celebrar fiestas es humano, y creo que sólo humano. Las estrellas, los mares, las rocas, los incendios, las plantas y las fieras no celebran fiestas.

Odo Marquard[2]

ucho se ha hablado de la fiesta barroca como ejercicio del poder.[3] Conviene recordar, sin embargo, remotos ritos, ceremonias, espectáculos y diversiones que han sido instrumentalizados por los poderosos para encauzar las opiniones y los movimientos de la

[1] Este ensayo es una versión levemente modificada de la introducción a mi edición de la *Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid desde el punto del felicísimo nacimiento del príncipe don Felipe*, publicada en Valladolid por la Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua en 2005.

[2] Marquard 359. El autor hace un análisis muy sugerente de la fiesta y de la guerra como dos excelentes moratorias de la vida rutinaria, algo contra lo que el hombre siempre se revuelve.

[3] Son muy diversas las formulaciones que ha recibido el fenómeno de la fiesta barroca, pero siempre bajo el prisma fundacional del clásico de Maravall, *La cultura del Barroco*, en especial las pp. 487 y ss. Piedra angular fueron también las palabras de Bonet Correa en 1979, en su constatación de "La fiesta barroca como práctica del poder." Véase el reciente trabajo de Lobato y García García, que recoge, además, una amplísima bibliografía sistematizada por campos de estudio. Para el tema de las "relaciones de sucesos" véase Pena Sueiro, "Estado de la cuestión." En la Universidade de A Coruña existe desde hace algunos años un Seminario especializado en el estudio y catalogación de las relaciones de sucesos en la época moderna, coordinado por Sagrario López Poza, Nieves Pena Sueiro y Begoña Canosa Hermida (<http://rosalia.dc.fi.udc.es/BORESU>, 6 junio 2006).

masa popular. "Desde las fiestas de Egipto a las olimpiadas clásicas y desde las concentraciones nazis a las exposiciones universales, siempre ha sido así. Pero es durante la cultura barroca, una cultura dirigida y servil, cuando la instrumentalización es más acusada."[4] En la España del Siglo de Oro y en las cortes europeas, "tout est prétexte à fêtes."[5] Nos referimos a las fiestas públicas, solemnes, legitimadoras de la desigualdad, antagónicas de las fiestas populares, que eliminan jerarquías y normas.

El estudio de la fiesta barroca ha venido abordándose en los últimos años desde un planteamiento multidisciplinar, el único capaz de dar cuenta de estos espectáculos totales que aunaron todo tipo de manifestaciones artísticas como arquitecturas efímeras, pinturas, esculturas, emblemas, versos y letrillas, música y canciones, representaciones y bailes, desfiles, sermones, etc. Existen, así pues, diversos modos de acercarse a las ceremonias públicas, bien desde el arte y la literatura, desde su estudio como instrumento de control político y social, desde las estructuras sociales del poder, desde el fenómeno de la opinión pública, desde la fiesta, terrenos todos indudablemente conectados como aspectos de un mismo resorte de integración social.[6]

La fiesta, práctica ostensible del poder concebido en este tiempo como arte, es, sobre todo, una representación, de manera que los textos que se dedicaron a registrarla de modo sistemático en toda Europa constituyen una representación en segundo grado, y pronto un molde genérico para la invención de futuras fiestas y para la composición de nuevas relaciones.[7] Hacia 1550 la *relación* ya estaba establecida como un género literario, cuyo objetivo era pasar a la posteridad como monumento de la magnificencia regia. Como advierte Strong (*Arte y poder* 36), la coincidencia de este desarrollo con el surgimiento del absolutismo y la búsqueda de

[4] Mínguez 250.

[5] Marcelin Defourneaux, citado por Bennassar 473. Bennassar da cuenta de un buen número de acontecimientos excepcionales que dieron lugar a grandes fiestas en Valladolid durante el siglo XVI ("Le Spectacle permanent" 473–92). Véanse también Cabeza Rodríguez *et alii* y Carrión Íscar.

[6] Véase López.

[7] Véase Rodríguez de la Flor, "Economía simbólica."

gobernantes mesiánicos hacia el año 1600 no puede ser accidental. Hoy podemos reconstruir aquella ilusión de grandeza en parte gracias a su registro textual, ubicado dentro del marco más amplio de las *relaciones de sucesos*.

Reza la portada del texto que presentamos *Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid, desde el punto del nacimiento del príncipe don Felipe Dominico Víctor nuestro señor, hasta que se acabaron las demostraciones de alegría que por él se hicieron. Al conde de Miranda. Año 1605. Con licencia, en Valladolid, por Juan Godínez de Millis. Véndese en casa de Antonio Coello en la librería* (en adelante, *Relación de fiestas*).[8] Como puede verse, fue publicada de forma anónima. Iba dedicado al Conde de Miranda, presidente del Consejo Real y, por tanto, una de las personas más importantes después del rey. Parece ser que contó pronto con una segunda edición, afirmación de Alonso Cortés que parece deducir del hecho de la existencia de ejemplares con finales diferentes en el último párrafo de la relación. Este autor reeditó la obra en 1916 con un prólogo sucinto, contribuyendo así a la difusión de un tipo de documentos que hoy carecen de un catálogo definitivo y que, en su gran mayoría, no cuentan aún con ediciones modernas.

Estamos ante un tipo de documento realizado generalmente por encargo, con motivo de acontecimientos como natalicios y bautismos, matrimonios, recibimientos, celebraciones de victorias y exequias de personas del círculo real, así como de diversas celebraciones emanadas de la vida religiosa, como, por ejemplo, beatificaciones, canonizaciones, fiestas de órdenes religiosas, traslado de reliquias, etc. Rodríguez de la Flor, partiendo de las tesis seminales de Maravall, advierte de la "proliferación realmente monstruosa" de este tipo de producciones, "marcada por el clientelismo y la presión emulatoria," que respondería, en palabras suyas,

[8] No hay manera uniforme de referir a este texto por un título abreviado. Para Alonso Cortés, es la *Relación del bautismo de Felipe IV;* para Márquez Villanueva, citado en la n. 36, es la *Relación de las fiestas*; en el contrato de impresión (n. 34) es *"Relaciones que ha de hacer imprimir de letra atanasia de las fiestas que se hicieron en esta corte por el felizisimo nacimiento del Príncipe Nuestro Señor"*; y la alusión contemporánea que menciona a Cervantes con este texto (n. 33) lo llama *Relación de las fiestas que en Valladolid se hicieron al nascimiento de nuestro Príncipe.* Adopto este titulillo corto y cómodo.

a la necesidad de "conceptualizar y tematizar las praxis simbólicas a que se entregaban con pasión las instituciones y quienes deseaban servirlas." Se trata de un género híbrido, que participa del carácter informativo de la gaceta, de la crónica histórica—y como tal ha sido empleado por los historiadores como testimonio de sucesos—, y en cierto modo del relato novelado, por lo que no puede ser analizado ignorando el carácter ficcional que implica la selección, la ampliación hiperbólica o la reelaboración de materiales mediante un proceso de textualización, como ha sido advertido. La fiesta, por medio del texto, queda fijada como símbolo del poder en una sociedad altamente jerarquizada y protegida, según la ideología imperial, por los planes divinos. Por otro lado, el saqueo de las casi vacías arcas del estado para sufragar las fiestas no contó con la complacencia de algunos intelectuales que, como Quevedo, Jáuregui, Góngora, o el propio Cervantes, denunciaron la vacuidad de estos espectáculos hiperbólicos.[9]

Centrándonos en el texto que nos ocupa, esta obra da cuenta de las celebraciones que se hicieron en Valladolid con motivo del nacimiento del príncipe Felipe, hijo de Felipe III y de Margarita de Austria. No fue la única relación sobre este nacimiento, pero ha sido destacada como la más significativa de cuantas se hicieron[10] y cuya autoría ha sido atribuida por algunos estudiosos a Miguel de Cervantes, como veremos. La Corte residía en Vallado-

[9] Véase Rodríguez de la Flor, "Efímero de Estado."

[10] Alonso Cortés ("Prólogo" vii–viii) cita catorce documentos que registran acontecimientos con motivo de estas fiestas. Dada la dificultad para acceder a esta edición, reproduzco las relaciones citadas por Alonso Cortés, excepto aquellas que también recoge Alenda y Mira (478, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489). Cito literalmente:

—*Augustissimo Philippo Dominico Hispaniarum principi recens nato…* (1606).

—*A Relation of such things as were observed to happen in the journey of the right Honourable Charles Earle of Nottingham, L. High Admirall of England, His Highnesse Ambassadour to the King of Spaine… London, Printed by Melchisedeche Bradwood for Gregorie Seaton, and are to be sold at this shop under Aldersgate. 1605.* [El autor de esta relación es Robert Treswell. Hay otra, también inglesa, anónima.]

—*Lettera di Lelio Girlinzone di relazione del viaggio della regina di Spagna, Ferrara, 16 Novembre 1598; della sua entrata a Valenza, 1599; e del ricevimento dell'almirante d'Inghiliterra in Vagliadolid a 1605* (Ms. de la B. Nazionale de Florencia).

lid desde el 9 de febrero de 1601, aunque las idas y venidas de los monarcas eran continuas. En septiembre de ese año había nacido su primera hija, la infanta Ana María Mauricia de Austria, cuyo nacimiento y bautismo fueron conmemorados asimismo por diversas relaciones.[11] En febrero de 1603 nació la segunda hija, que no logró sobreponerse a su frágil salud y murió al poco tiempo; en septiembre de ese año la reina sufrió un aborto. Pero el pueblo seguía aguardando el nacimiento de un varón que perpetuase la dinastía. El 8 de abril de 1605, Viernes Santo de aquel año, el nacimiento del príncipe Felipe colma las expectativas y se pone en marcha la maquinaria asombrosa de las fiestas con una intensidad a la medida del acontecimiento. En este punto, con una breve mención a los dolores de la reina del día anterior, se inicia un relato cuya última noticia, referente a la partida del almirante inglés, se fecha erróneamente en el texto a 17 de junio de ese año de 1605, ya que tuvo lugar exactamente el sábado 18 del mismo, como dan cuenta Cabrera de Córdoba y Pinheiro da Veiga.[12] Como veremos en adelante, el análisis de este y otro tipo de errores parece dejarnos pistas de una historia editorial compleja.

La relación, pues, da cuenta de los sucesos acaecidos durante más de dos meses en torno al nacimiento del príncipe. La visita del almirante inglés Charles Howard (quien, paradójicamente, protagonizó también el saqueo de Cádiz en 1596, junto al conde de Essex) para ratificar las paces acordadas el 28 de agosto del año anterior entre España e Inglaterra, en el Tratado de Londres, coincidió con dichas celebraciones. Esta coincidencia no es casual: algunos festejos fueron aplazados para propiciar la asistencia del almirante, que quedó fascinado—así nos lo da a conocer la relación—por el despliegue fastuoso de todo tipo de montajes festivos (como las visitas al rey, la procesión del capítulo general de la Orden de Santo Domingo, la ceremonia bautismal en San Pablo, diversos convites en su honor, la procesión del Corpus, juegos de cañas y toros, desfile de la caballería de las guardas de Castilla, mascaradas, carros triunfales, intercambios de presentes, sarao

[11] Véase Alonso Cortés, *La corte de Felipe III en Valladolid* 27. El estudioso cita tres relaciones.

[12] Véanse Cabrera de Córdoba 253 y Pinheiro da Veiga 160.

con carrozas y coros…), con un trasfondo ideológico, político y religioso muy preciso. Pinheiro da Veiga, en su *Fastiginia*, sin la coerción del código cerrado y servil del género de la relación de fiestas, afirma lo siguiente:

> En este tiempo [20 de abril] se comenzó a tratar del bautismo del príncipe; mas, esperando el rey al almirante de Inglaterra, que estaba ya embarcado para España y le venía a visitar de parte de su monarca, ordenó aplazar el bautismo hasta su venida, porque dicen es de los principales personajes de Inglaterra, y viene con gran fausto y setecientas personas en su compañía y muchos títulos; y así comenzaron a preparar el pasadizo y palacios del rey (*Fastiginia*, pp. 63–64).

Cabrera de Córdoba confirma este dato cuando afirma que "dicen que bautizarán al Príncipe el 1.º de Mayo, y que para ello verná el cardenal de Toledo" (339). Finalmente, el bautismo se celebró el domingo 29 de mayo, casi un mes más tarde, día de Pentecostés, tres días después de la entrada del almirante en Valladolid. Esta coincidencia entre un acontecimiento político y una exaltación festiva de carácter religioso resulta elocuente para la construcción de una cosmogonía imperial española, amparada por la divinidad. A esto hay que sumar el carácter providencial que el pueblo atribuyó al hecho—entre otras coincidencias, como puede leerse en el texto—de que el príncipe naciera el día de la festividad de la Cruz, Viernes Santo. En este sentido, nada más intencionado que emplazar la audiencia con el almirante inglés—hereje protestante—para ratificar el juramento de las paces con Inglaterra el 9 de junio, día del Corpus en 1605, inaugurando con dicha firma el llamado Salón de los Saraos—que fue construido en el lugar de las casas del conde de Miranda incorporadas al Palacio Real—, porque "el embajador [Charles Howard] no quería que fuese en la iglesia," como nos descubre Pinheiro (114). El texto nos da detalles de la lujosa aparatosidad que pudo verse por aquellos días en las celebraciones por el fausto nacimiento. Para evitar la prolijidad y la paráfrasis del texto, remito al lector al sumario que la relación presenta al comienzo de la obra y al calendario de los

sucesos que ofrecemos más adelante.

…concurrió tanta gente de todas condiciones…

…"que fue muestra bien cierta del general contento que se recibió." En afirmaciones como esta, que aparecen al menos una docena de veces en el texto (con fórmulas como "todo estaba lleno de gente," "la ciudad muy regocijada con gran concurso de gente," "luciera más…por la infinidad de gente," "porque la gente no embarazase, que era mucha," "para que tanto mayor número de gente se pudiese acomodar," "porque había mucha gente," "hacían una agradable vista, estando grandísimo número de gente en torno"), que quieren dar cuenta de la afluencia masiva de los habitantes de Valladolid a las fiestas que se organizaron, subyace un deseo de certificar que todo transcurrió según lo previsto y bajo el beneplácito de toda la ciudad. Nótese cómo el pueblo, protagonista masivo de calles, plazas e iglesias durante las celebraciones, en unas fiestas pensadas para deslumbrarlo, queda reducido a una presencia textual silenciosa, eclipsado por el lujo de los trajes cortesanos y por la aparatosidad de los decorados, de seda y oro, pero también de papel y cartón. Sólo en una ocasión se registra en el texto la entrada deslucida del almirante de Inglaterra en Valladolid, frustrada por una lluvia torrencial. Pero frente a la expresión comedida de la relación, que habla de una "lluvia tan grande, recia e importuna, que en muchos días tal no se había visto," Pinheiro describe con humor y estilo propio el chaparrón que estropea "cuellos y los engomados, haciendo de las rosas mondongo y de los galanes pingajos" (81). En este sentido, el texto que editamos suprime los actos delictivos que tuvieron lugar a la par de los gestos acordados de los cortesanos. La crónica del viajero portugués Pinheiro proporciona un excelente acercamiento a estas dos caras esenciales de la fiesta: lo ceremonioso y lo desaforado. Sirva como ejemplo el relato detallado del triste fin del embajador de Persia, asesinado el 15 de mayo por don Juan de Persia,[13] cuyo cuerpo sin sepultura fue devorado por unos perros (véase Torres). O la pendencia callejera que protagonizó el

[13] Cristiano nuevo convertido en Valladolid, autor de unas famosas *Relaciones de Don Juan de Persia* (Valladolid: Juan de Bostillo, 1604).

24 de abril Diego Gómez de Sandoval y Rojas, hijo segundo de Lerma, y que le costó una reclusión de dos meses en la fortaleza de Ampudia.[14] O el incendio que provocaron unas luminarias al comienzo de los festejos, "en el campanario de San Benito el Real…donde están las más y mejores campanas de la ciudad," entre muchos otros de los que hoy, tal vez, no tenemos noticia.

Los brillos de la Corte no impidieron que la insalubridad de la ciudad contribuyese a la desaparición de buen número de habitantes insignes, como puede observarse en las fechas de defunción que recogen las notas al pie de diversos personajes citados por la relación. Felipe Manuel († Valladolid, 9–II–1605), el mayor de los hijos de Carlos Manuel I de Saboya, no llegó a presenciar el nacimiento de su primo, el príncipe Felipe.

…y pareció bien aquel gran teatro…

Valladolid fue, en los años de residencia de los reyes, teatro de la Corte. Ciudad desde 1596, vio duplicar su población, que pasó de tener 30.000 habitantes en 1590 a más de 70.000 durante los años que albergó a tan nobles vecinos y la consiguiente turbamulta de ingenios dependientes de su mecenazgo.[15] Cervantes, Quevedo y Góngora, entre otros cientos de artistas, buscaron su lugar en la escena cortesana. La ciudad se convirtió en recinto festivo preparado para todo tipo de representaciones callejeras, como desfiles, muestras de la caballería en la Puerta del Campo, mascaradas, juegos de toros y cañas en la Plaza Mayor, bautizos, banquetes y bailes. En el texto, de tres lugares se habla como de un bien dispuesto teatro: la Plaza Mayor, la Puerta del Campo, y el Salón de los Saraos. Pero sin duda, fue la Plaza de San Pablo el mayor teatro cortesano, remodelada por aquellos años para albergar importantes acontecimientos regios. Como escribió Bonet Correa:

Cuando una plaza es amplia y regular y su arquitectura se

[14] Pinheiro 65. Cabrera de Córdoba recoge la noticia a 14 de mayo de 1605.

[15] Véase Vega García-Luengos, quien proporciona bibliografía sobre esta cuestión y su vertiente teatral. La obra de Alonso Cortés, *Noticias de una corte literaria*, ha sido recientemente reeditada por el Ayuntamiento de Valladolid.

> dispone en balcones y miradores dispuestos para que en ella se coloquen cómodamente gran número de espectadores, la plaza es como una edificación teatral, una especie de "corral de comedias" de grandes dimensiones que a la vez sirve para uso de la vida diaria y lugar de la fiesta en las grandes solemnidades y festejos. (Bonet, 73)

De esto mismo parecía ser consciente el autor de la relación, al escribir:

> …en la Plaza Mayor de Valladolid, que por su grandeza y proporción, en forma casi cuadrada, y por las tres órdenes de balcones de hierro que tiene a compás, es la mejor del mundo, estando adornada de muchas tapicerías de brocados, telas de oro y sedas, y los tablados debajo de las ventanas en torno, de manera que hacían un grande y bien compuesto teatro, con el lugar que en las galerías o terrados se habían hecho, para que tanto mayor número de gente se pudiese acomodar… (142)

La Plaza de San Pablo de Valladolid, que pasó a llamarse en la época "Plaza de Palacio," fue remodelada en los primeros meses de la estancia real para regularizar en parte el exterior de los edificios que rodeaban la plaza, siguiendo el modelo que ofrecía la fachada del palacio que el duque de Lerma acababa de vender al rey Felipe III, y que había sido modificado sustancialmente. Se ha visto en ella un precedente de la Plaza Real dispuesta en el Palacio del Buen Retiro madrileño.[16] Otro elemento que contribuyó a la teatralización del bautismo fue la galería que desde las casas del conde de Miranda, incorporadas al palacio, llegaba hasta la puerta de San Pablo, "muy larga y de mucho ventanaje," por la que fue desfilando la nobleza ante los miles de espectadores que abarrotaron las proximidades.

"No obstante que el palacio real de Valladolid tiene muy grandes comodidades, faltaba en él una sala tan capaz como requieren los saraos reales, que se representan con gran pompa y

[16] Véase Urrea, "La plaza de San Pablo escenario de la Corte."

majestad, y adonde concurre la mayor nobleza y gran número della." El famoso Salón, tuvo unas dimensiones de 44,10 m. de largo, por 15,75 m. de ancho y 10,50 m. de alto, cuya superficie, por tanto, fue de casi 700 m^2, capaz de albergar—nos dice Pinheiro—unas tres mil personas.[17] Su silueta sobresalía por encima de las casas del conde de Miranda, que habían quedado incorporadas al palacio. Fue inaugurado con la ratificación de las paces con Inglaterra, el 9 de junio, día del Corpus, a las seis de la tarde. La relación describe minuciosamente su disposición, que incluye "escaleras secretas," todo "a modo de teatro." El ocultamiento se erige en mecanismo dosificador de las imágenes que los reyes y sus más altos representantes ofrecen de sí mismos al resto de los cortesanos y al pueblo. Los cinco sentidos participan de la fiesta, pero es el de la vista es el más atendido tanto por los cortesanos como por el relacionero. Por ello, no ha de extrañar que el ocultamiento detrás de vidrieras, celosías, o escaleras secretas, y el fingimiento de las mascaradas, sean resortes de la configuración de la imagen regia, a modo de programa político. El duque de Lerma, además de tratar de controlar el mayor número posible de oficios palaciegos distribuyéndolos entre sus *hechuras*, promovió la inaccesibilidad-invisibilidad del rey y la suya propia. De hecho, como da cuenta Feros, el hábito de Lerma de retirarse con el rey a los muchos palacios de campo del monarca y suyos atrajo realmente la atención de sus coetáneos, por ejemplo, de Sir Charles de Cornwallis, embajador inglés que vino con el almirante de Inglaterra en junio de 1605, y que figura en la relación.[18] La distancia, la inaccesibilidad, crea la majestad real. Sirva como ejemplo el pasaje que refiere la representación de una obra de teatro—*El caballero de Illescas*, de Lope de Vega[19]—después del banquete que el duque de Lerma ofreció en honor del almirante de Inglaterra, a puerta cerrada: "allí se representó una comedia, que fue recetada con general aplauso y gusto, y los reyes la vieron desde una gelosía." Los reyes, aficionados a este tipo de juegos, parodiarán, jun-

[17] Véanse Pinheiro da Veiga 152–58; Fernández del Hoyo; Urrea,"La plaza de San Pablo, escenario de la Corte."

[18] Véase Feros 186 n.

[19] Véase Vega García-Luengos.

to a sus más allegados ministros, algunas celebraciones oficiales una vez finalizados los festejos, en La Ventosilla, en las casas del duque de Lerma, la noche de San Juan. Y los días once y doce de julio, de nuevo, protagonizarán una fiesta paródica en la villa de Lerma. Reproduzco el pasaje de Cabrera citado asimismo por Luc Torres:[20]

> Los Reyes se partieron de aquí a los 21 del pasado, para la Ventosilla, donde estuvieron el día de San Juan; y aquella noche en el campo, a la luna, debajo de cierta enramada para holgarse, quisieron ver la fiesta de la máscara y sarao que se había hecho en el salón de Palacio, disfrazada a lo pícaro, componiéndola los que acá la habían hecho, vistiéndose los caballeros de hábito de mugeres y otros de galanes, y las personas de los Reyes representaron, el conde de Gelves la del rey, y Alacerico el truan, la de la Reina; lo cual dio mucho gusto a los Reyes, porque juntamente un cochero representó la del Cardenal de Toledo, y otro criado de casa la del duque de Lerma, y otro que es un capon, llamado Sevillano, hombre dispuesto, la del almirante de Inglaterra, con que se entretuvieron gran parte de la noche (Cabrera de Córdoba 253).

Valga la extensión de la cita para dejar claro que los miembros de la Corte asumen su naturaleza teatral, enmascarada, y son capaces de distanciarse de ella, ya que todo juego paródico, sea burlesco o no, comporta un juego "metanarrativo," pues habla de sí mismo, y, en una vuelta de tuerca, lo subvierte. Esta cuestión quizá merezca un análisis más profundo y sutil, por cuanto la política del momento se sustenta en la creación de imágenes de los gobernantes, como si éstas fueran las responsables del éxito o del fracaso político. La relación presenta diversos materiales de carácter iconográfico, con un contenido político y erudito destinando a las élites, que merecen también estudio aparte por su riqueza simbólica.

La máscara y sarao que tuvo lugar el jueves 16 de junio en el recién inaugurado Salón de palacio, tuvo un carácter teatral,

[20] Véanse García García,"Las fiestas de Corte" 41 y Torres 343.

alegórico y, sobre todo, pleno de espectacularidad barroca. Los principales nobles fueron descendiendo en una nube, en orden minuciosamente ritualizado y a modo de seres celestiales que al tomar tierra se inclinaban ante el poder monárquico. La infanta Ana fue parte esencial de la representación, como encarnación de la Virtud, y presidió la sala. Como escribe Strong, este tipo de espectáculo alegórico era frecuente en todas las cortes europeas como forma de entretenimiento concebido para ser interpretado. En ellos subyace un programa político encarnado en sus protagonistas, miembros de la Corte del rey. El famoso salón de los saraos, con su escena construida a modo de templete en un extremo, albergó una entrada teatral de cortesanos, que fueron bajando en una nube en pequeños grupos de parejas, como si se tratase de seres semidivinos. Los tres mil asistentes que podía albergar el foro pudieron presenciar este inicio de fiesta—de casi una hora y media, según Pinheiro—desde las gradas ubicadas a ambos lados del salón. Tales expresiones en el lenguaje de los espectáculos de Corte formaban parte del aparato del monarca barroco, aparato cuyo origen tiene su arraigo en la mente medieval y aún más en la renacentista. Por toda Europa los poetas—en palabras de Strong—, los arquitectos, los pintores, los escultores y los músicos se unieron para crear estos efímeros espectáculos. Se presentaban imágenes de las virtudes a las que se debía aspirar, inspiradas en toda la tradición de los *espejos de príncipes*, tratados que describían las virtudes que debería cultivar el monarca cristiano ideal, aunque como forma literaria se remontan a la Antigüedad, y de ahí su vigor durante el Renacimiento (Strong 21 ss.).

En definitiva, la concepción moderna de la existencia como teatro halla su reflejo en la disposición de los acontecimientos que detalla la relación. La verdadera realidad queda desdibujada, casi desprovista de entidad debido a la anulación que ejercieron tanto la fiesta continua de la Corte en Valladolid, como las conmemoraciones festivas que prescindieron del registro de los sucesos al margen del programa oficial. En segundo lugar, el mundo virtual de la Corte queda realzado por encima de los miles de personas que ven pasar espectros de grandeza. Se dice que nuestro universo electrónico ejerce hoy las mismas funciones que las poderosas

representaciones barrocas: anulación del espectador hasta la pasividad contemplativa y realce del mundo virtual por encima lo real, inexistente (véase Subirats). Se habla de nuestro tiempo como de *neobarroco*.

…para hacer este convite más espléndido…

Dos convites al almirante de Inglaterra se refieren en el texto, y los dos relatos se construyen de manera paralela: el primero, el que el condestable de Castilla, Juan Fernández de Velasco, hace el martes 31 mayo, fecha también de la salida a misa de la reina Margarita; el segundo, el que el duque de Lerma realiza a puerta cerrada para los ingleses una semana después, el 7 de junio. En ambos, además de la minuciosa descripción de la distribución de las salas y de su ornamentación, merecedora de análisis más detenido, se lleva a cabo un ejercicio de écfrasis—abundante en esta y otras relaciones, para facilitar la reconstrucción mental de los acontecimientos efímeros—mediante la descripción de "once urnas doradas" labradas, en la casa del condestable, con los hechos más significativos de los condes de Haro y condestables de Castilla, y de unas "tapicerías de seda y oro, figurados en ellas los hechos de los Sandovales," en el convite del duque de Lerma. Como advierte García García, el enorme poder que había adquirido la casa de Sandoval propiciaba la utilización de la reelaboración de su pasado histórico en las celebraciones festivas en las que participaba el valido.[21] Lo mismo puede afirmarse de la historia familiar del condestable de Castilla. En el caso de la historia de Lerma, este procedimiento ecfrástico se repite, casi de idéntica manera, en la relación de Pedro Mantuano, secretario que fue del condestable en 1613, titulada *Casamientos de España y Francia*,[22] con motivo de la descripción de urnas que decoraron un convite que el valido ofreció en la ciudad de Burgos. La relación de fiestas se configura como un panegírico no sólo de la casa real, sino de sus más altos miembros, portadores asimismo de la gracia real que a ellos les ha sido concedida, en detrimento de otros nobles que

[21] Véanse Cervera Vera 97 n. 414 y García García, "El período de la *Pax Hispanica*" 74 y ss.

[22] Madrid: Tomás Junti, 1618.

también pugnan por acceder al centro del poder, encarnado y reconocible en Lerma. Todos los elementos de la fiesta cortesana ritualizan las relaciones sociales de sus protagonistas, evidenciando quién era quién en un determinado momento en el inestable mundo de la Corte.[23] La composición detallada de las cuadrillas, en el capítulo correspondiente a los juegos de toros y cañas, constituía asimismo un acontecimiento propicio para exhibir la dignidad de quien las encabezaba y de quienes las integraban vistiendo lujosos trajes.[24]

El duque de Lerma, artífice del periodo de veinte años de paz que los historiadores han denominado la *Pax Hispanica*, por aquel año de 1605, vivía uno de sus años dorados. La paz con Francia e Italia se mantenía; la tensión de fuerzas en los Países Bajos se había inclinado a favor de la corona española; y en Inglaterra, desde la muerte de Isabel el 24 de marzo de 1603 y entronamiento de Jacobo VI de Escocia como Jacobo I de Inglaterra, se abrió el camino de la paz que ambos países firmaron al año siguiente, en el Tratado de Londres (28 de agosto). Visto desde fuera, para algunos ingleses la paz entre España e Inglaterra significaba una clara muestra de la continua decadencia de la monarquía hispana. Sir Charles Cornwallis, a 31 de mayo de 1605, escribía lo siguiente en Valladolid: "Tengo a este Estado como uno de los más confusos de la Cristiandad. Esta paz les dará un cierto respiro para poner un poco de orden." Tres días más tarde, como recoge Feros, volvía a insistir en esta visión: "El rey y el reino se ven reducidos a tal estado, que parece evidente que no podrían haber resistido ni siquiera dos años más sin esta paz; su tesoro está completamente exhausto, sus rentas consignadas para el pago de la deuda, su nobleza pobre y completamente endeudada."[25] En la Corte, la feliz coincidencia de la ratificación de las paces y el nacimiento del príncipe heredero con la alegría de todos los súbditos, abría las puertas a la esperanza de un mundo más estable, de la

[23] Véase Río Barredo. Como libro seminal, véase la obra de Elias.

[24] Véanse Díez Borque; García García, "Las fiestas de Corte" 46.

[25] "Sir Charles Cornwallis to the Lords of the Councell," Valladolid, 31 de mayo de 1605, y "Sir Charles Cornwallis a Lord Viscount Cranborne," Valladolid, 2 de junio de 1605, citados por Feros 304.

apertura de un nuevo período de paz y prosperidad.

Disposición de los materiales en el libro.

La *princeps*, en cuarto, está compuesta por 46 hojas (92 páginas) con numeración sencilla, más 4 hojas (8 páginas) iniciales para la portada (con título, dedicatoria, escudo de armas reales, fecha, lugar de impresión y de venta), dedicatoria—suscrita por el librero Antonio Coello, que presumiblemente sufraga la impresión—, y los preliminares propios del libro de la época (dedicatoria, tasa, licencia, erratas, y sumario). Carece de grabados; sólo tiene historiada la capitular del cuerpo del texto. Estamos, por tanto, ante una relación extensa publicada en forma de libro. Está escrita en prosa, a excepción de varias composiciones poéticas intercaladas que formaron parte del programa de festejos de la máscara y sarao del 16 de junio.

El sumario que presenta la obra al comienzo nos da una primera idea de su estructura, dividida en 34 capítulos sin numerar, cuyas entradas recogen el acontecimiento clave que relatan. Dicho sumario corresponde a las páginas de la presente edición. Cada capítulo lleva aparejados una serie de escolios al margen, bastante arbitrarios, que en la presente edición hemos intercalado en el propio texto insertándolos entre corchetes y marcándolos en negrita. Los títulos que recoge el sumario varían en parte de los títulos que luego encabezan cada apartado. Además, si el sumario recoge 34 entradas, el propio texto contempla sólo 21 divisiones. Hay un error en la disposición del sumario, ya que la "Primera audiencia que da su majestad al almirante" sucede en el cuerpo del texto a la entrada del "caballerizo mayor [el duque de Lerma]" "en palacio con su cargo," y en el sumario aparecen en orden contrario. La extensión de los capítulos no es homogénea: los dos capítulos más breves, de extensión muy similar, son los relativos a sendas noticias sobre la elección de Papa: León XI (cuyo pontificado de 17 días fue, probablemente, de los más breves de la historia) y, muerto éste, Paulo V. No deja de ser llamativo que el texto ofrezca noticia de dos cónclaves cardenalicios. Es visible cómo el título da perfecta cuenta de la diversidad de acontecimientos que recoge, al señalar que se trata de una *Relación de lo sucedido* desde

el nacimiento del futuro Felipe IV, hasta que se acabaron las demostraciones de alegría, cuyo fin de fiesta tiene lugar en el famoso salón de los saraos.[26] Los sucesos se narran de forma lineal, con una pequeña analepsis: la narración de la llegada de navíos ingleses a la Coruña (17 de abril), que se cuenta después del relato de la máscara (18 de abril).

Cabe analizar con más detenimiento una serie de errores que hemos detectado en la datación de algunos acontecimientos. Como dijimos, la partida del almirante inglés se fecha erróneamente en el texto a 17 de junio de ese año de 1605, ya que tuvo lugar exactamente el sábado 18 del mismo. Alonso Cortés detectó una fecha errónea, más significativa, como es la referente al día del bautismo del príncipe Felipe, fechada en el título del capítulo correspondiente a 28 de mayo, cuando en realidad tuvo lugar el 29. Se trata, evidentemente, de una errata, pues, como advierte Alonso Cortés ("Prólogo" vi), poco antes dice la misma relación: "El sábado 28 de mayo, por la mañana, porque el domingo adelante había de ser el bautismo del príncipe nuestro señor, entraron en palacio en ordenanza," etc. Otra fecha dudosa es la relativa a la noticia sobre la elección de León XI, de la que se da cuenta a continuación del relato del besamanos de los Consejos al rey, que tuvo lugar el domingo de Pascua (10 de abril de 1605), con las siguientes palabras:

> En este instante se tuvo aviso que el Sacro Colegio de los Cardenales había elegido, ocho días antes del nacimiento del príncipe nuestro señor, que fue primero de abril, a dos o tres horas de la noche, al cardenal Alejandro de Médicis, arzobispo de Florencia, que se llama León XI.

Por el contrario, Cabrera (240) afirma que al 16 de abril de 1605:

> Estáse esperando con grande deseo en esta Corte, correo con aviso de la elección del Pontífice, porque no se ha tenido ninguno de lo que pasa, después que los cardenales han entrado

[26] Para el estudio de los títulos de las relaciones, véase Pena Sueiro, "El título de las relaciones de sucesos."

> en cónclave, y así se hacen diversos juicios sobre esta elección: Dios quiera sea la que conviene para bien de su Iglesia.

Quizá no haya que leer el sintagma *en este instante* de manera literal, para no interpretar una mala datación. Otro pequeño error temporal se encuentra en las palabras "Lunes 26 de abril en la tarde, entró en el puerto el almirante de Inglaterra," ya que el 26 de abril recayó en martes en 1605. Si anotar estas imprecisiones peca de un puntillismo enojoso, al menos puede servirnos para certificar que tal vez se ejecutó, como era habitual, de manera rápida y algún tiempo después de los acontecimientos que recoge. Porque una característica de las relaciones festivas publicadas en forma de libro es su historia editorial compleja y casi siempre accidentada, como advierte López Poza. Son obras de encargo cuya redacción ha de ser rápida. Tras los festejos, los relacioneros contaban con apenas dos o tres meses para la escritura de la obra y su impresión.[27] Efectivamente, entre la última noticia, de 18 de junio, y la tasa (último documento expedido para ser incluido en los preliminares, una vez que los pliegos habían sido impresos), con data de 19 de octubre, median cuatro meses para su redacción e impresión. Para su composición, los relacioneros podían contar con diversos informes parciales sobre los acontecimientos, procedentes de diversas manos.

Calendario de los sucesos referidos por la relación.

Viernes Santo, 8 de abril: nacimiento del príncipe Felipe.

Sábado, 9 de abril: el rey visita la iglesia de San Llorente.

Domingo, 10 de abril: los Consejos van a besar la mano al rey. Se tiene noticia "en este instante" de la elección del pontífice León XI.

Domingo, 17 de abril: procesión general a la Iglesia de San Llorente.

Lunes, 18 de abril: máscara, por la tarde; luminaria, por la noche. A continuación, retrospectivamente, el texto da noticia de la llegada de los navíos ingleses a la Coruña, el 17 de abril.

[27] Véanse Andrés; Fernández Valladares; y López Poza 218, quien recoge, además, bibliografía y ofrece criterios para clasificar las relaciones.

Miércoles, 25 de mayo: el cardenal de Toledo hace entrada en Valladolid.

Jueves, 26 de mayo: el almirante de Inglaterra entra en Valladolid.

Sábado, 28 de mayo: por la mañana, el caballerizo mayor, duque de Lerma, entra en palacio con su cargo; por la tarde, el rey da la primera audiencia al almirante del Inglaterra. Se dice que "en esta ocasión," llegó el aviso de la muerte del pontífice León XI.

Domingo, 29 de mayo, día de Pentecostés: por la mañana, procesión del Capítulo general de la Orden de Santo Domingo; por la tarde, bautizo del príncipe en San Pablo.

Martes, 31 de mayo: la reina sale a misa a la iglesia de Nuestra Señora de San Llorente; el condestable de Castilla realiza una comida en honor del almirante de Inglaterra, con las puertas abiertas para que lo viera quien así lo deseara; después, el almirante visita al duque de Lerma, acompañado del condestable.

Jueves, 2 de junio: llega la noticia de la elección del nuevo papa, Paulo V.

Martes, 7 de junio (aunque el texto no proporciona la fecha, extraemos el dato de Pinheiro): el duque de Lerma da un banquete a los ingleses, a puerta cerrada; después, el rey da la segunda audiencia al almirante de Inglaterra.

Jueves, 9 de junio, día del Corpus: procesión del Corpus. Por la tarde, se ratifican las paces entre Inglaterra y España, en el salón de los saraos.

Viernes, 10 de junio: juego de cañas y toros.

Sábado, 11 de junio: muestra general de la caballería de las guardas de Castilla, en la Puerta del Campo.

Viernes, 3 de junio: procesión de San Diego (inicio del octavario).

Jueves, 16 de junio: máscara y sarao en el Salón de palacio.

Viernes, 17 de junio (pero tuvo lugar el 18, sábado): se nos dice que el almirante de Inglaterra "se partió con el mismo aparato de servicio y gasto de mulas que cuando vino."

Historia de la atribución a Miguel de Cervantes.[28]

No se tiene noticia cierta de la identidad del autor, si bien en los siglos pasados los estudiosos contemplaron diversas posibilidades en torno a la paternidad del texto, entre las cuales la autoría cervantina ha sido debatida y, finalmente, puesta en duda.[29] Este ocultamiento no se aparta de la trayectoria de un género que se ampara con frecuencia en el anonimato "con el objeto de buscar su efectividad testimonial," "al tiempo que se extienden un pretendido efecto de objetividad y un aire de crónica "realista."[30] Bajo este "autor coral," el relato de las fiestas potenciaría su finalidad simbólica, emancipada en cuanto recreación del referente concreto de los fastos reales. Sin embargo, abundan asimismo los documentos de fiestas de cuyo autor figura el nombre en el encabezamiento del texto.

No hay datos nuevos que desvelen si realmente fue Cervantes el autor de este texto. Como advirtió Alonso Cortés en su repaso de la cuestión en 1947, fue Juan Antonio Pellicer el primero en atribuir a Cervantes esta relación, al afirmar en 1797 en su *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra* que "no desdice del ingenio ni estilo de Miguel de Cervantes, aunque siguió en ella el que es propio de este género de obras: cuya conjetura recibe mucha probabilidad y particular fuerza con un soneto inédito."[31] Dicho soneto, sacado a la luz por Pellicer e incluido por Foulché-Delbosc en las poesías de Góngora, afirma en el último terceto: "quedamos pobres, fue Lutero rico; / mandáronse escribir estas hazañas

[28] Este apartado forma parte de la comunicación leída en el Congreso Internacional "El nacimiento del *Quijote*. A las riberas de Pisuerga bellas," organizado por la Junta de Castilla y León y la Fundación Instituto de la Lengua Castellano y Leonés, celebrado en el Salón de Espejos del Teatro Calderón de Valladolid los días 19, 20, 21 de enero de 2005.

[29] Para la historia de esta cuestión véanse Hartzenbusch y Rosell; Alonso Cortés, "Prólogo"; Alonso Cortés, *Noticias de una corte literaria* 53–54; Alonso Cortés, "Cervantes y la *Relación del bautismo de Felipe IV*"; Canavaggio, *Cervantes. En busca del perfil perdido* 248; Canavaggio, "Aproximación al proceso Ezpeleta"; López Estrada 310; Forcione 193–94; Márquez Villanueva; Eisenberg, "Repaso crítico" y "Cervantes, autor"; y Blasco 140–41.

[30] Rodríguez de la Flor, "Efímero de estado" 168.

[31] Tomo la cita de Alonso Cortés, "Cervantes y la *Relación del bautismo de Felipe IV*" 529.

/ a don Quijote, a Sancho y su jumento."[32] Fernández de Navarrete, según Alonso Cortés, dio por buena la conjetura de Pellicer. Otros cervantistas como Jerónimo Morán o Cayetano Alberto de la Barrera se pronunciaron a favor de la autoría cervantina, en especial La Barrera, quien adujo como argumento a favor de la autoría de Cervantes la *Respuesta a los Apuntamientos que salieron contra la Segunda Relación de las fiestas en Sevilla en 2 de Octubre de 1620*, texto que hace referencia a la escritura de una relación en el año 1605 por parte de Cervantes cuando aún el soneto referido no había sido publicado, si bien podría haber circulado manuscrito.[33] En 1916, Alonso Cortés se decantaba por la posibilidad de que el autor sevillano se basara en dicho soneto gongorino, y no en un conocimiento certero sobre la autoría de Cervantes. Propo-

[32] El soneto reza:

> Parió la reina, el luterano vino
> con seiscientos herejes y herejías;
> gastamos un millón en quince días
> en darles joyas, hospedaje y vino.
> Hicimos un alarde o desatino
> y unas fiestas que fueron tropelías
> al ánglico legado y sus espías
> del que juró la paz sobre Calvino.
> Bautizamos al niño Dominico
> que nació para serlo en las Españas;
> hicimos un sarao de encantamento;
> quedamos pobres, fue Lutero rico;
> mandáronse escribir estas hazañas
> a Don Quijote, a Sancho y su jumento.

(Según la edición de Foulché-Delbosc en *Obras completas de Don Luis de Góngora,* citada por Alonso Cortés,"Cervantes y la *Relación del bautismo de Felipe IV"* 531.) En cambio, recuerda Alonso Cortés, la autoría gongorina fue puesta en duda por Artigas y luego por Millé Jiménez. Robert Jammes niega la autoría gongorina aduciendo que ni el estilo ni su contenido de sátira política son asumibles por el poeta de las *Soledades* (57–58).

[33] "Mire la memoria que la antigüedad hace de los gastos. Y de otros infinitos se pudiera traher ejemplos: y de nuestros tiempos lee a Miguel de Cervantes en la Relación de las fiestas que en Valladolid se hicieron al nascimiento de nuestro Príncipe, a cuya dichosa junta conyugal se hicieron las que yo escribí." (Citado por Alonso Cortés, en su edición de la *Relación,* ix–x; véase también Alonso Cortés, "Cervantes y la *Relación del bautismo de Felipe IV*" 534.)

ne, además, otras interpretaciones del poema, como la posible referencia no a un individuo sino a tres, que tal vez fueron los encargados de elaborar sendas relaciones, pudiendo ser uno de ellos, quizá, el propio Cervantes. Posteriormente, Cristóbal Pérez Pastor publicó una carta de pago del cronista Antonio de Herrera por la que la hipótesis de la autoría cervantina se vio rechazada por el momento, a pesar de que dicho documento únicamente acredita al cronista como receptor de los derechos de publicación.[34] Quién sabe si éste pudo haber encargado, a su vez, la redacción del texto a otro autor, siendo únicamente el responsable final de su publicación. Finalmente, Alonso Cortés aduce otro testimonio de la época que complica más la debatida cuestión. Se trata de una carta autógrafa de Juan Vélez de Guevara, hijo de Luis Vélez de Guevara (quien estuvo al servicio del conde de Saldaña, hijo del duque de Lerma), en la que dice "llegó a Valladolid el año que nació el Rey que Dios guarde, que creo que fue el de 1605; escribió su bautismo."[35]

En resumen, estudiosos como Pellicer, Gallardo, Fernández Navarrete y La Barrera fueron partidarios de atribuir a Cervantes la *Relación de fiestas*, basándose en el supuesto estilo predeterminado de la obra y en el poema citado. Por el contrario, se opusieron a ella Hartzenbusch, Rosell y sobre todo Gayangos, quienes hicieron ver que el estilo en nada se parecía al de Cervantes. En su artículo de 1947, Alonso Cortés no recoge el testimonio de James Fitzmaurice-Kelly, quien, en su obra "reseña documentada" de la vida de Cervantes, se había pronunciado en contra de dicha atribución: "No existe sólido fundamento para atribuirle a Cer-

[34] En dicha carta de pago, Antonio de Herrera dice recibir "mil y trecientos y sesenta y tres reales que se le mandan dar y pagar por libramiento de los señores de su Consejo refrendado de Christobal Nuñez de Leon, escribano de camara, por el gasto de la impresion de mil y quinientas Relaciones que ha de hacer imprimir de letra atanasia de las fiestas que se hicieron en esta corte por el felizisimo nacimiento del Príncipe Nuestro Señor." (Citado por Alonso Cortés en su edición de la *Relación de lo sucedido*, pp. x–xi).

[35] Según Alonso Cortés, "Cervantes y la *Relación del bautismo de Felipe IV*" 538, esta carta fue publicada por Antonio Paz y Melia en "Nuevos datos para la vida de Luis Vélez de Guevara," *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1902. Véase también Alonso Cortés, *Noticias de una corte literaria* 51–53.

vantes la descripción de las fiestas con que se celebró el nacimiento de quien había de ser Felipe IV. …El autor de esta relación parece haber sido el historiador Antonio de Herrera" (147 n. 2). En 1982, López Estrada se muestra partidario de las tesis que niegan la autoría cervantina (310). Por contra, también en estos primeros años de los ochenta, algunos estudiosos defienden la atribución a Cervantes, como Alban Forcione o Francisco Márquez Villanueva, cuya postura apoya asimismo Daniel Eisenberg.[36]

Jean Canavaggio sugiere la posibilidad de que la alusión final pueda evocar un intermedio burlesco en forma de sainete que, según describe Pinheiro da Veiga, fue ofrecido a los espectadores de la corrida de toros ofrecida en la Plaza Mayor el día 10 de junio, y no descarta la posibilidad de que sea Cervantes el gran historiógrafo de las fiestas de 1605.[37] La fiesta de toros y cañas es descrita en la *Relación de fiestas*, no así la aparición de dichas representaciones literarias, que sí recoge el viajero portugués:

> …apareció un don Quijote que iba en primer término como aventurero, solo y sin compañía, con un sombrero grande en la cabeza y una capa de bayeta y mangas de lo mismo, unos calzones de velludo y unas buenas botas con espuelas de pico pardal, batiendo las ijadas de un pobre cuartago rucio con una matadura en el borde del lomo, producida por las guarniciones, del coche y una silla de cochero; y Sancho Panza, su escudero, delante. Llevaba unos anteojos para mayor autoridad y bien puestos, y la barba levantada. (104)

[36] Márquez Villanueva, en su reseña-artículo sobre el libro de Alban Forcione, *Cervantes and the Humanist Vision,* afirma lo siguiente: "Forcione se halla bastante inclinado en su fuero interno a admitir la participación cervantina en la *Relación de las fiestas* vallisoletanas de 1605 por el nacimiento del príncipe heredero (pp. 194, n., y 199). Tal es también mi propia persuasión desde algún tiempo y por razones que algún día expondré" (126).

[37] Canavaggio, *Cervantes* 248; véase también Canavaggio, "Aproximación al proceso Ezpeleta," artículo reeditado en Canavaggio, *Cervantes, entre vida y creación*. Para el estado de la cuestión y los problemas de este episodio de la biografía cervantina en torno a la muerte violenta del caballero Ezpeleta, véase el reciente estudio de Martín Aires, *El caso Ezpeleta*.

En relación con los toros de dicho 10 de junio, y por lo que tocará a la biografía cervantina pocos días después, Canavaggio relata cómo en dicha fiesta tuvo lugar un incidente cómico. "Uno de los gentileshombres que se habían aventurado en la arena fue descabalgado por un toro particularmente combativo. Esta caída habría podido tener consecuencias fatales; no valió a la víctima más que contusiones. Góngora le consagrará un poema satírico que no carece de gracia: 'Cantemos a la jineta / y lloremos a la brida, la vergonzosa caída de don Gaspar de Espeleta….' El 27 de junio de 1605, cuando Valladolid se reponía con esfuerzo de la estancia de la embajada inglesa, Gaspar de Ezpeleta era herido de muerte junto al Rastro de los Carneros, delante del lugar que Cervantes había elegido por domicilio con los suyos" (*Cervantes* 249).

Volviendo al soneto citado, Francisco Rico propone, en palabras suyas, que la alusión a Cervantes a través de sus personajes, y fundamentalmente por la referencia al jumento, nos lo presenta a la peor luz que imaginarse cabría en tanto cronista de "las demostraciones de alegría" y en tanto autor del *Quijote*: como el narrador negligente y deslavazado que, si en la novela se armaba un lío con el robo y la recuperación del asno de Sancho, no podía presumirse más competente en la *Relación*.[38]

Sin pretender ser original, creo que nada definitivo parece poder deducirse a partir de una observación superficial, impresionista, del estilo, limitado por un código pautado a partir de la tradición del género, así como por la anulación de la *inventio* al servicio de la hipérbole y de la adulación. Como ejemplo de esto último, compárense las palabras que en torno a un mismo acontecimiento, la noticia de la elección del papa León XI, emplean el anónimo autor, por una parte, y Pinheiro, por otra. Si para el relacionero "se dieron gracias a Dios y se hicieron demostraciones de alegría, de luminarias y otras cosas que en estos reinos se acostumbran cuando llega la nueva de la elección del Vicario de Cristo" (*Relación*, ed. Marín Cepeda, 18), Pinheiro no deja lugar a dudas sobre la decepción de este nombramiento poco afín a la corona, que "no fue bien recibido en la Corte por no ser de los designados por el rey, y así no se hizo procesión, ni el embajador de

[38] Rico, "Con los ojos de Cervantes."

Francia se atrevió a hacer luminarias, como es costumbre" (60). Este ejemplo parece indicar que no puede leerse la relación estrictamente como un texto histórico, ni siquiera literario, sino como un texto simbólico, constreñido por su función propagandística al servicio de la monarquía. Estamos, por tanto, ante un tipo de discurso que puede adscribirse al género retórico epidíctico o demostrativo, con una clara función laudatoria como propaganda política. El texto configura una imagen de la monarquía y erige un panegírico de la privanza del duque de Lerma, que se remonta a sus antepasados como garantes de un prestigio justo y merecido.[39]

Sea Cervantes o no el autor, es indiscutible que presenció en toda su magnificencia los acontecimientos que hemos presentado, y que participó en el ambiente literario y cultural de la época en el Valladolid que nos dibujó Alonso Cortés.[40] En el segundo de los romances que recoge "La gitanilla" pueden verse, de hecho, referencias muy concretas a estas fiestas, como la salida a misa de la reina el martes 31 de mayo, acompañada por su séquito a la iglesia de San Lorenzo, con todo su despliegue espectacular. Por las fechas en que la relación dispuso de licencia (8 de octubre de 1605) y de tasa (19 de octubre de 1605) el autor del *Quijote* habría abandonado o estaría a punto de dejar la Corte, que pocos meses más tarde, en enero de 1606, se instalaría definitivamente en Madrid. Además, pocos días después del último acontecimiento de las fiestas citado, Cervantes fue recluido en la cárcel de Valladolid por la confusión que provocó la muerte en duelo del caballero Ezpeleta junto a su casa. Como hemos dicho, la redacción definitiva del texto no es simultánea a los hechos, sino posterior, por lo que—al menos en hipótesis—pudieron coincidir en el tiempo la época del brevísimo encarcelamiento de Cervantes y la supuesta redacción de la obra. Sea esta hipótesis cierta o no, su fama se vio

[39] Mantuano (133–39) ofrece una descripción detallada de catorce urnas ornamentales que ejerce la misma función epidíctica en torno a la vida y hechos de la familia de los Sandoval. Ha llamado nuestra atención el hecho de que los hitos principales de su historia se repiten tanto en el relato que nos ocupa como en los fragmentos del texto de Mantuano que extracta el estudio de García García, "El período de la *Pax Hispanica*" 79–80.

[40] Véase Alonso Cortés, *Noticias de una corte literaria*.

empañada una vez más por las pesquisas en torno a la muerte violenta de Ezpeleta, complicando tal vez su situación social en la Corte de Valladolid, de la que se alejó al poco tiempo. No podemos olvidar el hecho de que el éxito del *Quijote*, llegado en primicia a las librerías de Valladolid a finales de diciembre de 1604, fue inmediato, y que ya sus personajes formaban parte del acervo imaginario del pueblo en las fechas del nacimiento y bautismo, como dejó escrito Pinheiro, el famoso viajero portugués, en su *Fastiginia.* La posición real de Cervantes respecto a los grupos de poder podrá ser discutida, pero no así su reciente éxito literario y también social.[41]

A la vista de los datos expuestos, podemos afirmar que todavía nadie ha demostrado certeramente la hipótesis de la autoría cervantina. En segundo lugar, el número de relaciones en torno al bautismo del príncipe supera la docena, por lo que afirmar que el texto editado por Alonso Cortés es sin duda el que podría ser de Cervantes, se convierte en una afirmación peligrosa, con poco fundamento. Teniendo en cuenta la *Respuesta a los Apuntamientos* de 1620 y el soneto citado, parece bastante probable que Cervantes tuviera algo que ver con la redacción de un texto de estas características. Por estas razones, el camino que aún queda por desbrozar para avanzar en el problema de la autoría es el cotejo más sistemático de la lengua empleada por la relación con la obra de Cervantes y con la lengua literaria de la época. En este momento, nuestra investigación sigue esta línea de trabajo, sin que podamos aún adelantar nada decisivo.

