

# EDAD DE ORO

XV



Este volumen se publica con subvención de la DGICYT  
(Ministerio de Educación y Ciencia)

© Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid  
EDAD DE ORO, Volumen XV  
I.S.B.N.: 84-7477-561-2  
Depósito Legal: MU-233-1996  
Edición de: Compobell, S.L. Murcia

La XV edición del SEMINARIO INTERNACIONAL SOBRE LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO se celebró entre los días 27 y 31 de marzo de 1995 en el Salón de actos de la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma de Madrid y en la sede de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Cuenca, sobre el tema *Leer el «Quijote»*. EDAD DE ORO agradece a Martín Muelas su ayuda en la organización de la parte conquense de este Seminario, que se desarrolló de acuerdo al siguiente programa:

## LEER EL *QUIJOTE*

### PROGRAMA

Lunes 27 de marzo de 1995

Salón de actos de la Facultad de Derecho

9:30 Apertura y presentación de *Edad de Oro, XIV*, por Luciano GARCÍA LORENZO.

10:00 CONFERENCIA INAUGURAL. Preside: Pablo JAURALDE POU. Isaías LERNER, *Leer el «Quijote» palabra por palabra*.

1. PRIMERA SESIÓN. Preside: Ángel GABILONDO.

11:00 Juan Carlos RODRÍGUEZ: *De la mirada literal a la mirada literaria (el capítulo final)*.

11:45 Jorge PÉREZ DE TUDELA: *Tiempo del «Quijote», tiempo de Cervantes, tiempo del lector*.

COLOQUIO

12:45 RECITAL Y CONCIERTO de piano, a cargo de Pedro Sarmiento.  
Declamación: Emilio Gutiérrez Caba. Selección de textos: Mario Hernández.  
*Variaciones sobre temas cervantinos.*

Martes 28 de marzo de 1995

2. SEGUNDA SESIÓN. Preside: Florencio SEVILLA ARROYO.

9:30 José MONTERO REGUERA, *Humanismo, erudición y parodia: del «Quijote» al «Persiles».*

10:15 Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, *La pastora Marcela.*

COLOQUIO

11:30 DESCANSO

3. TERCERA SESIÓN. Preside: Aurora EGIDO.

12:00 Francisco RICO, *El texto del «Quijote».*

12:45 COLOQUIO. Intervienen: Francisco Rico, Patricia Campana, Pablo Jauralde, Aurora Egido. *La edición del «Quijote» del Instituto Cervantes.*

Miércoles 29 de marzo de 1995

Salón de actos de la sede de la U.I.M.P. en Cuenca

4. CUARTA SESIÓN. Preside: Luciano GARCÍA LORENZO.

16:30 Anthony CLOSE, *Cambio de sentido: comicidad tradicional e innovación en la primera parte del «Quijote».*

17:15 Michel MONER, *Leer temas y motivos.*

18:00 DESCANSO

18:15 Antonio REY, *Los hidalgos del «Quijote».*

COLOQUIO

21:00 CONCIERTO en el Auditorio de Cuenca.

Escuela de música de Villacañas. Director: César M. Castilla.

Jueves 30 de marzo de 1995

5. QUINTA SESIÓN. Preside: Mario HERNÁNDEZ.

11:00 Henry ETTINGHAUSEN, *I,38: ¿Edad de Oro, Edad de Hierro?*

11:45 Giuseppe GRILLI, *El palacio del Duque y el Palacio de Constantinopla.*

12:00 COLOQUIO general sobre el seminario.

6. SESIÓN DE CLAUSURA. Preside: Lía SCHWARTZ.

17:30 Resumen del Seminario: Delia GAVELA.

18:00 Agustín REDONDO, *Otro modo de leer el «Quijote»*.

20:00 CONCIERTO de piano en el Auditorio de Cuenca a cargo de Goeshva IHYTZ.

COMISIÓN ORGANIZADORA: Elena Varela, Lola Montero, Julián Rojo, Nuria Martínez, Felipe Perucho, Natalia Beltrán, Teresa Herrera.

DIRECCIÓN: Pablo Jauralde Pou y Florencio Sevilla Arroyo.