Otro aspecto que puede arrojar luz sobre las relaciones entre el poder y los escritores es el estudio del ambiente descrito por las relaciones de fiestas, ya que nos acerca a un mundo cortesano que está regido por una estricta jerarquía presidida por los favoritos del rey. Este ambiente hubo de influir sin duda en la producción de los escritores de la época, que con frecuencia se circunscriben al lugar en el que reside la Corte. Conocidos son los prólogos de las obras de Cervantes en los que a partir de los tópicos laudatorios de las dedicatorias procura granjearse la protección

[41] Véanse Alonso Cortés, *Cervantes en Valladolid* y Canavaggio, *Cervantes. En busca del perfil perdido* 241.

cuando menos simbólica de un noble que acoja la obra que le dedica. En este sentido, se ha dicho que Cervantes no supo escoger al mecenas adecuado, a diferencia, por ejemplo, de Lope de Vega. Algunos autores, como Harry Sieber, han advertido del posible desconocimiento por parte de Cervantes de los entresijos clientelares que regían el nuevo mundo cortesano de Felipe III, ya que su elegido en 1605, el duque de Béjar, carecía del capital esencial de aquel momento, lo que llama la "riqueza simbólica del poder, de un lugar cerca del rey, dentro de una Corte en la que Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, duque de Lerma, era todopoderoso" (97). En los últimos años se han propuesto nuevas vías de investigación en torno al sistema clientelar que rige el entramado político, social y literario de la Corte de Felipe III. Éste es posiblemente uno de los campos que puede arrojar más luz sobre el intrincado universo de las relaciones de poder que influyeron poderosamente en la creación literaria, incluso en la de aquellos que, como Cervantes, se preciaban de su independencia creadora.

Criterios de edición.

Los ejemplares conservados de la edición de 1605 son muy escasos. La edición utilizada para la presente edición está localizada en la Real Academia de la Historia, en Madrid, bajo la signatura 9/5756 (22). Otro ejemplar puede consultarse en el Archivo Universitario de la Universidad de Zaragoza. Luc Torres proporciona otra referencia: Biblioteca Nacional de Madrid: R–96. La descripción material del ejemplar que cita Alenda y Mira (478) es válida para el ejemplar consultado. No se encuentran otros ni en el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español (<http://www.mcu.es/ccpb>) ni en el catálogo en línea de la Red de Bibliotecas Universitarias Españolas (<http://rebiun.crue.org>), los dos consultados el 8 de octubre de 2006.[42]

[42] [Nota del ed.: Hay ejemplar en la Hispanic Society of America, catalogado bajo el nombre del librero Antonio Coello, y también un ejemplar de la traducción italiana publicada en Milán en 1608, catalogado bajo el nombre del traductor Cesare Parona; es la portada de este ejemplar que figura en la portada del presente número de *Cervantes*. Además, por su valor histórico, menciono el ejemplar (catalogado bajo "Philip IV, king of Spain") de una *Relación de las fiestas que la*

La edición de Narciso Alonso Cortés modernizaba las grafías e introducía leves modificaciones (de palabras y de algunos tiempos verbales) sin hacer constar los criterios de edición. En esta ocasión, también modernizamos el texto de acuerdo con las normas vigentes de acentuación y puntuación, pero restituimos, de acuerdo con la edición príncipe, aquellos elementos que desaparecieron o variaron ligeramente en la edición del insigne Alonso Cortés. De esta manera, desaparecen las variantes gráficas que no atañen a la fonética, como son *b/v*, *ç/z*, *g/j*, *j/x*, *ph/f*, *ch/c*, *ss/s*, *z/c*, y se elimina o se incluye *h* según la ortografía actual. Se regulariza el uso de *i* consonántica como *j* o *y*, así como el uso de *u* consonántica como *v*; las grafías *y*, *v* vocálicas se normalizan como *i*, *u*. Se moderniza la forma gráfica *qu-* para el sonido representado por *cu*. Se conservan las vacilaciones vocálicas *e/i*, *o/u*, *e/a* que ofrece el texto de la princeps; se mantienen los grupos consonánticos (por ejemplo, *demonstraciones*) y las contracciones (del tipo *destos, dellas*). Las erratas que ya contemplaba la edición de 1605 en sus preliminares son subsanadas. Los casos de nuevos errores o de duda únicamente se constatan mediante la nota [sic]. Cuando el texto resulta ilegible por la carencia de algún elemento, se inserta entre corchetes (por ejemplo, *nicos* → *nic*[*h*]*os*). Se respeta la grafía de los nombres propios; cuando dista mucho de la escritura actual, se señala en nota al pie.

Resolvemos las abreviaturas (por ejemplo, *q.* = *que*), excepto aquellos casos de iniciales que corresponden a fórmulas de tratamiento (por ejemplo, *V. excelencia* = *Vuesa excelencia*). No restituimos en ningún caso los grupos cultos, a pesar de la vacilación que se observa en la princeps (por ejemplo, puede verse la alternancia entre *arquitetura* y *arquitectura*). Las notas al margen de la primera edición se insertan en el propio texto entre corchetes y en negrita, por la dificultad de reproducir la primera disposición con el formato utilizado.

C/ Paraíso 13, 3º C
47003 Valladolid
pmarincepeda@hotmail.com

imperial ciudad de Toledo hizo al nacimiento del Príncipe N.S. Felipe IIII. deste nombre, con destacada participación de Lope de Vega. El ejemplar carece de colofón pero según el catálogo de Penney, fue publicado en Madrid, por Luis Sánchez, 1605.]

OBRAS CITADAS

Alenda y Mira, Jenaro. *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Madrid, 1903.

Alonso Cortés, Narciso. "Cervantes y la *Relación del bautismo de Felipe IV*." *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 16 (1947): 527–40. *Volumen cervantino. Obra selecta (1875–1972)*. Valladolid: Ayuntamiento, 2005. 302–12.

———. *Cervantes en Valladolid*. 1918. *Volumen cervantino. Obra selecta (1875–1972)*. Valladolid: Ayuntamiento, 2005. 199–250.

———. *La Corte de Felipe III en Valladolid*. Valladolid, 1908.

———. *Noticias de una corte literaria.* 1906. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2003.

———. "Prólogo." *Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid desde el punto del felicísimo nacimiento del príncipe don Felipe Dominico Víctor*. Valladolid, 1916. v–xiii.

———. *Volumen cervantino. Obra selecta (1875–1972).* Valladolid: Ayuntamiento, 2005.

Andrés, Gabriel. "Relaciones extensas de fiestas públicas: itinerario de un género (Valencia, S. XVII)." *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña 13–15 de julio de 1998)*. Ed. Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999. 11–17.

Bennassar, Bartolomé. *Valladolid au Siècle d'Or. Une ville de Castille et sa campagne au XVI^e^ siècle*. 1967. *Édition conforme à l'édition originale, augmentée d'une préface.* 2 vols. de paginación continua. París: Les Réimpressions des Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1999.

Blasco, Javier. *Miguel de Cervantes Saavedra: regocijo de las musas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2005.

Bonet Correa, Antonio. "La fiesta barroca como práctica del poder." *Diwan* 17–18 (1979): 32–59.

Cabeza Rodríguez, Antonio, *et alii*. "Fiesta y política en Valladolid. La entrada de Felipe III en el año 1600." *Investigaciones Históricas*

[Universidad de Valladolid] 16 (1996): 77–87.
Cabrera de Córdoba, Luis. *Relaciones de las cosas ocurridas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614*. Facsímil de la ed. de 1857 (sin editor). Prefacio de Ricardo García Cárcel. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1997.
Canavaggio, Jean. "Aproximación al proceso Ezpeleta." *Cervantes* 17.2 (1997): 25–45. 25 agosto 2006 <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/articf97/canavaggio.htm>. *Cervantes entre vida y creación.* Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2000. 45–63.
———. *Cervantes. En busca del perfil perdido.* Trad. Mauro Armiño. Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
Carrión Íscar, Francisco. *Valladolid, Corte de los Austrias. Cuadernos Vallisoletanos* 40. Valladolid: Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1988.
Cervera Vera, Luis. *Bienes muebles en el palacio ducal de Lerma*. Madrid: Castalia, 1967.
Díez Borque, José María. "Los textos de la fiesta: 'ritualizaciones' celebrativas de la relación del juego de cañas." *La fiesta, la ceremonia, el rito. Coloquio Internacional. Granada, Palacio de la Madraza (24/26–IX–1987)*. Coords. Pierre Córdoba y Jean-Pierre Étienvre. Granada: Universidad de Granada, 1990. 181–93.
Eisenberg, Daniel. "Cervantes, autor de la *Topografía e historia general de Argel* publicada por Diego Haedo." Cervantes 16.1 (1996): 32–53. 15 julio 2006 <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics96/topograf.htm>.
———. "Repaso crítico de las atribuciones cervantinas." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 38 (1990): 477–92. *Estudios cervantinos*. Barcelona: Sirmio, 1991. 83–103. Muy revisado en la versión en línea, <http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/cervantes/canon.pdf> y <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/hisp/56826142007993728511191/p0000002.htm#I_5_> (30 julio 2006).
Elias, Norbert. *La sociedad cortesana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
Fernández de Navarrete, Martín. *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid, 1819.
Fernández del Hoyo, María Antonia. "Arquitectura y ciudad en los años de la Corte." *Valladolid, capital de la Corte (1601–1606).*

Catálogo de exposición. Ed. Jesús Urrea. Valladolid: Cámara de Comercio, 2002. 31–39.

Fernández Valladares, Mercedes. "Los problemas bibliográficos de las relaciones de sucesos: algunas observaciones para un repertorio descriptivo (con un nuevo pliego poético del siglo XVI)." *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña 13–15 de julio de 1998)*. Ed. Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999. 107–20.

Feros, Antonio. *El Duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*. Madrid: Marcial Pons–Ediciones de Historia, 2002.

Fitzmaurice–Kelly, James. *Miguel de Cervantes Saavedra. Reseña documentada de su vida. Traducción española con adiciones y enmiendas revisada por el autor*. Buenos Aires: Clydoc, 1944.

Forcione, Alban. *Cervantes and the Humanist Vision*. Princeton, Princeton UP, 1982.

García García, Bernardo J. "Bibliografía." [Por campos temáticos: "La conceptualización de la fiesta," "Repertorios documentales, ediciones de fuentes y bibliografías," "Las relaciones de fiestas: Estudios," "Catálogos de exposición," "Fiestas de corte y ritual urbano," "Las fiestas reales y su tipología," "Celebraciones, ocios públicos y fiestas de corte," "Fiestas señoriales," "Arquitectura efímera, máscaras y fuegos artificiales," "Emblemática y artificio," "El teatro cortesano," "Música, danza y teatro lírico," "Liturgia, devoción y fiestas del Corpus," "Otros estudios sobre la fiesta. Siglos XVI–XVII," "Las fiestas cortesanas en el siglo XVII."] *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*. María Luisa Lobato y Bernardo J. García García, coords. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2003. 293–377.

———. "Las fiestas de Corte en los espacios del valido: la privanza del duque de Lerma." *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*. María Luisa Lobato y Bernardo J. García García, coords. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2003. 35–77.

———. "El período de la *Pax Hispanica* en el reinado de Felipe III. La retórica de la paz en la imagen del valido." *Calderón de la Barca y la España del Barroco*. José Alcalá–Zamora y Ernest Belenguer,

coords. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001. 2: 57–95.
Hartzenbusch, Juan Eugenio, y Cayetano Rosell. "Nuevas investigaciones." *Obras completas de Cervantes*. Vols. 1 y 2. Madrid, Ribadeneyra, 1863. 1: lxiii–lxiv y 2: 157–58.
Jammes, Robert. *Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*. Toulouse, 1967.
Lobato, María Luisa, y Bernardo J. García García, coords. *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2003.
López, Roberto J. "Ceremonia y poder en el Antiguo Régimen. Algunas reflexiones sobre fuentes y perspectivas de análisis." *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España Moderna (1500–1814)*. Dir. Agustín González Enciso y Jesús María Usunáriz Garayoa. Pamplona: EUNSA, 1999. 19–61.
López Estrada, Francisco. "Fiestas y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto 'festivo' (el caso del *Quijote*)." *Bulletin Hispanique* 84 (1982): 291–327.
López Poza, Sagrario. "Peculiaridades de las relaciones festivas en forma de libro." *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña 13–15 de julio de 1998)*. Ed. Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999. 213–22.
Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. 1975. 8ª ed. Barcelona: Ariel, 2000.
Mantuano, Pedro. *Casamientos de España y Francia*. Madrid: Tomás Junti, 1618.
Marín Cepeda, Patricia. "La *Relación de fiestas* de 1605 atribuida a Cervantes." Comunicación leída en el Congreso Internacional *El nacimiento del* Quijote. *A las orillas de Pisuerga bellas.* Junta de Castilla y León y Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, Valladolid, 19-21 de enero de 2005. Actas pendientes de publicación.
Marquard, Odo. "Pequeña filosofía de la fiesta." Víctor Schultz. *La fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Madrid: Alianza, 1993. 357–67.
Márquez Villanueva, Francisco. "Erasmo y Cervantes, una vez más."

[Artículo-reseña de Alban K. Forcione, *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four* Exemplary Novels.] *Cervantes* 4.2 (1984): 123–37. 29 julio 2006 <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/articf84/marquez.htm>.

Mínguez, Víctor. "*Porque sepa la verdad en el siglo venidero.* Confusiones, exageraciones y omisiones en las relaciones festivas valencianas." *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña 13–15 de julio de 1998)*. Ed. Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999. 247–58.

Pena Sueiro, Nieves. "Estado de la cuestión sobre el estudio de las Relaciones de Sucesos." *Pliegos de Bibliofilia* 13 (2001): 43–66.

———. "El título de las *Relaciones de sucesos*." *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña 13–15 de julio de 1998)*. Ed. Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999. 121–32.

Penney, Clara Louisa. *Printed Books 1468–1700 in the Hispanic Society of America.* Nueva York: Hispanic Society of America, 1965.

Pinheiro da Veiga, Tomé. *Fastiginia: vida cotidiana en la Corte de Valladolid 1605*. Trad. Narciso Alonso Cortés. 1916. Valladolid: Diputación, 1973.

Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid, desde el punto del felicíssimo nacimiento del Príncipe Don Felipe Dominico Víctor nuestro Señor: hasta que se acabaron las demostraciones de alegría que por él se hicieron. Ed. Narciso Alonso Cortés. Valladolid, 1916.

———. Ed. Patricia Marín Cepeda. Valladolid: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005.

Rico, Francisco. "Con los ojos de Cervantes." *Valladolid siglo XXI*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid–Diputación de Valladolid–Universidad de Valladolid–Cámara Oficial de Comercio e Industria de Valladolid, 2001. 111–19. Recogido en *Los amigos de Cervantes en Valladolid*. Ed. Rufina Borrella Rosado. Valladolid: Casa de Cervantes de Valladolid–Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2004. 111–19.

Río Barredo, María José. "El ritual en la corte de los Austrias." *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*. María Luisa Lobato y Bernardo J. García García, coords. Valladolid: Junta de Castilla y León,

Consejería de Cultura y Turismo, 2003. 17–34.
Rodríguez de la Flor, Fernando. "Economía simbólica de la relación de conmemoración fúnebre en el Antiguo Régimen: gasto, derroche y dilapidación del bien cultural." *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña 13–15 de julio de 1998)*. Ed. Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999. 121–32.
———. "Efímero de Estado. Fracaso y anulación del régimen conmemorativo: las relaciones de fiestas." *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580–1680)*. Madrid: Cátedra, 2002. 161–85.
Sieber, Harry. "Clientelismo y mecenazgo: hacia una historia cultural literaria de la Corte de Felipe III." *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*. Ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1998. 95–113.
Strong, Roy. *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento (1450–1650)*. Trad. Maribel de Juan. Madrid: Alianza, 1988.
Subirats, Eduardo. "Theatrum mundi." *Astrágalo. Cultura de la Arquitectura y la Ciudad* 2 (1999): 9–24.
Torres, Luc. "Las fiestas paródicas en la corte de Valladolid a través de las relaciones de sucesos." *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña 13–15 de julio de 1998)*. Ed. Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999. 339–50.
Urrea, Jesús. "La plaza de San Pablo escenario de la Corte." *Valladolid. Historia de una ciudad. Congreso Internacional*. Vol. 2. *La ciudad moderna*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1999. 27–41.
Vega García-Luengos, Germán. "Comedia famosa de *El Caballero de Illescas*." *Valladolid, capital de la Corte (1601–1606)*. Catálogo de exposición. Ed. Jesús Urrea. Valladolid: Cámara de Comercio, 2002. 191–93.

From: Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America, 25.2 (2005 [2006]): 194-270.
Copyright © 2006, The Cervantes Society of America

RELACION
DE LO SVCEDI
DO EN LA CIVDAD
DE VALLADOLID, DESDE
el punto del felicisimo nacimiento del
Principe Don Felipe Dominico Victor
nuestro Señor: hasta que se acabaron las
demostraciones de alegria que
por el se hizieron.

AL CONDE DE MIRANDA.

Año 1605

CON LICENCIA.

En Valladolid, Por Juan Godinez de Millis

Vendese en casa de Antonio Coello en la Libreria

Cortesía Hispanic Society of America.

Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid, desde el punto del felicísimo nacimiento del príncipe don Felipe Dominico Víctor nuestro señor, hasta que se acabaron las demostraciones de alegría que por él se hicieron

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA (ATRIB.)

Edición de Patricia Marín Cepeda

AL CONDE DE MIRANDA

AÑO 1605

CON LICENCIA,
en Valladolid, por Juan Godínez de Millis,
véndese en casa de Antonio Coello en la librería. [44]*

* Para el índice onomástico y la extensa anotación que identifica a los personajes comentados, véase la edición publicada por la Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua en 2005 (ISBN: 84-934365-8-5). Los números entre corchetes son los de las páginas de esta edición. Para la versión actual se ha revisado todo el texto, confrontándolo de nuevo con la primera edición, subsanando sus erratas y eliminando algunas modernizaciones innecesarias, que se aclaran en los criterios de edición, también revisados (pp. 186–87).

A DON JUAN DE ZÚÑIGA AVELLANEDA Y BAZÁN,
CONDE DE MIRANDA, MARQUÉS DE LA BAÑEZA,
SEÑOR DE LA VALDUERNA, DEL CONSEJO
DE ESTADO DEL REY NUESTRO SEÑOR
Y SU PRESIDENTE DEL SUPREMO
DE CASTILLA.

ANTONIO COELLO, MERCADER DE LIBROS,
VECINO DE VALLADOLID.

La clemencia, la justicia, la equidad y la gratitud, reinan tanto en V. excelencia, que siendo en estos calamitosos tiempos la colu-na que con estas partes mantiene y sustenta la virtud, no me ha parecido dedicar a sujeto menos claro esta relación, que para ser impresa ha venido a mis manos; pues que tratándose en ella de la grandeza del rey nuestro señor, de su piedad, prudencia y gene-rosidad, [45] y de las demás grandes excelencias del ánimo y del cuerpo de que su majestad es dotado, dignamente puede V. exce-lencia recebir este trabajo en protección y a mí perdonar el atrevi-miento de haberme valido de su ilustrísimo nombre para ello, a quien humilmente [sic] suplico reciba mi voluntad, y con su cle-mencia ampare lo que tan justamente lo merece. Guarde Dios a V. excelencia, de Valladolid a nueve de otubre. 1605.

LICENCIA

Yo, Cristóbal Núñez de León, escribano de Cámara de su ma-jestad, y uno de los que en su Consejo residen, doy fe que, por los señores dél, se dio licencia a Antonio Coello, librero residente en esta Corte, para poder imprimir y vender las fiestas que se hicie-ron por el nacimiento del serenísimo príncipe nuestro señor, y lo sucedido durante el tiempo dellas. Y para que dello conste, de mandamiento de los dichos señores del Consejo y pedimiento de la parte del dicho Antonio Coello doy esta fe. En Valladolid, a ocho de otubre de mil y seiscientos y cinco años,

Cristóbal Núñez de León.

TASA

Yo, Cristóbal Núñez de León, escribano de Cámara de su majestad, y uno de los que residen en su Consejo, doy fe que, habiéndose presentado ante los señores dél por Antonio Coello librero, residente en esta Corte, un libro intitulado *Las fiestas que se hicieron por el nacimiento del serenísimo príncipe nuestro señor, y lo sucedido durante el tiempo dellas*, que con licencia de los dichos señores fue impreso, tasaron cada pliego a tres maravedís y medio. Y así mandaron se vendiese, y que esta tasa se ponga [46] al principio de cada libro. Y para que dello conste de mandado de los dichos señores y de pedimiento del dicho Antonio Coello, doy esta fe. En la ciudad de Valladolid a 19 de otubre de 1605 años.

Cristóbal Núñez de León.

ERRATAS

Folio 3, pag. 2, lin. 14, dice bseo, lee beso. 9, 1, 14, ite iterum. 1, 12, INGE, INGEN. 14, TALES, TALIS. 11, 1, 15, comida, comodidad. 23, 1, 23, tanta, tan. 23, 2, 4, en el primero, en la primera. 29, 1, 1, quien, que. 34, 1, 13, Miraflores, Flores Dávila. 1, 17, Luis Martín. 38, 2, 15, duque, duquesa.

Vi esta Relación de las fiestas & c. la cual está bien fielmente impresa, y con las emiendas que lleva sacadas, concuerda con su original. En Valladolid a diez de otubre de mil y seiscientos y cinco años.

Doctor Alonso Vaca de Santiago. [47]

Sumario de lo que se contiene en esta relación[2]

1. Nacimiento del príncipe nuestro señor, p. 200.
2. El rey visita la santa casa de Nuestra Señora de San Llorente, p. 204.
3. Los Consejos van a besar la mano al rey, p. 205.
4. Nueva de la elección de León XI, p. 208.
5. Procesión general en hacimiento de gracias por el nacimiento de su alteza, p. 208.
6. Máscara de la ciudad de Valladolid, p. 209.
7. Carro triunfal de la máscara, p. 213.
8. Navíos ingleses llegan a La Coruña, p. 216.
9. Almirante de Inglaterra en La Coruña, p. 216.
10. Don Blasco de Aragón va a La Coruña, p. 218.
11. Viaje del almirante desde La Coruña a Valladolid, p. 220.
12. Entrada del cardenal de Toledo en Valladolid, p. 221.
13. Entrada del almirante de Inglaterra en Valladolid, p. 222.
14. Primera audiencia que da su majestad al almirante, p. 225.
15. El caballerizo mayor entra en palacio con su cargo, p. 224.
16. Procesión de la Orden de Santo Domingo, p. 227.
17. Bautismo del rey nuestro señor, p. 229. [48]
18. La reina nuestra señora sale a misa, p. 234.
19. Convite del condestable al almirante de Inglaterra, p. 235.
20. Visita del almirante al duque de Lerma, p. 238.
21. Nueva de la elección de Paulo V, p. 238.
22. Convite del duque de Lerma al almirante, p. 239.
23. Segunda audiencia del rey al almirante, p. 242.
24. Procesión del Corpus, p. 243.
25. Ratificación del juramento de las paces con Inglaterra, p. 244.
26. Juego de cañas y toros, p. 246.
27. Muestra general de la caballería de las guardas de Castilla, p. 254.
28. Número de la gente de las guardas, p. 256.
29. Procesión en San Diego, p. 258.

[2] En la versión publicada como libro, se reproducía aquí la foliación original. En esta edición se remite a las páginas de la misma, y hemos numerado los puntos del Sumario. Nótese que el 15 antecede al 14.

30. Máscara y sarao en la gran sala del palacio real, p. 259.
31. Arquitectura y forma de la gran sala, p. 259.
32. Dones de su majestad al almirante y señores ingleses, p. 269.
33. Presentes del duque de Lerma al almirante, p. 269.
34. Partida del almirante de la Corte, p. 269. [49]

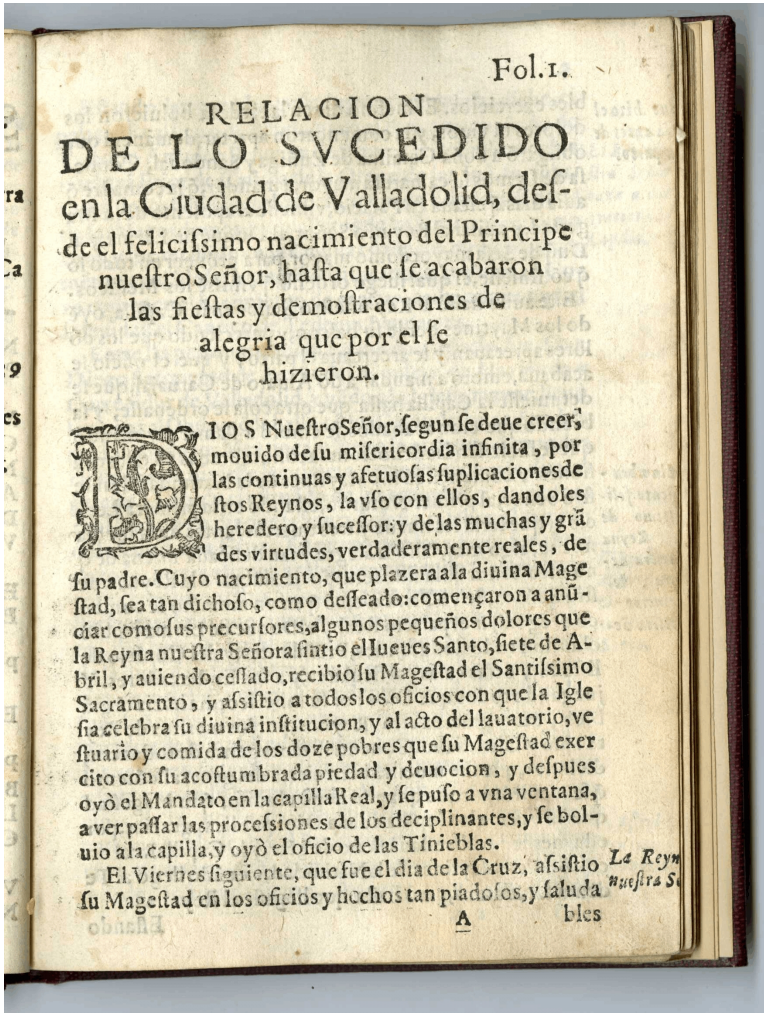
RELACIÓN DE LO SUCEDIDO en la ciudad de Valladolid, desde el felicísimo nacimiento del príncipe nuestro señor, hasta que se acabaron las fiestas y demostraciones de alegría que por él se hicieron

Dios Nuestro Señor, según se debe creer, movido de su misericordia infinita, por las continuas y afetuosas suplicaciones destos reinos, la usó con ellos, dándoles heredero y sucesor, y de las muchas y grandes virtudes, verdaderamente reales, de su padre; cuyo nacimiento, que placerá a la Divina Majestad, sea tan dichoso como deseado, comenzaron a anunciar como sus precursores algunos pequeños dolores que la reina nuestra señora sintió el Jueves Santo, siete de abril, y habiendo cesado, recibió su majestad el Santísimo Sacramento, y asistió a todos los oficios con que la Iglesia celebra su divina institución, y al acto del lavatorio, vestuario y comida de los doce pobres, que su majestad ejercitó con su acostumbrada piedad y devoción, y después oyó el Mandato en la capilla real, y se puso a una ventana a ver pasar las procesiones de los deciplinantes, y se volvió a la capilla y oyó el oficio de las Tinieblas. [50]

[**1. La reina nuestra señora, qué hizo el día antes de su parto.**][3] El viernes siguiente, que fue el día de la Cruz, asistió su majestad en los oficios y hechos tan piadosos, y saludables ejercicios. El mesmo día en la tarde la volvieron los dolores tan vivos, y la comenzaron apretar, de manera que obligaron a doña Catalina de Zúñiga y Sandoval, condesa de Lemos, su camarera mayor, a mandar que la comadre, que había días que estaba en palacio, viniese al aposento de su majestad, y avisar al rey nuestro señor, al duque de Lerma y al duque de Sesa, mayordomo mayor, para

[3] En esta edición las notas al margen, difíciles de reproducir con la tecnología moderna, se intercalan en el propio texto, entre corchetes y en negrita.

proveer en todo lo que conviniese, el cual luego ordenó que viniesen los médicos. [51]



Fol. 1.

RELACION
DE LO SVCEDIDO
en la Ciudad de Valladolid, desde el felicisimo nacimiento del Principe nuestro Señor, hasta que se acabaron las fiestas y demostraciones de alegria que por el se hizieron.

DIOS Nuestro Señor, segun se deue creer, mouido de su misericordia infinita, por las continuas y afetuosas suplicaciones destos Reynos, la vso con ellos, dandoles heredero y sucessor: y de las muchas y grãdes virtudes, verdaderamente reales, de su padre. Cuyo nacimiento, que plazera a la diuina Magestad, sea tan dichoso, como desseado: començaron a anũciar como sus precursores, algunos pequeños dolores que la Reyna nuestra Señora sintio el Iueues Santo, siete de Abril, y auiendo cessado, recibio su Magestad el Santissimo Sacramento, y assistio a todos los oficios con que la Iglesia celebra su diuina institucion, y al acto del lauatorio, vestuario y comida de los doze pobres que su Magestad exercito con su acostumbrada piedad y deuocion, y despues oyò el Mandato en la capilla Real, y se puso a vna ventana, a ver passar las processiones de los deciplinantes, y se boluio a la capilla, y oyò el oficio de las Tinieblas.

El Viernes siguiente, que fue el dia de la Cruz, assistio su Magestad en los oficios y hechos tan piadosos, y saluda

La Reyn nuestra S

Primera hoja del texto; la nota marginal "La Reyna Nuestra Señora" ha sido cortada por el encuadernador. Las palabras "que hizo el dia antes de su parto." figuran en la página siguiente. Cortesía Hispanic Society of America.

Este aviso halló al rey nuestro señor en su capilla, oyendo los maitines desde su balcón, y pareciendo que los dolores apretaban y se acercaba el parto, y que el oficio se acababa, envió a mandar a don Álvaro de Carvajal que se detuviese la capilla hasta que otra cosa se ordenase; y sabiendo que eran acabados, le envió a llamar, y mandó que se hiciesen las devociones acostumbradas en tales ocasiones; y comenzando los maitines de la Natividad de Nuestro Señor, al primer noturno, estando en la primera lección, que serían las nueve y tres cuartos antes de la media noche, algo más, salió la alegre y tan deseada nueva de que Nuestro Señor había sido servido de alumbrar a la reina nuestra señora de un príncipe; **[Alumbramiento felicísimo de la reina nuestra señora, del príncipe nuestro señor.]** con que en un momento se comenzó a regocijar el palacio real y el duque de Lerma envió el aviso a todos los grandes, presidentes, y del Consejo de Estado, y otras casas particulares y a los embajadores. Y juzgando todos que Dios por su misericordia hacía tan gran bien y tanta gracia a estos reinos, por los méritos de rey tan pío y cristiano, concurrió tanta gente de todas condiciones, que fue muestra bien cierta del general contento que se recibió; porque cuando llegó el aviso, que su majestad quería bajar a la capilla a [52] dar a Dios públicas gracias por esta merced, todo estaba lleno de gente, y la capilla real no cesó en los maitines de la Natividad, y cuando llegó al *Te Deum Laudamus*, paró hasta que llegase el rey.

Estando las guardas en su lugar, y como se ha dicho, el palacio real lleno de gente, bajó el rey acompañado de Victorio Amadeo, príncipe de Piamonte, y Filiberto Manuel, gran prior de Castilla de la Orden de San Juan, sus sobrinos, y de los grandes, de los del Consejo de Estado y Guerra, de sus mayordomos y caballeros de la Cámara, y otros muchos, y fue recibido en la capilla con mucha música de instrumentos; y habiéndose su majestad hincado de rodillas, el coro comenzó el hacimiento de gracias, cantando con gran solenidad el cántico de *Te Deum Laudamus*.

Entre las personas que habían acudido a palacio, fue don Diego Sarmiento de Acuña, del Consejo de Hacienda y corregidor de [53] Valladolid, y yendo a la iglesia Mayor, llevó la nueva al obispo, que le halló con sus capitulares, a tiempo que se habían acaba-

do los maitines; y luego se ordenó que en todas las iglesias se hiciese la primera demostración, y se dieron gracias a Dios; y el estruendo de los repiques y campanas a tal hora, y en día que la Santa Iglesia celebra el triunfo de la Santísima Cruz, en punto que los oficios fúnebres en todas partes estaban acabados, y cuando católicamente se cree que Nuestro Salvador había bajado a sacar aquellas santas almas que tanto habían aguardado la deseada hora, dio que pensar al pueblo, que aún estaba inorante de la dichosa y felicísima causa; por lo cual, y porque el nacimiento del Católico y [54] Prudente rey don Felipe II fue el año de mil y quinientos y veinte y siete, y por haber nacido este hijo al rey nuestro señor don Felipe III, a los veinte y siete años de su edad, y haber otros veinte y siete que en su serenísima casa, con haber tantos príncipes della, no ha nacido príncipe varón, no tendrán para qué cansarse los astrólogos en levantar otras figuras, ni hacer otras consideraciones, pues de éstas se puede, justísimamente, augurar que este dichoso nacimiento ha de ser para grandísimo servicio de Dios, exaltación de su Iglesia y bien de los reinos y estados desta Corona.

Llegó D. Juan Bautista de Acevedo, obispo de Valladolid, inquisidor general, cuando en la capilla real se acababa el *Te Deum Laudamus*, y echó la bendición episcopal, con las oraciones de la Santísima Trinidad y de gracias, añadiendo en ellas *Principem Nostrum*, palabras que acrecentaron el entrañable regocijo y alegría en el ánimo de su majestad y de todos; y acabada la bendición, don Álvaro de Carvajal dio a su majestad la norabuena de su parte y de la capilla, y le suplicó diese licencia para que todos los della le besasen la mano, y su majestad la concedió, gratísimamente, y se abrieron las cortinas, y tras ellas se la besaron, indiferentemente, más de cuatrocientos ministros y criados, y otros que habían concurrido, y a todos recibió con majestad y alegre semblante, y se retiró casi a media noche, y la gente se fue a sus casas, hallando las calles con muchas luminarias que voluntariamente, por tan alegre novedad, pusieron. [55]

2. El rey va a visitar la santa casa de Nuestra Señora de San Llorente.

El siguiente día, víspera de Pascua, fue cosa notable la general alegría con que en toda la Corte unos a otros se saludaban y daban la norabuena de tan bienaventurado suceso; y como el corregidor mandó cesar los oficios mecánicos, no se vía sino contento y placer y dar gracias a Dios por tanto bien. Y reconociendo su majestad que le consiguió por la intercesión de la Sacratísima Virgen, su madre, salió este día a las cinco de la tarde vestido de blanco a caballo, y de la misma manera casi toda la Corte, y en particular, el duque de Lerma, el marqués de Velada, mayordomo [56] mayor, y todos los mayordomos y caballeros de la Cámara, y con gran acompañamiento de los grandes y de toda la caballería, con muchas y diversas galas, fue a visitar la santa casa de Nuestra Señora de San Llorente, y conforme a su acostumbrada piedad, dalla gracias por tanto bien.

[El regimiento de Valladolid derrama dinero.] Estaba el corregidor D. Diego Sarmiento de Acuña, con el regimiento de Valladolid, en las ventanas de la Casa de la ciudad, que tenía colgadas de paños de seda, tocando muchos menestriles, trompetas y atabales; y al tiempo que su majestad iba entrando en la Plaza Mayor, se comenzó a derramar mucha moneda de plata desde las ventanas, siendo cosa de ver la grita y barahúnda del pueblo por tomalla; y pudo ser mucha, aunque la cantidad no se pudo averiguar, porque duró el esparcilla hasta que su majestad volvió de las completas que su capilla le dijo en Nuestra Señora; y el corregidor, autor desta demostración, empleada en tan conviniente ocasión, mandó que esta noche se pusiesen luminarias en todas las ventanas de las plazas y calles, con las cuales, y las diversas músicas que hubo en muchas partes, estuvo la ciudad muy regocijada con gran concurso de gente, y tan clara que parecía de día, y los vecinos lo hicieron siempre con tan interno amor, que fueron poco necesarias las órdenes del corregidor.

El duque de Lerma avisó luego esta nueva al Emperador, porque siendo tan dichosa para su serenísima casa y aumento della, se había de alegrar, y ansí mismo al señor archiduque [57] Alberto, y a la señora infanta doña Isabel, a Flandes, y a la señora Ar-

chiduquesa María, madre de la reina nuestra señora. **[Avísase a todas partes del nacimiento de su alteza.]** Y después su majestad lo mandó avisar más de propósito, y al Sacro Colegio de los cardenales, que estaban en el cónclave para dar sucesor al pontífice Clemente VIII, que murió a cuatro de marzo, y ansí mismo a todos sus reinos y estados, visorreyes, embajadores y ministros, por los Consejos a quien tocaba, conforme a la costumbre, con advertencia que las principales fiestas y alegrías fuesen las gracias a Dios Nuestro Señor, por tanto bien.

3. **Los consejos van a besar la mano al rey.**

[Conde de Miranda vuelve del monasterio de Retuerta a besar la mano al rey.] El día de Pascua, alegre por todas razones, fueron los Consejos a dar a su majestad la norabuena, y fue el primero el conde de Miranda, del Consejo de Estado, que hallándole la nueva en el abadía de Retuerta, adonde se había retirado a tener la [58] Semana Santa, vino el día antes, y con plumas y galas se fue a palacio y besó la mano al rey, y ahora, como presidente del Consejo, llevó consigo al Licenciado Alonso Núñez de Bohórquez, de la Cámara y de la Santa y General Inquisición; el Licenciado Tejada; el Dotor D. Alonso Ágreda, caballero del hábito de Santiago y de la Cámara; el Licenciado Francisco de Albornoz, caballero del hábito de Santiago y del Consejo de Cruzada; el Licenciado D. Diego López de Ayala, caballero del hábito de Alcántara; el Licenciado [59] don Diego Fernando de Alarcón; **[Consejo Real.]** el Licenciado don Francisco de Contreras, caballero del hábito de Santiago y del Consejo de Hacienda; el Licenciado D. Juan de Ocón, caballero del hábito de Calatrava; el Licenciado don Álvaro de Benavides, [60] caballero del hábito de Santiago y de la Cámara; el Licenciado Alonso Ramírez de Prado, y del Consejo de Hacienda; el Licenciado don Fernando Carrillo, caballero del hábito de Santiago y de la Cámara; el Licenciado don Francisco Mena de Barrionuevo; el Licenciado Gonzalo de Aponte de Quiñones; el Licenciado Juan Aldrete, caballero del hábito de Alcántara; el Licenciado D. Diego [61] de Aldrete; el Licenciado D. García de Medrano, caballero del hábito de Santiago; el Licenciado Gil Ramírez de Arellano; el Dotor Juan de la Cruz; el Dotor

Antonio Bonal; el Licenciado Juan Fernández de Angulo, fiscal del Consejo.

[Consejo de Aragón.] En segundo lugar, fue a hacer el mismo oficio don Diego de Covarrubias, vicecanciller de Aragón, caballero del hábito de Montesa; y eran los deste Consejo: el Doctor don [62] Monserrat de Guardiola, regente de Cataluña; el Dotor don Juan Savater, también regente de Cataluña; el Dotor D. Martín Monter, regente de Aragón; el Dotor Juan Pérez de Bañatos, regente de Valencia; el Dotor don Felipe Tallada, regente de Valencia, caballero del hábito de Montesa.

[Consejo de Italia.] En tercero lugar, fue Juan Fernández de Velasco, condestable de Castilla, del Consejo de Estado y presidente [63] del Sacro Supremo de Italia; y eran los deste Consejo: el Dotor Miguel de Lanz, regente de Milán; el Dotor Francisco Álvarez de Ribera, regente de Nápoles; el Dotor Antonio de Balcárcel, regente de Nápoles; don Jerónimo Muñoz, caballero de la Orden de Santiago, conservador general del patrimonio de Italia.

[Consejo de Indias.] El conde de Lemos y Andrada, don Pedro Fernández de Castro, presidente del Real y Supremo Consejo de las Indias, fue en cuarto lugar, y los del Consejo son: el Licenciado Benito Rodríguez Baltodano y de la Cámara, el Licenciado don Tomás [64] Jiménez Ortiz y de la Cámara, el Licenciado don Francisco Arias Maldonado, el Licenciado Benavente de Benavides, el Licenciado Luis de Salcedo y de la Cámara, el Licenciado Villagutiérrez Chumacero, el Licenciado Gudiel, el Licenciado Bernardo [65] de la Olmedilla, el Licenciado D. Francisco de Tejada, el comendador Juan de Ibarra, del hábito de Calatrava; el Licenciado don Juan de Zúñiga, el Licenciado Solórzano, el Licenciado Villagómez, el Licenciado D. Pedro de Marmolejo, fiscal del Consejo. [66]

[Consejo de Órdenes.] Siguió luego don Juan de Idiáquez, comendador mayor de León, del Consejo de Estado y presidente del de las Órdenes; y los del Consejo que llevaba eran: el Licenciado don Antonio de Pedrosa, caballero del hábito de Calatrava; el Licenciado don Egas Venegas Girón, caballero del hábito de Santiago; el Licenciado Ruy Díaz de Mendoza, caballero del hábito de Alcántara; el Dotor D. Luis [67] de Padilla, caballero del há-

bito de Calatrava; el Licenciado don Jerónimo de Medinilla, caballero del hábito de Santiago; el Licenciado don Juan Serrano Zapata, caballero del hábito de Alcántara, fiscal.

[Consejo de Hacienda y tribunales della.] Don Juan de Acuña, presidente del Consejo de Hacienda y de los tribunales de la [68] Contaduría Mayor de Hacienda y Contaduría Mayor de Cuentas, no llevó el Consejo de Hacienda en nombre de Consejo, por la competencia de precedencia que tiene con otros Consejos, ni tampoco fueron las contadurías mayores como tribunales; y son las personas: Luis Gaitán de Ayala, caballero del hábito de Santiago; Francisco de Salablanca; Esteban de Ibarra, caballero del hábito de Santiago; Bernabé de Pedroso; Cristóbal de Ipenarrieta, [69] caballero del hábito de Calatrava; Gaspar de Pons; don Pedro Mejía de Tovar, caballero del hábito de Santiago; don Diego Sarmiento de Acuña, caballero del hábito de Calatrava, corregidor de Valladolid. Y los oidores de la Contaduría Mayor de Hacienda eran: el Licenciado Aldaya; el Licenciado D. Luis de Santillán; el Licenciado D. Juan Beltrán de Guevara, eleto de [70] Salerno; el Licenciado don Luis de Mercado; el Licenciado Binaspre, y el Licenciado Melchior de Molina, fiscal. Los contadores mayores de Cuentas son: Sancho Méndez de Salazar, Luis de Alarcón, Diego Chaves de Bañuelos, Tomás de Ayardi, Juan de Gamboa, y Diego Pérez de Salcedo, fiscal. [71]

[Consejo de Portugal.] Los del Consejo de Portugal besaron la mano al rey, aunque no en forma de Consejo, y fueron: don Juan de Borja, conde de Ficallo, del Consejo de Estado que preside en el de Portugal; don Manuel de Castelblanco, conde de Villanova; don Esteban de Faro; Enrique de Sosa, Gobernador del Puerto; Pedrálvarez Pereira, caballero del hábito de Christus; Alonso Hurtado de Mendoza, y el Dotor Francisco Noguera, del hábito de Santiago.

[Consejo de Estado y Guerra.] Los Consejos de Estado y Guerra no van en forma de Consejos, y porque el Consejo de la Santa [72] y General Inquisición, por la competencia de precedencia que tiene con el de Aragón, no fue este día, **[Consejo de la Santa y General Inquisición.]** el siguiente le llevó el inquisidor general don Juan Bautista de Acevedo, obispo de Valladolid; y los del

Consejo son: el Licenciado Vigil de Quiñones, el Licenciado don Juan de Mendoza, el Licenciado Pedro de Zamora, el Licenciado don Felipe de Tasis, comisario general de la Cruzada; el Licenciado don Antonio Venegas, el Licenciado Alonso Gaitán, el conde de Villalonga, comendador de Silla, del hábito de Montesa, y el Licenciado Alonso Márquez, fiscal del dicho Consejo. [73]

[La ciudad de Valladolid.] La ciudad, este mismo día, besó la mano a su majestad, yendo en cuerpo de ciudad, con el corregidor y regimiento, con sus maceros con ropas de terciopelo carmesí, y el duque de Lerma, como regidor, intervino en este acto, y quiso honrar a la ciudad.

[Universidad y Colegio de Santa Cruz.] También besaron a su majestad la mano, la Universidad y el insigne Colegio de Santa Cruz.

4. Nueva de la eleción de León XI.

En este instante se tuvo aviso que el Sacro Colegio de los cardenales había elegido, ocho días antes del nacimiento del príncipe nuestro señor, que fue primero de abril, a dos o tres horas de la noche, al cardenal Alejandro de Médices, arzobispo de Florencia, que se llama León XI; y luego se dieron gracias a Dios y se hicieron las demonstraciones de alegrías, de luminarias y otras cosas que en estos reinos se acostumbran cuando llega la nueva de la elección del Vicario de Cristo, y tanto más se regocijó, cuanto halló a la Corte y a los reinos en las presentes alegrías; y destas cosas y otras, aunque no sean al propósito destas fiestas, se hace mención en esta relación, por haber sucedido durante el tiempo dellas.

5. Procesión general.

El domingo de Casimodo, habiéndose dado muchas limosnas y ordenado que se hiciesen gracias y perdones, como se acostumbra [74] en nacimiento de príncipes primogénitos, porque el hacimiento de gracias a Dios Nuestro Señor fuese con todo cumplimiento, se mandó que se hiciese una procesión general; la cual, con intervención de todos los consejos, el obispo, capítulo de la iglesia Mayor, clerecía y todas las órdenes y cofradías, que en Va-

lladolid son muchas, fue con gran devoción a la santa casa de Nuestra Señora de San Llorente; y el día siguiente en la tarde tuvo el corregidor, don Diego Sarmiento de Acuña, prevenida una máscara de gran número de caballeros, con tales adornos que ilustraron el día y la fiesta.

6. Máscara de la ciudad de Valladolid.

Primeramente, en la plaza de la Trinidad, a donde posa el duque del Infantado y el conde de Saldaña, se juntaron los de la máscara, y desde allí se atajaron todas las bocas de las calles que refieren en la principal que va a palacio, porque la multitud de los [75] coches no hiciese impedimento, y se hicieron tablados en la plaza de palacio y en la Mayor, en los cuales mucha diversidad de danzas y músicas alegraron el día y entretuvieron al pueblo; y a la noche se pusieron extraordinarias luminarias, porque el corregidor mandó repartir mas de doce mil papelones pintados con las armas de la ciudad, para que el aire no matase las lumbres, que puestos por la orden de los muchos balcones de las ventanas, que es conforme a la regla de arquitectura, hacían una agradable vista, y parecía que se ardía la ciudad.

El gasto de la máscara hizo la ciudad, y eran los vestidos: capas castellanas de grana con grandes franjones o pasamanos de oro, aforrados de velo de plata, caperuzas de terciopelo negro, a la castellana, guarnecidas de plata, con plumas blancas, vaqueros de rasos de colores, con pasamanos de oro, y los paramentos de los caballos de lo mismo, muy empenachados, y todos a la jineta.

LOS CABALLEROS ERAN LOS SIGUIENTES:

[Caballeros de la máscara.]

El corregidor, don Diego Sarmiento de Acuña.
El duque de Lerma, que quiso dar la mano derecha al corregidor, por honrar a la ciudad y autorizar a la justicia.
El duque de Cea, gentilhombre de la Cámara del rey. [76]
El conde de Lemos, de la Cámara del rey.
El duque de Alba, de la Cámara del rey.
El duque de Pastrana.
El marqués de la Bañeza, que ahora es de la Cámara del rey.

El conde de Salinas, del Consejo de Portugal. [77]
El conde don Luis Enríquez de Almanza, mayordomo del rey.
El conde de Nieva, don Francisco Enríquez de Almanza, mayordomo del rey.
El conde de Barajas, mayordomo del rey.
El conde de Saldaña, de la Cámara del rey.
D. Enrique de Guzmán, de la Cámara del rey. [78]
El conde de Gelves, de la Cámara del rey.
El conde de Mayalde, de la Cámara del rey.
D. Martín de Alagón, comendador mayor de Alcañices, de la Cámara del rey.
D. García de Figueroa, de la Cámara del rey.
El marqués de Alcañices. [79]
El marqués de Távara.
El marqués del Carpio.
El marqués de Fuentes.
El conde de Coruña.
D. Manuel de Alencastro, hermano del duque de Avero.
D. Eugenio de Padilla, hermano del adelantado de Castilla. [80]
D. Manuel Manrique, comendador mayor de Aragón, de la Orden de Santiago.
D. Gaspar de Moscoso, hijo del conde de Altamira.
D. Fernando de Borja, comendador mayor de Montesa.
D. Diego Sarmiento de Mendoza, hijo del conde de Ribadavia.
D. Antonio de Toledo, señor de la Horcajada. [81]
D. Manuel de Zúñiga, hijo del conde de Monterrey.
D. Fernando de Toledo, señor de Higares.
D. Pedro de Zúñiga, señor de Flores Dávila, embajador de Ingalaterra.
D. Martín Valero de Franqueza, caballero del hábito de Santiago y gentilhombre de la boca del rey. [82]
D. Andrés Velázquez de Velasco, señor de Villavaquerín.
D. Diego de Sandoval, de la boca de su majestad, que ahora es corregidor de Valladolid.
D. Pedro Venegas, de la boca de su majestad.
D. Pedro Pacheco, de la boca de su majestad. [83]
D. Gómez Zapata, de la boca de su majestad.

D. Pedro de Granada, señor de Campotejar.
Diego López de Sosa.
D. Fernando de la Cerda, del hábito de Santiago.
D. Alonso Ramírez de Peralta, señor de Liger y Codar.
D. Juan de Tasis, de la boca del rey.
D. Alonso Girón, de la boca de su majestad.
Arias Pardo de Figueroa.
D. Jusepe de Cardona, del hábito de Alcántara. [84]
D. Bernardo de Rojas y Sandoval.
D. Diego de Espinosa, caballero del hábito de Santiago.
D. Antonio Franco de Guzmán, señor de Valoria y Villafuerte.
D. Juan Vicentelo, señor de Cantillana.
D. Luis Manuel, del hábito de Calatrava.
D. Luis de Avalos, de la boca del rey.
D. Diego de las Mariñas, mayordomo del príncipe de Piamonte. [85]
D. Jerónimo Muñoz, de su Cámara.
D. Juan de Heredia, de su Cámara.
D. Francisco de Córdoba, de su Cámara.
D. Álvaro de Mendoza, de su Cámara.
D. Vicente Zapata, de su Cámara.
D. Alonso de la Cueva, de su boca.
D. Francisco Terza, de su boca.
D. Diego Osorio.
D. Jerónimo de Sandoval. [86]
D. Francisco de Alarcón.
D. Pedro Muñoz de Otálora, caballerizo de la reina nuestra señora.
D. Nuño Pereira.
Ruy Díaz de Rojas.
D. Diego de Córdoba.
D. Diego de Oces, del hábito de Alcántara.
D. Pedro Enríquez, señor de Bricianos.
D. Luis Niño de Castro.
D. Francisco Zapata, caballerizo de su majestad.
D. Eugenio de Zúñiga, del hábito de Santiago.
D. Gonzalo Guiral, del hábito de Santiago.

Domingo Doria, del hábito de Santiago.
D. García de Cotes, del hábito de Santiago. [87]
D. Francisco de Villacís, del hábito de Santiago.
D. Luis Maza, alguacil mayor de la Chancillería de Granada.
D. Diego de Avellaneda, corregidor de Atienza y Molina.
D. Jerónimo de Guevara.
D. Francisco de Mercado.
D. Francisco de Molina.
D. Antonio de Solís.
D. Francisco de Villacreces.
D. Felipe de Portillo Calderón.
D. Fernando Verdugo.
D. Francisco de Rivadeneira.
D. Tomás de la Vega.
D. Francisco Mazo.
D. Baltasar de Paredes.
D. Francisco de Brizuela.
D. Pedro de Barros.
D. Luis de Castro. [88]
D. Diego de Orduña.
Manuel Juárez de Treviño.
D. Miguel Vaca.

REGIDORES DE VALLADOLID

D. Diego de Leiva, del hábito de Santiago.
D. Gonzalo de Villasante.
D. Francisco de los Ríos.
Pedro López de Arrieta. [89]
D. Luis de Alcaraz.
D. Galván Boniseño.
D. Pedro de Arrieta.
D. Alonso López de Mella.
Antonio de Santiago.
Acacio Antolínez.
D. Diego Nuño de Valencia.
Francisco Vázquez.
Andrés de Castro.

D. Juan de Argüello.
D. Diego de Nebro. [90]

[7. Carro triunfal de la máscara, con sus figuras y sus sinificaciones.] Delante destos caballeros, iban cuarenta atabales y trompetas, de librea de las colores de la ciudad, que son amarillo y colorado, y multitud de lacayos, asimismo vestidos; y como los caballeros eran tantos, y iban de dos en dos, hacían admirable vista, y llevaban delante un gran carro triunfal, fabricado con maravillosa arquitetura, que fue invención del secretario Tomás Gracián Dantisco, de cuyo ingenio para ello se valió la ciudad, muy adornado de excelentes pinturas, cubierto de tela delgada y oro, haciendo la sutileza dellas curiosísimo dibujo, con perfiles azules de finísimas cenizas, todo curiosamente pintado; y aunque secretamente ayudaban a llevar esta gran máquina más de cien hombres, le tiraban ocho mulas de dos en dos, cubiertas y enjaezadas, conforme a la sinificación del auriga o carretero que iba en cada una. Los primeros eran el Tiempo y la Fama; los segundos, la Tierra y el Agua; los terceros, el Aire y el Fuego; los últimos, el Día y la Noche; todos ocho vestidos y tocados muy ricamente, cada uno conforme a su propiedad. Iban en el tablado del carro las siete artes liberales y Apolo, cada una vestida en conformidad de su [91] sinificación, y estos eran músicos muy diestros en todos instrumentos, como arpas, vihuelas de arco, cítaras y laúdes.

De la primera base deste gran carro subían unas gradas, y en la más alta iba la ciudad de Valladolid, representada por una ninfa ricamente vestida, que llevaba en la mano un gran escudo, en el cual iban retratados al olio el rey y reina nuestros señores, y en medio el príncipe recién nacido; encima estaba escrito el nombre de Dios en caracteres y lengua hebrea, echando las llamas y rayos que decendían alumbrando a los tres retratos, y debajo dellos, entre las llamas, que son las armas de Valladolid, un corazón con una letra que decía: *opus amoris*,[4] mostrando ofrecer sus entrañas a su rey. La figura que sinificaba Valladolid llevaba a sus lados a

[4] "La obra del amor." (Para la traducción de los motes en latín, reconocemos las colaboraciones de Carmen Vaquero, José Luis Madrigal, Jack Ishman, y Alicia Monguió.)

los condes Fernán González y don Pedro Anzures, sus antiguos fundadores y gobernadores, armados a lo antiguo, con sus bastones de generales, y en ellas unas tarjetas con sus armas y nombres.

Arrimaba Valladolid las espaldas a una alta y cuadrada base, dentro de la cual iban cuatro músicos encubiertos, que con admirables voces, siendo bien oídas y entendidas, dieron a su majestad la norabuena del nacimiento del príncipe con un romance compuesto muy a propósito; y sobre esta base iba un globo grande que sinificaba el mundo, y dentro una estancia que con sus cuadraturas, grados y cosmografía, como se ven en un globo terrestre, y a las cuatro esquinas de la base y cuatro partes del globo iban Europa, Asia, África y la que erradamente llaman América, correspondiendo a la cosmografía de su juridición. [92]

Sobre el globo iba una figura que representaba la felicidad católica con la bandera de Constantino, que llaman Lábaro, con el nombre de Cristo con los caracteres griegos, como se vee en las medallas de Constantino, Teodosio y otros emperadores cristianos, y a los lados el Alfa y Omega, conforme a lo del *Apocalipsi* de San Juan.

En el testero del ámbito postrero del carro iban en medio, sobre una base, la pública Leticia, que era un mozo vestido a lo antiguo, que tocaba diestrísimamente un clarín, y presidía como maestro a ocho chirimías galanamente vestidos, que era la tercera música que llevaba el carro, con los versos siguientes:

> Dicite io pariter, rursumque iterumque triumphe
> Eu salit in ortu regis amore novi.[5]

A los lados de la pública Leticia iban, de la una parte la Virtud, vestida como ninfa, y en la mano una espada ancha sin punta, y una letra que decía: *Omnia bona mea tua*,[6] y de la otra iba el honor con sus vestiduras romanas, coronado de laurel, con un escudo grande de las armas reales, con una letra que decía: *Dignus honore*

[5] Decid ¡bien! a la par, y una y otra vez, ¡triunfo! ¡Bien! salta por amor al nuevo rey en su salida.

[6] Todo lo bueno mío es tuyo.

[sic] *colo*.[7] Cercaba todo el carro un cumplido rodapiés, pintado de excelentes pintores y estremadas colores, y en sus lugares compartidas las figuras siguientes, de vara y media de largo cada una, al propósito del nacimiento del príncipe, y entre figura y figura, escudos de armas de todos los reinos de las coronas de Castilla, León, Aragón y Portugal. [93]

En la delantera del carro iba Mercurio, con su gálea, talares y caduceo, y en la basa sobre que iba, decía: *Inclita nec cibile* [sic] *inferior, domus Austria, gaude*.[8]

Y enfrente de Mercurio, Juno Lucina, abogada de las paridas, vestida como reina, con cetro y pavón, respondía a Mercurio, acabando el déstico: *Et genitori et gnato euge, beata domus*.[9]

Y alrededor del rodapiés iba siguiendo la Fortuna, pintada con un gobernalle de navío en la mano, como algunos la figuran; en su base decía: *Spondeo digna tuis ingetibus omnia caeptis* [sic].[10] Seguía la Felicidad con su cornucopia, y decía: *Talis Roma fuit quondam admirata triumpho*;[11] y la Concordia la respondía, llevando un cetro, en que iban dos manos asidas: *Quales* [sic] *nunc urbis gratia pulcra refert*.[12]

Tras ellas seguía la Fecundidad con su cornucopia, y unos niños, y en su pedestal decía: *Ex optatus* [sic] *adest princeps: asurgite, cives*.[13]

Y la Clemencia con su ramo de oliva, respondía: *Clamet io populus, littus* [sic] *ioque sonet*.[14]

Después iba la Paz con su ramo en una mano, y llevando una hacha encendida en la otra, abrasaba muchos despojos y armas de guerra, y en su base decía: *Spectata venis, o fidisima nostra*.[15]

Era la que seguía la Edad, con la culebra en redondo, metida

[7] Digno cultivo el honor.

[8] No inferior en ciudadanía, regocíjate, oh ínclita Casa de Austria.

[9] ¡Bravo por el padre y por el hijo!, feliz casa.

[10] Prometo todo lo digno por tus grandes empresas.

[11] Así fue Roma admirada en un tiempo por el triunfo.

[12] Cual ahora en agradecimiento a la ciudad restablece la hermosura.

[13] El deseadísimo príncipe llega: poneos en pie, ciudadanos.

[14] Que clame ¡bien! el pueblo y haga sonar ¡bien! el litoral.

[15] Llegas admirada, oh fidelísima nuestra.

la cola en su boca, y decía: *Et videas filios filiorum tuorum pacem supernos*.[16]

Era la última la Prudencia, con un mundo a los pies, y en la mano un cetro puesto sobre el mundo, y decía: *Egresus* [sic] *in salutem populi*.[17]

Esta fue una invención agradable por la sustancia y por la vista, y admiraba ver la altura del carro, que igualaba con las ventanas más altas, y la figura superior, que representaba la Felicidad, [94] con el Lábaro o bandera en la mano, era un muchacho, que iba puesto con tal artificio que no padeció cansancio, aunque todos juzgaban que llevaba gran peligro de la vida.

8. Aviso que llegan navíos ingleses a La Coruña.

A diez y siete de abril llegaron al puerto de La Coruña cuatro navíos, que en las banderas que traían se conocieron ser ingleses; los cuales, antes de dar fondo, hicieron salva, y se les respondió muy bien del castillo y de la ciudad. Salieron a tierra ocho o diez caballeros, que dijeron ser del almirante de Inglaterra, y que allí venían criados y caballos suyos y parte de su recámara, y que el almirante llegaría presto; y su furriel mayor dio a don Luis Carrillo, conde de Caracena, señor de Pinto, capitán general del [95] reino de Galicia y presidente de aquella Audiencia, una carta del conde de Villamediana, embajador del rey nuestro señor en Inglaterra, en que avisaba del viaje del almirante; y el conde mandó luego aposentar a todos los que habían llegado, y que se hiciese el aposento para el almirante y para los que venían con él y una puente de madera, de cien pasos de largo, para más cómoda desembarcación. Convidó a comer a los caballeros que le pareció que era justo; y a los demás ordenó que se les diese cuanto hubiesen menester, y que se hiciese provisión conviniente para hospedar al almirante, y luego avisó de todo al rey.

[9. Almirante de Inglaterra llega a La Coruña.] Lunes 26 de abril en la tarde, entró en el puerto el almirante de Inglaterra, con cuatro buenos galeones y un pataje, y su capitana y almiranta desarbolaron sus estandartes al de las armas reales de Castilla y

[16] Y que veas a los hijos de tus hijos elevados a la paz.

[17] Ha salido para la salvación del pueblo.

de León, que estaba en el castillo de San Antón; y la ciudad y el fuerte de Santa Cruz le hicieron salva, y la capitana y demás navíos ingleses respondieron con toda su artillería; y el conde de Caracena, en una falúa bien adornada y esquipada [sic], fue a visitar al almirante con su hermano don Juan Pacheco, y su hijo don [96] Luis, y los capitanes y entretenidos de aquel presidio, y el almirante le salió a recebir a la escala del navío, y porque era tarde no desembarcó, quedando acordado que el otro día lo haría; y a la despedida del conde, todos los navíos hicieron salva, y aquella noche le invió un gran salmón y otros pescados, muchos empanados, pavos, perdices, frutas, confituras, pan fresco y vino regalado.

[Almirante de Inglaterra desembarca en La Coruña.] Otro día fueron don Juan Pacheco y don Luis Carrillo, hijo del conde, a la capitana por el almirante, y en la puente, que estaba con muchas banderolas de diversas colores, le recibió el conde de Caracena, con el audencia, capitanes y entretenidos, y al desembarcar, fueron grandes las salvas de la ciudad, del castillo y fuerte, y de la armada, y de la gente de guerra que estaba en la muralla. Llegando a la puente, pasaron grandes cortesías entre el almirante y el conde, y en particular dijo que había estimado esta ocasión por conocer a tal caballero y de tan gran opinión, y besar la mano a su majestad, porque era antiguo criado de su padre. Encamináronse a la casa del conde con mucha música de menestriles, que con el ruido de las cajas y trompetas parecía bien, yendo muy galanes todos los caballeros ingleses; y en la plaza estaba hecho un escuadrón de infantería, que en abatiendo las banderas diestramente, se abrió e hizo calle para que pasase el acompañamiento, y luego hizo su salva de mosquetería y arcabucería. Aposentado el almirante en casa del conde de Caracena, a la noche fue el sargento mayor a pedirle el nombre, y aunque hubo réplicas, le hubo de dar el almirante; y la cena fue muy regalada y cumplida, con músicas de flautas y vihuelas de arco, y otras, y cada día fue así; en la cual hubo pasados de setenta caballeros, y dijo el almirante que vinieron tantos [97] por la comodidad del pasaje, y que los ingleses son naturalmente tan amigos de ver, que si se detuviera, se despoblara Inglaterra, y después hubo otras dos mesas de toda la

gente del almirante, porque este gasto se hacía por orden de su majestad. **[Escudo de armas que pone el almirante de Inglaterra a la puerta del cuarto de su aposento.]** El día siguiente, el almirante pidió licencia al conde de Caracena para poner a la puerta de su aposento un escudo de sus armas, y graciosamente lo tuvo por bien, debajo de las cuales había el letrero siguiente: "El Ilustrísimo señor don Carlos Hobard, conde de Hontinghan, Barón Huibiard Delfinghan,[18] gran almirante de Ingalaterra, Irlanda, Normandía, Gascuña y Aquitania, capitán general de todos los castillos y fortalezas marítimas y de las armadas de los dichos reinos, justicia mayor de las florestas, cotos y parques de Inglaterra, gobernador de las provincias de Susex y Surrey, caballero de la Jarretera y del Consejo Supremo, embajador del rey de la Gran Bretaña, Francia e Irlanda, defensor de la Fe, a la majestad de don Felipe III, rey de las Españas, año de 1605." Y otro día comió con él la condesa de Caracena, que con modestia y gravedad de tan gran señora, regaló al almirante, de que se tuvo por muy favorecido y honrado.

Llegó a la Corte el aviso que quedaban en La Coruña los cuatro navíos de Inglaterra y que se aguardaba presto al almirante, que venía con embajada al rey nuestro señor, y a recebir de su majestad la ratificación del juramento del tratado de paces establecido entre estas dos coronas; y porque convenía que se le hiciese acogimiento igual a la honra y recibimiento que se hizo en Inglaterra cuando fue a este tratado Juan Fernández de Velasco, condestable de Castilla, aunque por haberse entendido que el almirante había de venir a desembarcar a Santander, se había mandado hacer provisión en aquella villa, **[10. El rey envía a don Blasco de Aragón a La Coruña.]** su majestad ordenó a D. Blasco [98] de Aragón, comendador de la Orden de San Juan y del Consejo Secreto de su majestad en el estado de Milán, y capitán de una compañía de arcabuceros de infantería española, que fuese luego a visitar de su parte al almirante y darle la bienvenida, porque demás de ser caballero de prudencia y de experiencia era conocido suyo, porque fue con el condestable a Inglaterra; **[Gas-**

[18] Correctamente: Carlos Howard, conde de Nottingham, Barón Howard de Effingham.

par de Bullón aposentador mayor, manda el rey que vaya a La Coruña.] y le ordenó que no le dejase, sino que le viniese acompañando hasta esta Corte; y mandó así mismo que Gaspar de Bullón, su aposentador mayor, como persona de diligencia y esperiencia, partiese con todos los oficiales de su real casa, para que se hiciese la costa al almirante y a todos los caballeros y gente que con él venía, haciendo al almirante todo regalo y servicio, y a su gente buen tratamiento, usando en todo de liberalidad y abundancia; y tomando la orden del marqués de Velada, mayordomo mayor de su majestad, partió con más de mil cabalgaduras de silla y carga, y con mucha provisión de los regalos que faltan en Galicia y en la esterilidad de las montañas; y ordenóse también que fuesen el Licenciado don Juan Bermúdez y el Licenciado Mosquera de Figueroa, como jueces [99] de comisión, con alguaciles de Corte y otros ejecutores, para hacer las provisiones y ordenar que a todo se acudiese con el recado que en los caminos es necesario.

En este tiempo había sido la fiesta de San Jorge, que es la vocación de la orden de la Jarretera, y el almirante la solenizó en su cuarto con un gran banquete que hizo a los de su compañía.

[Don Blasco de Aragón llega a La Coruña.] Llegó don Blasco de Aragón a La Coruña, hizo su visita al almirante, dándole la bienvenida, mostrando gusto de que esta jornada le hubiese tocado a él; y este favor del rey estimó el almirante por grandísimo, e hizo grandes demostraciones de contento y de haberlo tenido por suma gracia; y regalándole siempre el conde de Caracena y asistiéndole continuamente don Blasco de Aragón, se pasaron algunos días hasta que llegó el aposentador mayor Gaspar de Bullón, que viendo el almirante tanto aparato, y la gran liberalidad que el rey mandaba usar con él, quedó admirado, y mucho más porque en muchas tierras estériles no faltaba ninguno de los regalos de la Corte.

[Amonestación del almirante a su gente.] Estando para partir de La Coruña fue avisado don Blasco que en aquella compañía se traían dos Biblias, traducidas en lengua castellana, impresas en Holanda; y habiéndolo dicho al almirante, dijo al que las traía en particular, y a todos en general, que a cualquiera que supiese que traía libros prohibidos le haría entregar al Santo Oficio de la Santa

Inquisición, y los amonestó que no diesen ocasión a escándalo ni mal ejemplo en las cosas sagradas, porque de otra manera los haría castigar; y el que tenía las Biblias afirmó haberlas vuelto a los navíos. También dijo don Blasco al almirante que, aguardándole en Santander, adonde fuera más regalado, no sabía cómo había ido a La Coruña; respondió que lo supo después de haber inviado delante los cuatro navíos, y que invió un bajel alcanzarlos, y no [100] pudo; y que llegando allí con ánimo de irse todos a Santander, fueron tantos los regalos que le hizo el conde de Caracena, diciendo que ya tenía hechas allí las provisiones, que se hubo de quedar; **[11. Armada inglesa va de La Coruña a Santander.]** y después, por consejo de don Blasco y para mayor comodidad de su embarcación a la vuelta, y de la propia armada, la mandó ir a Santander.

Salieron de La Coruña seiscientos ingleses y docientos criados del rey que iban para este servicio; llegaron aquella noche a Betanzos, adonde se halló la posada del almirante colgada de muy buenas tapicerías del rey, puesta la primera mesa para comer setenta personas, la cabecera debajo de un dosel, con alguna diferencia, porque se ponía un bufete para el almirante y algunos pocos, y a la postre hacía la mesa una vuelta, a manera de refitorio donde se sentaban con tanta orden, que ninguno tomaba el lugar del otro.

En la ciudad de Lugo, el obispo don Juan García tenía con muy buen ánimo hecho muy grande apercibimiento para hospedar al almirante y cuantos venían en aquella compañía; y porque no pareció a D. Blasco de Aragón que convenía, se tuvo por muy satisfecho de que se le recibiese en presente todo lo que tenía proveído; y porque la jornada era larga hasta Villafranca, se hubo de comer en el puerto de Cebreros, adonde el Licenciado don Juan Bermúdez ordenó que se hiciesen ramadas tan acomodadas y con tanto artificio, que parecían regalados aposentos, y los criados de su majestad fueron tan deligentes, que cuando el almirante se apeaba, estaba la comida en la mesa. Allí está un priorato de la Orden de San Benito, [101] y muchos ingleses fueron a ver un esquisito milagro del Santísimo Sacramento, unos por curiosidad y otros por devoción, porque visiblemente, por la divina miseri-

cordia, se apareció el vino vuelto en sangre, y la hostia en carne, y los que se edificaron con tan gran milagro mostraron devoción esquisita. Desde Villafranca se comenzó a caminar en coches, y por Astorga, Benavente y Villagarcía se salió a Simancas, y don Blasco se adelantó a Valladolid a dar cuenta de la jornada, y saber el día que se había de entrar y por dónde.

12. Entrada del cardenal de Toledo, a XXV de Mayo, en Valladolid.

Y porque su majestad (como era razón) quería celebrar el batismo del príncipe nuestro señor con la decencia y autoridad conveniente a su grandeza, para que correspondiese con la alegría universal que por esta gracia tan particular de Dios se ha recibido en todos sus reinos y estados, mandó llamar a don Bernardo de Sandoval, arzobispo de Toledo, primado de las Españas, cardenal de Santa Sabina, de su Consejo de Estado, porque en estos reinos no se halla persona de tan gran dignidad ni a quien más justamente se pudiese cometer tal acción. Y obedeciendo el cardenal al mandamiento de su majestad, a venticinco de mayo llegó al monasterio de los Carmelitas Descalzos, fuera de Valladolid, y en el punto que se supo, salieron a visitarle y darle la bienvenida el duque de Cea con todos los señores y caballeros de la Corte, y el mismo día en la tarde se entró en la ciudad. Y porque quiso entrar en coche, se vinieron y entraron con el cardenal solamente los duques del Infantado y de Cea. Traía muchos pajes con sotanas de terciopelo carmesí, los lacayos vestidos de grana, el coche con dos cocheros [102] con sayos húngaros de terciopelo carmesí, las mulas y hacas de diestro, con gualdrapas de terciopelo, y ellas y las guarniciones con franjas de oro, y los lacayos y mozos de caballos que las traían, de librea de grana; la silla, que llevaban cuatro mozos, también era de carmesí, y las literas; la multitud de prebendados de la Iglesia de Toledo, sus criados eclesiásticos y seglares, era grandísima. En fin, este gran príncipe entró como tal y como quien venía llamado para tal solenidad, mostrando que su ánimo generoso cuadra con su dignidad, con su sangre y con sus obras. Fue a posar con el duque de Lerma.

13. Entrada en Valladolid del almirante de Inglaterra a 26 de mayo.

Habiendo el almirante de Inglaterra llegado a Simancas, don Pedro de Zúñiga, a quien el rey tenía nombrado por su embajador en Inglaterra, salió por la posta a recebirle y visitarle, aunque no como embajador ni de parte del rey, con cuatro o seis caballeros, para conocerle y que le conociese, como persona que con él había de ir a residir en su embajada. Y su majestad mandó al condestable que se hiciese el recebimiento; y el día que entró en Valladolid, que fue jueves, a ventiséis de mayo, habiendo entrado por la mañana su recámara, que eran muchas acémilas con reposteros bordados, algunos de seda y algunos de paño, muy vistosos, con grande acompañamiento de criados bien vestidos y con buena orden, y con sus trompetas delante, que parecían bien, y sabiendo la hora que el condestable había de salir, acudieron a su casa infinitos señores y caballeros tan galanes y en tan hermosos caballos, todos de camino, que fue uno de los mejores espectáculos que se han visto en esta gran Corte; **[El condestable sale al recibimiento del almirante de [103] Inglaterra, con la nobleza de la Corte.]** porque, según la cuenta que se pudo hacer, eran más de docientos, con ricos cintillos y plumas de diamantes y otros aderezos. Y cuando don Blasco de Aragón avisó al condestable que era tiempo, salió de su casa; y estando ya gran rato fuera de la Puerta del Campo, llegó el almirante, para el cual, y para los señores y caballeros, se tenían caballos en que entrasen. **[Caballeros ingleses vienen galanes a su usanza.]** El condestable le recibió con mucha cortesía, y también le dieron la bienvenida los duques de Sesa, del Infantado, de Cea y Alba, don Juan de Idiáquez, comendador mayor de León, el almirante de Aragón y los condes de Salinas, Altamira, don Luis Enríquez, Nieva, Medellín, Barajas, Villalonga, Casarrubios, [104] Paredes, Arcos, Puñonrostro, Villanueva, Aguilar, Coruña, y toda la nobleza, diciendo el condestable quién era cada uno, y el almirante conoció a algunos, en especial al duque de Pastrana, por nieto del príncipe Ruigómez de Silva, a quien conoció en Inglaterra, y fue su amigo y del marqués de las Navas, abuelo de don Enrique de Guzmán, de quien dijo que fue gran servidor, y a otros. También llegaron al condestable

los señores y caballeros [105] ingleses, y comenzando a caminar, tomaron en medio al almirante el condestable y el duque de Cea. **[Caballeros ingleses vienen galanes a su usanza.[19]]** Los duques del Infantado y Sesa, al embajador ordinario, y otros señores acompañaban a los señores y caballeros ingleses, los cuales, a su usanza, venían muy bien y ricamente aderezados; y el almirante traía sombrero con plumas y cintillo de diamantes, herreruelo de grana con pasamanos de oro, casaca y calzas naranjadas y coleto de ámbar. Es hombre de gran cuerpo, bien proporcionado, cano, que mostraba ser de más de setenta años, rostro grave, y que con él y su persona representaba autoridad y grandeza. Y todos los demás caballeros representaban lo que son por sus buenos pareceres y gentiles talles. El número de gentileshombres y criados, vestidos de diversas libreas, era mucho y lucido en gran manera, y luciera más en aquel hermoso espacio de la puerta del Campo y por la ciudad, por la infinidad de gente que salió a este gran recibimiento, si no lo enturbiara una lluvia tan grande, recia e importuna, **[Gran sequedad en España.]** que en muchos días tal no se había visto, pues por cosa notable se puede decir que en parte del año pasado y en el presente se pasaron en España siete meses sin llover en las más provincias della. Desde la Puerta del Campo se fue a Santa Cruz por la posada del duque del Infantado, adonde estaban muchas grandes señoras, y camino [106] derecho se fue a la Corredera y se pasó por delante de palacio, y sus majestades miraban el acompañamiento por las vidrieras, y las damas desde las ventanas. Era su posada en las casas del conde de Salinas, las cuales estaban aderezadas con muchas tapicerías del rey, de oro y seda, muchas camas de seda y doseles, porque en ella habían de posar, con el almirante, el conde de Pert, sus hijos, yerno y sobrinos, y un hijo del conde de Sufolc, y otros caballeros. Llegado el almirante a su posada, se apearon todos los grandes y subieron con él arriba, aunque los suplicó e importunó mucho que no lo hiciesen, y se quedaron don Blasco de Aragón para tenelle compañía, y Gaspar de Bullón para lo que tocaba a su tratamiento; **[El rey envía a visitar al almirante con el conde de Barajas.]** y dende a una hora, su majestad envió al conde de Barajas, su mayordo-

[19] Repetido en el original.

mo, a dar al almirante la bienvenida y a decille lo que había holgado que hubiese llegado con salud. **[La reina envía al conde de los Arcos a visitar al Almirante.]** Y la reina nuestra señora envió al conde de los Arcos, su mayordomo, al mismo efeto. Y también envió el príncipe de Piamonte y su hermano. Y el almirante supo bien encarecer la merced que recibía con este favor. Otro día le fue a visitar el duque de Lerma, el marqués de Velada, mayordomo mayor del rey, y los duques del Infantado, Alba, Cea, conde de Lemos, y de los mayordomos y caballeros de la Cámara. **[Duque de Lerma visita al almirante.]** Salió el almirante a recebir al duque hasta la escalera, y habiendo durado la visita gran rato, con muchos comedimientos y cortesías de ambas partes, el almirante quiso ir hasta poner al duque de Lerma en su coche. Luego le visitó el cardenal de Toledo, y comenzaron las visitas de los grandes y de los condes de Olivares, Chinchón y don [107] Juan de Idiáquez y otros del Consejo de Estado, y de muchos señores, y asimismo los embajadores.

El sábado veinte y ocho de mayo, por la mañana, porque el domingo adelante había de ser el bautismo del príncipe nuestro señor, entraron en palacio en ordenanza, con cajas y pífaros, las guardas española y alemana, con la librea nueva de su majestad, de las colores que trajo su padre, y la guarda de los arqueros, que para este caso estaba hecha. Y porque también se vistieron los pajes de su majestad y todos los oficiales de la caballeriza, a quien se suele dar librea, estando juntos en la casa de los pajes también aquellos que no visten librea, que son veedor, contador, picadores, armero [108] mayor y reyes de armas, maceros, furriel mayor y todos los demás oficios, llegó el duque de Lerma, caballerizo mayor de su majestad, con sus pajes y lacayos vestidos de la misma librea, que es preeminencia de su oficio, y poniéndose a caballo, pasaron primero sus lacayos y luego los del rey, y rodeado de todos los oficiales que no visten librea, le seguían detrás los menestriles, trompetas y atabales, cocheros y todos los mozos, y con este real acompañamiento dio una vuelta por la ciudad. **[15. El caballerizo mayor entra en palacio como tal.]** Y pasando por la puerta del almirante de Inglaterra, al cual y a sus caballeros se representó bien con este acto la grandeza deste rey, entró en pala-

cio, viéndolo su majestad de una ventana. Iba el duque de Lerma en un gran caballo napolitano, que como se pone bien y tiene presencia y talle de gran señor, no le faltó nada para hacer suficiente demostración y representación de tan gran cargo.

[14. Almirante de Inglaterra va a la primera audiencia del rey.] Este mesmo día en la tarde pareció que era bien que el almirante de Inglaterra fuese a la audiencia y visita de sus majestades. Fue a su casa el condestable de Castilla en un rico coche, llevando consigo a cinco o seis señores, y en los coches del rey fueron el almirante, el condestable y todos los señores y caballeros ingleses. Estaban en palacio las guardas en orden, y por los aposentos todos los criados del rey, gentileshombres de la boca y de la casa, y su majestad en la sala, sentado debajo de un riquísimo dosel, acompañado de los grandes, del mayordomo mayor, mayordomos y caballeros de la Cámara, y de muchos señores titulados. Entró el almirante con el condestable, acompañándole los mayordomos de su majestad, que salieron al corredor a recebirle, haciendo grandes reverencias, porque en el punto de cortesía ninguna cosa le faltaba. Su majestad se levantó y le quitó la gorra y, hincando el almirante la rodilla, le echó los brazos, y levantándose, le pusieron una silla rasa de terciopelo carmesí, y le mandó dos veces sentar; y mediante un [109] intérprete que traía, que estaba con la rodilla en tierra, habiendo dicho algunas palabras acerca de su venida, dio a su majestad una carta besándola, y poniéndola sobre su cabeza con gran humildad y acatamiento. Su majestad con semblante grave y amoroso la recibió, y hizo algunas preguntas cerca de la salud de los reyes de Inglaterra, de sus hijos y otras cosas, porque duró buen rato. Y últimamente, el almirante se levantó y pidió licencia a su majestad para que el conde de Pert, sus hijos y su yerno, sus sobrinos y otros caballeros, besasen a su majestad sus reales manos, y ellos lo hicieron con muy buen donaire y reverencia, y el rey los recibió con mucha gracia, diciendo el almirante quién era cada uno. **[Presente del rey de Inglaterra al rey N. S.]** De ahí a algunos días, un caballero, de parte del rey de Inglaterra, presentó a su majestad arcabuces y ballestas, y perros, y seis hacas inglesas maravillosas, ricamente guarnecidas con gualdrapas de terciopelo de la más rica bordadu-

ra y chapería que se ha visto.

[Almirante besa la mano a la reina nuestra señora.] Despedido el almirante de su majestad, que se levantó de la silla y le quitó la gorra, el condestable y los que con él habían venido, acompañándole los dos mayordomos de su majestad, fue al cuarto de la reina nuestra señora, adonde le salieron a recibir sus mayordomos. Su majestad le aguardó en pie con su hija y con muchas señoras de la Corte y sus damas. Llegó a pedir a su majestad y alteza la mano, con gran respeto y sumisión, y mediante el intérprete (aunque entiende bien la lengua castellana y la habla medianamente), dio a su majestad grandes recaudos de la reina de Inglaterra; a todo lo cual respondió la reina nuestra señora. Y acabado el razonamiento, llegaron, habiendo para ello pedido el almirante licencia, a besalla la mano los caballeros ingleses, y con esto se partió el almirante, mostrando gran satisfacción de la gracia del rey y de su bueno y agradable término, diciendo que con majestad y discreción [110] representaba el autoridad real, y pareciéndole que la benignidad y serenidad de la reina nuestra señora, hacían tal conformidad que Dios nuestro señor se echaba bien de ver que había hecho tal conjunción. Y porque el día siguiente, que era el de Pascua de Espíritu Santo, su majestad había resuelto que se celebrase el batismo del príncipe nuestro señor, dijo D. Blasco de Aragón al almirante que por la mañana se había de celebrar una procesión de la Orden de Santo Domingo, en que su majestad había de intervenir, y por la tarde el batismo del príncipe nuestro señor, en el cual holgaría de saber si quería asistir; y porque, después de haberse tratado, se hallaron dificultades, se dio la orden que adelante se dirá. Y teniéndolo el almirante por sumo favor, acetó la merced, hallándose muy contento del regalo y tratamiento que se le hacía con tanta esplendideza y liberalidad, en que el aposentador mayor Gaspar de Bullón usaba gran diligencia, pues a nadie se negaba abundantísimamente lo que pedía. **[Muerte de León XI.]** Y en esta ocasión, llegó el aviso de la muerte del pontífice León XI, que fue miércoles a veinte y siete de abril a las diez de la mañana.

16. **Lo sucedido en la procesión del Capítulo general de la Orden de Santo Domingo.**

Fray Jerónimo Javier, maestro general de la Orden de Santo Domingo, convocó Capítulo general para celebrar en Valladolid el [111] día de la fiesta de Pentecostés; y habiendo acudido los difinidores y vocales de todas las partes de la cristiandad, se dio principio el día referido, por la mañana, con una procesión que salió del monasterio de San Pablo a la iglesia Mayor, en la cual intervinieron seiscientos religiosos, solamente de la dicha Orden; y el rey, por la devoción que a ella tenía, la quiso honrar con el asistencia de su real persona; y yendo a su acostumbrado lugar, iba a su mano derecha el cardenal de Sandoval, arzobispo de Toledo, de su Consejo de Estado; a la mano izquierda el príncipe de Piamonte. Y delante, como en dos coros bien abiertos, de manera que en la distancia entre el preste, que era el padre maestro general, y su majestad, no iba nadie, en el coro de la mano derecha, iban: Filiberto Manuel, gran prior de Castilla, hermano del príncipe de Piamonte; **[Grandes que iban con el rey.]** el duque del Infantado, del Consejo de Estado; el duque de Alba, condestable de Navarra, caballero de la Orden del Tusón, con el collar grande; el conde de Alba de Lista, y el duque de Pastrana; y en el coro de mano izquierda iban: el duque de Lerma, comendador mayor de Castilla, del Consejo de Estado; el condestable de Castilla, del Consejo de Estado, presidente del Consejo de Italia; el duque de Sesa, del Consejo de Estado, mayordomo mayor de la reina nuestra señora; el conde de Lemos, presidente del Consejo de Indias, y don Felipe, príncipe de Marruecos; y a la vuelta, el duque de Cea. Iban detrás de su majestad: [112] Juan Quebeliner, conde de Franchemburg, caballero de la Orden del Tusón, con el collar grande, del Consejo de Estado del Emperador y su embajador, y Esmeri de Barraut, barón de Denasque, vicealmirante de la Garona, senescal da Basador, capitán de gente de armas, del Consejo de Estado del rey Cristianísimo, y su embajador, con capa y gorra castellana, bordado el vestido de seda negra muy rico, y con muchos airones en la gorra; y Francisco Priuli, embajador de la república de Venecia; y el marqués de Velada, mayordomo mayor del rey y de su Consejo de Estado, y los caballeros de la Cámara; y el

marqués de Falces, capitán de la guarda de los arqueros, y con ellos tres señores ingleses que el uno era el conde de Pert, pariente del rey de Inglaterra, y el otro don Tomás, hijo del conde de Sufolc.

Delante de su majestad iban el conde D. Luis Enríquez de Almanza, los condes de Orgaz, Nieva, Medellín y Barajas, mayordomos de su majestad, con sus bastones, ordenando lo que convenía en el buen regimiento de la procesión. En lo tocante a lo seglar, iban delante infinitos señores de título y caballeros de la casa real y cortesanos, los cuales, y los grandes, y todos, como estaba este sagrado [113] día dedicado para el baptismo del príncipe nuestro señor, con la ocasión desta procesión, salieron infinitas y costosas libreas, cuya vista, y las galas de los grandes señores y caballeros, pareció tan hermosas [sic], que no se puede encarecer. **[Almirante de Inglaterra, adonde vee la procesión.]** En las casas del conde de Ribadavia, que están junto a San Pablo, en una gran ventana que está en la esquina de las dos calles, estaba el almirante de Inglaterra, con la gorra en la mano y un capotillo con muchos botones de diamantes, casaca guarnecida de la misma manera, y el collar grande de la Orden de la Jarretera, y con él, por orden de su majestad, D. Blasco de Aragón, que le decía quién era cada uno de los que pasaban; y cuando llegó cerca su majestad, le hizo una gran reverencia, y su majestad con gran demostración de buena voluntad le quitó la gorra. Y comenzando de la procesión, iba en unas andas un pedazo de la Santa Reliquia de *Lignum Crucis*,[20] en una hermosa cruz de cristal, debajo de un palio, cuyas varas llevaban el corregidor y el regimiento de la ciudad, **[Capilla real muy excelente y de escogidas voces.]** y detrás de las andas iba don Álvaro de Carvajal, capellán mayor, ordenando lo necesario, porque delante iba la capilla real, la más perfeta de voces y más numerosa que tiene príncipe en el mundo. Iba en andas una devota imagen de Nuestra Señora, y más adelante, también en andas, el bienaventurado Santo Domingo, y delante del guión el Santo Oficio con sus comisarios y familiares, y más adelante muchos pendones y cofradías con gran copia de cera.

En la plazuela del almirante salió a recebir en procesión la Or-

[20] Leño de la cruz (de Jesús).

den de San Francisco, con particular devoción, con su ministro general. En la iglesia Mayor se dijo una misa solemne, oficiada por la capilla real, y allí estaban en sus bancos los capellanes y predicadores de su majestad. Predicó muy doctamente el padre maestro Romero, provincial del Andalucía, y acabada la misa, volvió su majestad en la procesión por la misma orden, cerca de las tres de [114] la tarde, y en el mismo lugar estaba el almirante de Inglaterra y muchos caballeros y gentileshombres ingleses en las mismas ventanas de la misma casa, y otros anduvieron por la procesión con mucha reverencia y compostura; y con haberse detenido tanto su majestad en volver, le quiso aguardar el almirante de Inglaterra; y porque al pasar le hizo gran acatamiento a su majestad, también le quitó la gorra, diciendo que le agradaba tanto la persona de su majestad y representaba tanta majestad real, que por verle le hubiera aguardado muchas horas.

17. **El baptismo felicísimo del príncipe nuestro señor, en la iglesia de San Pablo de Valladolid, a veinte y ocho de mayo.**[21]

Estando proveídas muchas cosas para dar este sagrado sacramento al mayor príncipe del mundo, y resueltas muchas dificultades, siendo llegada la hora, el cardenal arzobispo de Toledo se fue a la iglesia de San Pablo, en cuya capilla mayor, y en medio della, estaba una gran tarima cuadrada alta, con tres gradas cubiertas de alhombras, y en medio la pila de piedra en que fue baptizado el bienaventurado Santo Domingo, que se trujo para este efeto de Caleruega, adonde estaba, por el favor que con Dios podía recebir este príncipe mediante la intercesión de tan gran santo. Estaba la pila cubierta con un gran cielo de brocado, con sus goteras sobre cuatro colunas altas de plata en las cuatro esquinas de la tarima. **[El cardenal de Toledo bendice el agua del baptismo.]** Entendió luego el cardenal, con estola y su ordinario hábito, [115] en bendecir el agua de la pila, ayudando los capellanes del rey; y a un lado, y más abajo de la tarima, estaba una cama armada con cortinas, adonde habían de recoger al príncipe nuestro señor para

[21] La fecha es errónea; véase el estudio.

desenvolverle y envolverle, y junto a ella muchas alhombras, que era el lugar de las señoras y damas que estaban convidadas y habían de ir en el acompañamiento. Al otro lado estaba un gran dosel, adonde se habían de poner las cosas competentes a la ceremonia, y el cardenal tuvo en la capilla dos doseles, el uno sobre la credencia, con cruz, mitra y ornamentos y mucha plata, y el otro sobre su asiento, para vestirse. Y para más honrar y autorizar este acto, ordenó su majestad a Antonio Boto, su guardajoyas, que en el altar mayor pusiese un rico frontal bordado de muy gruesas perlas, y la flor de lis de oro, adonde está el santísimo clavo de la cruz de Nuestro Redemptor, y un Cristo, y cruz del santo palo de la cruz, hecho por mano de San Jerónimo, y dos rajas que sobraron de la hechura, y un pedazo del manto de la Virgen Nuestra Señora.

La iglesia estaba colgada con ricos paños de Arrás, de seda y oro, del Apocalipsi, y otros, y un palenque a modo de calle, desde la puerta de la iglesia hasta la capilla mayor, porque la gente no embarazase, que era mucha.

[Príncipe de Saboya y la señora infanta padrinos en el baptismo.] Estando, pues, todo a punto, su majestad declaró que era su real voluntad que fuesen padrinos Victorio, príncipe de Piamonte, su sobrino, y la señora Infanta doña Ana, **[El duque de Lerma lleva al príncipe.]** y que llevase al príncipe el duque de Lerma, su sumiller de corps. Vestido el cardenal de pontifical, le asistieron: don Alonso Manrique, arzobispo de Burgos; don Juan [116] Bautista de Acevedo, obispo de Valladolid, inquisidor general; don Pedro de Castro, obispo de Segovia; don Antonio de Cáceres, obispo de Astorga; don Enrique Enríquez, obispo de Osma, del Consejo de su majestad, que para esta asistencia fueron llamados. Estuvieron esperando para que se les avisase del punto que habían de acudir a su puesto; y habiendo entrado en palacio, por la puerta de las casas que eran del conde de Miranda, todos los Consejos fueron pasando por las salas hasta la galería, que todo estaba colgado de riquísimas tapicerías de oro y seda, y el suelo esterado de blanquísimas esteras de palma, y la escalera cubierta de finas alhombras, la techumbre y pilares della de brocados, y pasando para la galería, **[Los Consejos asisten al baptismo del**

príncipe.] iban los Consejos bajando por aquella espaciosa escalera de en uno en uno, con la acostumbrada majestad, y entrando en San Pablo tomaron su lugar en la capilla, porque se halló que habían asistido al baptismo del príncipe don Fernando, hermano de su majestad, y así era conveniente que asistiesen al de su alteza, como príncipe primogénito. [117]

El almirante de Inglaterra estaba en la misma ventana de la casa del conde de Ribadavia, adonde había estado cuando pasó la procesión, desde donde vía de cara todos los que bajaban de palacio, y vio el acompañamiento, y para ver el baptismo se fue por la puerta falsa de la casa del conde de Ribadavia al colegio de San Gregorio, desde donde pasó a San Pablo y subió a una tribunilla que está dentro de la capilla mayor, admirándose de la grandeza deste día; y no asistieron embajadores de príncipes en este acto, porque no se halló haber tenido lugar otras veces. Cuando el mayordomo mayor dijo que era hora, los grandes tomaron seis fuentes con las cosas que para el baptismo se habían de llevar, que eran: mazapán, vela, capillo, salero y aguamanil, y tovalla; **[Grandes que llevan las fuentes.]** que fueron: don Beltrán de la Cueva, duque de Alburquerque; Juan Fernández de Velasco, condestable de Castilla; don Juan Hurtado de Mendoza, duque del Infantado; don Antonio Álvarez de Toledo y Beaumonte, duque de Alba; don Antonio Enríquez de Toledo, conde de Alba de Lista; Ruygómez de Silva, duque de Pastrana; y comenzando a caminar la caballería, que era infinita, salió el duque de Lerma con el príncipe en los brazos, en un gran tafetán blanco anudado al cuello, en que iba su alteza, y el duque vestido de blanco, sin gorra, con una ropa francesa, con los brahones enroscados de brocado, aforrada en tela de plata, guarnecida con grandes franjones de oro. Delante de los grandes iban los mayordomos del rey, que eran los condes don Luis Enríquez de Almanza, de Orgaz, Nieva, Medellín y Barajas; y los de la reina [118] nuestra señora, que eran Ruy Méndez de Vasconcelos, los condes de Casarrubios y de los Arcos, y el conde de Altamira, su caballerizo mayor, y luego en su lugar los reyes de armas y maceros. Iba detrás de su alteza la señora Infanta en una silla que llevaban criados de la reina nuestra señora, y a su lado don Antonio de Cardona y Córdoba, duque de Sesa, ma-

yordomo mayor de la reina nuestra señora, y delante de su alteza el padrino, que era el príncipe de Piamonte, y al otro lado su hermano, el gran prior de Castilla.

[El duque de Lerma muestra el príncipe al pueblo.] Cuando el duque de Lerma iba pasando por las ventanas de la galería y bajando por las escaleras, con advertencia iba alzando al príncipe y mostrándole al pueblo, con que recibió tanto contento, que cada vez se levantaba una grandísima y alegre grita, diciendo todos a voces: Dios te guarde.

A su alteza seguía su aya, que es doña Leonor de Sandoval, condesa de Altamira, y luego la condesa de Miranda, la duquesa de Cea, condesa de Lemos, duquesa de Frías, duquesa del Infantado, [119] duquesa de Sesa, y duquesa de Alba, las condesas de Niebla, Ribadavia, Puñonrostro, Paredes y Villalonga, con muchas otras señoras y las damas de la reina nuestra señora. A unas llevaban meninos las faldas, otras se las llevaban ellas por mayor bizarría; las señoras daban las manos a grandes caballeros y señores; a las damas iban acompañando galanes por la galería que, como se ha dicho, va de las casas que eran del conde de Miranda, que es muy larga y de mucho ventanaje; y por las escaleras era de ver este real acompañamiento de los mayores que en el mundo se puede ver, y porque el número de capas y de vestidos bordados de varias colores y labores, de señoras y de caballeros, la multitud de plumas, joyas y cadenas, botones en vestidos y gorras, era cosa inestimable. **[El rey y la reina ven pasar el acompañamiento.]** Estaban los reyes, y con ellos, para ver pasar el acompañamiento, el marqués de Velada, mayordomo mayor del rey, y el duque de Cea, en una ventana con [120] gelosía, al cabo de la galería y en el principio de la gran escalera que bajaba a San Pablo, y después se pasaron al balcón de la capilla mayor de San Pablo, para ver el baptismo.

Cuando llegó el príncipe nuestro señor a la puerta de la iglesia, llegaba vestido de pontifical, con su guión delante, con los arzobispos y obispos, también de pontifical, el cardenal de Toledo, metropolitano deste obispado de Valladolid, y don Álvaro de Carvajal, capellán mayor del rey nuestro señor, y su limosnero mayor y de la reina nuestra señora, y don Bernardo de Rojas y

Sandoval, sumiller de las cortinas del rey, y el padre maestro fray Diego de Mardones, confesor del rey nuestro señor, y el padre Ricardo Aller, confesor de la reina nuestra señora, y los capellanes de su majestad, con sobrepellices, llevando delante la cruz de la capilla. En todo este tiempo era grande el estruendo de atabales, trompetas y menestriles, que estaban en diversos puestos de la Plaza de Palacio. **[Llega su alteza a la puerta de San Pablo.]** Llegado su alteza a la puerta de la iglesia, luego el cardenal con majestad de prelado de tanta grandeza, y como muy versado en lo perteneciente a su dignidad, hizo el oficio, habiendo entre tanto muchas músicas en diversos coros que el capellán mayor había ordenado, porque se llevó el órgano de palacio, y los menestriles tocaron con bajones, sacabuches y cornetas. [121]

Acabada la solennidad de la puerta de la iglesia, se comenzó a caminar la vuelta de la capilla mayor, llevando siempre el padrino al príncipe nuestro señor en los brazos, y en llegando a la capilla mayor, los grandes pusieron las fuentes en una mesa que estaba cubierta con un paño de tela de oro. La condesa de Altamira recibió al príncipe y le desenvolvió en las cortinas, y le dio al padrino; y descubriendo don Álvaro de Carvajal la pila, que lo estaba con un tafetán, el cardenal comenzó a ministrar el sacramento, asistiendo los obispos y sirviendo los capellanes de su majestad, porque ya estaba asentado que ellos lo han de hacer, y no prebendados de la Iglesia de Toledo (como siempre han pretendido); y así tuvo las crismeras el dotor Gamarra, cura de palacio, y la vela don García Sarmiento de Acuña, capellán de su majestad, de cuya mano la tomó el capellán mayor, y la dio al cardenal, que la puso en la mano a su alteza, y luego con una pieza de plata dorada dio el agua, tomándola de la pila; porque se hizo el baptismo por aspersión, como se acostumbra. **[Nombres que se ponen al príncipe y por qué causas.]** Pusiéronle por nombre *Felipe*, por la gloriosa memoria del agüelo, rey Católico; *Dominico*, por la buena dicha que justísimamente se puede esperar que tendrá mediante la intercesión de tan gran santo y castellano como Santo Domingo, pues ha merecido recebir este santo sacramento en la pila donde tantos años ha que fue bautizado tan principal lucero de la cristiandad, y *Víctor*, por el santo mártir Tebeo, cuyo cuerpo está en el

Monesterio Real de las Descalzas de Madrid, al cual su majestad tiene devoción, y se le había hecho particular oración por este buen suceso.

Acabada la solenidad, cantó el *Te Deum Laudamus* la capilla con su ordinaria destreza y excelencia, y se volvió por el mismo camino y orden, habiendo pasado todo con gran silencio y majestad, sin que en ninguna cosa sucediese inadvertencia, falta ni desorden; por lo cual todos han confesado que en el gobierno de todo, [122] en el número de tantos príncipes, señores, títulos y caballeros, variedad de vestidos bordados, galas y riquezas de joyas, ha sido este acto de mayor majestad y grandeza que jamás se ha visto ni puede ver en Corte de ningún príncipe del mundo.

18. **Sale a misa la reina nuestra señora.**

Martes, último día de mayo, salió la reina a misa a Nuestra Señora de San Llorente. El duque de Lerma sacó al príncipe nuestro señor en brazos, y el duque del Infantado a la señora infanta, que con ellos iban delante de los reyes, y detrás de ellos el marqués de Velada, mayordomo mayor del rey, y doña Catalina de Zúñiga y Sandoval, condesa de Lemos, camarera mayor de la reina, y luego las dueñas de honor y damas. Delante los grandes y toda la nobleza de la Corte fue la reina nuestra señora, en una riquísima carroza toda de oro y brocado, y seis caballos de pelo de rata, con las guarniciones de la misma manera, y con su majestad iba la señora Infanta, y el rey a caballo cabe la carroza, vestido de blanco; detrás iba una litera de la misma riqueza y guarnición del coche, donde iba la condesa de Altamira, que llevaba al príncipe, y a su lado, a caballo, el duque de Lerma, su hermano. El príncipe de Piamonte, el gran prior y los grandes, titulados y toda la nobleza iban delante del rey, a cuyo estribo iba el conde de Gelves haciendo oficio de primer caballerizo, y delante los caballerizos, pajes y oficiales de la real caballeriza, a pie, que son infinitos, y vellos con el silencio y acatamiento con que van a pie, denotaba bien la majestad de tan gran monarca. Los coches de las damas eran muchos, y todos nuevos, guarnecidos de terciopelo carmesí, con muchos caballeros que las iban sirviendo y acompañando. Causó grandísima admiración ver tanto número de joyas, vestidos y

galas diferentes de los otros días. Ya que llegaban sus majestades y [123] altezas a la puerta, salió el cardenal, con su guión y con su proprio hábito, a recebillos, y llegada la reina nuestra señora a la iglesia, salió don Alonso Manrique, arzobispo de Burgos, de pontifical, acompañado de los obispos de Astorga, Segovia y Osma, sin pontifical, y del capellán mayor y capellanes. El cual, habiendo tomado la reina nuestra señora al príncipe en brazos, de mano de su aya, la dio una vela de cera blanca, con un doblón de a diez en ella, y después de haber hecho las acostumbradas ceremonias, entraron en la iglesia, tomando el duque de Lerma al príncipe nuestro señor, y el duque del Infantado llevó a la señora Infanta, que se puso con su madre en las cortinas, y el duque de Lerma puso el príncipe en brazos de la condesa de Altamira, que, como se ha dicho, es la aya. El arzobispo dijo la misa de pontifical, diciendo la confesión al rey el cardenal de Toledo, y la ofició la capilla real, y acabado se volvieron sus majestades a palacio con el mismo acompañamiento. **[El almirante de Inglaterra ve el acompañamiento de sus majestades.]** El almirante de Inglaterra, diciendo que tendría por gran favor ver la cerimonia deste día, le llevó don Blasco de Aragón, por orden del duque de Lerma, y estuvo a la entrada de la iglesia, detrás de una celosía sin ser visto, y después le llevó don Blasco a los corredores de la iglesia de la Cruz, que es en la Platería, desde donde vio volver este real acompañamiento, quedando el almirante admirado de tanta riqueza y grandeza, confesando esta y muchas veces que los reyes de Francia y de Inglaterra juntos no la podían igualar.

19. Convite del condestable al almirante de Inglaterra.

Este día, por mostrar el condestable de Castilla la gratitud del buen acogimiento que le hicieron en Inglaterra, y que méritamente está en su persona el grado que tiene, y que su ánimo generoso es [124] para cosas grandes, después de haber visto el almirante de Inglaterra y toda la caballería que con él vino el referido pasaje de sus majestades, con la nobleza de su Corte, como se ha dicho, a ida y vuelta de Nuestra Señora de San Llorente de ofrecer a Dios y a su Santa Madre aquel fruto para servirle y dalle gracias por haberles dado tan grata sucesión, llevó a su casa a comer al

almirante, y no sólo a los señores y caballeros ingleses, pero a todos los otros que quisieron ir, que no fueron menos de trecientos; **[Aparadores ricos en casa del condestable.]** y para hacer este convite más espléndido, se puso una mesa en una sala que tenía sesenta y tres pies de largo, colgada de tapicerías de Arrás de seda y oro, con la historia de San Pablo, y en el un testero estaba un gran aparador de piezas de oro y plata [sic] diversas hechuras y maneras, entre las cuales había grandes vasos, cántaros, ollas, y once urnas doradas, de altura de vara y media, con asas, picos y pies de sierpes. En la primera estaba, relevado de figuras, el rey don Fernando el Cuarto, sentado en silla, y a su lado derecho el Infante don Juan, y al izquierdo Sancho Sánchez de Velasco, adelantado mayor de Castilla, con la espada en la mano, desafiando al Infante, y allí parecía doña Sancha Osorio Carrillo, mujer del adelantado, con el hijo en brazos, [125] que iba tras el que seguía a los Salazares, porque dejaban la batalla. En el segundo estaba esculpido el ejército del rey don Alonso el XI en el sitio de Algeciera, cuando el rey con toda la nobleza acompañaba el cuerpo de Hernán Sánchez de Velasco, que allí murió. En el tercero parecían el rey don Enrique el Segundo, y don Pedro Fernández de Velasco, su camarero mayor, que salían de la batalla de Nájera, y después el mismo don Pedro que coronaba al rey en Montiel. En el cuarto se vía a Juan de Velasco, que en Antequera socorría contra los moros al arzobispo don Sancho de Rojas, con gran mortandad dellos. En el quinto se vía la batalla [126] de Olmedo entre los Infantes y el ejército del rey don Enrique el Cuarto, de que era capitán general don Pedro Fernández de Velasco, conde de Haro y camarero mayor, y los enemigos vencidos. En el sexto se notaba el sitio de Granada y al rey don Fernando Quinto, que la reconocía con el condestable don Bernardino de Velasco. En el séptimo, las revueltas de las Comunidades, y cómo el condestable tomaba a su cargo la pacificación del reino, y la batalla de Villalar, adonde su hijo, el conde de Haro, venció a los comuneros; y parte destas cosas estaban en el octavo. En el noveno [127] estaba el rey don Felipe II, coronado en Inglaterra, y acompañándole para embarcarse para aquella jornada el condestable don Íñigo López de Velasco. En el décimo y en el undécimo se conocía el condestable

Juan Fernández de Velasco, en la vanguarda del ejército de Borgoña, con las ciudades que en aquellas provincias ganó al rey de Francia, y a los franceses rotos y al mariscal de Birón herido, todo muy bien notado con claros letreros. En el otro testero de la sala estaba un gran dosel de brocado con las armas de los Velascos.