ANTHONY CLOSE

*La comicidad innovadora del «Quijote»: del extremismo tradicional a la normalidad casera.* 9

HENRY ETTINGHAUSEN

*De edad de oro a edad de hierro: cabreros, caballeros, cautivos y cortesanos en el «Quijote».* 25

GIUSEPPE GRILLI

*La corte de los duques: «Quijote», II, 30-33 (al fondo el «Tirante», el palacio de Constantinopla y sus fiestas).* 41

ISAÍAS LERNER

*El «Quijote» palabra por palabra.* 63

MICHEL MONER

*Cervantes en Francia: «El Ingenioso hidalgo» y sus avatares ultramontanos.* 75

JOSÉ MONTERO REGUERA

*Humanismo, erudición y parodia en Cervantes: del «Quijote» al «Persiles».* 87

JORGE PÉREZ DE TUDELA

*Tiempo del «Quijote», tiempo de Cervantes, tiempo del lector.* 111

AGUSTÍN REDONDO

*Burlas y veras: la Princesa Micomicona y Sancho negrero («Don Quijote» I,29).* 125

ANTONIO REY

*El «Quijote» y la picaresca: la figura del hidalgo en el nacimiento de la novela moderna.* 141

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

*El «Quijote»: de la mirada literal a la mirada literaria.* 161

JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS

*La pastora Marcela.* 181

## CRÓNICA

DELIA GAVELA

*Leer el «Quijote».* 191

MIGUEL MARAÑÓN RIPOLL

*Quevedo, político y escritor.* 195

## RESEÑAS

De MANUEL ÁNGEL CANDELAS COLODRÓN a MARÍA DEL CARMEN ROCHA DE SIGLER, *Francisco de Quevedo. Cinco silvas* (Estudio, edición y notas), Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994. 203

De JOSÉ MONTERO REGUERA a CIPRIANO DE LA HUERGA, *Obras completas*, vol. VIII, León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 1994. 208

De MERCEDES SÁNCHEZ SÁNCHEZ a FRANCISCO DE LEIVA, *Una comedia y dos entremeses inéditos*. Ed. crítica, prólogo y notas de Cristóbal Cuevas y Elena Garcés. Málaga: Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 1994. 209

De MANUEL URÍ y DELIA GAVELA a MIGUEL DE CERVANTES, *La destrucción de Numancia*. Edición de Alfredo Hermenegildo, Madrid: Castalia, 1995. 213

## LA COMICIDAD INNOVADORA DEL *QUIJOTE*: DEL EXTREMISMO TRADICIONAL A LA NORMALIDAD CASERA

Para la mentalidad clásica, es decir, para la vigente desde la época de Aristóteles hasta el siglo dieciocho de nuestra era, la representación cómica debía versar sobre los personajes, comportamientos, y lenguaje “bajos”, en un sentido amplio de este término. Esto era un requisito de la llamada doctrina de los tres estilos según la cual el estado social de los personajes de una obra literaria era el determinante de su clave tónica. Y ya que, según la preceptiva canónica (cfr. Aristóteles, *Poética* 1449a), lo ridículo es una especie de fealdad o torpeza inofensiva, contraria a la conducta noble, ello debe asociarse con el estilo llano, propio de gente plebeya o de clase media. Ahora bien, con respecto a la España de Cervantes, esta doctrina clásica estaba agudizada por prejuicios jerárquicos que, a pesar de la experiencia cotidiana, el sentido común, y los argumentos esgrimidos por un sector de opinión ilustrado desde el siglo XV hasta el XVII, seguía tercamente equiparando la propensión a la virtud con la hidalguía y, por otro lado, la vileza moral con el origen plebeyo<sup>1</sup>. Podríamos considerar la novela picaresca como un género dedicado a desarrollar este dogma determinista, piedra angular del código del honor. El género picaresco apunta a otra premisa de aquella sociedad relativa a lo risible: la de que ello y la conducta noble están íntimamente vinculados, como haz y envés de la misma moneda. Si bien el pícaro Guzmán es, por un lado, nuestro prójimo y una personificación de su creador, es por otro el ser más ínfimo que puede imaginarse, cuya abyección está

---

<sup>1</sup> Véase J.A. Maravall, *Poder, honor y élites en el siglo XVII*. (Madrid: Editorial España, 1979), pp. 74-75, 211, y *passim*.

marcada a cada paso por humillaciones degradantes; el escenario de su iniciación en la corrupción social —una venta, en que una anciana repulsiva le sirve huevos empollados sobre una mesa cubierta de un trapo de horno— marca la pauta de normalidad del mundo en que se mueve de allí en adelante.