En otra pieza más adentro había otra mesa con otro gran aparador de muchas piezas, y entre ellas un dios Baco sobre una pipa de vino, de altura de una vara, coronado de hojas de parra y uvas; en la una mano tenía una taza, y en la otra una bota, y un hombre que bebía del vino que salía de la pipa; y aquí estaba la [128] vajilla que el rey de Inglaterra dio al condestable, y otro aparador de vidrios cristalinos y finos barros, que se llevó la gente, sin podello defender. Más adentro había otra sala, de sesenta y ocho pies de largo, colgada de tapicerías de Arrás de oro y seda, de boscajes, con un dosel de brocado. Desta sala se pasaba a una gran cuadra, adonde estaba una gran cama de brocado azul con columnas de plata, y colgada en ella la tapicería de la historia de Adonis y Venus, de oro y seda, y en todas había muy suaves olores. En la primera mesa comieron la duquesa de Frías, la condesa de Monterrey, las marquesas del Carpio y Alcañices, y otras señoras, y con ellas el duque de Alcalá. En la segunda, que estaba adornada de diversidad de labores en las toallas, como puentes, fuentes, castillos, lagartos y otros diversos animales, con varios principios de frutas y otras cosas, se sentaron setenta y dos personas. Fue el primero el almirante de Inglaterra, y a sus lados los duques de Alburquerque y Sesa, y luego el condestable, el marqués de Cuéllar y el embajador de Inglaterra, el conde de Pert, y los hijos y yerno, sobrinos del almirante, y todos los demás caballeros ingleses. En medio de la mesa estaba una gran nao de plata con sus velas tendidas que parecía en estremo bien. Comenzóse a servir la mesa [129] con tanta orden y abundancia y delicadeza de manjares, asistiendo al servicio muchos y grandes caballeros, que con esto y la diversidad de músicas, no se puede decir sino que fue cosa admirable, porque se certifica que se sirvieron mil y docientos platos de carne y pescado, sin los postres, y quedaron otros muchos por servir. Hiciéronse brindez en pie a la salud de los reyes de España y de Inglaterra, que corrieron con alegría por

toda la mesa, y en ella se pasó con mucho amor, deleite y gusto. Hubo otra mesa donde comieron todos los caballeros parientes del condestable, que fueron muchos, y otra donde comieron los gentiles hombres ingleses, que serían cincuenta, y otras donde se asentaron otros de menor condición, que serían más de ciento y cincuenta, todas muy proveídas y servidas con orden, abundancia y cumplimiento de todas las cosas sin prohibir a naide [sic] de los que habían ido a mirar que tomasen lo que quisiesen, y los caballeros ingleses daban a las tapadas platos de conservas y confituras. Y, en suma, se mostró en todo liberalidad, y se echó de ver cuánto conviene a los príncipes tener personas que en tales casos sepan con prudencia, destreza y ánimo generoso acudir a todo, como lo hizo en este caso Luis de Sarauz, mayordomo del condestable.

20. **Visita del almirante al duque de Lerma.**

Este día el almirante fue a visitar al duque de Lerma, acompañado del condestable. Entró por el cuarto de sumiller, y se fue a dar a una galería que estaba aderezada con una colgadura de oro y plata, bordada con muchas perlas y preciosas piedras, con figuras a pincel, que demás de su riqueza, parecía muy hermosa. Sentáronse los tres señores, y tuvieron grande espacio con mucho [130] gusto, discurriendo en diversas materias, y algunas de estado, con que se acabó este día, **[El almirante de Inglaterra solicita su despacho.]** comenzando el almirante desde luego a solicitar su despacho, diciendo que por haberse de hallar en ciertas dietas que se habían de tener para la concordia de los reinos de Inglaterra y Escocia, no podía dejar de abreviar su vuelta; y entendió en visitar al príncipe de Piamonte, y al gran prior, su hermano; al conde de Miranda, presidente del Consejo; al cardenal de Toledo y otros señores y señoras y a los embajadores, y envió a su hijo mayor a Madrid, a visitar a la duquesa de Feria.

21. Nueva de la elección de Paulo V.

A los dos de junio llegó nueva que el Sacro Colegio de cardenales había elegido en pontífice, a diez y seis de mayo, a las diez

horas de la noche, al cardenal Burgesio; y demás de la costumbre que en estos reinos se tiene de hacer demostraciones de alegrías por la elección del pontífice romano, quiso su majestad que se hiciesen duplicadas por haber sido su padre y abuelo muy devotos servidores de su corona, y asimismo el pontífice, y bien afecto al nombre español; y así se hizo una devota procesión general y tres días de luminarias, con particulares y generales gracias a Dios. [131]

22. Convite que hizo el duque de Lerma al almirante de Inglaterra.

[Jacobo VI, rey de Escocia, Primero de Inglaterra.] Quiso en todo caso el duque de Lerma que el almirante de Inglaterra conociese por diversos caminos de amor y cortesía, que se correspondía a la estimación que mostraba de la confederación[22] hecha entre las coronas de España y la Gran Bretaña, y que por su parte había de procurar que la buena inteligencia que desde España se tuvo siempre con el serenísimo Jacobo VI, rey de Escocia, que ahora es Primero deste nombre en Inglaterra, se conservase para siempre; y para mayor demostración dello, el duque le convidó a comer, a siete del dicho, en su posada, que está unida con el palacio real; y desto mostró el almirante muy gran contento y gusto. El dicho día, porque la gente de la Corte es deseosa de ver cosas nuevas, y en las tales suele cargar tanta que embaraza e impide, el capitán Calderón, caballero del hábito de San Juan y gobernador de la guarda alemana, puso a la primera puerta soldados alemanes con un oficial, y en la escalera soldados de la guarda española, de que es teniente, se puso con el vicealmirante de Inglaterra y don Blasco de Aragón, para que no entrasen sino los caballeros ingleses y gente suya.

En subiendo la escalera estaba, después de un recibimiento, una gran sala colgada de ricas tapicerías, y dos aparadores que tomaban casi toda la sala de largo, y llegaban con sus gradas hasta casi el techo: **[Aparador de plata.]** el uno era de plata dorada, de grandes cántaros y vasos de diversas hechuras, fuentes, aguama-

[22] En el original, "confedaracion."

niles [132] y otras tales piezas y vasijas; el otro, de plata blanca en grandísima cantidad, también de grandes vasos y piezas de diversas hechuras, y muchas mesas de botillerías, con gran recado de lo que era menester, todo puesto con gran orden y pulicía, y criados para acudir al servicio. En otra cuadra que estaba colgada de tela de oro, había otros dos aparadores con fuentes y diversidad de muchas piezas de oro macizo y de cristal de roca, guarnecidas de oro con fina pedrería, y muchas piezas de aguas marinas ricamente adornadas, que parecían esmeraldas. **[Aparador de piezas de oro macizo y cristal de roca.]** El otro aparador era de vidrios de Venecia y Barcelona, muchos y muy galanes, de varias hechuras que hacían hermosa vista, con muchos barros finos de Portugal y botillería, con muchos flascos de plata y cantimploras con diversidad de vinos y cerveza al uso de Inglaterra. La tercera pieza estaba también con ricas tapicerías de oro y un rico dosel. **[Música para la comida.]** La cuarta era una gran sala de ochenta pies de largo, que llaman la galería, adrezada con tapicerías de brocados, labradas a modo de grotesco, y en ella estaba en un corredor acomodada la música, sin que hiciese impedimento, y con diversos instrumentos y voces muy escogidas hacía su oficio en cuatro coros, y juntándose, parecía cosa del cielo, y en otra pieza fue la comida. En la quinta pieza, que es una gran cuadra, estaban unas tapicerías de seda y oro, figurados en ellas los hechos de los Sandovales, deviseros de Castilla, y entre ellos Ruy Gutiérrez de Sandoval y Diego Gómez de [133] Sandoval, peleando en la conquista de Sevilla, y Gutierre Díaz de Sandoval, que murió con los infantes peleando con los moros en la vega de Granada, y Gómez Gutiérrez de Sandoval, y Gutierre Díaz de Sandoval, que defendían a Lerma de todo poder de Castilla, y después el uno destos, que peleaba con los moros, siendo general en la frontera de Jaén, y ambos, que servían al rey don Alonso en el sitio de Algecira, y el uno dellos, que murió en una emboscada que se hizo a los moros. En otra parte se vían Diego Gómez de Sandoval y Pedro Díaz de Sandoval, que morían en la batalla de Nájera, sirviendo al rey don Pedro, y los hermanos Hernán Gutiérrez y Albar Gutiérrez de Sandoval, muertos en la batalla de Aljubarrota, en servicio del rey don Juan. A otro lado parecía Diego Gómez de Sandoval, pelean-

do en las guerras de Antequera con los moros, y cómo los vencía en la batalla de Setenil, y peleando [134] en la de Olmedo, y triunfando de los valencianos, vencidos en batalla con la mitad menos gente que ellos, y cómo era uno de los gobernadores de Castilla en tiempo de don Juan II, y él y su mujer doña Beatriz de Avellaneda, padrinos en el baptismo del príncipe don Enrique. También se vía don Hernando de Sandoval, que juntamente con el rey don Alonso combatía en la reñida batalla naval contra ginoveses, en la isla de Ponza; y a otro lado don Bernardo de Sandoval, en las guerras de Granada, mayordomo mayor del rey Católico y de su Consejo, que llevaba su cuerpo a Granada, y que después tenía a su cargo a la reina doña Juana en Tordesillas, y preso por los capitanes de las Comunidades; y a don Luis su hijo, en el mismo oficio; y a don Francisco Gómez de Sandoval, sirviendo en la jornada del Peñón de Vélez, y que iba por embajador a Portugal; y a su hijo don Francisco Gómez de Sandoval, duque de Lerma, [135] marqués de Denia, comendador mayor de Castilla, del Consejo de Estado, sumiller de Corps y caballerizo mayor del rey nuestro señor, y su capitán general de la caballería de España. Todas las dichas piezas estaban con muchos perfumes y olores muy perfetos, y las mesas en la mayor sala también y curiosamente puestas, y los aposentos dichos con los aparadores y demás cosas con mucha curiosidad.

Viniendo el almirante, tocaban muchos atabales y trompetas, que estaban en la plazuela, adonde cae la sala de la comida, y el duque y el almirante se sentaron en la cabecera de la mesa, que era algo más ancha que lo demás della, y luego el embajador de Inglaterra, y cada uno en su lugar; no hubo ningún español, si no es don Pedro de Zúñiga, que iba por embajador a Inglaterra, por el conocimiento que ya tenía con los caballeros ingleses y introdución que con ellos iba tomando, y don Pedro Pacheco, hermano del conde de Caracena, como conocido y amigo, para que los tuviese compañía, brindase y regalase. Comenzóse la comida con tantas y tan diversas viandas esquisitas y delicadas, que fue cosa maravillosa, no cesando jamás la música en son tal que no ofendía, sino que deleitaba al almirante y al duque. A cada uno se ponía plato entero de cada cosa, que fue mucha grandeza y los ser-

vían los caballeros de la Cámara y muchos señores de título; y el marqués de San Germán y don Blasco de Aragón ponían las viandas en la mesa y levantaban los platos, y a los caballeros ingleses asistían [136] otros muchos señores y caballeros, para hacerlos servir y dar de beber, porque en nada se faltase.

A su tiempo se pusieron las postres de frutas varias y admirables, y cuando fue tiempo se quitaron los primeros manteles, y en un momento se vio la mesa llena de grandísima diversidad de confituras y conservas en tanto grado que causó gran maravilla.

[Comida en casa del duque de Lerma.] Cuando se sentaron a comer, el duque y el almirante se lavaron en dos fuentes de oro macizo, y cuando acabaron, en dos de cristal guarnecidas con pedrería. Acabada la comida, se pasó el almirante por otra galería, que estaba muy bien adrezada, a reposar en una pieza colgada de muy ricos paños labrados en las Indias, y entre tanto comieron todos los señores y caballeros que habían asistido a la comida, y más de docientos gentileshombres ingleses y criados del almirante; y cuando fue tiempo se bajaron a un patio, adonde había una fuente y estaba cubierto con un toldo muy fresco y muy bien aderezado, y allí se representó una comedia, que fue recetada con general aplauso y gusto, y los reyes la vieron desde una gelosía. **[El almirante solicita su despacho.]** Este día volvió el almirante a solicitar su despacho, para el cual se resolvieron algunos puntos que había pedido a su majestad.

[23. Audiencia segunda que da el rey al almirante.] Con esta resolución, de que el almirante se tuvo por muy contento, ordenó su majestad que el condestable le llevase a la segunda audiencia, y así lo hacía, acompañado de todos los deudos y amigos suyos, que fueron muchos, y su majestad le recibió en pie en la galería, arrimado a un bufete, y allí se hizo la presentación del embajador ordinario, y hablaron en otras materias. Acabada el audiencia del rey, pasaron el almirante y el embajador con el mismo acompañamiento al cuarto de la reina nuestra señora, y las damas dieron lugar, [137] como se hace en semejantes audiencias, y le tomaron algunos caballeros ingleses, que este día fueron, como los demás a su usanza, ricamente vestidos; y habiéndole presentado también al embajador a la reina nuestra señora, que le recibió en pie, como

en la primera audiencia, y después de grandes recados de la serenísima reina de Inglaterra, **[Presente de la reina de Inglaterra a la reina nuestra señora.]** de su parte dio a su majestad una rica joya que era una águila de diamante, coronada, y el tusón por pendiente, con dos requísimas [sic] perlas, que toda ella fue estimada en doce mil ducados; y su majestad la recibió con su acostumbrada benignidad, y respondió con tan gratas palabras, que quedó muy alegre y contento, y el condestable le volvió a su posada. Y habiéndose concertado los puntos arriba dichos, sobre que el almirante, por algunas dudas que se le ofrecieron, tuvo algunas juntas con el embajador ordinario y con el veedor general de la armada, quitándose y poniéndose en los capítulos algunas palabras, todo como lo afirma don Blasco de Aragón y se vio con efeto, a fin de que se conserve largamente la paz, de cuyo deseo daba el almirante claras y evidentes muestras, llegó el día del Corpus.

24. **Procesión del Corpus.**

El día de la fiesta del Santísimo Sacramento, que llaman de *Corpus Christi*, como el rey nuestro señor lo acostumbra, fue a la procesión y salió con ella desde la iglesia Mayor, y siempre anduvo con la gorra en la mano y una vela encendida, con el ejemplo de católica piedad que siempre ha mostrado. Iba el obispo de Valladolid, inquisidor general, vestido de pontifical, y el regimiento, como es costumbre, llevaba las varas del palio del Santísimo [138] Sacramento; cerca de la persona de su majestad, en los lugares ya conocidos, iban el cardenal de Toledo, el príncipe de Piamonte, y el gran prior, su hermano, el duque de Lerma, los duques de Alburquerque, Infantado, Cea, Alba, Pastrana, y el conde de Alba, y detrás el marqués de Velada y el marqués de Falces, capitán de la guarda de los arqueros. Delante de su majestad, en dos coros, como se usa, iban los Consejos, cada uno en su lugar, con velas encendidas y los mayordomos del rey haciendo su oficio. Toda la clerecía, las órdenes y cofradías, con sus insignias, que eran muchas, llevaban su lugar, con mucha cera, y asimismo los señores y caballeros, todos muy galanes, y la procesión fue grande y bien ordenada. Salió de la iglesia Mayor a la Corredera, y la reina nuestra señora con el duque de Sesa y la camarera mayor estaban en

una ventana, y en las otras las damas, y con grandes muestras de devoción adoró su majestad el Santísimo Sacramento, y, pasado, estuvo en pie hasta que pasó el rey. El almirante de Inglaterra, con sus hijos y sobrinos y muchos caballeros ingleses, estuvieron en las ventanas de su posada, en la casa del conde de Salinas.

Una parte de los caballeros ingleses anduvieron en la procesión, so color de curiosos, con gran acatamiento, habiendo parecido a todos notable cosa la grandeza con que lo espiritual y temporal se celebra en esta Corte; porque en las calles había mucha riqueza de tapicería y pinturas, y en todas había grandes toldos de lienzo, que con gran gusto puso la ciudad, y con brevedad, por la buena diligencia del corregidor don Diego de Sandoval. [139]

25. Ratificación del juramento de las paces con Inglaterra.

El dicho día de Corpus Christi en la tarde, mandó su majestad que se celebrase la ratificación del juramento de las paces establecidas con la corona de Inglaterra, que era el principal efeto de la venida del almirante; y para ello el condestable de Castilla fue, muy acompañado de muchos señores y caballeros muy galanes, a la posada del almirante, adonde don Blasco de Aragón había proveído de caballos para todos los señores y caballeros ingleses; y llevando el condestable a su mano derecha al almirante, que llevaba el collar de la Orden de la Jarretera y la misma Jarretera de oro de martillo, guarnecida de diamantes, en la pierna izquierda, y muy galán, como lo iban todos los caballeros ingleses, fueron a palacio, y subiendo a la antecámara, toparon a su majestad en la galería, que iba acompañado de los grandes, que eran los duques de Alburquerque, Alba, Infantado, Sesa, Pastrana, Cea, conde de Alba y el marqués de Velada, su mayordomo mayor, y de los demás mayordomos y caballeros de su Cámara; tomó a su lado al almirante, pasándose el condestable con los grandes. Delante de su majestad iba el duque de Lerma, que llevaba el estoque, como caballerizo mayor, y los cuatro reyes de armas con sus cotas y cuatro maceros con sus mazas en el lugar que les tocaba; se fue caminando por las galerías, cuyas ventanas estaban abiertas, por lo cual se vía muy bien pasar todo el acompañamiento y a su majestad desde la plaza, adonde había un tablado, en el cual estaban

tocando siempre los atabales y trompetas. La sala real, que comúnmente se dice el salón, estaba colgada de ricas tapicerías y en la frente un rico dosel y una silla de brocado, con una gran tarima de dos gradas en alto, cubierta de alhombras; y allí estaba aguardando el cardenal de Sandoval, arzobispo de Toledo. Sentado su majestad, a su mano derecha, debajo de la segunda grada de la [140] tarima, se sentó el cardenal en silla alta de terciopelo carmesí, y consecutivamente della se sentaron los grandes en su banco, estando cabe su majestad el duque de Lerma, en pie, con el estoque, y el marqués de Velada, mayordomo mayor, a la mano izquierda del rey. En frente del cardenal se sentó el almirante de Inglaterra en silla rasa de terciopelo carmesí, y más abajo, en banco, el embajador don Carlos Corneualeys, caballero de la Cámara privada del rey, uno de los lugartenientes reales en la provincia de Nortfolc, y de su Consejo, y no hubo más embajadores.

El rey tuvo por bien de dar satisfacción al almirante, que quiso que juntamente con él asistiese el embajador ordinario, como era razón. Y habiéndose sentado todos en la forma referida, después de un credo, que se estuvo con gran silencio y quietud, el rey hizo seña a Andrés de Prada, caballero de la Orden de Santiago y su secretario de Estado, que estaba junto al cardenal, el cual le puso en la mano un papel, que leído en voz intelegible, estando en pie, contenía lo siguiente: **[Orden del juramento que hizo el rey, leído [141] por el cardenal de Toledo.]** "V. majestad promete, sobre su fe y palabra real, que observará y cumplirá, y hará observar y cumplir, inviolable, realmente y con efeto, sin fraude ni dolo alguno, todos los puntos y artículos contenidos en el tratado de la confederación y liga que se ha acordado y concluido entre V. majestad y el serenísimo rey de la Gran Bretaña e Irlanda, que entonces se intitulaba rey de Inglaterra, Escocia e Irlanda, por los despachos de entrambas partes, en la ciudad de Londres a ventiocho de agosto del año próximo pasado de mil y seiscientos y cuatro; y asimismo los dos capítulos que Juan Fernández de Velasco, condestable de Castilla, en nombre de V. majestad concedió a los súbditos del dicho serenísimo rey de la Gran Bretaña e Irlanda, para que pudiesen trasportar las mercaderías de Alemania a España libres del derecho de treinta por ciento, en la forma que en los

dichos capítulos más largamente se contiene, su fecha en la dicha ciudad de Londres, a dos días del mes de setiembre del dicho año de mil seiscientos y cuatro, sin jamás contravenir, ni consentir que se contravenga a ello, ni a cosa ni parte dello en ninguna manera, por V. majestad ni por sus súbditos, ni por V. majestad ni por ellos se asentará ni innovará cosa alguna contra la dicha confederación y liga, directa ni indirectamente." Y habiendo puesto el tapicero mayor delante del rey un sitial y un cojín de terciopelo, don Álvaro de Carvajal, limosnero mayor, puso encima un misal y una cruz. Prosiguió el cardenal diciendo que así lo juraba sobre la cruz y los Santos Evangelios, que para tal efeto tocaba con sus reales manos. El rey se hincó de rodillas y puso las manos sobre la cruz y el misal que el cardenal tenía en las suyas, y respondió: "Así lo juro, y prometo de guardar estas capitulaciones," las cuales firmó allí su majestad.

[Trata el almirante de su partida.] Acabado este acto, volvió su majestad a su Cámara con el mismo acompañamiento que había llevado, y dejándole en ella el almirante y el embajador, se volvieron [142] a su posada, acompañándolos el condestable y todos los caballeros que con ellos fueron; y en todo este tiempo nunca cesaron los atabales y trompetas, que estaban en parte que ningún impedimento daban, y luego se comenzó a tratar la partida, solicitándolo mucho el almirante.

26. **Juego de cañas y toros.**

[Plaza de Valladolid de las mejores del mundo.] Viernes, que se contaron diez de junio, después del día del Corpus, habiendo el rey mandado que se hiciese este día el juego de cañas en la Plaza Mayor de Valladolid, que por su grandeza y proporción, en forma casi cuadrada, y por las tres órdenes de balcones de hierro que tiene a compás, es la mejor del mundo, estando adornada de muchas tapicerías de brocados, telas de oro y sedas, y los tablados debajo de las ventanas en torno, de manera que hacían un grande y bien compuesto teatro, con el lugar que en las galerías o terrados se habían hecho, para que tanto mayor número de gente se pudiese acomodar, entre las doce y una horas de medio día entró la reina nuestra señora en una hacanea con sillón de plata y gual-

drapa bordada, yendo delante toda la nobleza de la Corte, el príncipe de Piamonte y su hermano el gran prior de Castilla, y los grandes del reino que se hallaban en ella, todos tan ricamente vestidos y galanes, diferentes de los otros días, que admiraba tanta grandeza justamente empleada en ocasión de tan digno regocijo. La reina nuestra señora llevaba saya entera de gurbión de oro y gorra aderezada con grandísima cantidad de joyas por todo el vestido, y un pinjante con un diamante con una preciosa perla de extraordinaria grandeza, que como hería el sol en los diamantes, hacía lindísima vista; [143] y lo mismo era en cuantos los llevaban, que eran casi todos, porque otras joyas no había. Al lado de la reina nuestra señora iba el rey nuestro señor a la jineta y llevaba un hermoso y rico jaez, bordadas en la mochila de oro y perlas las armas de todos los reinos de su corona. Seguía a su majestad la camarera mayor, y después de todas las damas en palafrenes con riquísimos sillones de plata y guarniciones, unos bordados, otros chapados, y ellas en cuerpo con gorras aderezadas y plumas y sayas enteras de diferentes telas de oro, rasos cortados, aforrados de velos de oro y plata, y bordados con multitud de joyas, acompañándolas los galanes tan lucidos y vistosos que verdaderamente fue acompañamiento de tal día y de tales príncipes.

Apeáronse sus majestades en las casas de la ciudad, adonde se les tenía aparejada la comida, porque allí habían de estar a la fiesta. Poco antes que se soltasen los toros, salieron sus majestades a la galería de la ciudad, que es muy grande y desenfadada, y muy a propósito para tales fiestas; y tomando su lugar en el balcón, se preguntó de parte de su majestad al almirante si holgaría de ver la fiesta con las damas, de lo cual mostró recebir gusto, y así vio la fiesta sentado con ellas. Los caballeros ingleses estuvieron en los balcones largos, debajo de su majestad, en la misma casa.

[Entra el conde de Miranda con el Consejo.] Antes de estar sus majestades en su lugar, entró el conde de Miranda con el Consejo Real, alcaldes de la casa y Corte, y ministros y oficiales del Consejo, que así por representación de la mucha excelencia del conde, como por la gran autoridad de tan excelso Consejo, fue vista de grande estimación y a todos muy grata, y se fueron a apear a su lugar, estando todos los consejos en los suyos; porque en

tales días, se acostumbra de señalarlos a los tribunales y a las personas de autoridad. [144]

[Entran las guardas en orden de guerra.] Entró luego el marqués de Camarasa a caballo, y detrás dél la guarda española, de que es capitán, en orden de guerra, con pífaros y cajas, y luego la alemana, guiándola su alférez, y en medio della a caballo el capitán Calderón, caballero de hábito de San Juan, su gobernador, también en orden de guerra, y después el marqués de Falces, capitán de los arqueros, con ellos en tropa. Y habiendo las guardas tomado su acostumbrado lugar, se mandó que se limpiase la plaza, porque había mucha gente, y no convenía que quedasen más de los toreadores. Y luego entraron catorce carros en ala, con largas cubas de agua, que en un momento la regaron y la dejaron muy fresca, y pareció bien aquel gran teatro con tanta gente, ventanaje y terrados, adonde se juzgó que había poco menos de cien mil personas. Soltáronse los toros, que fueron bravos, y se fueron corriendo por su orden; y quiso Dios que tanto más alegre fue la fiesta cuanto que hicieron poco daño, aunque dos o tres veces desbarataron la guarda, que fue vista alegre y apacible. Celebráronlo mucho dos lanzadas que se dieron y los garrochones que hubo, porque salieron a la plaza con multitud de lacayos vestidos de librea, en lindísimos caballos con ricos jaeces, el duque de Alba, el duque de Pastrana, el conde de Salinas, el conde de Coruña, el marqués de Távara, el marqués de Villanueva de Barcarrota, y otros caballeros. Y fue [145] cosa agradable para los estranjeros ver las muchas y buenas suertes que se hacían con los toros, admirando la ligereza de los caballos, la destreza y ánimo de los caballeros. Y no menos maravilla causaban las buenas suertes que hacían los de a pie, provocando al toro, y sabiendo ligeramente escusar el encuentro dejándole frustrado.

Siendo tiempo, el rey y los príncipes se fueron a vestir para las cañas, y los señores y caballeros que andaban en la plaza se salieron para el mismo efeto, quedando en compañía de la reina el duque de Sesa, su mayordomo mayor. Y entre tanto se prosiguió en el correr de los toros, notándose mucho que [sic] almirante de Inglaterra se entretenía con doña Catalina de la Cerda, dama de la reina nuestra señora, hermosa y de mucha gentileza, y con ella

hizo el almirante demostraciones de buen galán y discreto cortesano. Y estando la plaza despejada de gente, en que por una parte el marqués de Camarasa con la guarda española, y por otra parte el capitán Calderón con la alemana, usaron mucha diligencia, **[Reina nuestra señora toma la llave del toril.]** la reina nuestra señora mandó que la entregasen la llave del toril, porque siendo como es costumbre echar toros para despartir las cañas, no quiso que esto se hiciese estando el rey en la plaza, en que su majestad mostró mucha discreción. Vestido su majestad en la posada del marqués de la Laguna, que es junto al pasadizo de don Alonso, desde una [146] ventana fue ordenando todo lo que se había de hacer para el juego de cañas; y en ejecutar sus órdenes entendían don Alonso de Cárcamo, y Haro, corregidor de Toledo, del hábito de Calatrava, y don Gonzalo Manuel, de la misma Orden, caballeros cordobeses, que, como ejercitados en tal juego, fueron llamados para que asistiesen en él y hiciesen ejecutar lo que su majestad mandase. Estando pues todo a punto, y juntas las cuadrillas, su majestad se puso a caballo, y desde la puerta de la plaza mandó que comenzasen a entrar. Fueron los primeros treinta y cuatro trompetas y atabales, que aunque estos entraron haciendo grandísimo estruendo, porque en las cuatro esquinas de la plaza había otros muchos trompetas y menestriles, que desde que se comenzaron los toros y mientras duraron, a veces tocaban, sin que jamás dejase de haber música, en esta entrada, tocando todos juntos, pareció muy bien. Guiaba los trompetas y atabales uno a caballo, vestido de la misma librea de seda de las colores de la reina nuestra señora, y ellos también con las banderolas de las trompetas, las gualdrapas de los atabales, cubiertas y guarniciones de los caballos, sombreros y plumas. Y estando la plaza muy despejada, y, habiéndose puesto las trompetas y atabales en los cuatro ángulos de la plaza, para que sin embarazar pudiesen hacer su oficio, entraron doce acémilas de una en una, llevadas de diestro de acemileros, vestidos de librea, guarnecidas con patenaje de plata y pretales de plata y borlaje de seda de las colores de la reina, con grandes penachos en las cabezas y traseros de los bastos, con dos haces de cañas para el juego en cada una, cubiertas de reposteros de terciopelo carmesí, bordadas en ellos, de oro y plata y seda, las

armas reales, con sogas [147] de seda de las mismas colores y garrotes de plata. Seguían a las acémilas todos los oficiales de la caballeriza del rey, y luego seguía el caballo, y tras él, otros venticinco, llevados de diestros de lacayos, vestidos de encarnado, blanco y morado, que son las colores de la reina nuestra señora, con espadas y dagas plateadas. Los jaeces eran de oro y plata, con muchas joyas y recamados; las mochilas de pedrerías, cubiertas con tellices de terciopelo carmesí, franjas de oro, bordadas en ellos unas cifras de tela de oro.

[Cuadrilla del rey nuestro señor.] Hecha esta suntuosa entrada, estando la plaza muy regada y despejada, y todos en sus lugares, haciendo un lindísimo espectáculo, y con universal aplauso, silencio y aspectación [sic], entró la cuadrilla del rey nuestro señor, que eran: su majestad, el duque de Lerma, su caballerizo mayor, en dos maravillosos caballos blancos, y corrieron una pareja tan igual, comenzando y parando tan a tiempo, y blandiendo sus lanzas con gracia y gallardía, que causó mucho contento. Siguió el duque de Cea y el conde de Gelves, gentilhombre de su Cámara; don Pedro de Castro y el conde de Mayalde, también gentileshombres de su Cámara; el marqués de la Bañeza, don García de Figueroa, gentileshombres de la Cámara; don Enrique de Guzmán y el marqués de San Germán, gentileshombres de su Cámara, con marlotas y capellares de raso encarnado y morado, bordado de plata, con rapacejos y franjas de lo mismo, que eran, como se ha dicho, las colores de la reina nuestra señora. Y porque las labores bordadas eran unos cornucopias, salían mucho, y estaban bien compartidas y matizadas, y las tocas moriscas iban bien hechas con lindas plumas, y de la misma manera eran las libreas de las otras cuadrillas, sin quitar ni poner más de las colores. **[Atención del pueblo al rey.]** Y aquí se notó la gran atención con que todos volvieron los ojos a su rey, con grande amor y estimación, admirando y ensalzando la gentileza con que iba, con mucha destreza y donaire. [147]

[Cuadrilla de la ciudad de Valladolid.] Siguió a la cuadrilla de su majestad, la de la ciudad de Valladolid, que fue la segunda, que eran el nuevo corregidor don Diego de Sandoval, gentilhombre de la boca de su majestad, y Antonio de Santiago, don Luis de

Alcaraz, don Pedro de Arrieta, don Diego Nuño de Valencia, don Galván Boniseñe, don Alonso López de Mella, don Diego de Nebro, don Diego de Leiva, caballero del hábito de Santiago, todos regidores, y D. Jerónimo de Sandoval, hijo del corregidor, y eran sus colores, colorado, amarillo y plata.

[Cuadrilla del condestable.] La tercera cuadrilla fue el condestable de Castilla, de verde, negro y plata; y fueron el condestable, el marqués de Cuéllar, el conde de Aguilar, don Alonso de Velasco, señor de Revilla, veedor general de las galeras y armadas del rey; el marqués del Carpio; don Manuel de Zúñiga, hijo del conde de Monterrey; don Pedro Enríquez, hermano del duque de Alcalá; don Andrés Velázquez de Velasco, señor de Villavaquerín; don Francisco de Velasco, del hábito de Santiago, gentilhombre de la boca del rey, y su hermano don Antonio de Velasco.

[Cuadrilla del duque de Pastrana.] En la cuarta cuadrilla fue el duque de Pastrana, y con el conde de Cocentaina, el comendador [149] mayor de Montesa, don Fernando de Borja; don Carlos de Borja, su hermano; el marqués de Fuentes; don Bernardo de Rojas y Sandoval; don Pedro Niño; don Alonso Girón; don Fernando de la Cerda, del hábito de Santiago, capitán de caballos ligeros; y don Pedro de Fonseca, vestidos de morado, naranjado y plata.

[Cuadrilla del duque del Infantado.] La quinta cuadrilla fue la del duque del Infantado, vestido de negro, leonado y plata; y entró con el duque, don Diego Sarmiento de Acuña, caballero del hábito de Calatrava, del Consejo de Hacienda de su majestad. Siguieron: el almirante de Aragón; don Francisco Enríquez de Almanza, caballero del hábito de Alcántara, conde de Nieva, mayordomo del rey; el conde de Coruña; don Diego Sarmiento, hijo del conde de Ribadavia; don Juan de Tasis, del hábito de Santiago, hijo del conde de Villamediana, embajador en Inglaterra; el conde de Barajas, mayordomo del rey; su hermano don Gómez Zapata, gentilhombre de la boca de su majestad, del hábito de Alcántara.

[Cuadrilla del duque de Alba.] La sexta cuadrilla fue del duque de Alba, de azul, leonado y plata; y con el duque de Rivasque, don Diego Sarmiento de Silva, conde de Salinas, del hábito

de Alcántara; los marqueses de Cerralbo y Távara; don Pedro de Zúñiga, señor de Flores Dávila, que va por embajador a Inglaterra; don Manuel de Alencastro, hermano del duque de Avero; el conde de Ayala; don Diego Pimentel, del hábito de Santiago y del Consejo de Guerra; don Martín Valero de Franqueza, del hábito de Santiago, gentilhombre de la boca de su majestad, y el marqués de Villanueva de Barcarrota.

[Cuadrilla del conde de Alba.] La sétima cuadrilla fue del conde de Alba, de oro, plata y encarnado, y entraron con el conde, D. Bernardino de Toledo, su hermano, comendador de la Orden de San Juan; don Juan de Guzmán, Martín de Guzmán, señor de Montalegre y Meneses; el marqués de Falces, capitán de los arqueros; don Francisco Zapata, caballerizo del rey; D. Felipe de Valencia, del hábito de Santiago, sobrino del Bailío de Lora; D. Juan Vicentelo de Toledo, señor de Cantillana; don Antonio de Toledo, señor de la Horcajada; don Luis de Guzmán.

[Cuadrilla del príncipe de Piamonte.] La última fue la del príncipe Vitorio de Piamonte y de su hermano Filiberto Manuel, gran prior de Castilla, de la Orden de San Juan, y entraron con ellos, don Álvaro de Mendoza, D. Jerónimo Muñoz, D. Francisco de Córdoba, D. Juan de Heredia, gentileshombres de su Cámara; don [151] Pedro de Lizama, del hábito de Calatrava; don Francisco Terza, del hábito de Montesa, caballero de su boca; el marqués de Este, su mayordomo mayor, y don Diego de las Mariñas, su mayordomo, del hábito de Santiago, de plata y negro.

Pasada la primera carrera por medio de la plaza, fue la segunda por debajo del balcón de la reina nuestra señora, y otra por el otro lado. Y habiéndose pasado muy bien, y con gran orden y concierto, pareciendo muy agradable la vista de tantos caballeros solos en la plaza, con tan hermosas, ricas y varias libreas, con tanta gentileza y diversidad de plumas, hallándose todos en el puesto del Ochavo para dividirse y salir a mudar caballos y tomar cañas y adargas, se salió su majestad por allí con las cuadrillas de su puesto, que eran la de la ciudad, el condestable y el duque de Pastrana; y las otras cuatro se fueron de galope por la acera donde estaba la reina nuestra señora, guiándolas don Diego Sarmiento de Acuña, para salir para el mismo efecto por la puerta de arriba.

Su majestad fue tan diligente en mudar caballo, y por consiguiente todos los de su puesto, que estuvo a la puerta gran rato con su adarga embrazada, solicitando y llamando a los contrarios con una trompeta, y envió a ello al marqués de Camarasa. Y estando a punto, salieron [152] los unos y los otros por sus puertas a un mismo tiempo, guiando su majestad a los de su puesto, y el príncipe de Piamonte a los del suyo; y habiendo escaramuzado y torneado la plaza buen rato con gran concierto de galope, dándose lugar los unos a los otros, sin embarazarse, se volvieron a sus lugares, poniéndose todas las cuadrillas de por sí a la frente las unas de las otras. Y cuando fue tiempo, llevando su majestad el cabo de la saya [sic], arremetió con toda ella a desembarazar las cañas sobre el puesto enemigo, y revolvió, recogiendo la cuadrilla y guiándola, y tomando la carga con tan buen orden y compostura, no sólo para el juego, sino para gobernarle, como si cada día lo hubiera ejercitado. Y aunque los hábitos con que se hace este juego y la caballería son a usanza morisca, la forma de pelear es antigua romana, con aquellos rodeos y vueltas, dándose las cargas los unos a los otros. Prosiguió el juego por gran rato, haciéndolo todos muy bien; porque con mucha consideración se daban lugar, arremetiendo sobre el enemigo, a espaldas vueltas, por no mezclarse; pero su majestad se hubo tan estremadamante de bien, que por el adargarse con maña y desembarazar la caña con brío y gracia, llevó a sí todos los ojos de aquel gran teatro. Al fin la noche despartió el juego, que fue maravilloso, muy concertado y ordenado, y el pueblo quedó contentísimo, juzgando que a su majestad no le faltó nada para hacer lo que debe en tal ocasión un verdadero caballero y perfeto jinete.

Acabado el juego, se fueron a desnudar, y volvió por la reina nuestra señora, con la cual se fue a palacio en su coche, estando la plaza y calles con muchas luminarias. Al almirante de Inglaterra y al embajador, y a todos los caballeros ingleses dio esta manera de fiesta, no usada sino en España, mucho contento, gustando mucho de la riqueza de las libreas tan bien matizadas, de la ligereza y virtud de los caballos, de la gentileza y disposición de los caballeros, en aquella manera de silla tan ejercitados. [153]

27. Muestra general que se tomó a la caballería de las guardas de Castilla, en la Puerta del Campo de Valladolid, sábado 11 de junio.

Desde que el duque de Lerma tuvo el título de capitán general de la caballería de España, deseó reconocerla mediante una muestra general, y en particular a la gente que llaman las guardas de Castilla la Vieja, desde muy antiguo tiempo instituidas; y pareciendo que por estar alojadas cerca de Valladolid, y ser en esta ocasión el tiempo que se suele mudar la parte dellas, que de dos en dos años va a residir al reino de Navarra, adonde parecía que ahora no hacía falta, se mandó venir sin aguardar, como se suele hacer, la que entra en su lugar, salvo la compañía de caballos ligeros del condestable de Navarra, que por ser de naturales, pareció no desacomodarla en hacerla venir para este efeto; porque si las otras compañías venían, era para quedarse en Castilla.

Acordado, pues, que esta muestra fuese el día referido, en la Puerta del Campo de Valladolid, como todo movimiento de armas es grato espectáculo a los hombres, los Consejos lo quisieron ver; por lo cual se mandaron hacer tablados para ellos, y otro se hizo junto a las casas de don Bernardino de Velasco, al lado del puesto que tenían el rey y reina nuestros señores, y sus sobrinos, adonde estuvo el almirante de Inglaterra. [154]

Habiéndose, pues, acercado algunos días antes la caballería a alojamientos cómodos, las compañías se fueron allegando a Valladolid y recogiéndose hacia la parte que llaman del Espolón; y cuando pareció que era hora, porque su majestad, como se ha dicho, se hallaba con la reina nuestra señora, en las casas de don Bernardino de Velasco, adonde habían comido, las compañías fueron entrando en la plaza, y tomando los puestos que se les mandaron, con muy buena orden; y las quince de lanzas gruesas, que así llaman a los hombres de armas, en aquella espaciosa plaza, que es a manera de teatro, y uno de los mejores del mundo, formaron dos grandes escuadrones, poniendo los estandartes en su lugar, y en la primera hilera los caballos encubertados, estando sus capitanes delante en hermosos caballos con ricas armas doradas y ricos jiriles, y algunos con bardas o cubiertas de acero, doradas, nieladas y labradas de ataujía, que fue mucho de ver. En los

dos cuernos destos escuadrones se pusieron en cada uno dos compañías de caballos ligeros, y delante dellos una de arcabuceros de a caballo.

Estando de la manera referida en ordenanza a la mira de su majestad, era la vista muy hermosa, porque los escuadrones, divididos con un buen espacio el uno del otro, con el relumbrar de las armas, el mover de los estandartes, cuadretes y banderolas de las lanzas de los caballos ligeros, la espesura de grandes penachos, y los buenos arneses que todos llevaban muy limpios, y los faldones de diversos colores, con el gran rumor de las trompetas, hacían una agradable vista, estando grandísimo número de gente en torno. Y cuando pareció que no faltaba más que proveer, fue don Juan de Mendoza, marqués de San Germán, capitán general del reino de Portugal y lugarteniente del duque de Lerma, desta caballería, que para esto fue llamado, y avisó al duque, el cual salió, llevando todos sus pajes delante, y los oficiales de la caballería en hermosos caballos, vestidos con casacas de terciopelo negro, con ricos pasamanos [155] de plata. Los pajes llevaban la celada y otras piezas de armas, y el duque iba en un gran caballo corsiel, con jiriles de terciopelo negro, con mucha chapería de plata, con armas doradas, con una rica banda, bordada de preciosa pedrería. Y habiendo mandado quedar a los oficiales y a los pajes, llevando el bastón de capitán general, fue reconociendo los escuadrones y dando vuelta por ellos; y acabado, estando la plaza bien despejada, en que habían entendido los jinetes, estando cada capitán en su puesto, el duque se puso solo delante de los escuadrones, y a buen paso los hizo mejorar dos veces, caminando a frente de su majestad, y cuando pareció que estaban en el puesto conveniente, los arcabuceros de a caballo del un cuerno arremetieron, acometiendo a los del otro, los cuales salieron cargándolos y tomando la carga. Arremetió contra ellos una compañía de caballos ligeros, y de mano en mano las unas se fueron cargando a las otras con buena orden y tiento.

En acabando los arcabuceros y caballos ligeros de escaramuzar, arremetió el duque delante, y siguiéndole los dos escuadrones, guardando muy bien la ordenanza, con grande igualdad fueron a romper debajo de la ventana de sus majestades, adonde

los estandartes, cuadretes y toda la lancería se abatieron a un tiempo, y revolviendo cada escuadrón por su parte, fueron a tomar puesto el uno frontero del otro, desde donde arremetieron el uno contra el otro, y pasándose por los lados, se volvieron a juntar con muy buena orden y tino, y en habiendo sosegado un poco, se salieron, deshaciendo los escuadrones, a dar muestra y pasar por delante de su majestad, compañía por compañía, lo cual fue muy conforme al uso de guerra, y abatiendo los estandartes a su majestad, pareció muy bien; y **28.** las compañías fueron las siguientes:

Primeramente, el duque de Lerma con su compañía de hombres de armas, llevando delante de todos, los oficiales de las guardas [156] y sus pajes en hermosos caballos muy bien guarnecidas, como arriba se ha dicho.

La compañía de los cien continuos, que hasta ahora no tiene capitán, y la gobierna Alonso Ruiz de Herrera, con sus pajes a caballo, de librea.

El duque de Cea, de la Cámara de su majestad, con su compañía, y doce pajes ricamente aderezados, en lindos caballos.

El conde de Alba de Liste, cazador mayor de su majestad, asimismo con muchos pajes y caballos. Y lo mismo hicieron los demás capitanes, que son los siguientes:

El marqués de San Germán, de la Cámara de su majestad, con la suya.

Don Enrique de Guzmán, clavero de Alcántara, de la Cámara de su majestad, con la suya.

Don Pedro de Castro, de la Cámara de su majestad, con la suya.

El conde de Gelves, don Fernando de Castro, de la Cámara de su majestad, con la suya.

Don Diego de Sandoval, corregidor de Valladolid, gentilhombre de la boca de su majestad, con la suya.

Don Luis de Guzmán, gentilhombre de la boca de su majestad, con las suyas.

Las siguientes compañías salieron con los tenientes, por estar ausentes los capitanes.

El adelantado de Castilla, capitán general de las galeras [157] de

Secilia.
La del marqués de Villamizar, de la Cámara de su majestad, Visorey de Valencia.
La del marqués de Cañete.
La de don Jusepe Vázquez de Acuña, del Consejo secreto, y castellano de Milán.
La del conde de Oñate, embajador de Saboya.
La del marqués de Montesclaros, visorrey de los reinos de Nueva España. [158]

Los cuadretes o cornetas de caballos ligeros fueron los siguientes, que fueron muy bien en orden como las demás.

Don Francisco de Bobadilla, conde de Puñonrostro, del Consejo de Guerra de su majestad.
El marqués de Távara.
Don Pedro Pacheco, de la boca de su majestad.
Don Sancho Bravo de Acuña.
Una compañía de sesenta arcabuceros de a caballo y cuarenta lanzas jinetas, de don Gaspar de Guevara.
Otra compañía de sesenta arcabuceros a caballo de la guarda del capitán general, de don Diego Hurtado de Mendoza, conde de Saldaña, su hijo, cuyo teniente es don Gonzalo Guiral, del hábito de Santiago.

Todos los estandartes tienen a sesenta lanzas, y el de los Continuos ciento, que son mil lanzas gruesas; las cuatro compañías de caballos ligeros, a ochenta lanzas, que son trecientas y veinte; las dos compañías de arcabuceros, con los jinetes, son ciento y sesenta, y con la compañía del condestable de Navarra, son todos mil y quinientos y sesenta caballos pagados de ordenanza de sólo el [159] reino de Castilla la Vieja, sin la caballería de la costa de Granada, que allí asiste, y sin los caballeros de cuantía, que en algunas muestras han llegado a cinco mil y setecientos, sin otra caballería que el reino tiene. Acabada la muestra, la caballería se entró en Valladolid, y se puso en todas las calles en ala, por donde su majestad pasó, que tomó casi desde la Puerta del Campo hasta palacio, que es un gran trecho, y al almirante de Inglaterra pareció cosa admirable, por ir tan en orden armada y en tan buenos

caballos, que al fin, como dijo, son españoles; y así fue ésta una muestra concertada, con juicio ordenada, conforme a esperiencia militar, y que denotó la potencia de un gran príncipe en sola una parte deste reino de Castilla.

29. Procesión de San Diego.

Viernes 3 del dicho, estando acabada la iglesia del monasterio de los religiosos descalzos franciscos, que, pegada al palacio real, ha hecho el duque de Lerma, con la buena ocasión del otavario del Corpus se pasó a ella el Santísimo Sacramento con una solene procesión, que anduvo por la plaza que está detrás de palacio, que estaba colgada de riquísimas tapicerías, con cuatro altares en los cuatro ángulos de la plaza, que pusieron el duque de Lerma, la condesa de Miranda, la condesa de Lemos y la duquesa de Cea, adornados de tanta curiosidad de reliquias, imágines y otras cosas devotas y diversas, y delicados perfumes, que hubo mucho que ver, y tanto más hermosearon la procesión los motetes y villancicos que cantó la capilla real. Y la autorizaron los reyes con su presencia real y la del príncipe de Piamonte y de su hermano el gran prior de Castilla, y la intervención del cardenal de Toledo, del inquisidor general, del arzobispo de Burgos y otros prelados, de los grandes y [160] nobleza de la Corte, y de la camarera mayor, condesa de Miranda, duquesa de Cea, condesa de Lemos, y otras muchas señoras y damas de la reina nuestra señora. Salió la procesión de la iglesia vieja, llevaron el palio capellanes de su majestad con capas de coro. Hizo el oficio el general de San Francisco y pedricó [sic] un padre descalzo, y se llevó el Santísimo Sacramento a la iglesia nueva, que está fabricada con maravillosa arquitetura, y cada día, hasta que acabó el otavario, la capilla real, con asistencia de don Álvaro Carvajal, hizo los oficios, interviniendo sus majestades por las gelosías de la iglesia adonde pasan desde palacio; y el día de la otava por la tarde se encerró el Santísimo Sacramento después de vísperas, y los reyes bajaron a la procesión, que se hizo por el claustro, que aunque pequeño, estaba muy ricamente adrezado con cuatro altares, donde se cantaron otros diferentes villancicos y motetes. Y también llevaron las varas los capellanes de su majestad, y el cardenal de Toledo dio la bendición

solene cantada, con que se acabó el oficio, y sus majestades se recogieron por la misma escalera que sale a la iglesia, por donde habían bajado.

30. **Máscara y sarao que se hizo, a 16 de junio, en la gran sala que comúnmente llaman el salón, en el palacio real de Valladolid.**

Porque, no obstante que el palacio real de Valladolid tiene muy grandes comodidades, faltaba en él una sala tan capaz como requieren los saraos reales, que se representan con gran pompa y majestad, y adonde concurre la mayor nobleza y gran número della, el rey nuestro señor, con su ánimo generoso, considerando que en las casas del conde de Miranda, que se agregaron a palacio, [161] había bastante dispusición para fabricar una sala como se deseaba, mandó a sus arquitetos que lo mirasen, y hallando que surtía bien su designio, sacasen la planta; y vista, contentando a su majestad, mandó que luego se pusiese en efeto; y porque como se iba labrando, se iba conociendo que la obra salía bien, porque no todas las veces suceden las cosas en efeto como parece en los modelos y trazas, ordenó su majestad que se metiese gente y se diese mucha priesa en la fábrica, la cual se hizo con tanta brevedad, que las objeciones que a esto se ponían, se convirtieron en alabanzas, pues la fábrica ha sido de las mejores del mundo, **31.** porque de longitud tiene ciento y cincuenta pies de vara castellana, y el tercio de latitud, y el atitud [sic] tiene la necesaria proporción, conforme a las reglas de arquitetura; la claridad que tiene es maravillosa, y el techo está pintado de excelente mano, con una traza muy desimulada para poder abrir algunos espacios dél, para que, como los saraos son de noche, y en tan gran pieza necesariamente ha de haber muchas lumbres, el humo tenga respiración sin que ofenda. Tiene en torno un corredor, en el cual se hace una hermosa galería, y más abajo mucho ventanaje en aposentos y apartamientos, con escaleras secretas y muchas puertas en convinientes lugares por donde con la escalera se comunica la fábrica con artificiosa correspondencia, de manera que viene a ser a modo de teatro. Para el sarao se colgó la sala de las ricas tapicerías de Túnez, de oro y seda. Los intermedios que hacía el venta-

naje, por no caber tapicerías, se cubrieron de raso de oro verde, y en las ventanas se pusieron cortinas de tafetán verde. En la galería estaba un candilón grande de plata con su bola en cada espacio, que tenía cuatro luces, que serían 34 candiles, y otros tantos en las claraboyas que están encima del ventanaje de la galería, y por la corniz, que está al pie de la galería que iba rodeando toda la sala, estaban puestos otros tantos grandes candeleros de plata con hachas de cera blanca, que eran hechos como medias [162] piñas. En la misma sala había otros tantos grandes blandones de plata con hachas, con que estaba tan clara como el día. En el ventanaje se señaló lugar para el conde de Miranda, para el cardenal de Toledo, para el almirante de Inglaterra y embajador ordinario y los más principales caballeros que con él vinieron, y para todos los demás embajadores, para los grandes, para el inquisidor general y para los del Consejo de Estado y Guerra. En la galería se repartieron los lugares a los Consejos y criados de la casa real. Por los lados de la sala se pusieron bancos, como se usa en los saraos, cubiertos de alhombras, para arrimarse las señoras, damas y caballeros que tienen lugar, y porque los caballeros que están detrás no diesen molestia; y aquí hubo una discreta consideración: que en la distancia desde los bancos y las paredes se habían puesto tres gradas, una más alta que otra, porque los caballeros detrás no pudiesen ser impedidos de los de delante, y así vino a quedar la sala, en lo bajo, en el medio y en lo alto, como un bien proporcionado teatro; y con la esperiencia se vio que el disigno de su majestad salió prudentísimo, pues habiendo mandado a sus mayordomos de la manera que se habían de repartir los lugares y acomodar las personas, no siendo escasos en dar entrada como fuesen personas dignas, se juzgó que no hubo menos de tres mil hombres.

Estando puesto con el referido ornamento y orden, con grandísimo silencio y quietud, casi a las 9 horas de la noche, una figura de mujer que estaba en la cúpula de un templo de gentil arquitetura labrado en el testero de la sala, que era la Fama, tocó un clarín, con que llevó a sí con gran aplauso toda la gente; y luego comenzó un coro de música, que estaba en las ventanas en medio de la sala, a cantar los versos siguientes con voces angelicales,

respondiendo otro de las ventanas fronteras, y a voces cantando todos la letra siguiente, con el espíritu que la letra pedía, la cual declara la intención de la máscara: [163]

La virtud generosa,
cercada de ministros celestiales,
y de su luz hermosa,
para comunicarla a los mortales,
decendió adonde baña
Pisuerga el trono superior de España.

Dando en la antigua Pincia
que Olid restituyó, donde sus reyes
dan a tanta provincia
como su imperio abarca, justas leyes,
un subcesor augusto
salió a la luz, terror del pueblo injusto.

Para que esta esperanza
crezca, excediendo a todo humano ejemplo,
hoy, para su crianza,
se le dedica en su palacio un templo,
y con piadosa mano
cierra la paz las puertas del de Jano.

Jazmín, rosas, violetas,
súbitas nacerán en la real cuna,
donde sirven sujetas
hoy la naturaleza y la fortuna,
porque muy superiores
virtudes le producen estas flores.