Ahora bien, Cervantes es fiel, en parte, a los hábitos mentales de su época, en la medida en que estructura la acción de su novela sobre una serie de dicotomías de tipo blanco y negro, cuyos dos polos son gemelos complementarios: Don Quijote/Alonso Quijano; Don Quijote/Sancho; Dulcinea/Aldonza; venta/castillo. La locura del héroe es un productor constante de tales oposiciones ya que Cervantes le atribuye, desde el principio, una tendencia perversa a tomar «lo blanco por negro y lo negro por blanco»<sup>2</sup>. Además, las ventas del *Quijote*, cuya transformación imaginaria en castillos es indicio primario del vigor de la locura quijotesca, están calcadas sobre las de *Guzmán de Alfarache*; es decir que Cervantes y Alemán comparten el mismo punto de partida. Pero Cervantes somete las oposiciones tradicionales a un tratamiento radicalmente innovador, al rechazar la separación neta que exige el aludido principio jerárquico. En el *Quijote*, los polos blanco y negro tienden a contaminarse continuamente; la venta, a la mitad de la primera parte, va cobrando aire de palacio efectivo gracias a la compenetración de episodios románticos con aventuras caballerescas. Además, a diferencia de lo que ocurre en la novela picaresca, el polo negro no se concibe como foco de interés en sí mismo, sino como espejo deformador y correctivo que marca el extremismo del delirio quijotesco, y, lo mismo que éste, va cediendo a las fuerzas que lo reducen a los límites de la normalidad. Ésta tiene una naturaleza casera, cotidiana y decente muy distinta al mundo de Guzmán. Así que, pese a la importancia que van a tener en toda la novela los antagonismos fijados en los primeros capítulos, el conflicto que realmente interesa a Cervantes es el que se libra entre el polo blanco y una medianía gris, es decir, entre el impulso evasivista, ultra-idealizante del héroe, y todas las fuerzas que están ahí para recordarle su origen prosaico y restituirle a su hogar. Estas fuerzas incluyen los episodios intercalados que, al mismo tiempo que complican la dicotomía blanco y negro, forman parte del proceso mediante el cual la comicidad degradada va siendo reducida a un nivel de domesticidad razonable<sup>3</sup>. Aunque el proceso no admite más que una solución posible, Cervantes

<sup>2</sup> Cito el diagnóstico de Sancho Panza en *Don Quijote* II, 9: «Siendo, pues, loco, como lo es, y de locura que las más veces toma unas cosas por otras, y juzga lo blanco por negro y lo negro por blanco ... no será muy difícil hacerle creer que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea.» Véase la edición de Luis Murillo, 2 tomos (Madrid: Castalia, 1978), ii, pp. 106-07.

<sup>3</sup> Como observó Carlo Segre, la presencia de los episodios en la primera parte del *Quijote* se explica por la necesidad de inyectar un factor de realidad en la novela, es decir, la de introducir aventuras que remitan a circunstancias propias de la sociedad actual, más bien que al mundo fabuloso de los libros de caballerías («Costruzioni rettilinee e costruzioni a spirale nel *Don Chisciotte*», en *Le strutture e il tempo* (Turin: Einaudi, 1974), pp. 183-219 (191).

se ve obligado a aplazarla indefinidamente en aras del interés novelesco y la diversión cómica, y a este fin, pone en juego todo un complejo de mecanismos destinados a amortiguar el efecto de las derrotas sobre el ánimo del protagonista, sobre todo, el poder autorrenovador de su locura y la complicidad de los burladores. Así que el aludido proceso tiene un carácter gradual, lento y limitado. Fue el crítico alemán Erich Auerbach, en un libro justamente famoso, quien sostuvo que el *Quijote* marca un avance muy significativo, pero aún incompleto, hacia la forma de mimesis moderna, capaz de tratar la realidad cotidiana como un tema serio, problemático, y potencialmente trágico<sup>4</sup>. El objeto de este artículo es precisar el cómo y por qué de este logro cervantino, enfocando dos aspectos específicos y limitados del mismo.