Al punto que la música acabó, se abrió en el otro testero de la sala, que está frontero del templo, una gran puerta, por la cual se aparecieron entre muchas luces diversas figuras de máscaras al [164] rededor de un hermoso coro, y no se movieron hasta que los coros cantaron la siguiente estancia:

Mas ya el virgéneo coro
ocupa con su diosa la real puerta,
que sobre quicios de oro,
la humana majestad le tiene abierta,
y es por donde visita
al hijo de Felipe y Margarita.

[Significación del sarao.] Acabando los coros a un tiempo, comenzaron músicas de cornetas y otras, y en particular una gran tropa de violones enmascarados, vestidos con ropones de seda naranjada, guarnecidos de oro al uso veneciano, y sombreros con plumas, y tañendo cierta sonada deleitosa compuesta para tal efeto. Comenzaron a caminar, que como eran muchos, iban en tropa; con aquel traje parecieron bien; seguían muy despacio a los lados veinte y cuatro pajes con hachas, máscaras y vaqueros de lo mismo, y sombreros con penachos entre los violones, y el carro [sic] iban seis meninas, que eran doña Juana y doña Isabel de Aragón, doña María de Velasco y doña Catalina de Guzmán, doña Bárbara del Maino y doña María Zapata, que representaban las virtudes a un príncipe pertenecientes: la Magnanidad [sic] con una espada con dos cuchillas, cuyas puntas son diversas flores; la Liberalidad se mostraba pintada en una tarja con un sol, que es la criatura que más se comunica; la Seguridad, que se demostraba con una áncora de plata asida de una maroma de seda; la Prudencia, embrazado un escudo en un espejo, y un triángulo en medio, de oro, que significaba los tres tiempos, pasado, presente y futuro, que de todo hombre prudente deben ser considerados; la Esperanza, con unos [165] ramos de laurel, porque como siempre está verde, así vive siempre la esperanza; y la Paz, que iba sucediendo con unos ramos de oliva. El vestido destas seis virtudes era de velo de oro y plata, y los tocados eran muy galanes y artificiosos. Iban danzando graciosamente, y detrás la señora infanta doña Ana, que representaba la sola Virtud que comprehende todas las otras, sentada en un carro a modo de popa de navío, de veinte y cinco palmos en alto, con muchas labores de relieve, que eran sirenas, tarjetas, trofeos y otras cosas, todas doradas, y en su campo pintadas diversas fantasías poéticas. Tiraban el carro dos hacas

muy pequeñas, cubiertas con paramentos de tela de oro carmesí, con sus penachos, y en una silla, en lo más alto del carro, iba la señora infanta, con una celada de oro en la cabeza, con muchos diamantes y penachos, y en la mano llevaba un cetro de oro, y en el cabo dél un pájaro celeste, y a los dos lados y pies de la silla, iban sentadas dos niñas, que eran doña Sofía de Araiz y doña Luisa Pacheco, con dos hachas en las manos; más abajo de su alteza, en medio de unas gradas que había en lo interior del carro, iba sentada la duquesa de Villahermosa, representando la Felicidad, que es la fuerza de la virtud, con un cornucopia, y entre las frutas dél se mostraba una reja de arado, y sobre su tocado un ave fénix; su vestido era de tela de oro carmesí, con mucha pedrería.

Fue caminando en el referido carro y con el dicho acompañamiento la Virtud, hasta el templo, al cual se subió por unas gradas cubiertas de riquísimas alhombras, y formábanle dos colunas con su pórtico, historiadas y doradas, con sus basas y capiteles, y en los [166] nic[h]os, de jaspe y pórfido, estaban cuatro grandes figuras de oro. **[Estatuas del templo.]** La una era la Religión, teniendo el caduceo de Mercurio en la mano, que significaba abundancia de bienes espirituales; otra, con el rayo de Júpiter en la mano, denotaba la Justicia; la Prudencia tenía una esfera de oro, que significaba los cielos, con cuyo movimiento socorre al mundo inferior; la cuarta era la Vitoria, que blandía unas palmas. Llegada su alteza a las gradas del templo, habiendo ido con reposo y majestad más que de criatura, se apeó, y fue a sentarse en una silla de brocado que estaba en medio de otras dos; las otras virtudes se sentaron por su orden en las gradas del templo, el cual, como toda su arquitetura, era de oro: en la cúpula y cornices y por todo el frontispicio había muchas hachas y velas, resplandecían maravillosamente y mostraban gran autoridad. El carro se volvió para donde vino, que hizo muy linda vista, y los músicos se fueron a poner en su tabladillo debajo de los coros de los cantores, los cuales volvieron a cantar el himno siguiente, con que se acabó de entender la intención de la máscara:

Filipo el Cuarto vino
a merecer, como Hércules tebano,
aquel premio divino
que dan los dioses al valor humano,
que en competencia suya,
paz y descanso público instituya;

Mas domará primero,
si en la cuna le embisten, los dragones;
en edad más entero,
las quimeras, las hidras y leones,
y en el infierno mismo
pondrá en prisión las furias de su abismo. [167]

Cuando en sus hombros quiera
poner Filipo, como Atlante, el mundo,
de la misma manera
que Carlos los libró desde el Segundo,
émulo del abuelo,
podrá en la tierra sostener el cielo.

[Nube que se descubre con los héroes y ninfas.] En acabando los coros, se cayeron unas telas que cubrían el testero de la sala que miraba al templo, y luego se mostró un ancho aposento, como cimborrio de templo, fabricado para lo alto y para los lados con muchas lunas de espejos, que pareció un hermoso, resplandeciente y trasparente cielo, y dentro dél catorce héroes y catorce ninfas con antorchas encendidas, cuya luz y de otras muchas secretas, resplandecía mucho, y con la transparencia del cielo, se mostraban muy claros aquellos simulacros, vetidos todos con sayos de tela de oro naranjado hasta la rodilla, con faldetes y almenaje a la usanza y traje antiguo romano, bordados y guarnecidos de oro, y encima mantos de tela de plata que desde el hombro iba cayendo hasta los pies, y se recogían en el brazo izquierdo por encima de la espada. **[Vestidos de la máscara.]** Llevaban morriones de la misma tela de oro, bordados de grandes perlas, con altos penachos de diversas colores, de los cuales pendía una toca de

velillo de plata, y todos llevaban cadenas riquísimas de diamantes. Las ninfas llevaban basquiñas y jubones de tela de plata bordada de cordoncillo de plata y escarchado, y encima unos faldones hasta la mitad de las esquinas, con sus cueras con mangas en punta, y de la cintura de las cueras colgaban almenillas con botones y borlas, todo de oro; los tocados eran bizarros, ricos y extraordinarios, con muchas plumas blancas, y colgando dos cabos de velillo de plata, que el uno iba revuelto a un brazo, y el otro caía hasta el suelo; [168] pero las joyas de diamantes y rubíes que se llevaban en los tocados era cosa de admiración. Los héroes tenían máscaras, y las ninfas también, rajadas, que parecían bien, y en suma, éste era también hábito a lo romano; y desde que los referidos héroes y ninfas se mostraron en el cielo, los coros cantaron lo siguiente:

CORO PRIMERO
Ya la Deidad eterna,
que en los anfiteatros celestiales
sus fábricas gobierna,
ha rasgado los cóncavos cristales,
y en ellos muestra abiertas,
entre los rayos de su luz, las puertas.

CORO SEGUNDO
Pues decidnos agora
para quién las abrió, si el tierno Alcides
en pura infancia llora,
y hasta que coronado en esas lides
lo suban sus vitorias,
no participará de tantas glorias.

CORO PRIMERO
Porque el Olimpo ordena
que los héroes y ninfas que ya habitan
en su cumbre serena,
con las virtudes ínclitas compitan,
y a la tierra desciendan,

donde a la grave educación atiendan. [169]

CORO SEGUNDO
Y en este breve espacio
que interpone a ese bien naturaleza,
pues todo el gran palacio
haciendo en torno y resonando empieza
el aplauso del hijo,
darán ellos tributo al regocijo.

CORO PRIMERO
Como Apolo algún día,
con los jóvenes de Argos y Diana,
con sus ninfas solía
danzar, tomando entrambos forma humana,
veréis coros sagrados
no de inferiores dioses imitados.

LOS DOS COROS
Viva, pues, viva, viva
el príncipe español, y todo el orbe
súbdito le reciba;
que el sol, sin que haya Dios que se lo estorbe,
como por ministerio
siempre alumbra algún reino de su imperio.

[La nube va bajando del cielo.] En acabando los coros, comenzó la música de los violones un son inventado para este propósito; y apareciendo en aquel resplandeciente cielo una nube, se vía que poco a poco iba bajando, con dos héroes y dos ninfas, que en llegando a tierra los despedía de sí, y se volvía a subir, y ellos [170] con sus hachas salían danzando, y se iban acercando al templo de la Virtud, hasta hacerle reverencia, y entre tanto subía y bajaba la nube de cuatro en cuatro. Los primeros fueron el duque de Cea con doña Antonia de Toledo, don Enrique de Guzmán con doña Magdalena de Ulloa; segundos, el condestable de Castilla con doña Inés de Zúñiga, y el conde de Gelves con doña Leonor

Pimentel; terceros, el duque de Pastrana con doña Beatriz de Villena, y el conde de Mayalde con doña Luisa Osorio; cuartos, el conde de Lemos con doña Elvira de Guzmán, y el duque de Alba con doña Antonia Manrique; quintos, el duque del Infantado con doña Juana Portocarrero, y el marqués de la Bañeza con doña Aldonza Chacón; sextos, el príncipe Filiberto con doña Catalina de la Cerda, y el duque de Lerma con doña Juana de Mendoza; sétimos, el rey y reina nuestros señores, el príncipe de Piamonte con doña Mariana Riedren, todas damas de la reina nuestra señora; y con maravilloso concierto y orden, como bajaban de cuatro en cuatro, iban a hacer reverencia al templo, y cuando salían los otros de la nube, ya volvían a saludarlos; y la nube se volvió a su lugar, y se pusieron en el cielo, en acabando de cerrarse, aquellos pajes de su majestad con sus hachas en lugar de los héroes, que con aquella lucida librea y tantas lumbres parecía cosa divina. Esta danza duró gran rato, con diversas mudanzas y artificios; unas veces danzando en cuadro, otras en círculo, unas juntas y otras divididas, con universal gusto de todos, por la variedad, novedad y artificio de la cosa, gracia y destreza de los héroes y ninfas.

[Los reyes se van a sentar.] Acabada esta danza, que era viva y alegre, y que levantaba el espíritu, los reyes se fueron a asentar en las dos sillas de brocado que estaban en el templo de la Virtud, y se quitaron las máscaras, y todos hicieron lo mismo, y tomaron sombreros con ricas plumas y cintillos de diamantes, y las ninfas, quitadas sus máscaras, se sentaron en sus lugares, y con ellas los [171] héroes y caballeros que tenían lugar, conforme a orden de sarao. A los lados del templo, bajadas las gradas, en riquísimos tapetes estaban infinitas señoras, no dándose almohadas, salvo a las mujeres de grandes, como se usa en la casa real. Comenzaron las seis ninfas entre ellas otra maravillosa danza, compuesta con gran juicio, porque trocándose, volviendo y revolviendo y mudando lugares, como diestrísimas y airosas, lo hicieron muy bien y dieron gran contento. El sarao fue prosiguiendo, danzando los reyes y todos conforme como lo iba su majestad ordenando: unos turdión, otros madama de Orliens, otros pavanas y gallardas, y porque el rey (como quien sabe acudir a todo con mucho cumpli-

miento) quiso honrar a los caballeros ingleses, mandó que danzase el conde de Pert, pariente del rey de Inglaterra, mancebo de gentil talle y disposición, y fue a sacar a doña Catalina de la Cerda, y entrambos lo hicieron con tanta admiración, que no se supo distinguir cuál lo había hecho mejor, la dama o el caballero. Danzaron el conde de Lemos y su hermano el conde de Gelves, que son muy diestros, y luego mandó su majestad que danzase el Milort Guillibi, que sacó a doña Antonia de Toledo; pero el Milort causó grande maravilla, porque danzó a la gallarda, con saltos y cabriolas tan a compás y a tiempo, que después del rey, tuvo el segundo lugar en la excelencia del danzar.

[Remate del sarao.] Finalmente, pareciendo al rey nuestro señor, que ya era tiempo, ordenó que los menestriles que estaban en aquel relumbrante cielo tocasen la danza de la hacha, que es el remate de los saraos. Y las meninas y damas sacaron diversos caballeros y señores; fue entre ellos el duque de Sesa, que, como mayordomo mayor, estaba junto a la reina nuestra señora, y aunque no le falta nada para gran cortesano, todavía trocara el favor con otro galán. Sacaron al duque de Lerma y al conde de Pert, y últimamente doña Catalina de la Cerda, cuya gentileza es más que [172] ordinaria, sacó al rey, nuestro señor, **[Almirante de Inglaterra sale a danzar.]** y al almirante de Inglaterra, por satisfacer a quien había hecho grandes demostraciones de su galán; y en esta danza se mostró como tal, correspondiendo con lo que debía al respeto real, a su edad y a la obligación de galán, dando a entender que tenía tantas partes de gentil caballero y grato, como de gran soldado. Y mientras la dama cumplía con las obligaciones de la danza, el rey habló con él y le entretuvo, porque en ninguna cosa se ve que falta este príncipe a grandeza y cumplimiento. La dama dio a su majestad la hacha, y tomó de la mano al almirante y le llevó a su lugar, y el rey acabó el sarao a las dos de la mañana; el cual sin faltar a su real autoridad, con gracia, espíritu y proporción hizo todas las acciones y movimientos del danzar siendo, a juicio universal, el que mereció en esto el primer lugar; de que no se maravillan los que tratan de ordinario a su majestad, pues ninguna cosa de cuantas ejercita, deja de hacer con particular juicio y discreción.

[32. Presentes del rey al almirante y dones a todos los caballeros ingleses.] A este tiempo ya el almirante tenía sus negocios acabados, y pidió a su majestad que le diese licencia para besarle la mano y despedirse, y teniéndolo por bien, le envió un diamante punta en una pluma de oro, puesto en el aire, que se tasó en siete mil y seiscientos ducados, y una sarta de perlas, en cinco mil, y otras diferentes joyas, que todas montaron más de treinta y cuatro mil. **[Presente de su majestad al rey de la Gran Bretaña.]** Y la reina nuestra señora, que también quiso hacer demonstración con él, le envió una cadena de oro de diamantes, que valía cuatro mil ducados, para la condesa, su mujer, y otras joyas, que valían otros tantos. Envió su majestad al rey de la Gran Bretaña seis hermosos caballos españoles con ricos jaeces, y dio al almirante el caballo en que entró en Valladolid. **[Liberalidad del rey nuestro señor.]** Al [173] conde de Pert, al vicealmirante, yerno del almirante, a sus dos hijos, a don Tomás, hijo del conde de Sufolc, a un sobrino del almirante, al milort Guillibi, al barón Noris y a otros caballeros, y al veedor general de la armada, dio muchas y muy ricas joyas, y a capitanes y entretenidos del almirante, al intérprete, al rey de armas, a los médicos y a todos sus criados mayores, mandó repartir muy buenas cadenas; a los pajes, a los músicos, a los ayudas de Cámara y trompetas, y a los de su guarda, lacayos y toda la gente menuda, mandó dar dinero, de manera que no hubo ninguno que no gozase de la liberalidad deste príncipe.

[33. Presente del duque de Lerma al almirante.] El duque de Lerma presentó al almirante dos buenos caballos españoles muy ricamente guarnecidos; y porque dio una cadena al criado que se los llevó, quiso que don Blasco de Aragón le llevase otro gran presente de cueros de ámbar, guantes adobados, pastillas y pebetes, miquillos y papagayos, porque don Blasco no había de tomar nada.

[Presentes del condestable y otros señores.] El condestable, el duque del Infantado, don Pedro de Zúñiga y otros, le presentaron caballos, y muchas señoras, en especial la condesa de Villamediana, le presentó cosas de olores y ricos labores.

[34. El almirante se despide de su majestad.] Llevó el condestable al almirante a despedirse de su majestad y del duque de

Lerma, muy reconocido de los favores y regalos que había recibido; **[El rey y el duque de Lerma hablan al almirante en favor de los católicos de Inglaterra.]** y el rey y el duque le hablaron por los católicos de Inglaterra, rogándole muy afectuosamente que los tuviese por más encomendados que cualquiera otro negocio. Y a los diez y siete de junio se partió con el mismo aparato de servicio y gasto de mulas y acémilas que cuando vino, yendo con él don Blasco de Aragón, el aposentador mayor Gaspar de Bullón y los jueces, para no apartarse [174] dél hasta dejarle embarcado. Salió el condestable con él hasta fuera de Valladolid; estuvo tres días en Santander, adonde se le hizo todo buen recibimiento, y habiéndose embarcado la ropa y caballos, se le envió un gran presente de vinos, cosas de comer y conservas, que sobre los demás regalos recebidos, agradeció con gran amor y voluntad; **[Almirante de Inglaterra se muestra muy liberal.]** y entre los criados de la casa real que le habían ido sirviendo repartió muy liberalmente cadenas y muchos dineros, y hasta los mozos de mulas, y dio generalmente a todos, en su capitana, una gran colación,[21] y en particular a don Blasco de Aragón y a Gaspar de Bullón quiso hacer grandes presentes, y aunque les importunó mucho, ellos no tomaron nada; y en suma, se gobernó en todo con gran discreción y prudencia y todos los caballeros y gente suya con mucho miramiento y quietud, sin dar en nada causa de escándalo.

[21] Alonso Cortés en su edición (112) pone una nota en este punto, indicando que "algunos ejemplares tienen suprimidas las palabras que siguen, y terminan: "gobernándose en todo con gran discreción y prudencia." No sabemos a qué ejemplares se refiere.

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25.2 (2005 [2006]): 271-302.
Copyright © 2006, The Cervantes Society of America

Miguel de Cervantes y la *Relación de fiestas* de 1605

JOSÉ LUIS MADRIGAL

No parece fácil acotar las obras completas de un autor. En rigor, la obra canónica solamente debería incluir aquellos escritos que el autor firma y autoriza para su publicación, mientras que todo lo demás—sean cartas, diarios, borradores o notas a pie de página—habría de considerarse, más bien, el residuo testimonial que deja el autor tras de sí. Si somos aun más rigurosos, deberíamos excluir también—y quizá con mayor motivo—todo escrito publicado sin firma, e incluso descartar cualquier obra repudiada más adelante por el autor. Naturalmente, cabe seguir el criterio opuesto y aceptar como obra la totalidad de los enunciados verbales que se conservan de ese autor. En tal caso, convendría cambiar los términos y hablar entonces de corpus en lugar de obra. El corpus de un autor, a diferencia de su(s) obra(s), abarcaría potencialmente cualquier manifestación verbal, desde el primer balbuceo hasta las últimas palabras pronunciadas antes de espirar, incluyendo, claro está, todas y cada una de sus obras escritas y publicadas.

Cualquier obra que se publica constituye una totalidad cerrada en donde todas sus partes son interdependientes y aspiran a una intención unitaria. En principio, ninguna de las partes que forma la totalidad de una obra puede eliminarse o sustituirse por otra sin alterar su unidad. El corpus, en cambio, es una totalidad abierta cuyas partes—sean obras o sean simples enunciados—no dependen necesariamente entre sí, salvo si quizá deseamos organizar el corpus cronológicamente o adscribir algunas de sus partes a un contexto determinado. El corpus, más allá de significados, intenciones o contextos, es la materia textual en bruto, el archivo en donde se encierra toda manifestación verbal enunciada por el autor.

Una obra es un texto único e irrepetible. Ni siquiera los plagios o las obras de centón son iguales a su original, a no ser que sean una copia exacta. Pero si todo texto es irrepetible—y, por consiguiente, sólo idéntico a sí mismo—, ello no quiere decir que no repita palabras y contenidos existentes en otras obras. Ningún texto es igual a otro, pero dos crónicas que describan un mismo evento pueden ser muy parecidas y hasta casi indistinguibles. A mayor cercanía espacial y temporal con los asuntos tratados, mayores serán las semejanzas, al menos vistas a distancia humana, sin las lentes de aumento que nos proporciona el ordenador.

Uno pensaría, de tal manera, que las semejanzas entre textos cercanos—sea por el tema que tocan, sea por el estilo empleado, sea por el uso de un mismo dialecto—hacen prácticamente inviable* la identificación de un autor mediante el análisis textual. La realidad, sin embargo, es muy otra. Los textos contiguos repiten palabras y replican frases entre sí, pero raramente hay un número relevante de secuencias verbales coincidentes entre textos originados por autores distintos, mientras que los textos de un mismo autor, aun siendo textos muy dispares, están poblados de secuencias verbales idénticas. Tal fenómeno es fácilmente demostrable mediante un buscador como Google. No son necesarias grandes operaciones matemáticas o elaborados algoritmos; unos cuantos experimentos llevados a cabo en la red confirman de inmediato lo siguiente:

* En la versión impresa se lee "inevitable" en vez de "inviable."

1) El grado de frecuencia de una secuencia verbal es inversamente proporcional al número de sus palabras. Una palabra funcional aparece en cientos de millones de documentos; una frase de tres palabras ("au point de"), en no más de cinco millones; esta misma secuencia acompañada de la frase nominal "vue externe," en menos de cien; añádase "la monade" y solo obtendremos correspondencias con un resumen de *La Monadologie* de Leibniz o con documentos que remiten a él.

2) Es altamente improbable que una secuencia de más de diez palabras aparezca repetida en otro texto distinto, a no ser que haya influencia, imitación o copia.

3) Es todavía más improbable que la repetición de varias secuencias verbales raras se encuentre en textos distintos, a no ser que los haya originado un mismo autor o exista influencia, imitación o copia.

4) La repetición de secuencias verbales comunes en textos diferentes será proporcional al grado de cercanía entre autores, pero el máximo grado de repetición se dará sólo, y en todos los casos, entre textos de un mismo autor.

La observación de este último fenómeno es quizá lo más sorprendente. A nadie se le escapa que al hablar o al escribir empleamos un repertorio restringido de palabras que combinamos sin cesar, pero hasta ahora no era fácil ver—y mucho menos demostrar—la individualidad del discurso hablado o escrito y, más allá, determinar las señas de identidad de un idiolecto. Esta identidad no queda determinada, como se puede pensar, por rasgos estilísticos peculiares, sino por la constante repetición de unas mismas combinaciones dentro del discurso. Repetimos palabras y repetimos modismos, pero, sobre todo, lo que hacemos es repetir secuencias verbales de no más de tres o cuatro palabras con las que formamos infinidad de enunciados. A diferencia del enunciado, que suele ser de recurrencia esporádica[1], una gran mayoría de

[1] Enunciados son también las expresiones fijas, como refranes o dichos comunes, pero en comparación con cualquier secuencia verbal, su índice de frecuencia

estas secuencias, por separado, es común a muchos textos, pero su grado de frecuencia disminuye de manera exponencial en cuanto combinamos tres o cuatro de estas secuencias en una misma serie, coincidiendo las más de las veces solo entre textos muy cercanos o generados por un mismo autor. Con lo cual podemos establecer que:

1) Una oración de diez palabras compartida por textos distintos suele ser resultado de imitación, ya sea porque su autor se copia a sí mismo, ya sea porque copia a otro.

2) La repetición continuada de secuencias verbales de baja frecuencia entre dos o más textos suele ser indicio de autoría.

Pues el hablante raramente combina palabras de manera aleatoria; sus enunciados están condicionados por un repertorio compuesto no sólo de palabras o modismos, sino, sobre todo, de segmentos verbales que ha ido archivando en la memoria a lo largo de los años y que toma y retoma según los casos y las circunstancias. Dado que cada hablante emplea un número relativamente corto de combinaciones, su discurso resulta fácil de identificar, especialmente si poseemos un corpus más o menos amplio. Nadie habla o escribe igual a otro, aunque se lo proponga. Se puede imitar, copiar o plagiar; se puede tener un vocabulario parecido; se puede coincidir en tal o cual expresión; se puede seguir un mismo estilo o escribir dentro de las convenciones de un género literario; pero lo que resulta del todo imposible (tan imposible como escribir el *Quijote* de Pierre Menard) es memorizar el repertorio total de un hablante o repetir en el discurso combinaciones verbales con la misma frecuencia de otro hablante. De hecho, la probabilidad de que dos textos de distinto autor compartan un número significativo de secuencias verbales raras es prácticamente nula, mientras que si hacemos la prueba con textos de un mismo autor encontraremos que el número de coincidencias se dispara. No es mera especulación. El buscador Google lo demuestra

es bajísimo.

de manera irrefutable, como se puede ver en este primer ejemplo extraído del corpus cervantino.

Tanto el texto de *La Numancia* como *Trato de Argel* se descubrieron en el siglo XVIII en manuscritos anónimos, y anónimos habrían permanecido hasta la fecha de no haber Cervantes mencionado su paternidad en varios pasajes de sus obras. Es posible que *Trato de Argel*, dadas las concomitancias temáticas con otras obras de cautiverio, habría hecho pensar alguna vez en Cervantes, pero es muy dudoso que, de no mediar el dato externo, hubiera pasado lo mismo con *La Numancia*. Ni por la lengua ni por el asunto tratado, ni aun menos por el estilo, hay, creo yo, nada en esta obra que se parezca al resto de la producción cervantina. Nada hay, aparentemente, pero *La Numancia* entra de lleno en el corpus cervantino desde el principio. Tomemos los primeros cuatro versos:

> Esta difícil y pesada carga,
> que el Senado romano me ha encargado,
> tanto me aprieta, me fatiga y carga,
> que ya sale de quicio mi cuidado.

y desmenucemos todas las correspondencias existentes.[2] La combinación más larga compartida con otra obra cervantina es "tanto me aprieta" (*Galatea*). Hay también ocho grupos de dos palabras que reaparecen al menos una vez en Cervantes: "pesada carga," "el senado," "me ha," "me fatiga," "y carga," "ya sale," "de quicio," "mi cuidado." Por último, debo añadir que ni una sola palabra del pasaje falta en el corpus cervantino. Naturalmente tanto las palabras como la mayoría de las frases son de lo más común, pero si a continuación nos vamos a Google y peinamos la red sobre unos 385 millones de documentos,[3] observamos que aun-

[2] El corpus cervantino utilizado en este trabajo procede de *La Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (http://www.cervantesvirtual.com), consultado en varias fechas de marzo y abril de 2006.

[3] Ésta y las cifras que siguen son de abril de 2006. Es, naturalmente, un cálculo muy aproximado. Lo que he hecho ha sido seleccionar ocho palabras funcionales en español (a, de, en, y, por, para, con, es) y ver el número de documentos que reúnen esas palabras en la red.

que la secuencia "tanto me aprieta" aparece aproximadamente en 61 documentos, sólo seis de ellos no pertenecen ni al texto de *La Numancia* ni a *La Galatea*. Si añadimos el discriminador "dixo" (868.000 documentos), entonces ya solo aparecen documentos con los textos de *Numancia* y *Galatea*. No se piense que es casualidad. Búsquese ahora esta otra serie de dos secuencias (<"pesada carga" "me fatiga">), más el discriminador (*mesmo el la los las*) y veremos que todos los documentos son *Numancia*, *Galatea* y *Don Quijote*. Ni que decir tiene que si colocamos una serie más larga de, digamos, cuatro secuencias de dos palabras <"y carga" "ya sale" "de quicio" "mi cuidado"> sólo aparecerán documentos pertenecientes a *La Numancia* y, claro es, al corpus cervantino. Escojamos ahora, en los cuatro siguientes versos, la serie <"ha costado" "no temerá" renovarla>, y veremos, una vez más, que Google solo encuentra la serie en *La Numancia* y *La Galatea*.

El fenómeno observado no es casual ni mucho menos. En los primeros 400 versos, sin emplearme a fondo, he dado con estas combinaciones solamente compartidas por obras de Cervantes y el texto de *La Numancia*, y no con textos de otros autores:

La Numancia	compartido con:
"el valor" renovarla allana encierras	*La Galatea*
"breve plática" "le detenga"	*Don Quijote*
"en un punto" "estorbo alguno" "le detenga" "este sitio"	*Persiles*
"todo junto" "séte decir"	*Don Quijote*
"hacer en tu servicio" juntamente valor	"La ilustre fregona"
"la hora postrimera" "en este punto" harélo	*La entretenida*

La conclusión parece evidente: difícilmente tres o cuatro combinaciones de baja frecuencia sacadas de un texto determinado aparecen dentro de otros textos si no tienen una relación entre sí, y lo normal es que esa relación sea de autoría o, cuando menos, de muy estrecha contigüidad. Analizaré otra obra, esta vez "La gitanilla." El pasaje está elegido al azar:

> Antes si *no me dan* nada—dijo Preciosa—nunca más volveré acá; mas sí *volveré a* servir a tan *principales señores*; pero traeré tragado que no *me han de dar* nada y ahorraréme la fatiga del esperallo. Coheche vuesa merced, señor tiniente, coheche y tendrá dineros, y no *haga usos nuevos*, que morirá de hambre. *Mire, señora, // por ahí // he oído decir*[4] (y aunque moza, *entiendo que no* son buenos dichos) que de los oficios se *ha de sacar* dineros *para pagar* las condenaciones de las residencias, y para pretender otros cargos.

Van en cursiva todas aquellas combinaciones que tienen al menos una correspondencia con el corpus cervantino. Casi todas ellas son extraordinariamente comunes y, por ello, lo normal es que aparezcan en otros textos, aunque basta que busquemos en Google dos combinaciones como <"principales señores" "me han de dar"> para que solo obtengamos documentos pertenecientes o relacionados con "La gitanilla" y *Don Quijote*; o, mucho más significativo aun, que la secuencia de tres palabras "haga usos nuevos" no la compartan en la red más que los referidos textos cervantinos.

No podemos minimizar estos resultados cuando operamos con más de 100 millones de documentos. Si entre estos 100 millones nadie sino Cervantes ha usado "haga usos nuevos," la probabilidad de que alguien vuelva a acuñarla sin referencia alguna a Miguel de Cervantes es de 0,0000000000999: una probabilidad tan remota como que una muestra de ADN de mi piel encuentre su correspondencia exacta con la de un señor de Australia que lea alguna vez este párrafo. La analogía no es exagerada ni traída por los pelos. De igual manera que el ADN de un individuo se diferencia o se asemeja al de otro a través de secuencias de nucleótidos repetitivas dentro de patrones muy variables en el genoma, el discurso de un hablante se distingue de cualquier otro por el tipo de secuencia verbal empleado y, más allá, por su sistemática repetición. Naturalmente el repertorio verbal de cada hablante crece, se renueva, se adapta, se metamorfosea, pero lo que nunca

[4] Las barras indican que se trata de dos secuencias de dos palabras y una de tres, en vez de una sola secuencia de siete palabras.

cambia, lo que permanece constante, es la repetición cíclica de unas mismas secuencias verbales. Si son muy comunes y buscamos réplicas en la red, las encontraremos seguramente dentro de un grupo de documentos afines en el tiempo y en el espacio, pero basta que juntemos varias de estas secuencias o las combinemos con alguna secuencia un poco más rara para que indefectiblemente aparezcan solo en el texto de procedencia o dentro de textos escritos por el mismo autor. Hemos observado este fenómeno con obras de Cervantes; veamos ahora si se cumple igualmente con la *Relación de fiestas* de 1605, un texto atribuido por algunos al Manco de Lepanto.

❦

Se ha dicho de manera un tanto exagerada que leída una relación se han leído todas, pero salta a la vista—y al oído—que la *Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid desde el punto del felicísimo nacimiento del príncipe don Felipe Dominico Víctor, nuestro señor*, impresa a finales de 1605 en la imprenta vallisoletana de Godínez de Millis, no representa, por lo menos en la forma, un texto demasiado original. Está plagado, como tantas otras relaciones, de fórmulas estereotipadas y latiguillos. Tampoco es única en el tema tratado: Alenda y Mira (140–42) registra en ese mismo año de 1605 once relaciones más sobre el mismo asunto, si bien ninguna se acerca en extensión o en calidad a la relación publicada por Godínez. El tono es, en muchas de sus páginas, rígidamente formal. Desde luego no resiste comparación con los jugosísimos cuadros escritos por Pinheiro da Veiga en su *Fastiginia*, aunque quizá no sea justo comparar ambos textos. El portugués da cuenta de lo que ve con el prisma de un memorialista desenfadado e independiente, mientras que quien escribe la relación que ahora estudiamos es una especie de cronista oficial obligado a describir detalladamente todo lo sucedido, sin escatimar elogios y sin mostrar nunca sus verdaderos sentimientos. Predomina el tono laudatorio y hasta hiperbólico, pero también impersonal. La impersonalidad, en efecto, es su rasgo más característico, como es característico del género su condición anónima, aunque un soneto burlesco atribuido a Góngora, en donde se reprueba con sarcasmo los gastos em-

pleados en el agasajo a la embajada inglesa, ha hecho pensar desde hace ya tiempo que Miguel de Cervantes pudiera ser el autor de esta relación por lo que se dice en el terceto final:

> Quedamos pobres; fue Lutero rico.
> Mandáronse escribir estas hazañas
> a don Quijote, a Sancho y su jumento.

Alonso Cortés insinuó que la mención al famoso trío podía indicar una colaboración de Cervantes en alguna relación hoy perdida—si no en ésta[5]—y Francisco Rico, por su parte, ha visto en la referencia al "jumento" una posible alusión al lío que se hizo el autor del *Quijote* con el "robo y la recuperación del asno" de Sancho y, por ahí, un dardo envenenado por su manera supuestamente deslavazada y chapucera de escribir. Rico no se aventura a defender la autoría cervantina de la *Relación*, aunque sí le parece plausible que hubiera participado en su "confección…en mayor o menor grado." No sería una conjetura infundada. Por de pronto, Miguel de Cervantes estaba en Valladolid en 1605, y como declara una de sus hermanas en el proceso Ezpeleta, era hombre que se dedicaba a los negocios y a escribir.[6] Lo que escribía por aquellas fechas es imposible de saber, pero no hay duda de que la ciudad de Valladolid tiene un papel preponderante en varias *Novelas ejemplares* y más de un motivo está estrechamente ligado con lo que se cuenta en la *Relación*, ya sea el romance que canta Preciosa al principio de "La Gitanilla" dedicado a la reina Margarita cuando "salió a misa de parida" o la anglofilia de la "Española inglesa," solo entendible, creo yo, por alguien que hubiera vivido muy de cerca los festejos realizados durante aquel año de 1605 con ocasión de la firma de paces entre la corona española y la embajada inglesa encabezada por el Gran Almirante Charles Howard. Otras semejanzas son ya más discutibles, por lo menos a simple vista, aunque a mí me parece que algunas descripciones

[5] *Cervantes en Valladolid* 104–05.

[6] Las palabras textuales de su hermana Andrea son "hombre que escribe e trata negocios e que por su buena habilidad tiene amigos" (citado por Alonso Cortés, *Cervantes en Valladolid* 225).

en la Segunda Parte del *Quijote* delatan al escritor de relaciones o, cuando menos, a un ávido lector de ellas. Pero antes de entrar en el asunto, escojamos al azar una página de la *Relación* y hagamos un análisis detallado de su tejido verbal a fin de juzgar si Cervantes es su autor o no.

La página elegida es la 49 en el manuscrito de la edición de Marín Cepeda (v. Apéndice 1), perteneciente al capítulo dedicado al convite que se le ofreció al Gran Almirante inglés en casa del Condestable. Leída por encima, muy poco de esta página nos recuerda a la prosa cervantina. El estilo es neutro, bastante estereotipado y lleno de fórmulas y giros frecuentes en los textos históricos y las relaciones de sucesos. Sin embargo, el exhaustivo cotejo llevado a cabo con *Don Quijote*, las *Novelas ejemplares* y el *Persiles* depara casi cien secuencias verbales idénticas de entre dos y cinco palabras. Enumeraré solo las más relevantes, esto es, aquellas que aparecen en menos de mil documentos en la red:

parecía en extremo bien	"Española inglesa"
velas tendidas	*Don Quijote, Persiles*
Comenzóse a	"Rinconete"
se echó de ver	*Don Quijote, Persiles*
lagartos y otros	*Don Quijote*
por toda la mesa	*Don Quijote*
Caballeros ingleses	*Persiles*

Si hacemos la misma operación con *La historia de la vida y hechos de Carlos V* de Prudencio Sandoval, la *Crónica de Nueva España* de Cervantes de Salazar y el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, obras todas de más de 300.000 palabras, encontramos, como es de esperar, muchas secuencias paralelas, pero salvo "lagartos y otros" (*Crónica de Nueva España*) y "que serían más de" (*Historia… Carlos V*), todas las demás equivalencias entre la *Relación* y el texto respectivo son muy comunes, superando con mucho la cifra de mil recurrencias. Se me dirá que estos tres textos no son suficientes como contraste negativo. Y es cierto. Tres, diez o incluso cien textos no pueden reportar un resultado definitivo. Pero ¿qué ocurre si hacemos el cotejo con los más de 100 millones de docu-

mentos existentes en la red? Naturalmente al realizar un cotejo de esta naturaleza aparecen múltiples correspondencias, pero en todas las búsquedas que he llevado a cabo con las 344 palabras de la página 49 no me he encontrado ni una sola vez con dos equivalencias de baja frecuencia incluidas en un mismo documento o en documentos pertenecientes a un mismo autor.[7] Los resultados parecen, pues, concluyentes. El corpus de Miguel de Cervantes obtiene, además del máximo número de secuencias paralelas,[8] siete secuencias raras y una combinación exclusiva de cuatro palabras:

> sus velas tendidas que **parecía en estremo bien** (*Relación de fiestas* 237.30)
> grabadas y doradas, **parecía en extremo bien** ("La española inglesa")

Tal paralelismo no es, por cierto, un fenómeno aislado. Si insertamos la frase dentro del pasaje entero de "La española inglesa" resulta que se corresponde con la descripción que se hace del joven caballero inglés Ricaredo, cuyo parecido físico recuerda de alguna manera al Gran Almirante de la *Relación*:

"La española inglesa"	*Relación*
Era Ricaredo alto **de cuerpo**, gentilhombre y **bien proporcionado**. Y, como venía armado de peto, espaldar, gola y brazaletes, y escarcelas, con unas	Es [el almirante] hombre de gran **cuerpo, bien proporcionado**, cano, que

[7] Aquí ofrezco algunas: "asistiendo al servicio" 93; "la diversidad de músicas" 71; "fue cosa admirable" 19; "porque se certifica" 36; "quedaron otros muchos" 18; "en medio de la mesa," 735; "nao de plata," 67; "orden y abundancia" 54, etc,. "Muchos y grandes caballeros" es una secuencia exclusiva, pero pertenece a un texto culinario y "delicadeza de manjares" aparece en tres documentos, uno de ellos *La brevísima relación de la destrucción de las Indias* del Padre Las Casas.

[8] Las combinaciones raras suelen ser definitivas en la identificación de un idiolecto, pero muchas veces una simple selección de modismos escogidos en una sola página puede deparar resultados muy significativos. Así, por ejemplo, esta serie de frases comunes sacada de la página 49 solo aparece en *Don Quijote*: "en la segunda" "el primero" "en tales casos" "a sus lados" "y todos los demás" "en medio de" "con esto" "diversidad de" "todas las cosas" "en suma."

armas milanesas de once vistas, grabadas y doradas, **parecía en extremo bien** a cuantos le miraban.	mostraba ser de más de setenta años… (223.9–10)

No acaban ahí las correspondencias. Ricaredo aparece ante la reina en atuendo militar, pero se cubre la cabeza, como el Almirante, con sombrero de plumas:

"La española inglesa"	*Relación*
No le cubría la cabeza morrión alguno, sino un sombrero de gran falda de color leonado con mucha diversidad de plumas terciadas a la valona	el almirante traía sombrero con plumas y cintillo de diamantes (223.6–7)

La técnica empleada en la descripción de Ricaredo es muy semejante a la de la *Relación* y diríamos que a otras muchas relaciones. Y no es la única vez. En "El casamiento engañoso," casi con seguridad escrito en su estancia vallisoletana, así es como se describe a sí mismo el inolvidable alférez Campuzano:

> Estaba yo entonces bizarrísimo, con aquella gran cadena que v. m. debió de conocerme, el **sombrero con plumas y cintillo**, el vestido de colores…

Y algunas páginas después, leemos que doña Clementa Bueso, la amiga de la impostora doña Estefanía "se entró en la sala vestida de raso verde prensado con muchos pasamanos de oro, capotillo de lo mismo y con la misma guarnición, **sombrero con plumas** verdes, blancas y encarnadas, y con rico **cintillo de** oro, y con un delgado velo cubierta la mitad del rostro." Una vez más, la descripción parece arrancada enteramente de una relación, si no de la misma que ahora estamos comentando, pero lo que resulta determinante para la identificación del idiolecto cervantino es la frase "sombrero con plumas y cintillo," ya que Google solo la encuentra en "El casamiento engañoso." Si ésta fuera la única frase excepcional vista en la red, podríamos pensar en simple coincidencia, pero como viene acompañada de otras muchas frases ra-

ras o únicas, la única explicación razonable es que quien escribió el *Quijote*, las *Novelas ejemplares* o el *Persiles* fue quien escribió esta parte de la *Relación*. El análisis pormenorizado de otros pasajes creo que no deja margen de duda en cuanto a la impronta cervantina, si bien es más difícil precisar cuál fue su grado de participación. En todo caso, yo me preocuparé ahora de señalar todo aquello de la *Relación* que Miguel de Cervantes escribió con toda seguridad.

El cañamazo del *Quijote* tiene más de un hilo fácilmente identificable con las relaciones de sucesos y, de manera muy específica, con la *Relación de fiestas* que ahora comentamos. Los ejemplos son múltiples. Tomemos la Segunda Parte y abrámosla por el capítulo dedicado a las bodas de Camacho. Muy de mañana, don Quijote y Sancho llegan a una enramada en donde más de cincuenta cocineros preparan un pantagruélico festín. Sancho, embelesado, repasa las muchas viandas que tiene delante de los ojos y luego pide mojar un mendrugo de pan en alguna de las ollas; ante su sorpresa, uno de los cocineros le dice que puede llevarse dos o tres gallinas enteras si lo desea. Mientras esto pasa, un espectáculo singular se ofrece a la vista de don Quijote:

.

> De allí a poco comenzaron a entrar por diversas partes de la enramada muchas y diferentes danzas, entre las cuales venía una de espadas, de hasta veinte y cuatro zagales de gallardo parecer y brío, todos vestidos de delgado y blanquísimo lienzo…

Si nos vamos ahora la página 262 de la *Relación*, en donde se empieza a describir la máscara que se hizo el 16 de junio en el palacio real de Valladolid, esto es lo que leemos:

> **Comenzaron a** caminar, que como eran muchos, iban en tropa; con aquel traje parecieron bien; seguían muy despacio a los lados **veinte y cuatro** pajes con hachas, máscaras y vaqueros de lo mismo, y sombreros con penachos entre los violones (262.12–14)

La coincidencia formal y el número de participantes no serían significativos de ocurrir aisladamente, pero resulta que tanto en la *Relación* como en el capítulo de las bodas de Camacho lo que se describe a continuación es un desfile de jóvenes doncellas (*ninfas meninas*), cada una de ellas representando una virtud o cualidad:

Don Quijote, II, 20	*Relación*
Era de ocho ninfas, repartidas en dos hileras: de la una hilera era guía el dios Cupido, y de la otra, el Interés; aquél, adornado de alas, arco, aljaba y saetas; éste, vestido de ricas y diversas colores de oro y seda. Las ninfas que al Amor seguían traían a las espaldas, en pargamino blanco y letras grandes, escritos sus nombres: POESÍA era el título de la primera, el de la segunda DISCRECIÓN, el de la tercera BUEN LINAJE, el de la cuarta VALENTÍA; del modo mesmo venían señaladas las que al INTERÉS seguían: decía LIBERALIDAD el título de la primera, DÁDIVA el de la segunda, TESORO el de la tercera y el de la cuarta POSESIÓN PACÍFICA. Delante de todos venía un castillo de madera, a quien tiraban cuatro salvajes, todos vestidos de yedra y de cáñamo teñido de verde, tan al natural, que por poco espantaran a Sancho…	y el carro [sic] iban seis meninas, que eran doña Juana y doña Isabel de Aragón, doña María de Velasco y doña Catalina de Guzmán, doña Bárbara del Maino y doña María Zapata, que representaban las virtudes a un príncipe pertenecientes: la MAGNANIDAD [sic] con una espada con dos cuchillas, cuyas puntas son diversas flores; la LIBERALIDAD se mostraba pintada en una tarja con un sol, que es la criatura que más se comunica; la SEGURIDAD, que se demostraba con una áncora de plata asida de una maroma de seda; la PRUDENCIA, embrazado un escudo en un espejo, y un triángulo en medio, de oro, que significaba los tres tiempos, pasado, presente y futuro, que de todo hombre prudente deben ser considerados; la ESPERANZA, con unos ramos de laurel, porque como siempre está verde, así vive siempre la esperanza; y la PAZ, que iba sucediendo con unos ramos de oliva. (262.15–29)

Toda esta parafernalia alegórica, típica de las máscaras y los carros triunfales, confirma la familiaridad de Cervantes con el género de la relación. Si cribamos aun más el *Quijote* y el texto que ahora nos ocupa, encontramos otros pasajes también coincidentes, con palabras o frases idénticas. Así, algo más adelante, en la página 266 de la *Relación*, leemos "catorce héroes y catorce **ninfas** con antorchas encendidas," frente a las "ocho **ninfas** repartidas en dos hileras." Y un párrafo antes, hay una equivalencia verbal bastante clara con la descripción que se hace de la armadura del Caballero de los Espejos:

Don Quijote, II, 14	*Relación*
sembradas por ella **muchas lunas** pequeñas **de resplandecientes espejos**, que le hacían en grandísima manera galán y vistoso	fabricado…con **muchas lunas de espejos**, que pareció un hermoso, **resplandeciente** y trasparente cielo (264.22–24)

Máscaras y carros triunfales aparecen también en varios de los números burlescos que montan los Duques en su palacio, y dentro de un molde narrativo muy similar al de la *Relación*:

Don Quijote II, 34	*Relación*
Tirábanle cuatro perezosos bueyes, todos **cubiertos de paramentos** negros; en cada cuerno traían atada y encendida una grande hacha de cera, **y encima del carro** venía hecho un asiento **alto**, sobre el cual venía sentado un venerable viejo, **con una** barba más blanca que la mesma nieve…	**Tiraban** el carro dos hacas muy pequeñas, **cubiertas con paramentos** de tela de oro carmesí, con sus penachos, y en una silla, **en lo más alto del carro**, iba la señora Infanta, **con** una celada de oro en la cabeza, con muchos diamantes y penachos, y en la mano llevaba un cetro de oro… (262.36–263.4)

O este otro, también en casa de los Duques:

> venía un carro de los que llaman triunfales tirado de seis mulas pardas, encubertadas, empero, de lienzo blanco, y sobre cada una venía un diciplinante de luz, asimesmo vestido de blanco, con una hacha de cera grande encendida en la mano. Era el carro dos veces, y aun tres, mayor que los pasados, y los lados, y encima dél, ocupaban doce otros diciplinantes albos como la nieve, todos con sus hachas encendidas, vista que admiraba y espantaba juntamente; y en un levantado trono venía sentada una ninfa, vestida de mil velos de tela de plata, brillando por todos ellos infinitas hojas de argentería de oro, que la hacían, si no rica, a lo menos vistosamente vestida… (II, 35)

Aparte de las coincidencias en el contenido, llama la atención el abundante número de paralelismos verbales con el texto de la *Relación*:

> asimesmo **vestido de blanco**
> cabe la carroza, **vestido de blanco** (*Relación* 234.24–25)
>
> mil velos de **tela de plata**
> aforrada en **tela de plata** (*Relación* 231.28–29)
>
> venía sentada **una ninfa**, …vistosa**mente vestida**
> representada por **una ninfa** rica**mente vestida**
> (*Relación* 213.25–26)
>
> **una hacha** de cera grande **encendida en la** mano
> llevando **una hacha encendida en la** otra (*Relación* 215.25–26)
>
> una **hacha de cera** grande
> candeleros de plata con **hachas de cera** blanca (*Relación* 260.7–8)

Los "candeleros de plata" de la *Relación* se encuentran, asimismo, en otro pasaje de la Segunda Parte escrito con el lenguaje característico de la literatura efímera de túmulos y catafalcos:

> …entraron (a don Quijote y Sancho) en el patio, alrededor del cual ardían casi cien hachas, puestas en sus blandones, y, por los corredores del patio, más de quinientas luminarias; de modo que, a pesar de la noche, que se mostraba algo escura, no se echaba de ver la falta del día. En medio del patio se levantaba un túmulo como dos varas del suelo, cubierto todo con un grandísimo dosel de terciopelo negro, alrededor del cual, por sus gradas, ardían velas de cera blanca sobre más de cien candeleros de plata… (II, 69)

El pasaje está repleto de fórmulas e imágenes muy empleadas en los textos de las relaciones, pero llama la atención que casi todas ellas aparezcan tanto en *Don Quijote* como en la *Relación* y que lo hagan de manera tan semejante. Véanse de cerca estos pocos paralelismos (el subrayado indica una concomitancia aproximada):

Relación	*Don Quijote*
En la misma sala había otros tantos grandes **blandones** de plata con hachas, con que estaba tan clara como **el día**. (260. 9–10) …mandó que esta **noche** se pusiesen **luminarias** en todas las ventanas…y tan clara que parecía de día (204.28–31)	más de quinientas **luminarias**; de modo que, a pesar de la **noche**…no se echaba de ver la falta **del día.** (II, 69)
…y a la noche se pusieron extraordinarias luminarias, …hacían una agradable vista y **parecía que se ardía** la ciudad (209.13–19)	y, así como comenzó a anochecer, un poco más adelante del crepúsculo, a deshora **pareció que** todo el bosque por todas cuatro partes **se ardía**… (II, 34)
caperuzas **de terciopelo negro** (209.22)	grandísimo dosel **de terciopelo negro** (II, 69)
candeleros de plata con hachas **de cera blanca** (260.7–8)	ardían velas **de cera blanca** sobre más de cien **candeleros de plata**… (II, 69)

El buscador Google localiza, por ejemplo, "candeleros de plata con hachuelas de cera blanca" en una relación de fiestas escrita en Valencia en 1628,[9] y me imagino que las demás frases arriba expuestas estarán desperdigadas por los textos de otras muchas relaciones. Ahora bien: lo que determina un mismo idiolecto es, en primer lugar, la acumulación de coincidencias y, más allá, la rareza de la secuencia verbal. "Se ardía" aparece en 416 documentos en la red, de los cuales una mitad por lo menos pertenecen al *Quijote*. Pero si añadimos la palabra "blandones" y volvemos a buscar en Google, *Don Quijote* es el único texto que encontramos. No es un ejemplo aislado. De hecho, apenas hay una página en la *Relación* en donde no aparezca alguna huella inequívocamente cervantina. Lo vimos al analizar la página 49 con la frase "parecía en extremo bien," pero hay otras muchas (v. Apéndice 2). Por ejemplo, en la página 20 se nos dice de un carro triunfal que "secretamente ayudaban a llevar esta gran máquina más de cien hombres"; Cervantes en su prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses* elogia a varios dramaturgos y termina diciendo que "todos estos y otros algunos han ayudado **a llevar esta gran máquina** al gran Lope." A la luz del paralelismo, el elogio que Cervantes dedica a la comedia lopesca se carga quizá de una intención irónica, que no entraré a valorar, pero sobre todo nos deja ver, como en filigrana, la firma de quien escribe la *Relación*, ya que la secuencia "a llevar esta gran máquina" obtiene en la red solamente 14 documentos, todos sin excepción pertenecientes al texto del Prólogo. Un poco más adelante en la *Relación* se describe la entrada del cardenal Don Bernardo de Sandoval en Valladolid. El pasaje delata a Cervantes casi en cada renglón y, como nos pasaba antes, nos sirve también para adivinar, al contraluz del *Quijote*, cuál era la verdadera opinión que le merecía el boato y la magnificencia des-

[9] *Octavario festivo o relación de las Fiestas que durante 8 días se celebraron en Moya en acción de gracias a San José y a Santa Teresa por el nacimiento de la hija primogénita de los Marqueses D. Diego López Pacheco y Dª Luisa Bernarda Cabrera y Bobadilla, llamada en el bautismo Teresa Antonia Josefa*. Dicha texto apareció en Google cuando redactaba este ensayo, aunque ahora ha desaparecido. El texto fue publicado por Fitz James Stuart Falco, Duque de Berwick y de Alba, en *Noticias históricas y genealógicas de los estados de Montijo y Teba, según los documentos de sus archivos* (Madrid, 1915).

plegados por este gran hombre de Iglesia. Transcribo el pasaje entero:

> Y porque su majestad (como era razón) quería celebrar el batismo del príncipe nuestro señor con la decencia y autoridad conveniente a su grandeza, para que correspondiese con la alegría universal que por esta gracia tan particular de Dios se ha recibido en todos sus reinos y estados, mandó llamar a don Bernardo de Sandoval, arzobispo de Toledo, primado de las Españas, cardenal de Santa Sabina, de su Consejo de Estado, porque en estos reinos no se halla persona de tan gran dignidad ni a quien más justamente se pudiese cometer tal acción. Y obedeciendo el cardenal al mandamiento de su majestad, a venticinco de mayo llegó al monasterio de los Carmelitas Descalzos, fuera de Valladolid, y en el punto que se supo, salieron a visitarle y darle la bienvenida el duque de Cea con todos los señores y caballeros de la Corte, y el mismo día en la tarde se entró en la ciudad. Y porque quiso entrar en coche, se vinieron y entraron con el cardenal solamente los duques del Infantado y de Cea. Traía muchos pajes con sotanas de terciopelo carmesí, los lacayos vestidos de grana, el coche con dos cocheros con sayos húngaros de terciopelo carmesí, las mulas y hacas de diestro, con gualdrapas de terciopelo, y ellas y las guarniciones con franjas de oro, y los lacayos y mozos de caballos que las traían, de librea de grana; la silla, que llevaban cuatro mozos, también era de carmesí, y las literas; la multitud de prebendados de la Iglesia de Toledo, sus criados eclesiásticos y seglares, era grandísima. En fin, este gran príncipe entró como tal y como quien venía llamado para tal solenidad, mostrando que su ánimo generoso cuadra con su dignidad, con su sangre y con sus obras. Fue a posar con el duque de Lerma. (221.9–35)

Señalaré solamente las frases raras que tienen menos de 1000 incidencias en la red:

"como era razón"	*Persiles, Rinconete,* "La española inglesa"
"decencia y autoridad"	*Don Quijote*
"la alegría universal"	*Gitanilla,* "La fuerza de la sangre"
"de terciopelo carmesí"	*Don Quijote*
"se entró en la ciudad"	*Don Quijote*
"Y obedeciendo…al mandamiento de su"	*Persiles*

Si combinamos cualquiera de estas secuencias en series de dos y buscamos luego correspondencias en Google, solo las encontramos en documentos del *Quijote*, *Persiles* o las *Novelas ejemplares*:

"como era razón" "al mandamiento de su"	*Persiles*
"decencia y autoridad" "se entró en la ciudad"	*Don Quijote*
"de terciopelo carmesí" "se entró en la ciudad"	*Don Quijote*
"la alegría universal" "como era razón"	*Novelas ejemplares*

Además—si todavía no fuera bastante—la secuencia "Y obedeciendo al mandamiento de su" es exclusiva del *Persiles*. No hay por qué dudar, pues. La atribución cervantina de todo este pasaje es incuestionable. Y, por ello, resulta extraordinario comparar la detallada descripción del séquito del cardenal con el consejo que le da don Quijote a Sancho poco antes de marchar como gobernador a la ínsula de Barataria:

> Toma con discreción el pulso a lo que pudiere valer tu oficio, y si sufriere que des **librea** a tus criados, dásela honesta y provechosa más que vistosa y bizarra, y repártela entre tus criados y los pobres: quiero decir que si has de vestir seis pajes, viste tres y otros tres pobres, y así tendrás pajes para el cielo y para el suelo; y este nuevo modo de dar librea no la alcanzan los vanagloriosos. (II, 43)

El cardenal Bernardo de Sandoval fue mecenas de Cervantes y quizá hasta amigo suyo,[10] pero a la vista de las palabras de don Quijote, sospecho que Cervantes no debía de ver con buenos ojos la suntuosidad con que se rodeaba "este gran príncipe" de la Iglesia, como tampoco creo que le agradara el derroche regio que se describe a lo largo de la *Relación*, especialmente en contraste con opiniones como la pronunciada por Sancho poco antes de que el duque ponga en marcha la primera de las burlas:

> Mía fe, señor, la caza y los pasatiempos más han de ser para los holgazanes que para los gobernadores (II, 34).

Ciertamente la ociosidad de los duques no parece ser muy distinta de la que muchos achacaban a Felipe III, y por ahí aventuro que todos los capítulos de la Segunda Parte del *Quijote* que se desarrollan en el palacio ducal deben leerse, al menos en parte, como una muy sutil crítica de Cervantes a la conducta de los monarcas y, por extensión, a toda esta nobleza afanosa de diversión y de guardar las apariencias. No habría en ello contradicción o doblez. El escritor del Antiguo Régimen intercambiaba con enorme facilidad el papel de cortesano—siempre listo para el halago—con el de fustigador de las malas costumbres. Así hizo Góngora en más de una ocasión y mucho más Quevedo, que pagó al final por sus excesos. Cervantes podía sentir admiración por las celebraciones que describía y, a la vez, ser muy consciente del desmedido gasto que todo ello traía consigo. Y sabemos que era muy socarrón, incluso consigo mismo, como quizá se trasluce en el famoso soneto al túmulo de Felipe II en donde la perorata del "señor soldado" elogiando la "grandeza" del catafalco tiene todos los visos de ser una forma de auto-parodia por parte de alguien que, entre sus actividades, se contaba la de escribir relaciones sembradas de hipérboles y ditirambos. Pero sea así o sea de otra manera, lo que sí podemos asegurar sin ningún género de duda es que Miguel de Cervantes escribió en Valladolid esta *Relación de fiestas* y que lo

[10] Tal como se desprende de la anécdota contada por el licenciado Márquez Torres en la aprobación a la Segunda Parte del *Quijote*, la cual, por cierto, pudo ser escrita por el mismo Miguel de Cervantes (Eisenberg 21–22 n. 42).

hizo, seguramente, cuando ya los personajes de don Quijote y Sancho empezaban a formar parte de la misma fiesta.

Queensborough Community College (CUNY)
222-05 56th Avenue
Bayside, NY 11364
jmadrigal@qcc.cuny.edu
jose.madrigal7@verizon.net

OBRAS CITADAS

Alenda y Mira, Jenaro. *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Madrid, 1903.

Alonso Cortés, Narciso. *Cervantes en Valladolid*. 1918. *Volumen cervantino. Obra selecta (1875–1972)*. Valladolid: Ayuntamiento, 2005. 199–250.

Eisenberg, Daniel. *La interpretación cervantina del* Quijote. Trad. Isabel Verdaguer. Madrid: Compañía Literaria, 1995. <http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/interpret/ICQindic.htm> (2 agosto 2006).

Rico, Francisco. "Con los ojos de Cervantes." *Valladolid siglo XXI*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid–Diputación de Valladolid–Universidad de Valladolid–Cámara Oficial de Comercio e Industria de Valladolid, 2001. 111–19.

APÉNDICE 1 (la página analizada)[11]

49

1 marquesas del Carpio y Alcañices, y otras señoras, y con
2 ellas el duque de Alcalá. En la segunda, que estaba
3 adornada de diversidad de labores en las toallas, como
4 puentes, fuentes, castillos, lagartos y otros diversos

[11] Corresponde a 237.20 hasta 238.14 de la edición presente.

animales, con varios principios de frutas y otras cosas, se sentaron setenta y dos personas. Fue el primero el almirante de Inglaterra, y a sus lados los duques de Alburquerque y Sessa, y luego el condestable, el marqués de Cuéllar y el embajador de Inglaterra, el conde de Pert, y los hijos y yerno, sobrinos del almirante, y todos los demás caballeros ingleses. En medio de la mesa estaba una gran nao de plata con sus velas tendidas que parecía en estremo bien. Comenzóse a servir la mesa con tanta orden y abundancia y delicadeza de manjares, asistiendo al servicio muchos y grandes caballeros, que con esto y la diversidad de músicas, no se puede decir sino que fue cosa admirable, porque se certifica que se sirvieron mil y docientos platos de carne y pescado, sin los postres, y quedaron otros muchos por servir. Hiciéronse brindez en pie a la salud de los reyes de España y de Inglaterra, que corrieron con alegría por toda la mesa, y en ella se pasó con mucho amor, deleite y gusto. Hubo otra mesa donde comieron todos los caballeros parientes del condestable, que fueron muchos, y otra donde comieron los gentiles hombres ingleses, que serían cincuenta, y otras donde se asentaron otros de menor condición, que serían más de ciento y cincuenta, todas muy proveídas y servidas con orden, abundancia y cumplimiento de todas las cosas sin prohibir a naide de los que habían ido a mirar que tomasen lo que quisiesen, y los caballeros ingleses daban a las tapadas platos de conservas y confituras. Y, en suma, se mostró en todo liberalidad, y se echó de ver cuánto conviene a los príncipes tener personas que en tales casos sepan con prudencia, destreza y ánimo generoso acudir a todo, como lo hizo en este caso Luis de Sarauz, mayordomo del condestable.

APÉNDICE 2 (Concomitancias con obras de Cervantes)

Relación	Obras de Cervantes
siendo **en estos calamitosos tiempos** (196.9)	en nuestra edad y **en estos** tan **calamitosos tiempos** (*Don Quijote* I, 9)
Dios Nuestro Señor…movido de su **misericordia infinita** (200.9–10)	confío siempre en la **misericordia infinita de Dios nuestro Señor** (*Don Quijote* II, 16)
y pareciendo que **los dolores apretaban y se acercaba el parto (202**.2–3)	Yo estoy preñada, y **tan cerca del parto** que ya **los dolores me van apretando** ("La ilustre fregona")
no tendrán **para qué cansarse** los **astrólogos** en levantar otras figuras (203.14–15)	**no** había **para qué cansarse** más (*Don Quijote* I, 33)
	este mono no es **astrólogo**, ni su amo ni él alzan, ni saben alzar, estas **figuras** que llaman judiciarias… (*Don Quijote* II, 25)[12]
siendo cosa de ver la **grita y barahúnda** del pueblo por tomalla (204.23–24)	corrieron su carrera sin silbos, **gritas ni barahúndas** (*Comedias y entremeses,* Prólogo)
se hicieron las demostraciones de alegrías, de luminarias y otras cosas **que en** estos reinos **se acostumbran** (208.20–22)	con plumas y con galas, representando al vivo los saraos **que en** España **se acostumbran.** (*La gran sultana*)
ayudaban **a llevar esta gran máquina** más de cien hombres (213.14–15)	algunos han ayudado **a llevar esta gran máquina** al gran Lope (*Comedias y entremeses,* Prólogo)

[12] "Ni hay **para qué cansarse** nadie pensando imposibles" (*Marcos de Obregón*).

iban, **de la una** parte la Virtud, **vestida como ninfa (214.28–29)**	estaba arrimada una pastora, **vestida como** cazadora **ninfa**, con una rica aljaba (*La Galatea*)
con muchas banderolas **de diversas colores** (217.15–16)	lleno de plumas **de diversas colores** (*Don Quijote* II, 11)
los **ingleses** son naturalmente tan amigos de ver, que si se detuviera, se despoblara Inglaterra (217.35–37)	iban algunos caballeros **ingleses**, que habían venido, llevados de su curiosidad, a ver a España; y, habiéndola visto toda, o por lo menos las mejores ciudades della, se volvían a su patria.
como persona de diligencia y experiencia (219.4–5)	**como persona** discreta y que está en las cosas como se debe ("El celoso extremeño")
haciendo al almirante todo **regalo y servicio** (219.7)	delante el cieno de los **regalos y servicios** de los importunos amantes (*Don Quijote* I, 33)
viendo el almirante tanto aparato, y **la gran liberalidad que** el rey mandaba **usar** con él (219.28–29)	lo mostró la summa **liberalidad que usó con** su hermano (*Don Quijote* I, 39)
se tuvo por muy **satisfecho** (220.27–28)	**se tuvo por** bien **satisfecho** (*Don Quijote* I, 42)
Y obedeciendo el cardenal **al mandamiento de su** majestad (221.17–18)	**y obedeciendo al mandamiento de su** hermano (*Persiles*)
Es [el almirante] hombre de gran **cuerpo, bien proporcionado** (223.9)	Era Ricaredo alto **de cuerpo**, gentilhombre y **bien proporcionado**. ("La española inglesa")
mostraba ser de más de setenta **años** (223.10)	La edad **mostraba ser de** cincuenta **años** (*Don Quijote* II, 16)

Martes, último día de mayo, **salió la reina a misa** a Nuestra Señora de **San Llorente** (234.14–15)	**la reina** nuestra señora Margarita **salió a misa** de parida en Valladolid y fue a **San Llorente** ("La gitanilla")
entró la reina nuestra **señora** en una **hacanea con sillón de plata** (246.35–36)	Llegóse más, y entre ellos vio una gallarda **señora** sobre un palafrén o **hacanea** blanquísima, adornada de guarniciones verdes y **con un sillón de plata.** (*Don Quijote* II, 30)
La reina nuestra señora llevaba **saya entera de** gurbión **de oro** y gorra aderezada con grandísima cantidad de joyas por todo el vestido, y un pinjante con un **diamante** con una preciosa **perla** de extraordinaria grandeza (247.6–9)	otro día vistieron a Isabela a la española, con una **saya entera de** raso verde de acuchillada y forrada en rica tela **de oro**, tomadas las cuchilladas con unas eses de **perlas**, y toda ella bordada de riquísimas perlas; collar y cintura de **diamantes**, y con abanico, a modo de las señoras damas españolas. ("La española inglesa")
y en habiendo **sosegado un poco** (256.5–6)	**y**, después que hubo **sosegado un poco,** volviéndose a hablar con el cura, le dijo (*Don Quijote* I, 7)
Tiraban el carro dos hacas muy pequeñas, **cubiertas con paramentos** de tela de oro carmesí (262.36–263.1)	**Tirában**le cuatro perezosos bueyes, todos **cubiertos de paramentos** negros (*Don Quijote* II, 34)
fabricado para lo alto y para los lados con **muchas lunas de espejos**, que pareció un hermoso, **resplandeciente** y trasparente cielo (264.22–24)	sembradas por ella **muchas lunas** pequeñas **de resplandecientes espejos**, **que** le hacían en grandísima manera galán y vistoso (*Don Quijote* II, 14)

mancebo de gentil talle y disposición (268.2–3)	un **mancebo de gentil talle y** apostura (*Don Quijote* I, 23)
	de muy **gentil talle y disposición** eran (*Don Quijote* I, 36)

APÉNDICE 3 (búsquedas en Google)

196[13]	"en estos" "calamitosos tiempos"	*Don Quijote*
200–02	"con su acostumbrada" "antes de la media noche" "los dolores"	*Don Quijote*
202–03	"a tal hora" "como se ha dicho" estruendo "hincado de rodillas"	*Comedias y entremeses*
202	"como se ha dicho" "lleno de gente" "hincado de rodillas"	*Persiles*
203	"para qué cansarse" "y acabada la"	*Don Quijote*
204	"conforme a" "el siguiente día" "general alegría" norabuena "en particular"	*La Galatea*
	"muchas y diversas" "general alegría" norabuena "en particular"	*La Galatea, Don Quijote, Novelas ejemplares*
	"muchas y diversas" "vestido de blanco" "de la misma manera" "fue a visitar"	*Novelas ejemplares*
	trompetas atabales "iba entrando en"	*Don Quijote*

[13] [Nota del ed.: este estudio se elaboró a base de una versión preliminar de la edición de Marín Cepeda; así, lo que antes estaba en una sola página puede figurar ahora en dos o tres.]

208	"en este instante" "aunque no sean" "destas cosas" luminarias	*Don Quijote*
	"se acostumbran" "se hace mención en" "en este instante"	*La Galatea*
209	"se ardía" "pasamanos de oro" luminarias	*Don Quijote*
	"se ardía" "pasamanos de oro" "terciopelo negro"	*Don Quijote*
	"pasamanos de oro" "a la castellana"	*Novelas ejemplares*
213	"gran máquina" "atabales y trompetas"	*Don Quijote*
213–14	"ricamente vestida" "dentro de la cual" encubiertos	*Persiles*
	"ricamente vestida" "muy ricamente" "dentro de la cual"	*Persiles*
	"ricamente vestida" "a lo antiguo"	*Don Quijote*
	"ricamente vestida" "conforme a su" norabuena	*Don Quijote*
216–18	"que le pareció que" "convidó a" aposentar	"El amante liberal"
	"que le pareció que" "cuanto hubiesen menester"	"El amante liberal"
	"le salió a recebir" "el otro día"	*Persiles*
	"le salió a recebir" "acordado que" "el otro día"	*Persiles*
	"a la puerta del aposento" "que le pareció que"	*Don Quijote*

217–18	"a la puerta de su aposento" "tan amigos"	*Don Quijote*
	"a la puerta de su aposento" "de diversas colores"	*Don Quijote, Novelas ejemplares*
218	"tuvo por bien" "llegó a la corte" "fuese luego a" acogimiento	*Persiles*
219	"que en aquella compañía" "a todos en general"	*La Galatea*
220–21	"con tanto artificio" "decencia y autoridad"	*Don Quijote*
	"con tanto artificio" "se tuvo por" satisfecho "por curiosidad"	*Don Quijote*
221	"y obedeciendo" "al mandamiento de su"	*Persiles*
222	"acudieron a su" "con mucha cortesía"	*Don Quijote*
223	"bien proporcionado" "mostraba ser de"	*Novelas ejemplares*
225	"y levantándose" "silla rasa"	*Don Quijote, Novelas ejemplares*
225	"pidió licencia a" "donaire y" "lo hicieron"	*La Galatea*
226	"holgaría de saber" "se hallaron"	*Persiles*
228	"infinitas y" "con la gorra en la mano"	*Don Quijote*
229	"haberse detenido" "y compostura" "por verle"	*Don Quijote*

230	"gruesas perlas" "ricos paños" "a modo de"	*Novelas ejemplares*
231	"admirándose de la" "tafetán blanco"	*Don Quijote*
233–34	"en ninguna cosa" "buen suceso" "se le había hecho" pusiéronle	*Persiles*, *Novelas ejemplares*
234–35	"las acostumbradas ceremonias" "después de haber hecho" "en brazos de la"	*La Galatea*
	"las acostumbradas ceremonias" "podían igualar"	*La Galatea*
	"podían igualar" "el grado que"	*La Galatea*, *Don Quijote*
235–36	"caballeros ingleses" "como se ha dicho" "que salían de" "en una sala"	*Persiles*
237–38	(La página analizada *supra*.)	
238	sentáronse "se fue a dar"	"La ilustre fregona"
242	"se tuvo por" "a su usanza" "y habiéndole" ricamente	*Don Quijote*
245	"y habiéndose sentado" "tuvo por bien"	*Persiles*
246	"en ninguna manera" contravenir "se hincó de rodillas"	*Don Quijote*
246–47	"sillón de plata" hacanea	*Don Quijote*
	"sillón de plata" "saya entera"	*Don Quijote*
	"saya entera de" "de oro" perla diamante aderezada	*Novelas ejemplares*

247	Apeáronse desenfadada "holgaría de"	*Don Quijote*, *Novelas ejemplares*
249	"como es costumbre" despartir "porque siendo"	*Don Quijote*
250	"sin quitar ni poner" "destreza y"	*Entremeses*
250	"hecha esta" "y gallardía" universal "de raso" "como se ha dicho"	*Persiles*, *Don Quijote*, *Novelas ejemplares*
252–53	"por medio de la plaza" hallándose "gran rato" habiéndose gentileza	*La Galatea*
253	"despartió" "y compostura"	*Don Quijote*
255	"gran rumor de" trompetas "muy hermosa"	*Don Quijote*
255–56	"sosegado un poco" arremetieron	*Don Quijote*
257	"acabada la muestra" "se entró en"	*Don Quijote*
258	"se encerró" "ricamente aderezado"	*Don Quijote*, "Amante liberal," *Persiles*
259–60	"modo de teatro" gradas "por los lados"	*Persiles*
260	"cortinas de tafetán verde"	*La gran Sultana*
261	"pueblo injusto" baña España celestiales	*Comedias y entremeses*
261	"al punto que" "frontero de" "muchas luces"	*Don Quijote*

261	"frontero de" virgéneo coro	*La Galatea*
262–63	(Citado en la p. 285.)	
263	"con que se acabó" "se apeó" maravillosamente	*Persiles*
264	"de tela de plata" "hasta los pies"	*Don Quijote*
268	"mancebo de gentil talle y"	*Don Quijote*
	"gentil talle y disposición"	*Don Quijote*
269	"no hubo ninguno que" "a despedirse de"	*Persiles*
270	"sobre los demás" "en suma" "se le hizo" agradeció miramiento habiéndose quietud embarcado	*Persiles*

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25.2 (2005 [2006]): 303-06.
Copyright © 2006, The Cervantes Society of America

An Early Translation of a Text Attributed to Cervantes: Cesare Parona's *Relatione di quanto è successo nella città di Vagliadolid*

FREDERICK DE ARMAS AND ARMANDO MAGGI

In 2004, the Special Collections Department at the Regenstein Library, University of Chicago, acquired a volume with two works in Italian celebrating the birth of Prince Felipe Dominico Víctor, the future Philip IV.[1] The first text is *Feste di Milano nel felicissimo nascimento del Serenissimo Principe di Spagna Don Filippo Dominico Vittorio* by Cesare Parona, published in Milan by Girolamo Bordone and Pietro Martire Locarni in 1607. The second text is *Relatione di quanto è successo nella città di Vagliadolid dopo il felicissimo nascimento del Principe di Spagna Don Filippo Dominico Vittorio*, Cesare Parona's translation of the famous *Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid* attributed to Cervantes. This Italian version came out with the same publisher in Milan in 1608. In the dedicatory letter of January 2nd 1608 to Count Teodoro Trivultio the publishers explain that they had asked Parona to translate the Spanish *Relación* since he had composed the previous *Feste di Milano* also in celebration of this Prince's birth. This dedicatory letter replaces the original one to Don Juan de Zúñiga Avellaneda y

[1] We would like to thank Alice Schreyer, director of Special Collections at the University of Chicago, for purchasing the volume in question and assisting us in our research.

Bazán, and its date shows that this translation is prior to the French translation of *Le curieux impertinent* (Paris, 1608), traditionally held to be the first translation of a work of Cervantes.[2]

> Hora noi, che di Libri trattiamo, dopò la cura dataci d'imprimere nelle nostre Stampe la Narratione di quante feste habbia fatto la gran Città di Milano nel nascimento del Principe di Spagna Signor nostro; habbiamo fatto opera, che l'istesso Autore traducesse nella nostra lingua l'altra, c'havevamo nella Castigliana, delle allegrezze fatte nella Corte di Sua Maestà Catolica in Vagliadolid, et questa veniamo à dedicare à V. S. Illustriss. assicurati, ch'ella vederà volentieri in Italiano quanto colà è seguito; disponendo poscia la sua leggiadrissima persona co'l tempo, à far di se quel progresso nelle Cavalleresche dimostrationi, ch'andarà d'altri principali Signori leggendo, per quelle occasioni, ch'à lei potranno presentarsi giostrando, & armeggiando… (fol. a2^{v})

In a prefatory poem signed under the pseudonym *Del Limpido*, Parona is praised as both writer and painter because of the accuracy of his translation that mirrors "quel che fu" (what happened).

Parona's translation follows the original *Relación* very closely, though with a more detailed table of contents. This fidelity in itself is significant given the fact there was a wide range of practices regarding the art of translation. In this note we will briefly examine Parona's strategies for mirroring the original and we will also point out the ways he veers away from the Spanish. For Parona a faithful translation not only reproduces the correct meaning of the original but also echoes it phonetically. Thus he often uses terms and expressions that, though usually acceptable in Italian, can be regarded as italianizations of Spanish words and phrasings. We will provide several examples. Describing the *carro triunfal* that was part of the celebration for the prince's birth, Parona mentions the "quattro schiene della base" (22), which corresponds to "las quatro esquinas de la base" in the original *Relación*

[2] The *privilegio* of this translation is dated April 26, 1608 (Rius 1: 329).

(216). In Italian, "schiena" does not mean "corner" but "back," having several different connotations (Tommaseo and Bellini, vol. 4.1, 643). Parona chose to keep the Spanish-sounding "schiena" because its meaning is not far removed from "esquina." Writing of the same *carro triunfal*, "Cervantes" describes the "librea" of the musicians, which has the same colors of the city of Valladolid, that is, yellow and red ("amarillo y colorado," 215).[3] Parona follows suit stating that these colors are "giallo e colorito" (20). "Colorito" usually means "with colors" and not necessarily "red," although it does have this connotation when it refers to wine and a person's complexion. Once again, phonetics seems to be more important than meaning, and once again Parona uses a term that an Italian reader could understand given its multiple connotations (Tommaseo and Bellini, *Nuovo dizionario*, 1.2, 1506; *Vocabolario*, 3, 166-67). To translate the word "sucedido," Parona prefers to use the expression "quanto è successo" instead of a noun in order to preserve the Spanish flavor. The same rationale is behind the translation of "suceso" (206) as "successo" (6). Parona goes as far as to reproduce entire expressions from the Spanish text. "El rey tubo por bien de dar satisfacción" (247) reads "Il re hebbe per bene di dare sodisfazione" (74); "daban la norabuena" (206) and "dieron a su majestad la norabuena" (216) are rendered as "dettero la hora buona" (6) and "dettero a Sua Maestà la horabuona" (22) in Parona's translation. Expressions such as "con molto gusto" (63) follow the same rationale.

Parona also makes some subtle changes so that the narrative structure of the *Relación* becomes more visible. Most importantly he cuts lengthy paragraphs allowing the reader to perceive the progression of events more clearly.[4] He also uses this technique to mark the beginning and the end of a speech, as when the cardinal of Toledo reads out loud the Spanish king's "juramento" (*Relación* 247; *Relatione* 75). Parona's attempt to clarify the narrative structure of the text at times is inconsistent. Both the Spanish and the Italian texts make use of marginal notes as mnemonic reminders. Parona tends to insert more marginal notes but at times

[3] "COLORADO. La cosa de color roxo" (Covarrubias 339).

[4] See, for example, pages 4, 56, 57, 68, and 69 in the *Relatione*.

he fails to reproduce the ones in the Spanish original.[5] Very rarely Parona has a minor lapse. For instance, the emperor "Teodosio" (216) becomes "Teodoro" in the *Relatione* (22).

In conclusion, we could say that Parona's translation attempts to be so faithful to the original that it reflects the deep contamination between the Spanish and the Italian languages at a time when the two cultures were extremely close—Cervantes himself uses a number of Italianisms in his works. Both Parona's *Feste di Milano* and his *Relatione* reflect "the power and presence of the Spaniards in sixteenth- and seventeenth-century" Italy (Dandelet 9).

Dept. of Romance Languages
University of Chicago
1115 East 58th St.
Chicago IL 60637
fdearmas@uchicago.edu

WORKS CITED

Cervantes Saavedra, Miguel de (atrib.). *Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid*. Ed. Patricia Marín Cepeda. *Cervantes* 25.2 (2005): 194–270. Available shortly at <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/bcsaf05.htm>.

———. *Relatione di quanto è successo nella città di Vagliadolid*. Trans. Cesare Parona. Milan: Bordoni and Martire Locarni, 1608.

Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Martín de Riquer. 1943. Barcelona: Alta Fulla, 1987.

Dandelet, Thomas James. *Spanish Rome. 1500-1700*. New Haven: Yale UP 2001.

Rius, Leopoldo. *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra*. 3 vols. 1895–1904. New York: Burt Franklin, 1970.

Tommaseo, Nicolò and Bernardo Bellini. *Nuovo dizionario della lingua italiana*. Turin, 1861-79.

Vocabolario degli Accademici della Crusca. Florence, 1878.

[5] See, for example, pages 5 and 12, 29, 36, 58, 63, 79.

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25.2 (2005 [2006]): 307-10.
Copyright © 2006, The Cervantes Society of America

Puntualizaciones a la reseña del libro *Cervantes, Figueroa y el crimen de Avellaneda*

ENRIQUE SUÁREZ FIGAREDO

Leída la reseña sobre mi libro,[1] deseo hacer ciertas puntualizaciones sobre algunos detalles que, por imprecisos o fuera de contexto, pueden conducir al lector a pensar que mi libro es otro estudio conjetural sobre Avellaneda, y elaborado por alguien de criterio errático. Intentaré ceñirme al orden en que aparecen en la reseña.

Con un "según él," parece poner en duda Gómez Canseco mi afirmación de que Serrá Vilaró y Alonso Cortés no entraron en el análisis lingüístico. Creo haber transcrito los párrafos correspondientes. Ni creo exagerar en el "celérico análisis tipográfico" de Francisco Vindel: él mismo dice que lo inició "a primeros de abril" y que el día 10 escribió a la RAE con las "primicias" de su descubrimiento.

Me reprocha el reseñador que no "dialogo" con el libro de Martín Jiménez. Parece no considerar que aquel trabajo y el mío son del todo distintos. Me es difícil argumentar con quienes persisten en resolver el enigma por acopio de indicios y casualidades

[1] *Cervantes* 25.1 (2005 [2006]): 224–28. En línea: <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics05/gomezcanseco.pdf> (22 agosto 2006).

sobre una conjetura inicial, cuando con los mismos mimbres se pueden fabricar distintos cestos. Por explicarme mejor, pondré aquí dos ejemplos de a qué me estoy refiriendo:

Gómez Canseco está convencido de que Avellaneda idolatra al *Fénix* y que éste tuvo alguna participación en el *Quijote* apócrifo. Así, cuando en el *Prólogo* lee la germanesca expresión "acogido a sagrado" entiende que el refugiado es Cervantes (la Justicia perseguidora), no Lope (el Delincuente perseguido). Mi interpretación es diametralmente opuesta: pues Lope se ha metido en la Iglesia (no "iglesia"), Cervantes, por la cuenta que le trae, debería cesar en su acoso. Uno de nosotros (no sé quién) se equivoca; pero quienes creen en un Avellaneda lopista hasta los hígados han de disipar la ironía y "mala uva" que rebosa esa alusión, tal como algunos (legítimamente) la leemos.

Para Riquer, "Ginés de Pasamonte" y "Jerónimo de Pasamonte" son "sinónomos voluntarios" empleados por Cervantes (y a los que Avellaneda dice renunciar), y el "ofender a mí" consiste en que Jerónimo aparece envilecido en Ginés. Yo no consigo digerir esa lectura de "sinónomo voluntario"; pero a su pregunta final (si Avellaneda no fue Pasamonte… "¿a quién ofendió Cervantes con sinónomos voluntarios?") puedo permitirme responder: a Vicente Espinel, que aparece envilecido en "Vicente de la Rosa": más completo candidato que Pasamonte. ¿O no?

Yo no parto de candidato previo alguno. Figueroa aflora del análisis comparado del léxico de Avellaneda: las Tablas que resumen dicho análisis no son, por consiguiente, un "complemento a la candidatura." Confío en que a los lectores del libro no se les escape esta diferencia respecto a todos los otros trabajos sobre Avellaneda.

Mi opinión sobre la celeridad con que fue compuesto el *Quijote* de Avellaneda no difiere de la que expresa el propio Gómez Canseco en la *Introducción* a su excelente edición del libro: "escrito deprisa, sin revisiones y con pocos esfuerzos" (p. 11). Los fallos de estilo que Gómez Canseco ve en el *Quijote* de Avellaneda son perfectamente compatibles con la redacción que ambos apuntamos.

"Volverse a" no significaba necesariamente "regresar": tam-

bién "encaminarse," "dirigirse." Don Álvaro Tarfe puede desde Madrid "volverse a Córdoba" (donde le aguardan sus amigos). Así en el *Quijote* cervantino (I, 8): "y en pago del beneficio…recebido, no quiero…sino que volváis al Toboso" (por donde no han podido pasar aquellos viajeros); y el capitán cautivo, cuando se fuga de Argel con sus compañeros (I, 41): "comenzamos…a navegar la vuelta de…Mallorca." No es éste el mejor ejemplo para denunciar los fallos de memoria de Avellaneda, si tan importante resultase dilucidar esa cuestión.

En cuanto a la "Licencia civil" y "Testimonio de erratas" que él dice le faltan al *Quijote* apócrifo, yo tenía y tengo aún entendido que el asunto quedó aclarado definitivamente por Serrá Vilaró en 1936: el libro tiene todo lo necesario para que "se pueda imprimir y vender en este Arzobispado [de Tarragona]" en el Reino de Aragón.

Mi anagrama imposible "el bastardo Gabriel Téllez" está ubicado en un determinado contexto irónico sobre este tipo de soluciones, del que no debió ser extirpado.

Cercenar la posibilidad de que Vicente Espinel esté caricaturizado en "Vicente de la Rosa" sólo porque una vez se lea "Roca" en una *princeps* plagada de erratas de todo calibre, es otra prueba de cuán fácil es poner en aprietos a quien formula una conjetura "atractiva y plausible."

Desde luego que me habría encantado localizar a Figueroa tras algún "sinónomo voluntario" y emplear el mismo mimbre que Riquer (todo y discrepar de tal lectura: ¿recurre Avellaneda a enlazar sinónimos, como Cervantes?). Pero no dejo de apuntar que quizá nos enfrentamos a alguien muy listo: quizá no hubo tal "ofender a mí," sino que le quiso cargar el mochuelo a algún aludido. A Espinel, por ejemplo.

En cuanto a la inquina entre Figueroa y Cervantes, apunté en mi libro que pudo arrancar de los habituales piques entre literatos y enconarse con la disputa por el favor del Conde de Lemos. Tres años después, habiendo leído toda la producción de Figueroa y ampliada la muestra del análisis lexicográfico, puedo aportar algo

más al respecto.[2]

En fin, espero que quienes leyeron aquella reseña lean las matizaciones que aquí he apuntado: quizá mejoren la idea que del criterio del autor pudieran haberse formado por los detalles en que el reseñador quiso detenerse, que (sin ser relevantes) pudieron desvirtuarlo. Nada tengo que decir del tono general de la reseña: Gómez Canseco hace lo prudente en estos casos, que es revestirse de cierto escepticismo. Sólo me ha dolido verme alistado, mal de mi grado, en las filas de los anagramistas (y de los peores, por cierto), pero me lo tengo merecido, por jugar con fuego.

Caspe, 91; 5º - 2ª
08013 Barcelona
esuarez@fecsa.es

[2] "Suárez de Figueroa y el *Quijote* de Avellaneda," *Lemir* [revista electrónica] 10 (2006). <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista10/SuarezFigaredo/SuarezFigaredo.htm> o <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista10/SuarezFigaredo/SuarezFigaredo.pdf> (22 agosto 2006).

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25.2 (2005 [2006]): 310-11.
Copyright © 2006, The Cervantes Society of America.

Véanse : 1) la reseña que escribió Luiz Gómez Canseco del libro *Cervantes, Figueroa y el crimen de Avellaneda* [*Cervantes*, 25.1 (2005 [2006]: 224-28) <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics05/gomezcanseco.pdf>], y 2) la réplica de Enrique Suárez Figaredo [*Cervantes*, 25.2 (2005 [2006]: 307-10) <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/articf05/suárezfigaredof05.pdf>].

Respuesta

Estoy convencido de que el conocimiento es la suma de lo que cada uno por separado sabemos, y que sólo puesto junto puede servir para algo. Ninguna aportación está de más en el campo de la investigación. Por eso el libro de don Enrique Suárez de Figaredo es un esfuerzo por desbrozar la enmarañada selva que envuelve la identidad de Alonso Fernández de Avellaneda. Si he podido molestarle con alguna cosa escrita en la reseña que de aquel trabajo hice para esta misma revista, ha sido en contra de mi voluntad, y le aseguro que en el pecado llevo la penitencia, que para mí no hay línea que me merezca el disgusto de nadie. Aunque no comparta todas sus afirmaciones, valoro más el empeño que hay detrás de un estudio, que las diferencias que pueda

encontrar en la lectura. Con o sin anagramas. Y no digo más.

Luis Gómez Canseco
Departamento de Filología Española
Universidad de Huelva
21007 Huelva
canseco@uhu.es

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25.2 (2005 [2006]): 313-17.
Copyright © 2006, The Cervantes Society of America

REVIEWS

Luis Gómez Canseco. *El* Quijote*, de Miguel de Cervantes*. Madrid: Síntesis, 2005. 238 pp. ISBN 84-9756-308-5.

El 2005, año del IV Centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*, ha venido acompañado de todo tipo de fastos, festejos, conmemoraciones y, sobre todo, de una desbordante producción crítica relacionada con la obra maestra cervantina. Multitudes de filólogos y estudiosos han querido dejar su huella impresa en una fecha tan señalada, y ahora llevará tiempo poder discernir el proverbial grano de la paja en esta lista de títulos que vienen a engrosar una ya sobrecargada bibliografía.

Afortunadamente, entre tanto bombo y platillo, descuellan trabajos serios y rigurosos que suponen una aportación sólida al cervantismo. Entre ellos hay que contar sin duda el libro de Luis Gómez Canseco, *El* Quijote*, de Miguel de Cervantes*. El estudio tiene como objetivo ofrecer una introducción didáctica y de conjunto al *Quijote* que se suma a otros estudios de esta naturaleza publicados por autores como Madariaga, Riquer, Murillo, Close y especialmente E. C. Riley con su ya clásico *Introducción al* Quijote.

El libro se estructura en cuatro secciones: *Una historia externa del* Quijote, *El* Quijote *por de dentro*, *Las afueras del* Quijote, y *El* Quijote *en los otros libros*. En la primera (11–39), Canseco presenta el contexto histórico y literario que justifica la creación del *Quijote*: los gustos del público, las nuevas tendencias, la evolución de la narrativa española a partir de la *Celestina*. La novela cervantina se coloca claramente en el marco de la literatura de entretenimiento que floreció a partir del siglo XVI. El último apartado se centra en el proceso de escritura del *Quijote* a través de sus diferentes ediciones, algunas de ellas con revisiones de autor. Pese a que, como recuerda Canseco: "Cervantes no fue un corrector atento" (30), las fases de composición del libro nos muestran sus intentos por subsanar los despistes y erratas de la primera edición de 1605. Además, este análisis permite conocer mejor la escritura cervantina que llegó al *Quijote* por vías un tanto tortuosas y a menudo con no poca desorganización.

Tras esta introducción a las cuestiones externas del texto, se pasa al núcleo central del libro donde el estudioso se ocupa de la obra cervantina en sí: la estructura, los narradores, los personajes y el estilo ("El *Quijote* por de dentro," 41–125). Se explica aquí que los modelos principales de Cervantes fueron los libros de caballerías, la picaresca y las novelas cortas. Estos tres cauces son la base que sustenta la construcción narrativa del *Quijote*. El mundo de la caballería le aportó al escritor la técnica de la acumulación ilimitada de episodios y la presencia de lo fantástico. De los relatos de pícaros tomó el apego por una trama centrada en el mundo contemporáneo, aunque rechazó el uso de la primera persona narrativa. Por último, la presencia de las *novelle* italianas aparece sembrada por toda la obra en las historias intercaladas que interrumpen el desarrollo de la acción principal y favorecen la variedad. Es precisamente la variedad uno de los elementos comunes de estos tres modelos que queda reflejada en las páginas cervantinas.

Por otro lado, el estudio detallado de la primera parte evidencia sus dos núcleos narrativos principales, los episodios de la Sierra Morena y los de la venta: "Literariamente, la venta es un espacio contiguo y contrapuesto a Sierra Morena. La geografía agreste simboliza el desorden social y sentimental; en la venta, el caos se resuelve y los personajes se reintegran a la civilización" (50). La segunda parte de 1615 resulta mucho más compleja y rica. Cervantes la redactó atendiendo a una planificación meditada a lo largo de los diez años que la separan del libro de 1605. Gracias a una mayor cohesión, el autor puede desarrollar juegos de alusiones con la primera parte, con el plagio de Avellaneda y, en general, con la literatura de entretenimiento del Siglo de Oro. Más llamativo aún es el complejo y constante cruce de planos entre realidad y ficción: "En la segunda parte, lo extraordinario se hace cotidiano" (55). Con precisión y síntesis, Canseco traza los hilos de este entramado narrativo destacando las claves constructivas del texto cervantino. Esta claridad expositiva se mantiene en los siguientes apartados donde estudia una de las cuestiones más enrevesadas de la obra: sus narradores. Los esquemas que ofrece en las páginas 62–63 y 70–71 acompañan una argumentación organizada y exhaustiva que enfatiza el creciente papel de Cide Hamete en la construcción cervantina. Junto con esta cuestión, se define la importancia del perspectivismo que fragmenta y complica la representación de la realidad en el *Quijote*: "El libro está plagado de versiones dobles, triples y hasta contradictorias de un mismo suceso" (72).

El hilo conductor de todos estos juegos literarios es la ironía que, como una línea continua invisible, atraviesa la novela de Cervantes. Esta ironía se aprecia especialmente en la construcción de los protagonistas don Quijote y Sancho, y de los más de seiscientos personajes secundarios que pueblan el

mundo de la obra. Canseco da cumplida cuenta de los orígenes literarios y folclóricos de las dos grandes criaturas cervantinas, que surgen a través de la imitación de materiales previos: desde los tratados médicos como el *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan, a los excesivos caballeros de Ariosto y los más convencionales de Rodríguez de Montalvo, sin dejar de lado, claro está, los escritos de Erasmo y la tradición oral y carnavalesca. Este nuevo héroe narrativo y su compañero de viajes se caracterizan, entre otras cosas, por su capacidad de evolucionar en la novela hasta el extremo de llegar a ser contradictorios. Los puntos irreconciliables desde los que parten terminan por confluir en dos personalidades complementarias: el loco puede hablar como un sabio filósofo y el sensato puede cometer las mayores necedades.

Pero si la mutabilidad de estas dos personalidades se centra en su comportamiento y forma de ser, en los personajes secundarios se manifiesta ante todo en su aspecto exterior. Como explica Canseco, muchos de los personajes del *Quijote* se dejan llevar por un impulso transformista que les hace adoptar diferentes máscaras en la obra: una campesina pasa a ser la princesa de un fabuloso reino, un estudiante se convierte en un vengativo caballero andante y un delincuente en un famoso titiritero. El estudioso pasa revista a las figuras más relevantes que pueblan las páginas cervantinas en un recorrido que tiene en cuenta sus aspectos principales y su filiación literaria. Hay grupos que derivan del mundo pastoril, otros de la lírica petrarquista, otros de la picaresca.

El último apartado de la segunda sección del libro estudia el estilo de Cervantes. Una de las grandes riquezas de la obra es sin duda su variedad lingüística que engloba desde los registros más bajos de la oralidad hasta las cimas de la literatura cortesana e idealista. Con la *Celestina* como punto de partida, el *Quijote* reproduce una multitud de registros y construye uno de los reflejos más abarcadores de la literatura y de la lengua del Siglo de Oro. Cervantes y sus piruetas narrativas ponen en entredicho la rígida estratificación clásica que organizaba el discurso literario en tres estilos: alto, medio y bajo. "Con Cervantes, los protagonistas alcanzan una completa independencia lingüística" (119). Dentro de este contexto, merecen mención aparte los recursos relacionados con la comicidad y la risa. Canseco identifica sobre todo tres: la parodia, la ironía y la sal gorda. Estos cauces combinados con un magistral uso del estilo indirecto hacen del *Quijote* una de las obras más divertidas de la literatura española.

La tercera sección del libro ("Las afueras del *Quijote*," 127–83) se centra principalmente en cuatro aspectos: la relación del *Quijote* con la teoría literaria renacentista, los modelos cervantinos, la influencia del apócrifo de Avellaneda y las relaciones con la ideología del Siglo de Oro. También en este apar-

tado destacan la capacidad de síntesis y organización del estudio de Canseco. En estos capítulos se desgranan con claridad cuestiones complejas y a menudo enrevesadas. Por otro lado, el primero, dedicado a la teoría narrativa, contiene afirmaciones que permiten revisar algunos conceptos muy discutidos por la crítica: "Está claro que Cervantes no se atuvo a ninguna de las pautas que le marcaban las teorías precedentes" (134), "lo que Cervantes estaba defendiendo era su absoluta libertad" (134). Pese a que estas palabras reflejen una postura mantenida por varios estudiosos y pese a la importante novedad representada por el *Quijote*, habrá todavía que valorar en qué medida Cervantes tuvo en cuenta y manipuló los ideales difundidos en las poéticas horaciana y aristotélica y sus derivaciones humanistas. La revolución cervantina quizás se explique mejor como una combinación inusitada e irónica de elementos de la tradición literaria clasicista que como un abierto rechazo de la teoría literaria del Renacimiento.

Los siguientes capítulos están dedicados a la intertextualidad del *Quijote* con la literatura del Siglo de Oro y, en concreto, con la segunda parte de Avellaneda. Canseco analiza en detalle la compleja red de relaciones que enriquecen la obra de Cervantes. Es especialmente valioso el estudio de los polémicos contactos entre Cervantes y Avellaneda. No sólo el autor apócrifo imitó la primera parte de 1605, sino que el mismo Cervantes reutilizó el texto de su rival, con uno de los ejemplos más llamativos en el personaje de Álvaro Tarfe que salta de una obra a la otra para terminar testificando ante un escribano que los únicos héroes verdaderos de la historia son las criaturas cervantinas. Un juego que anticipa los planteamientos de autores modernos como Unamuno o Pirandello.

El último capítulo trata el delicado tema de las posibles implicaciones ideológicas del *Quijote*. Ha sido muy cuestionada la supuesta sátira social contenida en la obra, sobre todo en relación a asuntos como la expulsión de los moriscos o el papel de la Iglesia. Canseco ofrece una panorámica de las diferentes posturas de la crítica y sitúa la novela cervantina en un contexto filosófico más amplio: "El ideario que se traza en el *Quijote* es reflejo fiel de la demolición que el pensamiento renacentista había significado para el orden medieval" (169). Dentro de este marco, se describe la presencia en Cervantes de corrientes como el pirronismo, el neoplatonismo o el erasmismo que sustentan su complejo uso del perspectivismo.

La última parte del libro ("El *Quijote* en los otros libros," 185–211) estudia la relación del *Quijote* con los otros escritos cervantinos, aunque, como advierte Canseco: "Sólo algunos textos como "El licenciado Vidriera," "El retablo de las maravillas" o, sobre todo, el "Coloquio de los perros" comparten intenciones, medios y actitud narrativa con el *Quijote*" (193). Además, buena

parte de esta sección se ocupa de la huella de la novela en otras obras de la literatura mundial a partir del siglo XVII. Gracias a la selección de unos textos representativos, Canseco ofrece una sugerente visión de la decisiva influencia del *Quijote* a lo largo de los siglos. El estudio aporta también un sintético repaso por algunos de los enfoques más importantes del cervantismo a partir de los primeros estudios del siglo XVIII.

El libro se cierra con un índice explicativo de algunos nombres de autores, obras o conceptos empleados en el trabajo, un glosario y una cronología de la vida de Cervantes y del Siglo de Oro. Se echa sólo en falta un índice onomástico completo con referencia a los números de página que siempre facilita la consulta de cuestiones puntuales.

En conclusión, el libro de Luis Gómez Canseco supone una aguda y refrescante puesta al día del *Quijote* y ofrece una introducción muy bien organizada de la obra. Su estructura favorece un acercamiento completo y, a la vez, sintético a la novela cervantina. Se le pueden, pues, aplicar las mismas palabras que emplea Canseco al hablar del *Quijote*: "Tonto el que no lo lea" (14).

Rodrigo Cacho Casal
Department of French, Hispanic & Italian Studies
University of British Columbia
Vancouver, British Columbia, Canada V6T 1Z1
rocacho@interchange.ubc.ca

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25.2 (2005 [2006]): 318-20.
Copyright © 2006, The Cervantes Society of America.

Javier Blasco. *Cervantes, raro inventor*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005. 206 pp. ISBN: 84-96408-15-9.

El estudio de Javier Blasco que el Centro de Estudios Cervantinos reimprime, por su "irregular circulación" (9) en la edición original de la Universidad de Guanajuato, regresa al tema que ha venido obsesionando a numerosos críticos de la obra cervantina y de la prosa moderna temprana en general (incluyéndome a mí mismo): la modernidad. ¿Por qué y cómo *Don Quijote* (y otras obras cervantinas, en especial "El coloquio de los perros") inaugura la modernidad literaria? Aunque ni Blasco ni ningún crítico ha acertado a definir de manera inequívoca qué supone la modernidad, el estudio de la obra cervantina por lo que tiene de innovadora ha resultado tradicionalmente muy fértil, y esta no es una excepción. Blasco encauza su investigación por las dos vías mediante las cuales, según él, Cervantes abre la modernidad: "un cálido debate estético y un iluminador debate epistemológico" (18). De forma ordenada, Blasco ofrece con una prosa ágil y clara un panorama inteligente, iluminador y en ocasiones brillante de cómo Cervantes inventa una literatura rara, por lo nueva y extraordinaria.

Blasco entremezcla en su estudio referencias muy eruditas y pertinentes, con observaciones y comentarios críticos de gran calado. Las primeras páginas del libro recogen y descartan por fútil el debate entre *romance* (la ficción de caballerías, por ejemplo) y novela que tanto impacto ha tenido especialmente entre la crítica anglosajona (11–17). En su lugar, Blasco propone un estudio de la obra cervantina a partir del papel de la ficción en su contexto histórico-ideológico.

De forma bastante amena, sin sobrecarga de alusiones eruditas pero casi siempre con información precisa y concluyente, Blasco repasa en el capítulo I la formación de una nueva forma de lectura (la privada) como epicentro de un auténtico terremoto estético y fenomenológico. El *Quijote* "inaugura una nueva forma de leer" y "pone en tela de juicio la capacidad del lenguaje… para traducir la realidad" (28).

A partir de ese contexto general, en el capítulo II Blasco entiende el *Quijote* como una "novelización de un debate literario," y dedica unos párrafos iluminadores a explicar el juego narrativo del *Quijote*. Cervantes propone, al descansar su relato sobre la narración de un historiador árabe, un traductor adolescente y un editor crédulo (el "Cervantes" ficcional), que "lo que el texto puede ofrecernos es sólo 'realidad' creada por el discurso, no realidad dada en la vida" (78).

En el capítulo III, el autor ahonda en ese "proceso contra la literatura de

ficción" impulsado por neoplatónicos y moralistas, y describe la obra cervantina como una "novelización" de la controversia entre quienes atacan la ficción por mentirosa y quienes la defienden. Para Blasco, Cervantes ofrece en el *Quijote* y "El coloquio de los perros" un manual de lectura para consumir la ficción no como una verdad literal, histórica, sino como un entretenimiento autónomo de la realidad, pero no por ello menos relevante que la realidad misma (105).

En el que es quizás el capítulo menos desarrollado, y por la tanto más objetable del libro, Blasco propone que tanto el diálogo como las novelas intercaladas, especialmente en el *Quijote*, cumplen una función estructural mucho más concreta de lo que la crítica ha explicado hasta ahora: examinar, desde puntos de vista diferentes, "los límites de cualquier tipo de discurso que quiere ocuparse de la realidad" (131). O sea, que la alternancia entre narración y diálogo y la alternancia entre la historia principal (de don Quijote) y las intercaladas sirve para regresar una y otra vez al debate sobre la forma más apropiada de reflejar la realidad y de leerla. Hablen sobre el amor (129) o sobre otros temas, la función de estas intercalaciones "es exactamente la misma que la retórica, en la *argumentatio*, otorga al 'exemplum': el desarrollo narrativo de una '*quaestio*'" (179). O sea, que en Cervantes la estructura del *exemplum* o lección moral tan importante para algunos escritores medievales, por ejemplo, deja de ser una mera cuestión teológica-moral y pasa a ejercer una función estructural, metaficcional, mediante la cual la novela reflexiona sobre sus propios métodos. Desafortunadamente, Blasco alega no poder extenderse "ahora más allá de un ejemplo," el del episodio de Marcela y Grisóstomo en el *Quijote* (125), por lo que su propuesta no se desarrolla más allá de unas páginas.

Por último, en el capítulo V (erróneamente numerado IV en la página 137) Blasco ofrece unos "Apuntes para una definición del concepto de novela en Cervantes" donde expone dos ideas fundamentales a la hora de explicar la contribución cervantina a la modernidad: el "filosofar" en lugar de dar ejemplo moral o predicar (el "comentario-diálogo" en lugar del "comentario-sermón," 190), y la noción de "juego literario" o novela como "mesa de trucos." Cervantes expone, especialmente en el *Quijote* y "El coloquio de los perros," "el universo de las relaciones que un yo, al interpretar la realidad, establece con las cosas" (155). "La controversia…sustituye a la *auctoritas*, de la misma manera que el perspectivismo…sustituye al monologismo" (180), lo cual convierte la obra cervantina en una "mesa de trucos" que "alumbra en el universo de la ficción esa 'duda metódica' que constituye la base filosófica de la edad moderna" (189).

La presentación del libro es muy correcta, con un tipo de letra fácil de

leer, aunque, a nivel personal, echo de menos la muy útil bibliografía de obras citadas al final, ausente aquí. Dos curiosidades, sin embargo. Primero, *Cervantes, raro inventor* es, como reconoce Blasco en la "Nota a la edición española" que abre el libro, una reimpresión del publicado por la Universidad de Guanajuato, pero no se ofrece la fecha de publicación original (1998), ni se menciona la edición mexicana en los datos bibliográficos. Y segundo, los índices de obras y autores al final del estudio siempre yerran las páginas, pero con método: sólo hay que restarle dos al número que ofrecen los índices, y encontraremos la obra o el autor que buscamos.

En suma, *Cervantes, raro inventor* se destaca por ordenar y dar contexto histórico a fenómenos ya estudiados con anterioridad, como la formación de un nuevo público lector y el cuestionamiento de las formas de narrar e interpretar la realidad, y acierta plenamente en explicar las contribuciones esenciales de Cervantes a la modernidad literaria y filosófica. Este trabajo me recuerda, por ello, a la *Introducción al* Quijote del gran cervantista Edward C. Riley, y se constituye en un muy digno recurso para, de forma general, "entender" el *Quijote*. Abundan las referencias inteligentes y los comentarios iluminadores, como por ejemplo lo expresado sobre la verosimilitud (159) y sobre Alonso Quijano como lector crédulo que interpreta en su cuerpo a don Quijote (82–83, 157). Por su carácter de estudio introductorio, al mismo tiempo, se cae en algunas generalizaciones. Por ejemplo, la insistencia en describir el *Quijote* como juego literario o mesa de trucos no puede esconder las fuertes implicaciones políticas del "juego" cervantino. El propio autor reconoce que Cervantes aboga por el "rechazo de los discursos monológicos, al servicio de unas ideas dominantes" (186), y si en una sociedad autoritaria e inquisitorial las obras cervantinas rechazan el discurso monológico, ¿cómo puede esto tratarse sólo de un mero juego, un "otium" y no "negotium" (163)? Tiene razón el propio Blasco en reconocer que el juego cervantino "trasciende los límites de la escritura, para insertarse en los de la vida" (172), y por lo tanto la lectura política del *Quijote*, por ejemplo, es más válida de lo que el énfasis en el carácter de "juego" sugiere. En cualquier caso, *Cervantes, raro inventor* debería convertirse en obra de referencia de la inmensa bibliografía cervantina, punto de partida para futuros trabajos que exploren con más detenimiento algunas de las vías de estudio que Javier Blasco, con gran intuición crítica, propone.