A las fábulas caballerescas, con su increíble idealización del militarismo medieval y el amor cortés, Cervantes opone todo un mundo contemporáneo de usos cotidianos y giros familiares que le sirven de instrumento de ironía y pauta de normalidad. Que yo sepa, la única obra literaria del Siglo de Oro que insiste con igual precisión sobre tales menudencias es *La Dorotea*, donde el afán de guardar fidelidad a la realidad vivida —es decir, el episodio traumático de las relaciones de Lope con Elena Osorio— le lleva a escribir en prosa, más bien que en verso<sup>5</sup> y a reproducir el tono de prosaica familiaridad de su correspondencia con el Duque de Sessa. Ni que decir tiene que el deseo de guardar la verosimilitud es un motivo tan poderoso para Cervantes como para Lope, y el propio fundamento del ataque de aquél contra las novelas de caballerías. Pero la verosimilitud no es una cualidad estable y objetiva: la del *Quijote* no corresponde a la de *Rinconete y Cortadillo*, ni mucho menos a la de *Persiles y Sigismunda*. Si en el *Quijote* adquiere un aire tan resueltamente casero, esto debe verse como una reacción ante una literatura evasionista que desdeña del todo las humildes exigencias en que se sustenta la vida humana, incluida la heroica.

Un comentario fundamental a este respecto lo hace el cura en el curso del donoso escrutinio de la biblioteca de Don Quijote, al fallar así sobre *Tirant lo Blanc*: «Dígoos verdad, señor compadre, que, por su estilo, es éste el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen.» (*DQ* I, 6; i, 117) Palabras que tienen una resonan-

<sup>4</sup> En el capítulo sobre la Dulcinea encantada en *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. I. Villanueva, E. Imaz (México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1950).

<sup>5</sup> Lope escribe al Duque de Sessa: «A los demás señores hablo yo en verso, y a Vexa. en prosa, con que he dicho la verdad de lo más interior de mi corazón.» (*Epistolario*, ed. A.G. de Amezúa y Mayo, 4 tomos [Madrid, 1935-43], iv, 81) Sobre el empeño de realismo que fundamenta la concepción de la «acción en prosa» de Lope, véase Alan S. Trueblood, *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega: The Making of «La Dorotea»* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974), pp. 202 ss.

cia temática fundamental en el *Quijote*, que empieza especificando la dieta y vestido habituales del hidalgo en días de semana y fines de semana, y termina describiendo los capítulos de su testamento y la escena en torno a su lecho de muerte. Este enfoque sobre lo cotidiano, aunque se combine con estilos de representación muy alejados del realismo decimonónico, se mantiene con impresionante coherencia a lo largo de la novela. Y ya que para Cervantes el vivir bien, en el sentido moral, se funda en ejercer recta y sanamente la razón<sup>6</sup>, los momentos en que el héroe da un paso significativo adelante en el camino de recobrar su juicio son aquéllos en que reconoce llanamente dichas verdades elementales: por ejemplo, la de que las ventas son ventas, y que hay que pagar por lo consumido y aprovechado en ellas<sup>7</sup>. La misma regla vale para Sancho, quien, en su momento de mayor lucidez —la abdicación de su gobierno (II, 53; ii, 444-45)— expresa su ideal de independencia mediante la evocación de alimentos, ropa, calzado, y tipos de trabajo que demuestran una común índole rústica y hogareña: «mejor se me entiende a mí de arar y cavar, podar y ensarmentar las viñas, que de dar leyes ni de defender provincias ni reinos»; «más quiero hartarme de gazpachos que estar sujeto a la miseria de un médico impertinente que me mate de hambre»; «volvámonos a andar por el suelo con pie llano, que si no le adornaren zapatos picados de cordobán, no le faltarán alpargatas toscas de cuerda». Y, claro está, se vale de giros lingüísticos, sobre todo refranes, que asimismo remiten a este plano familiar: «desnudo nací, desnudo me hallo; ni pierdo ni gano»; «cada oveja con su pareja, y nadie tienda más la pierna de cuanto fuere larga la sábana». Debemos tener en cuenta que el tema de la indumentaria de Sancho, como imagen de su papel social apropiado, es un *leitmotiv* de la segunda parte, introducido por Teresa Panza en el capítulo cinco. Sobre esto volveremos a continuación.