Rogelio Miñana
Department of Spanish
Mount Holyoke College
South Hadley, MA 01075
rminana@mtholyoke.edu

Luis Gómez Canseco. *El* Quijote, *de Miguel de Cervantes*. Madrid: Síntesis, 2005. 238 pp. ISBN 84-9756-308-5.

El 2005, año del IV Centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*, ha venido acompañado de todo tipo de fastos, festejos, conmemoraciones y, sobre todo, de una desbordante producción crítica relacionada con la obra maestra cervantina. Multitudes de filólogos y estudiosos han querido dejar su huella impresa en una fecha tan señalada, y ahora llevará tiempo poder discernir el proverbial grano de la paja en esta lista de títulos que vienen a engrosar una ya sobrecargada bibliografía.

Afortunadamente, entre tanto bombo y platillo, descuellan trabajos serios y rigurosos que suponen una aportación sólida al cervantismo. Entre ellos hay que contar sin duda el libro de Luis Gómez Canseco, *El* Quijote, *de Miguel de Cervantes*. El estudio tiene como objetivo ofrecer una introducción didáctica y de conjunto al *Quijote* que se suma a otros estudios de esta naturaleza publicados por autores como Madariaga, Riquer, Murillo, Close y especialmente E. C. Riley con su ya clásico *Introducción al* Quijote.

El libro se estructura en cuatro secciones: *Una historia externa del* Quijote, *El* Quijote *por de dentro*, *Las afueras del* Quijote, y *El* Quijote *en los otros libros*. En la primera (11–39), Canseco presenta el contexto histórico y literario que justifica la creación del *Quijote*: los gustos del público, las nuevas tendencias, la evolución de la narrativa española a partir de la *Celestina*. La novela cervantina se coloca claramente en el marco de la literatura de entretenimiento que floreció a partir del siglo XVI. El último apartado se centra en el proceso de escritura del *Quijote* a través de sus diferentes ediciones, algunas de ellas con revisiones de autor. Pese a que, como recuerda Canseco: "Cervantes no fue un corrector atento" (30), las fases de composición del libro nos muestran sus intentos por subsanar los despistes y erratas de la primera edición de 1605. Además, este análisis permite conocer mejor la escritura cervantina que llegó al *Quijote* por vías un tanto tortuosas y a menudo con no poca desorganización.

Tras esta introducción a las cuestiones externas del texto, se pasa al núcleo central del libro donde el estudioso se ocupa de la obra cervantina en sí: la estructura, los narradores, los personajes y el estilo ("El *Quijote* por de dentro," 41–125). Se explica aquí que los modelos principales de Cervantes fueron los libros de caballerías, la picaresca y las novelas cortas. Estos tres cauces son la base que sustenta la construcción narrativa del *Quijote*. El mundo de la caballería le aportó al escritor la técnica de la acumulación ilimitada de episodios y la presencia de lo fantástico. De los relatos de pícaros tomó el apego por una trama centrada en el mundo contemporáneo, aunque rechazó el uso de la primera persona narrativa. Por último, la presencia de las *novelle* italianas aparece sembrada por toda la obra en las historias intercaladas que interrumpen el desarrollo de la acción principal y favorecen la variedad. Es precisamente la variedad uno de los elementos comunes de estos tres modelos que queda reflejada en las páginas cervantinas.

Por otro lado, el estudio detallado de la primera parte evidencia sus dos núcleos narrativos principales, los episodios de la Sierra Morena y los de la venta: "Literariamente, la venta es un espacio contiguo y contrapuesto a Sierra Morena. La geografía agreste simboliza el desorden social y sentimental; en la venta, el caos se resuelve y los personajes se reintegran a la civilización" (50). La segunda parte de 1615 resulta mucho más compleja y rica. Cervantes la redactó atendiendo a una planificación meditada a lo largo de los diez años que la separan del libro de 1605. Gracias a una mayor cohesión, el autor puede desarrollar juegos de alusiones con la primera parte, con el plagio de Avellaneda y, en general, con la literatura de entretenimiento del Siglo de Oro. Más llamativo aún es el complejo y constante cruce de planos entre realidad y ficción: "En la segunda parte, lo extraordinario se hace cotidiano" (55). Con precisión y síntesis, Canseco traza los hilos de este entramado narrativo destacando las claves constructivas del texto cervantino. Esta claridad expositiva se mantiene en los siguientes apartados donde estudia una de las cuestiones más enrevesadas de la obra: sus narradores. Los esquemas que ofrece en las páginas 62–63 y 70–71 acompañan una argumentación organizada y exhaustiva que enfatiza el creciente papel de Cide Hamete en la construcción cervantina. Junto con esta cuestión, se define la importancia del perspectivismo que fragmenta y complica la representación de la realidad en el *Quijote*: "El libro está plagado de versiones dobles, triples y hasta contradictorias de un mismo suceso" (72).

El hilo conductor de todos estos juegos literarios es la ironía que, como una línea continua invisible, atraviesa la novela de Cervantes. Esta ironía se aprecia especialmente en la construcción de los protagonistas don Quijote y Sancho, y de los más de seiscientos personajes secundarios que pueblan el

mundo de la obra. Canseco da cumplida cuenta de los orígenes literarios y folclóricos de las dos grandes criaturas cervantinas, que surgen a través de la imitación de materiales previos: desde los tratados médicos como el *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan, a los excesivos caballeros de Ariosto y los más convencionales de Rodríguez de Montalvo, sin dejar de lado, claro está, los escritos de Erasmo y la tradición oral y carnavalesca. Este nuevo héroe narrativo y su compañero de viajes se caracterizan, entre otras cosas, por su capacidad de evolucionar en la novela hasta el extremo de llegar a ser contradictorios. Los puntos irreconciliables desde los que parten terminan por confluir en dos personalidades complementarias: el loco puede hablar como un sabio filósofo y el sensato puede cometer las mayores necedades.

Pero si la mutabilidad de estas dos personalidades se centra en su comportamiento y forma de ser, en los personajes secundarios se manifiesta ante todo en su aspecto exterior. Como explica Canseco, muchos de los personajes del *Quijote* se dejan llevar por un impulso transformista que les hace adoptar diferentes máscaras en la obra: una campesina pasa a ser la princesa de un fabuloso reino, un estudiante se convierte en un vengativo caballero andante y un delincuente en un famoso titiritero. El estudioso pasa revista a las figuras más relevantes que pueblan las páginas cervantinas en un recorrido que tiene en cuenta sus aspectos principales y su filiación literaria. Hay grupos que derivan del mundo pastoril, otros de la lírica petrarquista, otros de la picaresca.

El último apartado de la segunda sección del libro estudia el estilo de Cervantes. Una de las grandes riquezas de la obra es sin duda su variedad lingüística que engloba desde los registros más bajos de la oralidad hasta las cimas de la literatura cortesana e idealista. Con la *Celestina* como punto de partida, el *Quijote* reproduce una multitud de registros y construye uno de los reflejos más abarcadores de la literatura y de la lengua del Siglo de Oro. Cervantes y sus piruetas narrativas ponen en entredicho la rígida estratificación clásica que organizaba el discurso literario en tres estilos: alto, medio y bajo. "Con Cervantes, los protagonistas alcanzan una completa independencia lingüística" (119). Dentro de este contexto, merecen mención aparte los recursos relacionados con la comicidad y la risa. Canseco identifica sobre todo tres: la parodia, la ironía y la sal gorda. Estos cauces combinados con un magistral uso del estilo indirecto hacen del *Quijote* una de las obras más divertidas de la literatura española.

La tercera sección del libro ("Las afueras del *Quijote*," 127–83) se centra principalmente en cuatro aspectos: la relación del *Quijote* con la teoría literaria renacentista, los modelos cervantinos, la influencia del apócrifo de Avellaneda y las relaciones con la ideología del Siglo de Oro. También en este apar-

tado destacan la capacidad de síntesis y organización del estudio de Canseco. En estos capítulos se desgranan con claridad cuestiones complejas y a menudo enrevesadas. Por otro lado, el primero, dedicado a la teoría narrativa, contiene afirmaciones que permiten revisar algunos conceptos muy discutidos por la crítica: "Está claro que Cervantes no se atuvo a ninguna de las pautas que le marcaban las teorías precedentes" (134), "lo que Cervantes estaba defendiendo era su absoluta libertad" (134). Pese a que estas palabras reflejen una postura mantenida por varios estudiosos y pese a la importante novedad representada por el *Quijote*, habrá todavía que valorar en qué medida Cervantes tuvo en cuenta y manipuló los ideales difundidos en las poéticas horaciana y aristotélica y sus derivaciones humanistas. La revolución cervantina quizás se explique mejor como una combinación inusitada e irónica de elementos de la tradición literaria clasicista que como un abierto rechazo de la teoría literaria del Renacimiento.

Los siguientes capítulos están dedicados a la intertextualidad del *Quijote* con la literatura del Siglo de Oro y, en concreto, con la segunda parte de Avellaneda. Canseco analiza en detalle la compleja red de relaciones que enriquecen la obra de Cervantes. Es especialmente valioso el estudio de los polémicos contactos entre Cervantes y Avellaneda. No sólo el autor apócrifo imitó la primera parte de 1605, sino que el mismo Cervantes reutilizó el texto de su rival, con uno de los ejemplos más llamativos en el personaje de Álvaro Tarfe que salta de una obra a la otra para terminar testificando ante un escribano que los únicos héroes verdaderos de la historia son las criaturas cervantinas. Un juego que anticipa los planteamientos de autores modernos como Unamuno o Pirandello.

El último capítulo trata el delicado tema de las posibles implicaciones ideológicas del *Quijote*. Ha sido muy cuestionada la supuesta sátira social contenida en la obra, sobre todo en relación a asuntos como la expulsión de los moriscos o el papel de la Iglesia. Canseco ofrece una panorámica de las diferentes posturas de la crítica y sitúa la novela cervantina en un contexto filosófico más amplio: "El ideario que se traza en el *Quijote* es reflejo fiel de la demolición que el pensamiento renacentista había significado para el orden medieval" (169). Dentro de este marco, se describe la presencia en Cervantes de corrientes como el pirronismo, el neoplatonismo o el erasmismo que sustentan su complejo uso del perspectivismo.

La última parte del libro ("El *Quijote* en los otros libros," 185–211) estudia la relación del *Quijote* con los otros escritos cervantinos, aunque, como advierte Canseco: "Sólo algunos textos como "El licenciado Vidriera," "El retablo de las maravillas" o, sobre todo, el "Coloquio de los perros" comparten intenciones, medios y actitud narrativa con el *Quijote*" (193). Además, buena

parte de esta sección se ocupa de la huella de la novela en otras obras de la literatura mundial a partir del siglo XVII. Gracias a la selección de unos textos representativos, Canseco ofrece una sugerente visión de la decisiva influencia del *Quijote* a lo largo de los siglos. El estudio aporta también un sintético repaso por algunos de los enfoques más importantes del cervantismo a partir de los primeros estudios del siglo XVIII.

El libro se cierra con un índice explicativo de algunos nombres de autores, obras o conceptos empleados en el trabajo, un glosario y una cronología de la vida de Cervantes y del Siglo de Oro. Se echa sólo en falta un índice onomástico completo con referencia a los números de página que siempre facilita la consulta de cuestiones puntuales.

En conclusión, el libro de Luis Gómez Canseco supone una aguda y refrescante puesta al día del *Quijote* y ofrece una introducción muy bien organizada de la obra. Su estructura favorece un acercamiento completo y, a la vez, sintético a la novela cervantina. Se le pueden, pues, aplicar las mismas palabras que emplea Canseco al hablar del *Quijote*: "Tonto el que no lo lea" (14).

Rodrigo Cacho Casal
Department of French, Hispanic & Italian Studies
University of British Columbia
Vancouver, British Columbia, Canada V6T 1Z1
rocacho@interchange.ubc.ca

Javier Blasco. *Cervantes, raro inventor*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005. 206 pp. ISBN: 84-96408-15-9.

El estudio de Javier Blasco que el Centro de Estudios Cervantinos reimprime, por su "irregular circulación" (9) en la edición original de la Universidad de Guanajuato, regresa al tema que ha venido obsesionando a numerosos críticos de la obra cervantina y de la prosa moderna temprana en general (incluyéndome a mí mismo): la modernidad. ¿Por qué y cómo *Don Quijote* (y otras obras cervantinas, en especial "El coloquio de los perros") inaugura la modernidad literaria? Aunque ni Blasco ni ningún crítico ha acertado a definir de manera inequívoca qué supone la modernidad, el estudio de la obra cervantina por lo que tiene de innovadora ha resultado tradicionalmente muy fértil, y esta no es una excepción. Blasco encauza su investigación por las dos vías mediante las cuales, según él, Cervantes abre la modernidad: "un cálido debate estético y un iluminador debate epistemológico" (18). De forma ordenada, Blasco ofrece con una prosa ágil y clara un panorama inteligente, iluminador y en ocasiones brillante de cómo Cervantes inventa una literatura rara, por lo nueva y extraordinaria.

Blasco entremezcla en su estudio referencias muy eruditas y pertinentes, con observaciones y comentarios críticos de gran calado. Las primeras páginas del libro recogen y descartan por fútil el debate entre *romance* (la ficción de caballerías, por ejemplo) y novela que tanto impacto ha tenido especialmente entre la crítica anglosajona (11–17). En su lugar, Blasco propone un estudio de la obra cervantina a partir del papel de la ficción en su contexto histórico-ideológico.

De forma bastante amena, sin sobrecarga de alusiones eruditas pero casi siempre con información precisa y concluyente, Blasco repasa en el capítulo I la formación de una nueva forma de lectura (la privada) como epicentro de un auténtico terremoto estético y fenomenológico. El *Quijote* "inaugura una nueva forma de leer" y "pone en tela de juicio la capacidad del lenguaje… para traducir la realidad" (28).

A partir de ese contexto general, en el capítulo II Blasco entiende el *Quijote* como una "novelización de un debate literario," y dedica unos párrafos iluminadores a explicar el juego narrativo del *Quijote*. Cervantes propone, al descansar su relato sobre la narración de un historiador árabe, un traductor adolescente y un editor crédulo (el "Cervantes" ficcional), que "lo que el texto puede ofrecernos es sólo 'realidad' creada por el discurso, no realidad dada en la vida" (78).

En el capítulo III, el autor ahonda en ese "proceso contra la literatura de

ficción" impulsado por neoplatónicos y moralistas, y describe la obra cervantina como una "novelización" de la controversia entre quienes atacan la ficción por mentirosa y quienes la defienden. Para Blasco, Cervantes ofrece en el *Quijote* y "El coloquio de los perros" un manual de lectura para consumir la ficción no como una verdad literal, histórica, sino como un entretenimiento autónomo de la realidad, pero no por ello menos relevante que la realidad misma (105).

En el que es quizás el capítulo menos desarrollado, y por la tanto más objetable del libro, Blasco propone que tanto el diálogo como las novelas intercaladas, especialmente en el *Quijote*, cumplen una función estructural mucho más concreta de lo que la crítica ha explicado hasta ahora: examinar, desde puntos de vista diferentes, "los límites de cualquier tipo de discurso que quiere ocuparse de la realidad" (131). O sea, que la alternancia entre narración y diálogo y la alternancia entre la historia principal (de don Quijote) y las intercaladas sirve para regresar una y otra vez al debate sobre la forma más apropiada de reflejar la realidad y de leerla. Hablen sobre el amor (129) o sobre otros temas, la función de estas intercalaciones "es exactamente la misma que la retórica, en la *argumentatio*, otorga al 'exemplum': el desarrollo narrativo de una '*quaestio*'" (179). O sea, que en Cervantes la estructura del *exemplum* o lección moral tan importante para algunos escritores medievales, por ejemplo, deja de ser una mera cuestión teológica-moral y pasa a ejercer una función estructural, metaficcional, mediante la cual la novela reflexiona sobre sus propios métodos. Desafortunadamente, Blasco alega no poder extenderse "ahora más allá de un ejemplo," el del episodio de Marcela y Grisóstomo en el *Quijote* (125), por lo que su propuesta no se desarrolla más allá de unas páginas.

Por último, en el capítulo V (erróneamente numerado IV en la página 137) Blasco ofrece unos "Apuntes para una definición del concepto de novela en Cervantes" donde expone dos ideas fundamentales a la hora de explicar la contribución cervantina a la modernidad: el "filosofar" en lugar de dar ejemplo moral o predicar (el "comentario-diálogo" en lugar del "comentario-sermón," 190), y la noción de "juego literario" o novela como "mesa de trucos." Cervantes expone, especialmente en el *Quijote* y "El coloquio de los perros," "el universo de las relaciones que un yo, al interpretar la realidad, establece con las cosas" (155). "La controversia…sustituye a la *auctoritas*, de la misma manera que el perspectivismo…sustituye al monologismo" (180), lo cual convierte la obra cervantina en una "mesa de trucos" que "alumbra en el universo de la ficción esa 'duda metódica' que constituye la base filosófica de la edad moderna" (189).

La presentación del libro es muy correcta, con un tipo de letra fácil de

leer, aunque, a nivel personal, echo de menos la muy útil bibliografía de obras citadas al final, ausente aquí. Dos curiosidades, sin embargo. Primero, *Cervantes, raro inventor* es, como reconoce Blasco en la "Nota a la edición española" que abre el libro, una reimpresión del publicado por la Universidad de Guanajuato, pero no se ofrece la fecha de publicación original (1998), ni se menciona la edición mexicana en los datos bibliográficos. Y segundo, los índices de obras y autores al final del estudio siempre yerran las páginas, pero con método: sólo hay que restarle dos al número que ofrecen los índices, y encontraremos la obra o el autor que buscamos.

En suma, *Cervantes, raro inventor* se destaca por ordenar y dar contexto histórico a fenómenos ya estudiados con anterioridad, como la formación de un nuevo público lector y el cuestionamiento de las formas de narrar e interpretar la realidad, y acierta plenamente en explicar las contribuciones esenciales de Cervantes a la modernidad literaria y filosófica. Este trabajo me recuerda, por ello, a la *Introducción al* Quijote del gran cervantista Edward C. Riley, y se constituye en un muy digno recurso para, de forma general, "entender" el *Quijote*. Abundan las referencias inteligentes y los comentarios iluminadores, como por ejemplo lo expresado sobre la verosimilitud (159) y sobre Alonso Quijano como lector crédulo que interpreta en su cuerpo a don Quijote (82–83, 157). Por su carácter de estudio introductorio, al mismo tiempo, se cae en algunas generalizaciones. Por ejemplo, la insistencia en describir el *Quijote* como juego literario o mesa de trucos no puede esconder las fuertes implicaciones políticas del "juego" cervantino. El propio autor reconoce que Cervantes aboga por el "rechazo de los discursos monológicos, al servicio de unas ideas dominantes" (186), y si en una sociedad autoritaria e inquisitorial las obras cervantinas rechazan el discurso monológico, ¿cómo puede esto tratarse sólo de un mero juego, un "otium" y no "negotium" (163)? Tiene razón el propio Blasco en reconocer que el juego cervantino "trasciende los límites de la escritura, para insertarse en los de la vida" (172), y por lo tanto la lectura política del *Quijote*, por ejemplo, es más válida de lo que el énfasis en el carácter de "juego" sugiere. En cualquier caso, *Cervantes, raro inventor* debería convertirse en obra de referencia de la inmensa bibliografía cervantina, punto de partida para futuros trabajos que exploren con más detenimiento algunas de las vías de estudio que Javier Blasco, con gran intuición crítica, propone.

Rogelio Miñana
Department of Spanish
Mount Holyoke College
South Hadley, MA 01075
rminana@mtholyoke.edu

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25.2 (2005 [2006]): 321-23.
Copyright © 2006, The Cervantes Society of America.

Christopher Britt Arredondo. *Quixotism: The Imaginative Denial of Spain's Loss of Empire*. Albany: State University of New York Press, 2005. viii + 266pp. ISBN: 0-7914-6255-2.

Northrop Frye, who is at least marginally present in Christopher Britt Arredondo's *Quixotism: The Imaginative Denial of Spain's Loss of Empire*, spoke in the 1980s of the way in which critics who study the Romantic period had one figure whom they used as a Virgilian guide to the movement. Likewise, for the Quixotists, whom literary history customarily considers members of the Generation of 1898, Don Quixote serves as a guide through the national anguish of Spain's loss of empire. Therefore, this book will mostly interest students who wish to explore the relationship between premodern Spain and the later twentieth century and the present. In addition Cervantes scholars will read this work as a study of the ideology of *Don Quixote*'s reception in the late nineteenth and twentieth century.

From the outset, Britt Arredondo boldly denies the validity of the Generation of 1898 as a critical category and groups together Ganivet, Maeztu, Ortega y Gasset, and Unamuno as the Quixotists. We can summarize the study in its own words:

> At the beginning of Spain's first century without empire it was the Quixotists of Restoration Spain who fought to imaginatively deny the loss of Spain's colonies. They did so by formulating a program for cultural imperialism. In order for the Spanish nation to conquer that cultural empire, however, the Quixotists argued that it first would need to undergo a spiritual transformation or conversion. The nation, and in particular its masses, would need to abandon their desire for secular modernization and embrace the premodern spiritual idealism of the nation's heroic elite. Based in ascetic idealism and in the belief that the Spanish nation had a messianic role to play in the modern world, this imagined empire would serve to culturally regenerate, not only Spain, but also the entire Hispanic world and even Europe. (176)

Don Quixote is a model for what the Spanish people must do to regenerate themselves and restore their imperial position in the world; he is a conquering hero, a priest, a tragic messiah, and an elite master. This ideal cultural project, even when it was not blatantly fascistic, inspired twentieth century fascists, who appropriated it and sought the social, economic, and military means to carry it out.

The majority of the book provides us with Britt's readings of some of the significant texts that his Quixotists produced. There is a great deal of summarizing, some of which could have been better edited. Moreover, for this reviewer's taste, these chapters would have been more interesting if the readings had been situated in the specific biographical and historical context of the individual Quixotists, as an integration of the historical subject and text. There are, however, useful scholarly insights. For example, while we generally read *Del sentimiento trágico de la vida* in terms of Unamuno's individual spirit and personal ethics, Britt Arredondo reminds us that the full title of the work adds, at the end, "*en los hombres y en los pueblos.*" He then intelligently reads Unamuno's own problematic Catholicism in terms of the way in which the beloved Salamancan understood the difference between Spain and the rest of Europe.

However, the most interesting sections of the book are the Introduction, the first Chapter, and the Supplement. Here, Britt Arredondo makes a clean break from the Generation of 1898 as a critical category and places his group of Quixotists in the context of earlier nineteenth-century regenerationism and later, contemporary Spain. In addition, he demonstrates an alternative to the Quixotism of his subjects in work like Américo Castro's. Notwithstanding one's enthusiasm for these chapters, various questions and doubts remain. For example, if we restrict our focus to the centenary commemoration of the disaster of 1898 and its generation, as Britt has done, we may indeed lament the latest iteration of Spain's imperial project by contemporary conservatives and its uncritical reception. Implicitly, this is a reflection of our own uncritical, or, at least, idealistic approach to the Generation of 1898. However, if we broaden the scope beyond that particular celebration, then aside from the elegant figure of Arcadio Díaz Quiñones, whom Brett cites as the only scholar who, at the time of the 1998 centenary, offered a truly critical posture with regard to the Quixotists, we can more fully acknowledge the contributions of people like Carlos Blanco Aguinaga, Michael Predmore, and Edward Baker. Like Britt, one might not always completely agree with them, but they have attempted to present critical attitudes that surpass and are far more satisfying than the old idealism. Manuel Tuñón de Lara should be of special interest for his overview of the Generation of 1898 and the division that emerged within the group as time went on. Some members, like Unamuno, become increasingly subjective while others, like Machado, turn objective in their approach to Spanish reality. For Tuñón de Lara the notion of a Generation of 1898 remains only a convenient way to group together writers who faced a common reality. Britt Arredondo takes us provocatively one step further, in effect now stating that it is no longer even convenient to

group together those writers, though he does not at all touch on Machado or Valle-Inclán.

Moreover, Britt only nominally places his Quixotists in a critical history that extends to much earlier in the nineteenth century. Clearly it would be interesting to pursue this question. This is not so much a criticism of the book but rather a suggestion for further work. If we think of the history of Cervantes criticism as a particular manifestation of Golden Age criticism in general, we can probably speak of two periods of appropriation in the nineteenth century prior to the Regenerationists. The first would be in the course of the rise of the liberal regime, and particularly in the optimistic days when the liberals seek to consolidate their victory after the first Carlist Civil War. The second would be nearly two decades later, when the stalwarts of the regime of Isabel II obviously recognize its failures but defensively seek to maintain the regime's hold on power.

Though the book can be ponderous, ultimately *Quixotism* is a "must read" for students of Cervantes. This is not only because of Britt's insights but also because the book reminds us that we are still historically close to unacceptable, idealistic approaches to, and right wing appropriations of, Cervantes. Unless we refuse to allow ourselves to become absorbed in such appropriations, we will not be able to proceed with the necessary self consciousness of our critical history and fully informed discourse. To put matters simply, especially when it comes to Cervantes criticism, it is necessary to exercise great rigor.

Michael Schinasi
Department of Foreign Languages and Literatures
East Carolina University
Greenville, NC 27858
schinasim@ecu.edu

Donald Gilbert-Santamaría. *Writers on the Market: Consuming Literature in Early Seventeenth-Century Spain*. Lewisburg: Bucknell UP, 2005. 271 pp. ISBN: 0-8387-5588-7.

Donald Gilbert-Santamaría's operating premise in *Writers on the Market* is that aesthetics is intimately linked to consumerism. His emphasis here is on the development of a public theater and on the rise of the novel in Spain at the end of the sixteenth century and in the first decades of the seventeenth. The study is divided into three parts, each containing three chapters. The focal points are Lope de Vega and the *comedia*, Mateo Alemán and the picaresque, and Cervantes and *Don Quixote*. The theme of writing for the marketplace unites the authors and traditions under scrutiny, and allows for a consideration of differences between individual artists and genres.

At the center of Gilbert-Santamaría's commentary on Lope is the *Arte nuevo*: its honoring of and resistance to theory, on the one hand, and the dissonance between the treatise and the playwright's dramatic practice, on the other. This is a scenario rife with tensions. A poetics certainly can be associated with poetic values, but a poetics aimed at pleasing the general audience may sacrifice or compromise principles in order to satisfy popular taste. Commercial ventures contaminate the sacrosanct domain of the artist, and the *Arte nuevo* positions Lope in the midst of a dialectical confrontation. Gilbert-Santamaría sees the playwright as struggling to reconcile the diverse factors, and factions, that constitute the theater-going community, and for that reason "any radical ideological content that may find its way into Lope's plays for the public theater is almost invariably defused" (38). The sample plays are *El caballero de Olmedo* and *Fuenteovejuna*. The particular framing of the analysis endeavors to demonstrate that action and dénouement reflect Lope's interest in appeasing his audience, often evoked as "el vulgo." The dramatist states in the *Arte nuevo* that a play should depict the customs and conventions of its age, yet in practice he tends to represent not so much reality as the audience's self-image, its desires. At the end of *El caballero de Olmedo*, for example, the servant Tello's role in the bringing about of justice for Don Alonso's death indicates less the protocol of the period than a nod to the social margins, including the Spanish groundlings (*mosqueteros*). Lope masters the intrinsic dilemma of the play, however, by affirming an autonomy that transcends class distinctions and ends with an action than can appeal to the "demographic heterogeneity" of the audience. Tello is an intermediary for vengeance, and the aristocratic Don Alonso dies a noble—and even mythic—death. *Fuenteovejuna* is marked by violence, both in the Comenda-

dor's actions and in the villagers' response. The residents of the town not only kill the tyrant, but they savor the flaunting of his decapitated head. The event leads to a public spectacle, a parade, which may, at the same time, engage the spectators and threaten to overshadow the murder itself, as the revelry over violence becomes contagious. The concept of collective agency is innately problematic, given that it compromises independent thought and autonomy. The myth of the hero in *El caballero de Olmedo* is replaced in *Fuenteovejuna* by a new myth, derived from Neoplatonism but corrupted in the process: "a giving up of the pressure of individual choice to the ideal of harmonious social integration" (80). The latter play may seem to promise meaningful action without interpersonal conflict, but the result is a subordination rather than an empowerment of the individual, and thus becomes, perhaps, a comforting fiction, but a fiction nonetheless.

The theater is more conspicuously a business than the consumption of narrative, but *Guzmán de Alfarache* and *Don Quixote* "provide a powerfully self-conscious engagement with many of the problems of their own production for a market" (85). Gilbert-Santamaría attributes the success of the picaresque to its understanding, and accommodation, of the anxieties of a society that is undergoing social, religious, and economic crises. A text such as *Guzmán de Alfarache* accentuates deception, hypocrisy, and poverty in an almost obsessive manner, achieving a strong degree of resonance with a heterogeneous readership. The situation is paradoxical, in the sense that mimesis is normally linked to confidence in concrete reality, whereas "the poetics of *engaño*…emerge[s]…paradoxically…as an appropriate conduit for representational verisimilitude in a world where 'truth' chronically eludes human perception" (108). According to Gilbert-Santamaría, Alemán wants to share a moral didacticism that requires that his reader identify, to a degree, with the predicament of the protagonist, a marginal being who may have little in common with the average reader. The writer manages to accomplish this feat by stressing positive elements and concealing the negative; Gilbert-Santamaría explicates a passage in the text to argue that Alemán chooses to concentrate on the motif of freedom over cruelty and material privation. Simultaneously, *Guzmán* draws the reader in through negative exemplarity, by means of "a *fear* of identification" (122), and, when carried to its limits, through "a disturbing form of entertainment that objectifies not only the suffering of others, but the potential suffering of the reader himself" (125). The tension of *Guzmán* is based on the ultimate relegation of morality to violence and, consequently, on the supremacy of violence over other forces of signification. Gilbert-Santamaría believes that Alemán tries to direct the reading of his narrative toward a moral purpose, but that the novel exhibits

what could be deemed a schizophrenic relationship between the goal of didacticism and the representation, on nearly every page, of the brutality and aggression of society.

If writing for the market causes problems for Lope and Alemán, *Don Quixote* "displays an unprecedented willingness to cater to its consumer audience and especially…to that audience's demand for entertainment" (151). Gilbert-Santamaría underscores the subjective independence of Don Quixote, which encourages readers to pass judgment on his actions, and the shift from the Renaissance notion of *imitatio* as the imitation of textual antecedents to an imitation of life itself, albeit self-consciously. A superb example of this movement is the contrast between Don Quixote's imitation of Amadís de Gaula's madness and Cardenio's "authentic"—or, at least, plausible—madness. Subjectivity remains questionable, however, and one may note in Don Quixote's knightly vocation "a nostalgia that involves a paradoxical and seemingly contradictory desire to *efface* subjective autonomy" (165). Aggression is once again a part of the literary system. Comic episodes rooted in violence implicate the reader "in a kind of dehumanizing practice that undermines the elusive freedom of subjective autonomy that forms the novel's ostensible foundation" (178). One can follow a progression that leads to the key measure of what Gilbert-Santamaría refers to as Cervantes's critique of subjectivity: Don Quijote's negotiations with Sancho Panza concerning the disenchantment of Dulcinea. The knight's compassion toward his squire in the matter of the lashes establishes a distinction between the public, competitive zone of the marketplace and a private zone of refuge among family and friends. Enchanters are out; humaneness is in.

Among the writers examined, only Cervantes mixes the novel with drama. In an ironic juxtaposition, the example of Maese Pedro's puppet show features the destruction of the stage and the papier-mâché figures, together with Don Quixote's willingness to pay for the damage. The symbolic gestures point to an attack on the illusions generated by commercial theater and to the absurdity of the effort to cross the boundary between spectator and spectacle. In the last analysis, the crucial locus for *Don Quixote* is the printing establishment (as in II, 62). The market is not the script, but an essential mediator and motivator.

This is a soundly argued and suggestive book. I am impressed by the ambitious nature of the project and by Gilbert-Santamaría's ability to hone in on specific examples, judiciously chosen to highlight their synecdochic strength. The correlation of authorial, goals, reader-response, and commerce makes a compelling point of departure. When contradictions form the heart of an analytical enterprise, it is difficult to be perfectly consistent, but the

internal logic of *Writers on the Market* is laudable. The wide range of theses invites response. Gilbert-Santamaría is adept at dealing with his predecessors in criticism and at surveying multiple perspectives. He covers prodigious writers and works. He expresses himself clearly and well, but I find that one aspect of his style may be more conducive to lectures than to critical discourse: the volume is full of announcements as to what he is doing, what he is refraining from including, what he will defer until later, and so forth. This is a distraction, but a minor one, and some readers will probably welcome the orientation. *Writers on the Market* is an important study, one that should capture the attention of scholars of early modern Spain and whet critical appetites.

Edward H. Friedman
Department of Spanish and Portuguese
Vanderbilt University
Nashville, TN 37235-1617
edward.h.friedman@vanderbilt.edu

Rogelio Miñana. *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2002. 226 p. ISBN: 1-58871-007-6.

De entre los muchos motivos que Cervantes dio a los futuros cervantistas para que se devanaran los sesos—y aun los cráneos—no fue el menor éste de la verosimilitud. A don Miguel se le llenó la boca y la pluma con el asunto, y no paró en barras a la hora de encarecer las virtudes literarias de lo "verisímil." Por supuesto, no fue el único que sufrió el hechizo de esa palabra alta, sonora y significativa: retóricos, moralistas y poetas vinieron a coincidir en la conveniencia de que la literatura fuera verosímil. El problema estaba en que la tal señora era un enigma en clave, al menos desde que Aristóteles encajara en su *Poética* aquello de que "no es obra de un poeta el decir lo que ha sucedido, sino qué podría suceder, y lo que es posible según lo que es verosímil o necesario" (1451a-b). Llegó el Renacimiento y los neoaristotélicos perdieron el juicio con esta sentencia, desvelándose por entenderla y desentrañarle el sentido. Tanto y tan profundamente cavilaron, que nunca llegaron a ponerse de acuerdo por completo. Las páginas de *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta* pretenden descifrar a qué se referían aquellas gentes cuando hablaban de verosimilitud.

Desde el comienzo, Rogelio Miñana se ha marcado dos objetivos esenciales, que corresponden a las dos partes en que está dividida la obra: definir la esencia y la importancia del concepto en la literatura española del Siglo de Oro y ejemplificar su diversa presencia y empleo en las novelas cortas. En la primera sección, "Los triunfos de la verosimilitud," se plantea el problema de la licitud de la ficción. La cosa no era baladí para la moralidad de la época. Piénsese, por ejemplo, en la reacción de los primeros lectores de *Lazarillo de Tormes*, que carecieron de indicio alguno para saber si aquel libro era la verdadera historia de un pícaro contada por él mismo o la ingeniosa invención de un escritor. Por eso, la apariencia de verdad con la que se presentaban los libros, aprobados por la Iglesia y avalados por el mismo rey, se convirtió en un problema moral. A partir de ahí, Miñana hace una revisión de los ataques que sufrió la ficción entre los contemporáneos, señalando dos grupos de argumentos. Por un lado estaban las razones morales, que subrayaban los malos ejemplos que la literatura ponía ante los ojos del lector y la posibilidad de que indujera al individuo a sentimientos y aun a comportamientos perjudiciales. En el otro lado, los argumentos metafísicos afirmaban que la ficción sólo era un reflejo distorsionado de la realidad que venía a poner en peligro la autoridad de la verdad.

La verosimilitud se convirtió, sin embargo, en una estrategia para justificar el empleo literario de lo ficticio. Al menos así se apunta en la *Filosofía antigua poética*, cuando López Pinciano asegura que "las ficciones que no tienen imitación y verisimilitud, no son fábulas, sino disparates." Desde ese punto de vista, la ficción podía convertirse en un instrumento de la moral por vía del ejemplo y la enseñanza. Pero hubo también quien justificó la ficción como una fuente de honesto deleite y le reservó un modo de imitación propio y ajeno a otras formas de escritura, en especial al de la historia. El conflicto con la historia, al que Miñana dedica todo un capítulo, ya quedaba apuntado en las palabras de Aristóteles; y lo cierto es que, a principios del XVI, los campos de ambas formas de escritura no estaban claramente delimitados, pues la historia se igualaba a menudo con la literatura y no eran pocos los libros de ficción que se presentaban como historia. El avance hacia la completa licitud del fingir con palabras comenzó, precisamente, con el desligamiento de la historia y con la creación de un nuevo estatuto para la ficción.

La segunda parte del libro se detiene a analizar por extenso cuáles fueron las formas que la verosimilitud adoptó en la novela corta del Siglo de Oro. La elección del género no es casual ni arbitraria, ya que estas *novelle* de abolengo italiano fueron piedra de toque en la transformación que vivió la prosa de ficción. Desde las historias sentimentales y caballerescas del XV, la narrativa avanzó hacia una integración progresiva en la realidad y hacia una mayor libertad del autor. Cervantes cogió el toro por los cuernos y encontró en la *novella* un excelente laboratorio donde hacer experimentos con una nueva literatura. Rogelio Miñana ha seguido ese rastro, aunque no por ello ha dejado de acudir a otras formas narrativas o de apuntar la importancia de estos mismos problemas en géneros como la comedia.

Haciendo un enorme esfuerzo de sistematización y condensación, Miñana señala las cuatro formas que la verosimilitud adoptó en la novela corta del Siglo de Oro: lo retórico, lo ejemplar, lo posible y lo creíble. Lo verosímil retórico atiende a un asunto que preocupó grandemente a Cervantes, como fue la propiedad de la escritura y el estilo. Se trata de la adecuada disposición del texto, de la variedad, de la elocución, pero, sobre todo, del decoro, entendido como la necesaria adecuación del lenguaje al género, al tema de la obra y a la condición de sus personajes. Por ello se elige como ejemplo principal el de los libros de pastores y el del extraño *humilis stylus* que adoptaron como forma de expresión para sus protagonistas. Hasta el mismo can Berganza cayó en la cuenta de que las finezas retóricas de aquellos libros no cuadraban con el habla de los pastores que pretendían remedar. La segunda opción es la de lo verosímil ejemplar, que justifica la introducción de la maravilla y del prodigio en la obra por la vía de la ejemplaridad y con la justificación del

poder infinito de Dios. Si Torquato Tasso había defendido este mecanismo para la épica, los españoles se lo tomaron al pie de la letra e introdujeron fantasmas, prodigios, demonios y apariciones a mansalva en sus novelas. En tercer lugar, lo verosímil posible atendía a los elementos maravillosos que podían explicarse por medio de la ciencia, el ingenio o la razón. Para hacerlo así, los autores situaban los prodigios en geografías o tiempos remotos, acumulaban autoridades eruditas como aval o simplemente desvelaban un engaño. Entre otros muchos casos, la opción se ejemplifica con el ardid de Basilio en las bodas de Camacho o con las explicaciones racionales que el propio Cervantes ofrece a varios de los hechos portentosos que jalonan la trama de *Persiles y Sigismunda*. La cuarta y más singular posibilidad es la de lo verosímil creíble, que se asienta en la ficción misma. Rogelio Miñana define tres estrategias que los narradores siguieron para hacer admisibles sus invenciones al lector: la fiabilidad del narrador, frecuentemente parodiada; el paisaje de expectativas del receptor, esto es, el límite de lo que estuviera dispuesto a aceptar como creíble; y, por fin, su imaginación, que se convierte causa para consentir en lo ficticio como una suerte de realidad alternativa a la que acogerse mientras está sumido en la lectura.

La heterogénea presencia de la verosimilitud en la literatura de la época se ejemplifica a lo largo del libro con abundantes textos, se examina, se discute y se matiza en su variedad. La conclusión definitiva, si hay alguna, es que lo verosímil, que había nacido como concepto teórico en las preceptivas renacentistas, se terminó transmutando gracias a la práctica literaria, en especial, al género de la novela corta. Todo viene a converger, como escribe Miñana, en "un pacto entre un emisor y un receptor con el fin de suspender la incredulidad a cambio de entretenimiento y enseñanza" (171). El efecto que las obras tenían en los lectores—tanto por la lectura misma como por el número de ejemplares vendidos—condicionó en gran medida esa metamorfosis, hasta conformar un nuevo modo de narrativa. Fue el público el que terminó por apropiarse de lo verosímil. Si al principio se trataba de un requisito más o menos retórico, acabó siendo un espacio de encuentro entre el texto y su receptor, en el que no cabían ni la verdad ni la mentira, sino sólo la ficción misma y la capacidad de los lectores para jugar con esas nuevas reglas:

La ficción—escribe Miñana—debe buscar su verdad y su legitimidad en sí misma, y no en referentes externos tales como la historia o la teología. Este modo, se evita la confusión entre lo verosímil y lo verdadero, al mismo tiempo que se intensifica el impacto emocional sobre un receptor que buscará verdades universales tras las mentiras literales de la ficción (174–75).

Con ese nuevo código de relaciones en la mano, Cervantes planteó a sus lectores un cambio radical en los modos de acercarse al texto literario. La

propuesta se condensa en las palabras del licenciado Peralta tras la lectura de "El coloquio de los perros": "Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, paréceme que está tan bien compuesto que puede el señor alférez pasar adelante con el segundo." Desde ese momento, la literatura empezaba a bastarse a sí misma, sin necesidad de acudir a ninguna justificación moral, teológica o filosófica. En consecuencia, el autor podría ejercer su libertad más allá de cualquier categoría poética o retórica con el único fin de holgar a sus lectores. Por eso Juan Lerín afirmó en *El bien y el mal de las ciencias humanas*, de 1626, que "la licencia de los poetas es un como Dios," es decir, que no había ley ni cortapisa para la voluntad del que escribe (33). Todo quedaba, pues, al albur de los lectores que habrían de vérselas con el texto desasistidos de cualquier pauta de lectura.

Pudiera decirse que, con este libro, queda resuelto el asunto de la verosimilitud para la ficción áurea, aunque no creo que ésa fuera la intención de su autor. La obligación del estudioso en sus libros, como la del profesor en clase, es ponerle puertas al campo, quiero decir, poner orden en el perfecto caos de la literatura. Pero, como el propio Rogelio Miñana reconoce, "la división de lo verosímil en estos cuatro aspectos es pedagógica más que real" (77). En realidad, ni los autores lo sintieron así, ni los lectores percibieron esos mecanismos como algo estructurado, pues en los textos todo se presenta de forma más enmarañada y compleja. No obstante, es sólo gracias a estos esfuerzos por simplificar y explicar la complejidad de un problema literario como se puede llegar a su cabal comprensión en cada texto particular.

Sólo cabría poner dos *peros* a este estupendo libro que son de antemano menores y excusables. El primero de ellos es la falta de correspondencia entre algunas referencias y la bibliografía final, como es el caso del nunca bien alabado Marc Vitse, varias veces mencionado en texto y notas y que luego no aparece entre las fuentes secundarias. El segundo es la carencia de un índice de nombres que hubiera facilitado la búsqueda de referencias concretas. Frente a esas dos insignificancias se alza la enormidad de una formidable labor de síntesis. Hay libros muy útiles que uno guarda en las estanterías, pero a los que sólo acude en busca de algún dato erudito. Éste contiene en sí mucha erudición, pero no es eso lo que lo singulariza, sino la inteligencia con la que está pensado. La de Rogelio Miñana es una obra escrita para leer despacio, con el lápiz en ristre y tomando notas en las que destilar su mucha sabiduría y buen juicio.

La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta se añade a esa larga lista de aportaciones esenciales que Tom Lathrop y su editorial Juan de la Cuesta han hecho al cervantismo moderno. Ahora se nos ofrecen, en poco más de doscientas páginas, algunas claves imprescindibles para comprender

la narrativa de ficción en los siglos XVI y XVII. Y si bien se mira no es poco, porque fue entonces cuando Cervantes puso patas arriba la historia de la novela y cuando se abrieron las sendas donde comienza la literatura moderna.

Luis Gómez Canseco
Universidad de Huelva
Avda. Fuerzas Armadas s/n
21007 Huelva
canseco@uhu.es

José Ignacio Díez Fernández. *Tres discursos de mujeres. (Poética y hermenéutica cervantinas)*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004. 277 pp. ISBN 84-88333-98-6.

Tres discursos de mujeres. (Poética y hermenéutica cervantinas) toma su título de uno de los diez ensayos críticos que completan este volumen. Como su autor declara en el prólogo, la idea de este libro no tiene nada que ver con la presión del centenario sino con la necesidad de "hacer visibles" textos diseminados que fueron publicados a lo largo de una década. Contra lo que podría esperarse de una colección así el volumen presenta una coherencia que va mucho más allá de la materia cervantina común a todos los ensayos. Como Díez Fernández escribe, la intención fue siempre la de ocuparse de temas o poco trabajados o en los que se detectan ciertos problemas interpretativos. No obstante, a pesar de la heterogeneidad de la materia estudiada—poesía en el *Persiles*, hechicería y magia en la misma novela, relaciones intertextuales entre la obra de Antonio de Torquemada y Cervantes, el tema del vestido y disfraz, el tema de los hombres travestidos de mujeres, crítica a biografías cervantinas recientes, etc.—, en todo el libro se da una unidad apoyada en una inusual coherencia crítica basada en ciertos principios interpretativos siempre pertinentes en relación con los textos estudiados. Así pues, los conceptos de hermenéutica y de poética son, de hecho, el hilo conductor que nos lleva de un ensayo a otro sin forzar criterios unificadores entre los estudios pues éstos participan de una forma común de leer, de resolver problemas, de cuestionar modas o tendencias que a veces oscurecen en vez de aclarar la interpretación literaria. Este libro entre otras muchas cosas es un espléndido ejercicio de hermenéutica cervantina y desde sus ensayos hay una búsqueda de soluciones desde principios flexibles, interdisciplinarios, abiertos pero también marcados por el rigor que exige el texto mismo.

Al ocuparse de temas problemáticos por su historia interpretativa Díez Fernández plantea sin ambages el cuestionamiento de excesos de la crítica cervantina, tanto por parte de la más tradicional y filológica como de la más teórica y si se quiere, hasta cierto punto más radical en sus conclusiones. Su libro es una llamada al sentido común y a la independencia de criterios sin necesidad de afiliación *a priori* a ninguna tendencia por prestigiosa que ésta sea, a la necesidad de volver al texto y a su contexto. Este libro reivindica la aventura de leer a Cervantes recordándonos que el texto está ahí como referencia y que la atención a sus claves es no ya un deber crítico sino un privilegio y una ventaja si lo que nos interesa es entender y explicar lo que leemos y no justificar mediante el texto lo que queremos encontrar en él.

Por otra parte, en distintos ensayos, desde un cervantismo esencialmente honesto se cuestiona la práctica, tan poco académica en el fondo, de convertir al Cervantes autor en un ser de carne y hueso, esto es, de identificarlo con los presupuestos morales e ideológicos aceptables hoy, de hacerlo un ser políticamente correcto tal y como en otros momentos no tan lejanos en la historia de España el entonces epitetizado con más frecuencia que nunca "manco de Lepanto" se convirtió en la encarnación de los valores patrióticos, imperiales y católicos que era conveniente resucitar. Díez Fernández con tino y lucidez intenta una y otra vez deconstruir ese gran peso que supone el hacer de Cervantes un ser moral que debemos juzgar, en el sentido que sea—lo que interfiere en la lectura de su obra que por la valoración de su autor debe entonces adecuarse a expectativas ideológicas que no emanan, de manera alguna, del texto mismo. Ya escribió Borges refiriéndose al *Quijote* que la gloria es una incomprensión, tal vez la peor, y esa incomprensión, tan patente después de los fastos del centenario, parece combatirse desde las páginas de este volumen. Por ejemplo, eso es lo que hace en el capítulo uno, en el que se ocupa de algunas biografías de Cervantes desde una respetuosa ironía. Pero también explora nuestra forma de valorar los textos desde prejuicios por favorables que éstos sean: así, al referirse en el capítulo tres al soneto del rufián arrepentido, demuestra que no está tan clara su autoría cervantina y que bien puede ser, y lo documenta ampliamente, de Diego Hurtado de Mendoza. En su estudio del soneto y de sus atribuciones pone claramente de manifiesto que si el soneto es de Cervantes se juzga como bueno, genial y ambiguo, lo que termina reforzando la tesis, por débil que fuera en un principio, de la atribución cervantina. Pero el soneto deja de ser bueno, genial y ambiguo si se atribuye a Hurtado de Mendoza.

En la misma línea de deshacer prejuicios sobre el autor que interfieren en nuestra lectura está el muy interesante capítulo dos dedicado a los lazos intertextuales entre la obra de Antonio de Torquemada y la de Cervantes. En

este estudio explora la negatividad con la que tradicionalmente ha sido estimada la obra de Torquemada y demuestra muy bien que esta negatividad tiene su origen en el contacto crítico de la obra de éste con la de Cervantes. En primer lugar se indagan las atribuciones a Torquemada de algunas de las fuentes del *Persiles* y lo que en uno es disparate e inverosimilitud en el otro es una elaboración idealista de un material literario, y si éste peca de demasiado fantasioso siempre habrá un culpable: Torquemada. En segundo lugar se analiza la falacia académica de privilegiar el supuesto "realismo" cervantino como sinónimo de calidad artística, sobre todo cuando esto sirve para juzgar textos que no parten de premisas artísticas siquiera similares. A continuación se demuestra cómo en la negatividad hacia Torquemada pesa el pasaje del escrutinio de los libros como si la voz de los personajes fuera por una parte la voz de Cervantes y por otra, un criterio infalible. Además, Díez Fernández nos pone en contacto con *Olivante de Laura*, calificado injustificadamente de "tonel" en el *Quijote* siendo además una de las escasas novelas de caballerías con rasgos realistas que bien podrían formar parte de las inspiraciones del *Quijote*. Por último se nos recuerda que Antonio de Torquemada escribió también sus *Coloquios familiares*, con lo que su obra cobra una complejidad mucho más rica y debe ser analizada desde su contexto cultural renacentista y no desde una serie de comparaciones forzadas con la obra cervantina que poco o nada aclaran sobre la producción literaria de los dos autores pero que se repiten como un lugar común.

El par de ensayos dedicados a *La gran sultana* y al tema de la hechicería en el *Persiles* se destacan en esta colección no sólo por su calidad sino porque ponen de manifiesto otro tipo de excesos críticos. Díez Fernández aborda el problema de lo poco que aporta al entendimiento de los textos el aplicarles *a priori* presupuestos y conceptos contemporáneos como por ejemplo una idea de la tolerancia más cercana a nuestra visión de lo *políticamente correcto* que a la visión del "otro" privilegiada en el tiempo de Cervantes dadas las coordenadas históricas e ideológicas del momento. De esta manera el capítulo ocho "'Sin discrepar de la verdad un punto.' *La gran sultana*: ¿Un canto a la tolerancia?" explora con solidez el tema de la tolerancia y sin interpretar la obra como lo contrario, es decir, como una apología de la intolerancia, hace una lectura muy pertinente de las claves de la obra. Como escribe el autor: "*La gran sultana*, dentro de la ambigüedad característicamente cervantina, más que una encendida prédica de la tolerancia, que no lo es, probablemente pueda ser entendida como una prueba más, y muy peculiar, del aserto que hizo suyo el Renacimiento: *amor omnia vincit*" (196). De esta forma Díez Fernández explica la obra desde "tres juncos" que teje Cervantes: el género de la comedia al que pertenece, el tema del *omnia vincit amor* y las libertades

poéticas que otorga el recrear un mundo prodigioso pintado con una gran dosis de exotismo.

El otro ensayo que relaciono con éste, pues intenta abordar desde la naturalidad y desde una lectura ajustada al texto y al contexto histórico el espinoso tema de los moriscos en el *Persiles*, es el del capítulo diez, "Contexto histórico y tratamiento literario de la 'hechicería' morisca y judía en el *Persiles*", escrito en colaboración con Luisa Fernanda Aguirre de Cárcer. Desde el estudio de la hechicería en el *Persiles* se llega, claro está, al hecho de que las dos grandes hechiceras de la obra son la judía Julia y la morisca Cenotia. Así, en un artículo mucho más rico en temas de lo que resalto aquí, se aborda frontalmente uno de los aspectos más incómodos para la crítica cervantina pues parece subvertir esa idea de tolerancia tan inherente a la construcción colectiva de ese personaje llamado Miguel de Cervantes que desde sus supuestos valores personales parece apoyar nuestras interpretaciones ideológicas y morales de su obra. Tanto el personaje de Cenotia como el desfavorable retrato de los moriscos valencianos plantea el problema de la compatibilidad entre estos pasajes con el de Ricote en el que sin ambigüedad alguna se muestra una profunda simpatía hacia los moriscos expulsados. Díez Fernández recuerda una vez más que no es nuestra función juzgar las creencias de un escritor y propone simplemente una lectura rigurosa de los pasajes en función tanto del contexto histórico como textual. Así concluye que es el mismo género del *Persiles* como épica contrarreformista el que facilita esa caracterización enajenadora de lo "otro", de lo inortodoxo. Más que una cuestión ideológica es un problema poético pues la hechicería y lo morisco en este caso son parte de una larga cadena de obstáculos que deben superar los protagonistas. Además, el *Persiles* no debe verse como una declaración ideológica del autor por mucho que sí pueda darse cierta identificación. Según Díez Fernández la obra sí que da fe de un mundo fragmentado en el que la tensión y la hostilidad hacia lo diferente fundamentan los principios de la enajenación de todo lo que se aparta de un ideal canónico. Con mucha perspicacia Díez Fernández nos recuerda que en el *Persiles* por imperativos del género se privilegia un solo punto de vista, el católico postridentino, y que es desde esa óptica desde la que se interpreta y contempla un mundo que no siempre cabe en los parámetros de la ortodoxia.

Brevemente me referiré al capítulo siete, "Reflexiones teóricas y casos prácticos de travestismo en Cervantes: El hombre vestido de mujer", en el que recorre los diversos casos de travestismo de hombre que adopta un vestido femenino y demuestra con pertinencia que, a veces, la crítica actual se deja llevar por el entusiasmo de tesis muy generales que atribuyen un calado muy profundo a la significación de estos pasajes como si todos ellos por el

hecho de presentar una ambigüedad de género cuestionaran de forma radical la ideología patriarcal y las fronteras entre sexo y género según, otra vez, un punto de vista más contemporáneo que cervantino. El estudio de cada uno de los casos en su contexto y un repaso a otros casos en la literatura de la época ponen de manifiesto que hay que leer cada caso de forma aislada y atender a las motivaciones del personaje, al género, a las reacciones de los otros personajes, etc., antes de concluir con la intencionalidad transgresora de pasajes en los que a veces no se da lo que queremos encontrar.

Debido a limitaciones de espacio no puedo ocuparme de todos y cada uno de los capítulos de este libro pero me gustaría mencionar dos de especial valor. El capítulo nueve, "Funciones de la poesía en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*," ensayo que abarca de forma innovadora el tema de la poesía en la última obra de Cervantes: en vez de limitarse a estudiar los poemas cervantinos, explora en toda su amplitud la presencia de lo poético en el texto, ocupándose no sólo de los poemas (pocos) intercalados sino de otras presencias de la poesía tales como citas intertextuales, poemas de otros, contenidos poéticos prosificados y reflexiones sobre la poesía. Este estudio no es un cómputo o un registro de ocurrencias sino que la presencia de lo poético se explica desde su función en el proyecto artístico que es el *Persiles*. Una idea sobresale en este ensayo, a mi modo de ver muy lúcida, y es que el *Persiles* desde su configuración genérica quiere establecer una diferencia con el género pastoril, quiere encontrar otros presupuestos desde los que formular el idealismo de su versión del género épico. En este diálogo con la tradición literaria, diálogo que a su vez supone una oposición, la poesía será un instrumento, una presencia que no por ser menos frecuente es menos poderosa y, de esta manera no dejará de recorrer el texto de principio a fin orientándolo hacia el proyecto literario que Cervantes pretendía crear. El otro capítulo al que me referiré muy brevemente es el cuatro, "Libertad de percepción y realidad variable: algunas notas sobre la semiología del vestido en el *Quijote*", donde cuestiona, explica y aclara las diferencias entre vestido y disfraz no tan claras en *Don Quijote.* El tema del vestido da pie a una magnífica reflexión sobre la percepción, la interpretación y el tema de la libertad. Es un trabajo enormemente valioso que pone de manifiesto las diferencias entre códigos de interpretación no sólo entre contextos históricos distintos sino desde las mismas claves de la escritura y la lectura en el tiempo de Cervantes y en el nuestro.

En suma, *Tres discursos de mujeres. (Poética y hermenéutica cervantinas)* de José Ignacio Díez Fernández es un libro cuya importancia supera la que se podría esperar de una colección de ensayos de diversa materia cervantina. Es un volumen que posee una sólida visión crítica común a todos los trabajos

que lo componen y que se ocupa con hondura y coherencia de varias genealogías de problemas de interpretación de la obra de Cervantes. Este libro sobre hermenéutica y poética cervantina propone volver a una lectura de los textos de Cervantes basada en la independencia y el sentido común. Y lo hace siempre desde la base de una sólida erudición y conocimiento no sólo del contexto histórico de los textos sino también de las diversas tradiciones culturales y literarias con las que la obra cervantina entabla un esclarecedor diálogo que hay que conocer para poder disfrutar de una lectura rica y llena de sorpresas. Aunque, como el mismo autor reconoce, no exista la verdad interpretativa, es necesaria la voluntad de intentar acercarnos lo más posible a ella.

Mercedes Alcalá Galán
Department of Spanish and Portuguese
University of Wisconsin
Madison, WI 53706
malcalag@wisc.edu

Kurt Reichenberger. *Cervantes and the Hermeneutics of Satire*. Kassel: Edition Reichenberger, 2005. 129 pp. ISBN: 3-937734-11-2.

Kurt Reichenberger. *Cervantes ¿un gran satírico? Los enigmas peligrosos del* Quijote *descifrados para el "carísimo lector."* Kassel: Edition Reichenberger, 2005. 190 pp. ISBN: 3-937734-12-0.

Here we have two new books from an established publisher and scholar. One of them is quite good; the other is something of a mess. This is odd because they purport to be essentially the same work, as suggested by James Parr's remarks that appear in curtailed form on the cover of the Spanish text, and in their entirety as preface to the inferior English volume. The short essays that make up the chapters and appendices of both books read more like notes really (as in *MLN* or similar publications). Indeed, some of them seem to have originated as entries on the online discussion group that is the Coloquio Cervantes, where they have already stirred healthy debate.

Unfortunately, what is generally acceptable and felicitous prose in Spanish can become inarticulate English, and the author has done himself a disservice in allowing this to pass. While each book consists of twelve similar chapters, those in Spanish tend to be more developed—occasionally whole paragraphs have not made it into the English volume (notably in Chapter 11). This text suffers further from a lack of editing for English idioms and conventions of style, as well as simple carelessness. A complete list of errors would be extensive, but alarm bells go off as early as the first sentence ("Human Rights is a term that sounds very good"), and increase when the third one begins "Having discussed the title of the book": no such discussion takes place until Chapter 3.

The Spanish title asks a question whose answer is never in doubt—it is abundantly clear that, above and beyond any disingenuous effort to debunk chivalric novels, Reichenberger believes in Cervantes as the novel's true hero: a subtle social and political satirist in the tradition of Horace. The question, then, more properly becomes what exactly is being satirized? In this there lies considerable interest. Reichenberger's key to Cervantes' scheme of "encoded messages" is found in the preface's proverb "Debajo de mi manto al rey mato," which he calls "a first notion of the secret sense the author has in mind" (13). The English title is somewhat misleading, given that the term hermeneutics is never clearly defined for the purposes of the analysis, or even mentioned beyond the title page. Indeed, both titles might lead one to expect more pages dedicated to classical and contemporary literary theory, but this is not the case. What remains, however, is a frequently intriguing

interpretation, a strong reading of the 1605 *Quijote*.

There is much repetition of the facts upon which the reading is based: Felipe III's bankrupting of the nation and the resulting monetary scandal; Cervantes' ill-received recitation of a sonnet at the tomb of Felipe II; his frustration as a playwright. The premise is that Cervantes was moved to write *Don Quijote* when rebuffed for his sonnet on Felipe II's tomb, and to lace the first modern novel with symbolic (yet at the same time highly specific) criticism of his society and its decadent power structures. This is often compelling but not always convincing, as is the idea—found only in the appendix to the Spanish version—that Cervantes' wife Catalina was an inspiration for the novel, as well as a kind of ideal reader, given her *converso* family ties. One wishes for more sustained argument and less speculative mosaic, dazzling though it may be at times. Again, only in the appendix to the Spanish text do we find a summary of much of what the author is attempting, and even that is oddly placed as an introductory paragraph to an analysis of an allegorical painting called "El banquete de Herodes":

> Los puntos álgidos en el *Quijote* de 1605 son los capítulos sobre los molinos de viento; el del furioso ataque a los rebaños de ovejas; y el episodio de los cueros de vino, donde la ventera y Maritornes… lamentan a viva voz la pérdida de sus bienes, el vino derramado por el suelo y la coda de buey estropeada por los huéspedes. Tres invectivas que evocan el mismo escándalo político: la aniquilación del sistema monetario por Felipe III y sus consejeros: el trueque de las monedas de plata, llamadas por los expertos "moneda de molino," por las de "vellón," moneda de cobre, oficialmente con el mismo valor, pero prácticamente sin valor alguno. Tal acción arruinó al artesanado y a la industria y causó la pérdida de casi todas las fortunas privadas acumuladas por los ciudadanos. No cabe duda de que las alusiones cifradas por Cervantes eran sumamente arriesgadas. Sin embargo, fueron comprendidas por sus compatriotas que, en tiempos de una estricta reglementación [*sic*] estatal, aprenden a leer entre líneas. Existe para ello una prueba contundente: el entusiasmo unánime y universal con que se acogió la publicación del *Quijote* de 1605. (130)

The historical and economic claims are for the most part substantiated by bibliographical endnotes to each chapter, as well as a useful chronology at the end of each book.

A preliminary note in both volumes presents Cervantes' prologue to the first *Quijote* as a sly wink to the knowing reader; then Chapter 1 shifts

abruptly to treat a sonnet that Cervantes wrote about the tomb of Felipe II; Chapter 3, as mentioned, analyzes the full title of the novel, with attention to ironic wordplay. Much of the rest of the text provocatively interprets some of the best-known events from the novel: Don Quixote jousting with windmills, battling sheep, stabbing wineskins, and encountering galley slaves. There is nothing wrong in assuming that these major comic events could contain some of the novel's most biting critiques—e.g., "The angry reader of the day would link Don Quixote's crazy attack on the windmills with the maniacal machinations of Philip III that ruined the traditional *moneda de molino*" (33)—yet, beyond the economic argument cited above, Reichenberger never explains why he has chosen to explicate certain incidents over others, such as the burning of Quixote's library or "The Captive's Tale." Given his readerly approach, such moments would seem to cry out for inclusion. The closest he comes to a general justification of his approach is in an interesting biographical epilogue on Cervantes, which will come too late for some readers.

It appears that scriptural exegesis informs much of Reichenberger's interpretive method. He finds the origin of Quixote in a name from the book of *Kings*, and pursues parallels between Maritornes and Mary Magdalene. Other onomastic gambits posited along more secular lines explain the origins of Rocinante, Dulcinea (alias Aldonza Lorenzo), and Don Fernando, but, surprisingly, not Sancho Panza. This rather hodge-podge approach can come across as tendentious because it is not based upon any thesis other than the assumption that Cervantes set out to circumvent the censors and pulled it off brilliantly, resulting in a bestseller. In sum, the Spanish text deserves to be read with the same care that has been put into its preparation. The other book may be consulted with some interest, but does not stand up to the sort of attentive reading that Reichenberger supposes to be crucial to a proper understanding of Cervantes' masterpiece.

Robert S. Stone
Language Studies Department
589 McNair Rd.
US Naval Academy
Annapolis, MD 21402
rstone@usna.edu

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25.2 (2005 [2006]): 324-27.
Copyright © 2006, The Cervantes Society of America.

Donald Gilbert-Santamaría. *Writers on the Market: Consuming Literature in Early Seventeenth-Century Spain*. Lewisburg: Bucknell UP, 2005. 271 pp. ISBN: 0-8387-5588-7.

Donald Gilbert-Santamaría's operating premise in *Writers on the Market* is that aesthetics is intimately linked to consumerism. His emphasis here is on the development of a public theater and on the rise of the novel in Spain at the end of the sixteenth century and in the first decades of the seventeenth. The study is divided into three parts, each containing three chapters. The focal points are Lope de Vega and the *comedia*, Mateo Alemán and the picaresque, and Cervantes and *Don Quixote*. The theme of writing for the marketplace unites the authors and traditions under scrutiny, and allows for a consideration of differences between individual artists and genres.

At the center of Gilbert-Santamaría's commentary on Lope is the *Arte nuevo*: its honoring of and resistance to theory, on the one hand, and the dissonance between the treatise and the playwright's dramatic practice, on the other. This is a scenario rife with tensions. A poetics certainly can be associated with poetic values, but a poetics aimed at pleasing the general audience may sacrifice or compromise principles in order to satisfy popular taste. Commercial ventures contaminate the sacrosanct domain of the artist, and the *Arte nuevo* positions Lope in the midst of a dialectical confrontation. Gilbert-Santamaría sees the playwright as struggling to reconcile the diverse factors, and factions, that constitute the theater-going community, and for that reason "any radical ideological content that may find its way into Lope's plays for the public theater is almost invariably defused" (38). The sample plays are *El caballero de Olmedo* and *Fuenteovejuna*. The particular framing of the analysis endeavors to demonstrate that action and dénouement reflect Lope's interest in appeasing his audience, often evoked as "el vulgo." The dramatist states in the *Arte nuevo* that a play should depict the customs and conventions of its age, yet in practice he tends to represent not so much reality as the audience's self-image, its desires. At the end of *El caballero de Olmedo*, for example, the servant Tello's role in the bringing about of justice for Don Alonso's death indicates less the protocol of the period than a nod to the social margins, including the Spanish groundlings (*mosqueteros*). Lope masters the intrinsic dilemma of the play, however, by affirming an autonomy that transcends class distinctions and ends with an action than can appeal to the "demographic heterogeneity" of the audience. Tello is an intermediary for vengeance, and the aristocratic Don Alonso dies a noble—and even mythic—death. *Fuenteovejuna* is marked by violence, both in the Comenda-

dor's actions and in the villagers' response. The residents of the town not only kill the tyrant, but they savor the flaunting of his decapitated head. The event leads to a public spectacle, a parade, which may, at the same time, engage the spectators and threaten to overshadow the murder itself, as the revelry over violence becomes contagious. The concept of collective agency is innately problematic, given that it compromises independent thought and autonomy. The myth of the hero in *El caballero de Olmedo* is replaced in *Fuenteovejuna* by a new myth, derived from Neoplatonism but corrupted in the process: "a giving up of the pressure of individual choice to the ideal of harmonious social integration" (80). The latter play may seem to promise meaningful action without interpersonal conflict, but the result is a subordination rather than an empowerment of the individual, and thus becomes, perhaps, a comforting fiction, but a fiction nonetheless.

The theater is more conspicuously a business than the consumption of narrative, but *Guzmán de Alfarache* and *Don Quixote* "provide a powerfully self-conscious engagement with many of the problems of their own production for a market" (85). Gilbert-Santamaría attributes the success of the picaresque to its understanding, and accommodation, of the anxieties of a society that is undergoing social, religious, and economic crises. A text such as *Guzmán de Alfarache* accentuates deception, hypocrisy, and poverty in an almost obsessive manner, achieving a strong degree of resonance with a heterogeneous readership. The situation is paradoxical, in the sense that mimesis is normally linked to confidence in concrete reality, whereas "the poetics of *engaño*…emerge[s]…paradoxically…as an appropriate conduit for representational verisimilitude in a world where 'truth' chronically eludes human perception" (108). According to Gilbert-Santamaría, Alemán wants to share a moral didacticism that requires that his reader identify, to a degree, with the predicament of the protagonist, a marginal being who may have little in common with the average reader. The writer manages to accomplish this feat by stressing positive elements and concealing the negative; Gilbert-Santamaría explicates a passage in the text to argue that Alemán chooses to concentrate on the motif of freedom over cruelty and material privation. Simultaneously, *Guzmán* draws the reader in through negative exemplarity, by means of "a *fear* of identification" (122), and, when carried to its limits, through "a disturbing form of entertainment that objectifies not only the suffering of others, but the potential suffering of the reader himself" (125). The tension of *Guzmán* is based on the ultimate relegation of morality to violence and, consequently, on the supremacy of violence over other forces of signification. Gilbert-Santamaría believes that Alemán tries to direct the reading of his narrative toward a moral purpose, but that the novel exhibits

what could be deemed a schizophrenic relationship between the goal of didacticism and the representation, on nearly every page, of the brutality and aggression of society.

If writing for the market causes problems for Lope and Alemán, *Don Quixote* "displays an unprecedented willingness to cater to its consumer audience and especially…to that audience's demand for entertainment" (151). Gilbert-Santamaría underscores the subjective independence of Don Quixote, which encourages readers to pass judgment on his actions, and the shift from the Renaissance notion of *imitatio* as the imitation of textual antecedents to an imitation of life itself, albeit self-consciously. A superb example of this movement is the contrast between Don Quixote's imitation of Amadís de Gaula's madness and Cardenio's "authentic"—or, at least, plausible—madness. Subjectivity remains questionable, however, and one may note in Don Quixote's knightly vocation "a nostalgia that involves a paradoxical and seemingly contradictory desire to *efface* subjective autonomy" (165). Aggression is once again a part of the literary system. Comic episodes rooted in violence implicate the reader "in a kind of dehumanizing practice that undermines the elusive freedom of subjective autonomy that forms the novel's ostensible foundation" (178). One can follow a progression that leads to the key measure of what Gilbert-Santamaría refers to as Cervantes's critique of subjectivity: Don Quijote's negotiations with Sancho Panza concerning the disenchantment of Dulcinea. The knight's compassion toward his squire in the matter of the lashes establishes a distinction between the public, competitive zone of the marketplace and a private zone of refuge among family and friends. Enchanters are out; humaneness is in.

Among the writers examined, only Cervantes mixes the novel with drama. In an ironic juxtaposition, the example of Maese Pedro's puppet show features the destruction of the stage and the papier-mâché figures, together with Don Quixote's willingness to pay for the damage. The symbolic gestures point to an attack on the illusions generated by commercial theater and to the absurdity of the effort to cross the boundary between spectator and spectacle. In the last analysis, the crucial locus for *Don Quixote* is the printing establishment (as in II, 62). The market is not the script, but an essential mediator and motivator.

This is a soundly argued and suggestive book. I am impressed by the ambitious nature of the project and by Gilbert-Santamaría's ability to hone in on specific examples, judiciously chosen to highlight their synecdochic strength. The correlation of authorial, goals, reader-response, and commerce makes a compelling point of departure. When contradictions form the heart of an analytical enterprise, it is difficult to be perfectly consistent, but the

internal logic of *Writers on the Market* is laudable. The wide range of theses invites response. Gilbert-Santamaría is adept at dealing with his predecessors in criticism and at surveying multiple perspectives. He covers prodigious writers and works. He expresses himself clearly and well, but I find that one aspect of his style may be more conducive to lectures than to critical discourse: the volume is full of announcements as to what he is doing, what he is refraining from including, what he will defer until later, and so forth. This is a distraction, but a minor one, and some readers will probably welcome the orientation. *Writers on the Market* is an important study, one that should capture the attention of scholars of early modern Spain and whet critical appetites.

Edward H. Friedman
Department of Spanish and Portuguese
Vanderbilt University
Nashville, TN 37235-1617
edward.h.friedman@vanderbilt.edu

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25.2 (2005 [2006]): 328-32.
Copyright © 2006, The Cervantes Society of America.

Rogelio Miñana. *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2002. 226 p. ISBN: 1-58871-007-6.

De entre los muchos motivos que Cervantes dio a los futuros cervantistas para que se devanaran los sesos—y aun los cráneos—no fue el menor éste de la verosimilitud. A don Miguel se le llenó la boca y la pluma con el asunto, y no paró en barras a la hora de encarecer las virtudes literarias de lo "verisímil." Por supuesto, no fue el único que sufrió el hechizo de esa palabra alta, sonora y significativa: retóricos, moralistas y poetas vinieron a coincidir en la conveniencia de que la literatura fuera verosímil. El problema estaba en que la tal señora era un enigma en clave, al menos desde que Aristóteles encajara en su *Poética* aquello de que "no es obra de un poeta el decir lo que ha sucedido, sino qué podría suceder, y lo que es posible según lo que es verosímil o necesario" (1451a-b). Llegó el Renacimiento y los neoaristotélicos perdieron el juicio con esta sentencia, desvelándose por entenderla y desentrañarle el sentido. Tanto y tan profundamente cavilaron, que nunca llegaron a ponerse de acuerdo por completo. Las páginas de *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta* pretenden descifrar a qué se referían aquellas gentes cuando hablaban de verosimilitud.

Desde el comienzo, Rogelio Miñana se ha marcado dos objetivos esenciales, que corresponden a las dos partes en que está dividida la obra: definir la esencia y la importancia del concepto en la literatura española del Siglo de Oro y ejemplificar su diversa presencia y empleo en las novelas cortas. En la primera sección, "Los triunfos de la verosimilitud," se plantea el problema de la licitud de la ficción. La cosa no era baladí para la moralidad de la época. Piénsese, por ejemplo, en la reacción de los primeros lectores de *Lazarillo de Tormes*, que carecieron de indicio alguno para saber si aquel libro era la verdadera historia de un pícaro contada por él mismo o la ingeniosa invención de un escritor. Por eso, la apariencia de verdad con la que se presentaban los libros, aprobados por la Iglesia y avalados por el mismo rey, se convirtió en un problema moral. A partir de ahí, Miñana hace una revisión de los ataques que sufrió la ficción entre los contemporáneos, señalando dos grupos de argumentos. Por un lado estaban las razones morales, que subrayaban los malos ejemplos que la literatura ponía ante los ojos del lector y la posibilidad de que indujera al individuo a sentimientos y aun a comportamientos perjudiciales. En el otro lado, los argumentos metafísicos afirmaban que la ficción sólo era un reflejo distorsionado de la realidad que venía a poner en peligro la autoridad de la verdad.

La verosimilitud se convirtió, sin embargo, en una estrategia para justificar el empleo literario de lo ficticio. Al menos así se apunta en la *Filosofía antigua poética*, cuando López Pinciano asegura que "las ficciones que no tienen imitación y verisimilitud, no son fábulas, sino disparates." Desde ese punto de vista, la ficción podía convertirse en un instrumento de la moral por vía del ejemplo y la enseñanza. Pero hubo también quien justificó la ficción como una fuente de honesto deleite y le reservó un modo de imitación propio y ajeno a otras formas de escritura, en especial al de la historia. El conflicto con la historia, al que Miñana dedica todo un capítulo, ya quedaba apuntado en las palabras de Aristóteles; y lo cierto es que, a principios del XVI, los campos de ambas formas de escritura no estaban claramente delimitados, pues la historia se igualaba a menudo con la literatura y no eran pocos los libros de ficción que se presentaban como historia. El avance hacia la completa licitud del fingir con palabras comenzó, precisamente, con el desligamiento de la historia y con la creación de un nuevo estatuto para la ficción.

La segunda parte del libro se detiene a analizar por extenso cuáles fueron las formas que la verosimilitud adoptó en la novela corta del Siglo de Oro. La elección del género no es casual ni arbitraria, ya que estas *novelle* de abolengo italiano fueron piedra de toque en la transformación que vivió la prosa de ficción. Desde las historias sentimentales y caballerescas del XV, la narrativa avanzó hacia una integración progresiva en la realidad y hacia una mayor libertad del autor. Cervantes cogió el toro por los cuernos y encontró en la *novella* un excelente laboratorio donde hacer experimentos con una nueva literatura. Rogelio Miñana ha seguido ese rastro, aunque no por ello ha dejado de acudir a otras formas narrativas o de apuntar la importancia de estos mismos problemas en géneros como la comedia.

Haciendo un enorme esfuerzo de sistematización y condensación, Miñana señala las cuatro formas que la verosimilitud adoptó en la novela corta del Siglo de Oro: lo retórico, lo ejemplar, lo posible y lo creíble. Lo verosímil retórico atiende a un asunto que preocupó grandemente a Cervantes, como fue la propiedad de la escritura y el estilo. Se trata de la adecuada disposición del texto, de la variedad, de la elocución, pero, sobre todo, del decoro, entendido como la necesaria adecuación del lenguaje al género, al tema de la obra y a la condición de sus personajes. Por ello se elige como ejemplo principal el de los libros de pastores y el del extraño *humilis stylus* que adoptaron como forma de expresión para sus protagonistas. Hasta el mismo can Berganza cayó en la cuenta de que las finezas retóricas de aquellos libros no cuadraban con el habla de los pastores que pretendían remedar. La segunda opción es la de lo verosímil ejemplar, que justifica la introducción de la maravilla y del prodigio en la obra por la vía de la ejemplaridad y con la justificación del

poder infinito de Dios. Si Torquato Tasso había defendido este mecanismo para la épica, los españoles se lo tomaron al pie de la letra e introdujeron fantasmas, prodigios, demonios y apariciones a mansalva en sus novelas. En tercer lugar, lo verosímil posible atendía a los elementos maravillosos que podían explicarse por medio de la ciencia, el ingenio o la razón. Para hacerlo así, los autores situaban los prodigios en geografías o tiempos remotos, acumulaban autoridades eruditas como aval o simplemente desvelaban un engaño. Entre otros muchos casos, la opción se ejemplifica con el ardid de Basilio en las bodas de Camacho o con las explicaciones racionales que el propio Cervantes ofrece a varios de los hechos portentosos que jalonan la trama de *Persiles y Sigismunda*. La cuarta y más singular posibilidad es la de lo verosímil creíble, que se asienta en la ficción misma. Rogelio Miñana define tres estrategias que los narradores siguieron para hacer admisibles sus invenciones al lector: la fiabilidad del narrador, frecuentemente parodiada; el paisaje de expectativas del receptor, esto es, el límite de lo que estuviera dispuesto a aceptar como creíble; y, por fin, su imaginación, que se convierte causa para consentir en lo ficticio como una suerte de realidad alternativa a la que acogerse mientras está sumido en la lectura.

La heterogénea presencia de la verosimilitud en la literatura de la época se ejemplifica a lo largo del libro con abundantes textos, se examina, se discute y se matiza en su variedad. La conclusión definitiva, si hay alguna, es que lo verosímil, que había nacido como concepto teórico en las preceptivas renacentistas, se terminó transmutando gracias a la práctica literaria, en especial, al género de la novela corta. Todo viene a converger, como escribe Miñana, en "un pacto entre un emisor y un receptor con el fin de suspender la incredulidad a cambio de entretenimiento y enseñanza" (171). El efecto que las obras tenían en los lectores—tanto por la lectura misma como por el número de ejemplares vendidos—condicionó en gran medida esa metamorfosis, hasta conformar un nuevo modo de narrativa. Fue el público el que terminó por apropiarse de lo verosímil. Si al principio se trataba de un requisito más o menos retórico, acabó siendo un espacio de encuentro entre el texto y su receptor, en el que no cabían ni la verdad ni la mentira, sino sólo la ficción misma y la capacidad de los lectores para jugar con esas nuevas reglas:

La ficción—escribe Miñana—debe buscar su verdad y su legitimidad en sí misma, y no en referentes externos tales como la historia o la teología. Este modo, se evita la confusión entre lo verosímil y lo verdadero, al mismo tiempo que se intensifica el impacto emocional sobre un receptor que buscará verdades universales tras las mentiras literales de la ficción (174–75).

Con ese nuevo código de relaciones en la mano, Cervantes planteó a sus lectores un cambio radical en los modos de acercarse al texto literario. La

propuesta se condensa en las palabras del licenciado Peralta tras la lectura de "El coloquio de los perros": "Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, paréceme que está tan bien compuesto que puede el señor alférez pasar adelante con el segundo." Desde ese momento, la literatura empezaba a bastarse a sí misma, sin necesidad de acudir a ninguna justificación moral, teológica o filosófica. En consecuencia, el autor podría ejercer su libertad más allá de cualquier categoría poética o retórica con el único fin de holgar a sus lectores. Por eso Juan Lerín afirmó en *El bien y el mal de las ciencias humanas*, de 1626, que "la licencia de los poetas es un como Dios," es decir, que no había ley ni cortapisa para la voluntad del que escribe (33). Todo quedaba, pues, al albur de los lectores que habrían de vérselas con el texto desasistidos de cualquier pauta de lectura.

Pudiera decirse que, con este libro, queda resuelto el asunto de la verosimilitud para la ficción áurea, aunque no creo que ésa fuera la intención de su autor. La obligación del estudioso en sus libros, como la del profesor en clase, es ponerle puertas al campo, quiero decir, poner orden en el perfecto caos de la literatura. Pero, como el propio Rogelio Miñana reconoce, "la división de lo verosímil en estos cuatro aspectos es pedagógica más que real" (77). En realidad, ni los autores lo sintieron así, ni los lectores percibieron esos mecanismos como algo estructurado, pues en los textos todo se presenta de forma más enmarañada y compleja. No obstante, es sólo gracias a estos esfuerzos por simplificar y explicar la complejidad de un problema literario como se puede llegar a su cabal comprensión en cada texto particular.

Sólo cabría poner dos *peros* a este estupendo libro que son de antemano menores y excusables. El primero de ellos es la falta de correspondencia entre algunas referencias y la bibliografía final, como es el caso del nunca bien alabado Marc Vitse, varias veces mencionado en texto y notas y que luego no aparece entre las fuentes secundarias. El segundo es la carencia de un índice de nombres que hubiera facilitado la búsqueda de referencias concretas. Frente a esas dos insignificancias se alza la enormidad de una formidable labor de síntesis. Hay libros muy útiles que uno guarda en las estanterías, pero a los que sólo acude en busca de algún dato erudito. Éste contiene en sí mucha erudición, pero no es eso lo que lo singulariza, sino la inteligencia con la que está pensado. La de Rogelio Miñana es una obra escrita para leer despacio, con el lápiz en ristre y tomando notas en las que destilar su mucha sabiduría y buen juicio.

La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta se añade a esa larga lista de aportaciones esenciales que Tom Lathrop y su editorial Juan de la Cuesta han hecho al cervantismo moderno. Ahora se nos ofrecen, en poco más de doscientas páginas, algunas claves imprescindibles para comprender

la narrativa de ficción en los siglos XVI y XVII. Y si bien se mira no es poco, porque fue entonces cuando Cervantes puso patas arriba la historia de la novela y cuando se abrieron las sendas donde comienza la literatura moderna.

Luis Gómez Canseco
Universidad de Huelva
Avda. Fuerzas Armadas s/n
21007 Huelva
canseco@uhu.es

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25.2 (2005 [2006]): 332-37.
Copyright © 2006, The Cervantes Society of America.

José Ignacio Díez Fernández. *Tres discursos de mujeres. (Poética y hermenéutica cervantinas)*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004. 277 pp. ISBN 84-88333-98-6.

Tres discursos de mujeres. (Poética y hermenéutica cervantinas) toma su título de uno de los diez ensayos críticos que completan este volumen. Como su autor declara en el prólogo, la idea de este libro no tiene nada que ver con la presión del centenario sino con la necesidad de "hacer visibles" textos diseminados que fueron publicados a lo largo de una década. Contra lo que podría esperarse de una colección así el volumen presenta una coherencia que va mucho más allá de la materia cervantina común a todos los ensayos. Como Díez Fernández escribe, la intención fue siempre la de ocuparse de temas o poco trabajados o en los que se detectan ciertos problemas interpretativos. No obstante, a pesar de la heterogeneidad de la materia estudiada—poesía en el *Persiles*, hechicería y magia en la misma novela, relaciones intertextuales entre la obra de Antonio de Torquemada y Cervantes, el tema del vestido y disfraz, el tema de los hombres travestidos de mujeres, crítica a biografías cervantinas recientes, etc.—, en todo el libro se da una unidad apoyada en una inusual coherencia crítica basada en ciertos principios interpretativos siempre pertinentes en relación con los textos estudiados. Así pues, los conceptos de hermenéutica y de poética son, de hecho, el hilo conductor que nos lleva de un ensayo a otro sin forzar criterios unificadores entre los estudios pues éstos participan de una forma común de leer, de resolver problemas, de cuestionar modas o tendencias que a veces oscurecen en vez de aclarar la interpretación literaria. Este libro entre otras muchas cosas es un espléndido ejercicio de hermenéutica cervantina y desde sus ensayos hay una búsqueda de soluciones desde principios flexibles, interdisciplinarios, abiertos pero también marcados por el rigor que exige el texto mismo.

Al ocuparse de temas problemáticos por su historia interpretativa Díez Fernández plantea sin ambages el cuestionamiento de excesos de la crítica cervantina, tanto por parte de la más tradicional y filológica como de la más teórica y si se quiere, hasta cierto punto más radical en sus conclusiones. Su libro es una llamada al sentido común y a la independencia de criterios sin necesidad de afiliación *a priori* a ninguna tendencia por prestigiosa que ésta sea, a la necesidad de volver al texto y a su contexto. Este libro reivindica la aventura de leer a Cervantes recordándonos que el texto está ahí como referencia y que la atención a sus claves es no ya un deber crítico sino un privilegio y una ventaja si lo que nos interesa es entender y explicar lo que leemos y no justificar mediante el texto lo que queremos encontrar en él.

Por otra parte, en distintos ensayos, desde un cervantismo esencialmente honesto se cuestiona la práctica, tan poco académica en el fondo, de convertir al Cervantes autor en un ser de carne y hueso, esto es, de identificarlo con los presupuestos morales e ideológicos aceptables hoy, de hacerlo un ser políticamente correcto tal y como en otros momentos no tan lejanos en la historia de España el entonces epitetizado con más frecuencia que nunca "manco de Lepanto" se convirtió en la encarnación de los valores patrióticos, imperiales y católicos que era conveniente resucitar. Díez Fernández con tino y lucidez intenta una y otra vez deconstruir ese gran peso que supone el hacer de Cervantes un ser moral que debemos juzgar, en el sentido que sea—lo que interfiere en la lectura de su obra que por la valoración de su autor debe entonces adecuarse a expectativas ideológicas que no emanan, de manera alguna, del texto mismo. Ya escribió Borges refiriéndose al *Quijote* que la gloria es una incomprensión, tal vez la peor, y esa incomprensión, tan patente después de los fastos del centenario, parece combatirse desde las páginas de este volumen. Por ejemplo, eso es lo que hace en el capítulo uno, en el que se ocupa de algunas biografías de Cervantes desde una respetuosa ironía. Pero también explora nuestra forma de valorar los textos desde prejuicios por favorables que éstos sean: así, al referirse en el capítulo tres al soneto del rufián arrepentido, demuestra que no está tan clara su autoría cervantina y que bien puede ser, y lo documenta ampliamente, de Diego Hurtado de Mendoza. En su estudio del soneto y de sus atribuciones pone claramente de manifiesto que si el soneto es de Cervantes se juzga como bueno, genial y ambiguo, lo que termina reforzando la tesis, por débil que fuera en un principio, de la atribución cervantina. Pero el soneto deja de ser bueno, genial y ambiguo si se atribuye a Hurtado de Mendoza.

En la misma línea de deshacer prejuicios sobre el autor que interfieren en nuestra lectura está el muy interesante capítulo dos dedicado a los lazos intertextuales entre la obra de Antonio de Torquemada y la de Cervantes. En

este estudio explora la negatividad con la que tradicionalmente ha sido estimada la obra de Torquemada y demuestra muy bien que esta negatividad tiene su origen en el contacto crítico de la obra de éste con la de Cervantes. En primer lugar se indagan las atribuciones a Torquemada de algunas de las fuentes del *Persiles* y lo que en uno es disparate e inverosimilitud en el otro es una elaboración idealista de un material literario, y si éste peca de demasiado fantasioso siempre habrá un culpable: Torquemada. En segundo lugar se analiza la falacia académica de privilegiar el supuesto "realismo" cervantino como sinónimo de calidad artística, sobre todo cuando esto sirve para juzgar textos que no parten de premisas artísticas siquiera similares. A continuación se demuestra cómo en la negatividad hacia Torquemada pesa el pasaje del escrutinio de los libros como si la voz de los personajes fuera por una parte la voz de Cervantes y por otra, un criterio infalible. Además, Díez Fernández nos pone en contacto con *Olivante de Laura*, calificado injustificadamente de "tonel" en el *Quijote* siendo además una de las escasas novelas de caballerías con rasgos realistas que bien podrían formar parte de las inspiraciones del *Quijote*. Por último se nos recuerda que Antonio de Torquemada escribió también sus *Coloquios familiares*, con lo que su obra cobra una complejidad mucho más rica y debe ser analizada desde su contexto cultural renacentista y no desde una serie de comparaciones forzadas con la obra cervantina que poco o nada aclaran sobre la producción literaria de los dos autores pero que se repiten como un lugar común.

El par de ensayos dedicados a *La gran sultana* y al tema de la hechicería en el *Persiles* se destacan en esta colección no sólo por su calidad sino porque ponen de manifiesto otro tipo de excesos críticos. Díez Fernández aborda el problema de lo poco que aporta al entendimiento de los textos el aplicarles *a priori* presupuestos y conceptos contemporáneos como por ejemplo una idea de la tolerancia más cercana a nuestra visión de lo *políticamente correcto* que a la visión del "otro" privilegiada en el tiempo de Cervantes dadas las coordenadas históricas e ideológicas del momento. De esta manera el capítulo ocho "'Sin discrepar de la verdad un punto.' *La gran sultana*: ¿Un canto a la tolerancia?" explora con solidez el tema de la tolerancia y sin interpretar la obra como lo contrario, es decir, como una apología de la intolerancia, hace una lectura muy pertinente de las claves de la obra. Como escribe el autor: "*La gran sultana*, dentro de la ambigüedad característicamente cervantina, más que una encendida prédica de la tolerancia, que no lo es, probablemente pueda ser entendida como una prueba más, y muy peculiar, del aserto que hizo suyo el Renacimiento: *amor omnia vincit*" (196). De esta forma Díez Fernández explica la obra desde "tres juncos" que teje Cervantes: el género de la comedia al que pertenece, el tema del *omnia vincit amor* y las libertades

poéticas que otorga el recrear un mundo prodigioso pintado con una gran dosis de exotismo.

El otro ensayo que relaciono con éste, pues intenta abordar desde la naturalidad y desde una lectura ajustada al texto y al contexto histórico el espinoso tema de los moriscos en el *Persiles*, es el del capítulo diez, "Contexto histórico y tratamiento literario de la 'hechicería' morisca y judía en el *Persiles*", escrito en colaboración con Luisa Fernanda Aguirre de Cárcer. Desde el estudio de la hechicería en el *Persiles* se llega, claro está, al hecho de que las dos grandes hechiceras de la obra son la judía Julia y la morisca Cenotia. Así, en un artículo mucho más rico en temas de lo que resalto aquí, se aborda frontalmente uno de los aspectos más incómodos para la crítica cervantina pues parece subvertir esa idea de tolerancia tan inherente a la construcción colectiva de ese personaje llamado Miguel de Cervantes que desde sus supuestos valores personales parece apoyar nuestras interpretaciones ideológicas y morales de su obra. Tanto el personaje de Cenotia como el desfavorable retrato de los moriscos valencianos plantea el problema de la compatibilidad entre estos pasajes con el de Ricote en el que sin ambigüedad alguna se muestra una profunda simpatía hacia los moriscos expulsados. Díez Fernández recuerda una vez más que no es nuestra función juzgar las creencias de un escritor y propone simplemente una lectura rigurosa de los pasajes en función tanto del contexto histórico como textual. Así concluye que es el mismo género del *Persiles* como épica contrarreformista el que facilita esa caracterización enajenadora de lo "otro", de lo inortodoxo. Más que una cuestión ideológica es un problema poético pues la hechicería y lo morisco en este caso son parte de una larga cadena de obstáculos que deben superar los protagonistas. Además, el *Persiles* no debe verse como una declaración ideológica del autor por mucho que sí pueda darse cierta identificación. Según Díez Fernández la obra sí que da fe de un mundo fragmentado en el que la tensión y la hostilidad hacia lo diferente fundamentan los principios de la enajenación de todo lo que se aparta de un ideal canónico. Con mucha perspicacia Díez Fernández nos recuerda que en el *Persiles* por imperativos del género se privilegia un solo punto de vista, el católico postridentino, y que es desde esa óptica desde la que se interpreta y contempla un mundo que no siempre cabe en los parámetros de la ortodoxia.

Brevemente me referiré al capítulo siete, "Reflexiones teóricas y casos prácticos de travestismo en Cervantes: El hombre vestido de mujer", en el que recorre los diversos casos de travestismo de hombre que adopta un vestido femenino y demuestra con pertinencia que, a veces, la crítica actual se deja llevar por el entusiasmo de tesis muy generales que atribuyen un calado muy profundo a la significación de estos pasajes como si todos ellos por el

hecho de presentar una ambigüedad de género cuestionaran de forma radical la ideología patriarcal y las fronteras entre sexo y género según, otra vez, un punto de vista más contemporáneo que cervantino. El estudio de cada uno de los casos en su contexto y un repaso a otros casos en la literatura de la época ponen de manifiesto que hay que leer cada caso de forma aislada y atender a las motivaciones del personaje, al género, a las reacciones de los otros personajes, etc., antes de concluir con la intencionalidad transgresora de pasajes en los que a veces no se da lo que queremos encontrar.

Debido a limitaciones de espacio no puedo ocuparme de todos y cada uno de los capítulos de este libro pero me gustaría mencionar dos de especial valor. El capítulo nueve, "Funciones de la poesía en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*," ensayo que abarca de forma innovadora el tema de la poesía en la última obra de Cervantes: en vez de limitarse a estudiar los poemas cervantinos, explora en toda su amplitud la presencia de lo poético en el texto, ocupándose no sólo de los poemas (pocos) intercalados sino de otras presencias de la poesía tales como citas intertextuales, poemas de otros, contenidos poéticos prosificados y reflexiones sobre la poesía. Este estudio no es un cómputo o un registro de ocurrencias sino que la presencia de lo poético se explica desde su función en el proyecto artístico que es el *Persiles*. Una idea sobresale en este ensayo, a mi modo de ver muy lúcida, y es que el *Persiles* desde su configuración genérica quiere establecer una diferencia con el género pastoril, quiere encontrar otros presupuestos desde los que formular el idealismo de su versión del género épico. En este diálogo con la tradición literaria, diálogo que a su vez supone una oposición, la poesía será un instrumento, una presencia que no por ser menos frecuente es menos poderosa y, de esta manera no dejará de recorrer el texto de principio a fin orientándolo hacia el proyecto literario que Cervantes pretendía crear. El otro capítulo al que me referiré muy brevemente es el cuatro, "Libertad de percepción y realidad variable: algunas notas sobre la semiología del vestido en el *Quijote*", donde cuestiona, explica y aclara las diferencias entre vestido y disfraz no tan claras en *Don Quijote*. El tema del vestido da pie a una magnífica reflexión sobre la percepción, la interpretación y el tema de la libertad. Es un trabajo enormemente valioso que pone de manifiesto las diferencias entre códigos de interpretación no sólo entre contextos históricos distintos sino desde las mismas claves de la escritura y la lectura en el tiempo de Cervantes y en el nuestro.

En suma, *Tres discursos de mujeres. (Poética y hermenéutica cervantinas)* de José Ignacio Díez Fernández es un libro cuya importancia supera la que se podría esperar de una colección de ensayos de diversa materia cervantina. Es un volumen que posee una sólida visión crítica común a todos los trabajos

que lo componen y que se ocupa con hondura y coherencia de varias genealogías de problemas de interpretación de la obra de Cervantes. Este libro sobre hermenéutica y poética cervantina propone volver a una lectura de los textos de Cervantes basada en la independencia y el sentido común. Y lo hace siempre desde la base de una sólida erudición y conocimiento no sólo del contexto histórico de los textos sino también de las diversas tradiciones culturales y literarias con las que la obra cervantina entabla un esclarecedor diálogo que hay que conocer para poder disfrutar de una lectura rica y llena de sorpresas. Aunque, como el mismo autor reconoce, no exista la verdad interpretativa, es necesaria la voluntad de intentar acercarnos lo más posible a ella.

Mercedes Alcalá Galán
Department of Spanish and Portuguese
University of Wisconsin
Madison, WI 53706
malcalag@wisc.edu

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25.2 (2005 [2006]): 338-40.
Copyright © 2006, The Cervantes Society of America.

Kurt Reichenberger. *Cervantes and the Hermeneutics of Satire*. Kassel: Edition Reichenberger, 2005. 129 pp. ISBN: 3-937734-11-2.

Kurt Reichenberger. *Cervantes ¿un gran satírico? Los enigmas peligrosos del* Quijote *descifrados para el "carísimo lector."* Kassel: Edition Reichenberger, 2005. 190 pp. ISBN: 3-937734-12-0.

Here we have two new books from an established publisher and scholar. One of them is quite good; the other is something of a mess. This is odd because they purport to be essentially the same work, as suggested by James Parr's remarks that appear in curtailed form on the cover of the Spanish text, and in their entirety as preface to the inferior English volume. The short essays that make up the chapters and appendices of both books read more like notes really (as in *MLN* or similar publications). Indeed, some of them seem to have originated as entries on the online discussion group that is the Coloquio Cervantes, where they have already stirred healthy debate.

Unfortunately, what is generally acceptable and felicitous prose in Spanish can become inarticulate English, and the author has done himself a disservice in allowing this to pass. While each book consists of twelve similar chapters, those in Spanish tend to be more developed—occasionally whole paragraphs have not made it into the English volume (notably in Chapter 11). This text suffers further from a lack of editing for English idioms and conventions of style, as well as simple carelessness. A complete list of errors would be extensive, but alarm bells go off as early as the first sentence ("Human Rights is a term that sounds very good"), and increase when the third one begins "Having discussed the title of the book": no such discussion takes place until Chapter 3.

The Spanish title asks a question whose answer is never in doubt—it is abundantly clear that, above and beyond any disingenuous effort to debunk chivalric novels, Reichenberger believes in Cervantes as the novel's true hero: a subtle social and political satirist in the tradition of Horace. The question, then, more properly becomes what exactly is being satirized? In this there lies considerable interest. Reichenberger's key to Cervantes' scheme of "encoded messages" is found in the preface's proverb "Debajo de mi manto al rey mato," which he calls "a first notion of the secret sense the author has in mind" (13). The English title is somewhat misleading, given that the term hermeneutics is never clearly defined for the purposes of the analysis, or even mentioned beyond the title page. Indeed, both titles might lead one to expect more pages dedicated to classical and contemporary literary theory, but this is not the case. What remains, however, is a frequently intriguing

interpretation, a strong reading of the 1605 *Quijote*.

There is much repetition of the facts upon which the reading is based: Felipe III's bankrupting of the nation and the resulting monetary scandal; Cervantes' ill-received recitation of a sonnet at the tomb of Felipe II; his frustration as a playwright. The premise is that Cervantes was moved to write *Don Quijote* when rebuffed for his sonnet on Felipe II's tomb, and to lace the first modern novel with symbolic (yet at the same time highly specific) criticism of his society and its decadent power structures. This is often compelling but not always convincing, as is the idea—found only in the appendix to the Spanish version—that Cervantes' wife Catalina was an inspiration for the novel, as well as a kind of ideal reader, given her *converso* family ties. One wishes for more sustained argument and less speculative mosaic, dazzling though it may be at times. Again, only in the appendix to the Spanish text do we find a summary of much of what the author is attempting, and even that is oddly placed as an introductory paragraph to an analysis of an allegorical painting called "El banquete de Herodes":

> Los puntos álgidos en el *Quijote* de 1605 son los capítulos sobre los molinos de viento; el del furioso ataque a los rebaños de ovejas; y el episodio de los cueros de vino, donde la ventera y Maritornes… lamentan a viva voz la pérdida de sus bienes, el vino derramado por el suelo y la coda de buey estropeada por los huéspedes. Tres invectivas que evocan el mismo escándalo político: la aniquilación del sistema monetario por Felipe III y sus consejeros: el trueque de las monedas de plata, llamadas por los expertos "moneda de molino," por las de "vellón," moneda de cobre, oficialmente con el mismo valor, pero prácticamente sin valor alguno. Tal acción arruinó al artesanado y a la industria y causó la pérdida de casi todas las fortunas privadas acumuladas por los ciudadanos. No cabe duda de que las alusiones cifradas por Cervantes eran sumamente arriesgadas. Sin embargo, fueron comprendidas por sus compatriotas que, en tiempos de una estricta reglementación [*sic*] estatal, aprenden a leer entre líneas. Existe para ello una prueba contundente: el entusiasmo unánime y universal con que se acogió la publicación del *Quijote* de 1605. (130)

The historical and economic claims are for the most part substantiated by bibliographical endnotes to each chapter, as well as a useful chronology at the end of each book.

A preliminary note in both volumes presents Cervantes' prologue to the first *Quijote* as a sly wink to the knowing reader; then Chapter 1 shifts

abruptly to treat a sonnet that Cervantes wrote about the tomb of Felipe II; Chapter 3, as mentioned, analyzes the full title of the novel, with attention to ironic wordplay. Much of the rest of the text provocatively interprets some of the best-known events from the novel: Don Quixote jousting with windmills, battling sheep, stabbing wineskins, and encountering galley slaves. There is nothing wrong in assuming that these major comic events could contain some of the novel's most biting critiques—e.g., "The angry reader of the day would link Don Quixote's crazy attack on the windmills with the maniacal machinations of Philip III that ruined the traditional *moneda de molino*" (33)—yet, beyond the economic argument cited above, Reichenberger never explains why he has chosen to explicate certain incidents over others, such as the burning of Quixote's library or "The Captive's Tale." Given his readerly approach, such moments would seem to cry out for inclusion. The closest he comes to a general justification of his approach is in an interesting biographical epilogue on Cervantes, which will come too late for some readers.

It appears that scriptural exegesis informs much of Reichenberger's interpretive method. He finds the origin of Quixote in a name from the book of *Kings*, and pursues parallels between Maritornes and Mary Magdalene. Other onomastic gambits posited along more secular lines explain the origins of Rocinante, Dulcinea (alias Aldonza Lorenzo), and Don Fernando, but, surprisingly, not Sancho Panza. This rather hodge-podge approach can come across as tendentious because it is not based upon any thesis other than the assumption that Cervantes set out to circumvent the censors and pulled it off brilliantly, resulting in a bestseller. In sum, the Spanish text deserves to be read with the same care that has been put into its preparation. The other book may be consulted with some interest, but does not stand up to the sort of attentive reading that Reichenberger supposes to be crucial to a proper understanding of Cervantes' masterpiece.

Robert S. Stone
Language Studies Department
589 McNair Rd.
US Naval Academy
Annapolis, MD 21402
rstone@usna.edu

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25.2 (2005 [2006]): 341.
Copyright © 2006, The Cervantes Society of America.

BOOKS RECEIVED

Ascunce Arrieta, José Ángel. *El* Quijote *como tragedia y la tragedia de don Quijote.* Kassel: Reichenberger, 2005. ISBN: 3-935004-98-2.

Joset, Jacques. *Varia Hispanica. Estudios sobre literatura española e hispanoamericana.* Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2005. ISBN: 84-933566-9-7.

Looze, Laurence de. *Manuscript Diversity, Meaning, and Variance in Juan Manuel's* El conde Lucanor. Toronto: U Toronto P, 2006.

Martínez Torrón, Diego, ed. *Sobre Cervantes.* Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003. ISBN: 84-88333-81-1.

Rodríguez Rodríguez, Begoña, ed. *Antología de la novela picaresca española.* Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005. ISBN: 84-96408-07-8.

Salvador Miguel, Nicasio, and Santiago López-Ríos, eds. *El* Quijote *desde el siglo XXI.* Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005. ISBN: 84-96408-16-7.

Sliwa, Chris. *Cartas, documentos y escrituras de Garcilaso de la Vega y de sus familiares.* Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2006.

Velasco, Sherry. *Male Delivery, Reproduction, Effeminacy, and Pregnant Men in Early Modern Spain.* Nashville: Vanderbilt UP, 2006.

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25.2 (2005 [2006]): 342.
Copyright © 2006, The Cervantes Society of America.

CORRECTIONS

Correction to Volume 21 No. 1: On p. 97, "Quijote" should be spelled "Quixote."

Correction to Volume 23, No. 2: On p. 120, Pellicer's letter of June 20, 1778, was published by Bowle in his edition, 3: 16–17.

Muy senor [sic] mio. Quando supe el empeño de Vm. de reimprimir con Notas la Historia de Don Quixote, alabé por una parte su intento, que prueba la grande estimacion que hace Vm. de este insigne Español; y por otra parte desconfié del buen exito de la empresa por la dificultad que contiene, especialmente por un Estrangero: pero despues que vi el *Prospectus* de la Obra, que anduvo por esta corte, y principalmente despues que leí unas cartas de Vm. que me franqueó amistosamente el Señ. Baron de Dillon, depuse la desconfianza, y no dudo sino que conseguirá Vm. plenamente el fin de sus deseos. Persuadenmelo así el perfecto conocimiento que Vm. manifiesta de la lengua Castellana, y el continuo estudio que ha hecho en sus Libros de Caballerias, y en otras obras asi Españolas como Italianas muy conducentes para ilustrar á Don Quixote, y donde á caso se hallarán las fuentes de la erudicion de su Autor. Con esto hará Vm. una obra no solo nueva, sino que tacitamente nos acusará de que hayamos los Españoles dado lugar para que los estraños vengan a cultivar nuestra heredad, y trabajar nuestra viña.

Vm. me conozca por uno de sus mas fieles servidores, y apreciadores de sus estudios, que sinceramente protesta ser verdadero amigo de Vm.

Juan Antonio Pellicer y Saforcada.
Madrid y Julio 20. de 1778
Sr. D. Juan Bowle

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25.2 (2005 [2006]): inside back cover.
Copyright © 2006, The Cervantes Society of America.

Materials In Press

De Armas, Frederick A. "To See What Men Cannot: Teichoskopia in *Don Quijote* I."

Fine, Ruth. "Aventuras y desventuras del *Quijote* en lengua hebrea. Traducciones, adaptaciones y reescrituras."

Gonzalo, José Luis. "La cervantina 'Epístola a Mateo Vázquez,' redescubierta y reivindicada."

Grandbois, Peter. "Lost in the Details: Translating Maese Pedro's Puppet Show."

Lathrop, Thomas. Review article on Grossman's translation.

Manning, Patricia W. "Present Dogs, Absent Witches: Illustration and Interpretation of 'El coloquio de los perros.'"

Mayer, Eric D. "Notes on the *Ethiopica*, the *Lives of Homer*, and the Name 'Don Quixote de La Mancha.'"

McGrath, Michael J. "Tilting at Windmills: *Don Quijote* in English."

Merich, Stefano de. "La presencia del *Libro de la filosofía de las armas* de Carranza en el *Quijote* de 1615."

Randall, Dale B. J. "A 'New' Seventeenth-Century English Translation of 'El celoso extremeño.'"

Scham, Michael. "Don Quijote and *Lolita* Revisited."

Sears, Theresa. "'Lighting Out': Place, Space, and the Question of the Modern in *Don Quijote*."

Stojanović, Jasna. "Génesis y significado de la primera traducción serbia de *Don Quijote*."

Reviews by Anthony J. Cárdenas-Rotunno, Fernando González Moreno, Michael W. Joy, Eric Kartchner, Isabel Lozano-Renieblas, and Francisco Vivar, among others.

An edited transcription of the 3-hour Canadian radio program, "Don Quixote: 400 Years on the Road" (interviews with A. J. Close, Daniel Eisenberg, Edward Friedman, Barry Ife, James Iffland, Carroll Johnson, Eduardo Urbina, and Diana de Armas Wilson).