Un aspecto fundamental de la insistencia de Cervantes en lo doméstico es su auto-proyección como narrador, incluida la presentación de la figura del cronista Cide Hamete Benengeli. Gracias a este desdoblamiento en dos personajes —primer autor, segundo autor— Cervantes se crea un espacio que le permite distanciarse en cierta manera de su propia obra, y tomar conciencia de sus cualidades esenciales, siempre en forma caprichosamente jocosa. Como he explica-

---

<sup>6</sup> Pienso en la conclusión del *Coloquio de los perros*, muy significativa a este respecto: «La virtud y el buen entendimiento siempre es una y siempre es uno: desnudo o vestido, solo o acompañado. Bien es verdad que puede padecer acerca de la estimación de las gentes; mas no en la realidad verdadera de lo que merece y vale.» Cito por la edición de F. Rodríguez Marín, 2 tomos (Madrid: Espasa Calpe, 1957), ii, 339.

<sup>7</sup> Véase a este respecto el siguiente comentario del narrador: “Apeáronse en un mesón, que por tal le reconoció don Quijote, y no por castillo de cava honda, torres, rastrillos y puente levadiza; que después que le vencieron, con más juicio en todas las cosas discurría.” (*DQ* II, 71; ii, 573-74).

do en otro lugar<sup>8</sup> todo el juego de alusiones respetuosas a la crónica de Benengeli, y todos los atributos que se confieren a este personaje absurdamente contradictorio —historiador mentiroso, panegirista de mala fe empeñado en poner como un trapo al objeto de su elogio— no son más que un disfraz metafórico para las funciones y actitudes del propio Cervantes, cuya voz y personalidad se funden con las del cronista moro. Ahora bien, de las cualidades atribuidas a Benengeli la principal es contar menudencias ridículas, postura que cuadra con su condición de miembro de una raza vil y desleal, y que al mismo tiempo contradice su oficio de historiador, supuestamente dedicado a elogiar las hazañas de un héroe español<sup>9</sup>. Hay que tener en cuenta que en aquella época se daba por supuesto que la historia debía aspirar a un ideal de gravedad, imparcialidad y veracidad expresado por la conocida definición ciceroniana, citada por Cervantes en I, 9 al lamentar las infracciones frecuentes de Benengeli contra esta norma: «Historia testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis»<sup>10</sup>. Así que cada vez que Benengeli vacila en determinar datos, números o nombres irrelevantes —si don Quijote se lavó en cinco o seis calderos de agua (II, 18), si él y Sancho se acostaron entre encinas o alcornoques (II, 60)— Cervantes imita burlescamente la actitud crítica del historiador ante fuentes o testimonios divergentes, y nos recuerda de nuevo que el enfoque de esta anti-historia, ni veraz, ni ilustre, ni elogiosa, se centra en cosas baladíes y prosaicas. Por consiguiente, las referencias a Benengeli y su crónica suelen estar marcadas por una contradicción irónica: por una parte, la pretensión de que corresponde a un tono debidamente heroico y veraz; por otra, la insinuación de que hace todo lo contrario. Un breve ejemplo de esta actitud oscilante es el preámbulo al capítulo 22 de la primera parte: «Cuenta Cide Hamete Benengeli, autor arábigo y manchego, en esta gravísima, altisonante, mínima, dulce e imaginada historia, que entre el famoso don Quijote de la Mancha y Sancho Panza, su escudero, pasaron aquellas razones que en el fin del capítulo veinte y uno quedan referidas...». El concepto

<sup>8</sup> Véase mi libro *Don Quixote* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), pp. 15-20.

<sup>9</sup> Estas ideas están desarrolladas en mi artículo «Cervantes's Aesthetics of Comic Fiction and his Concept of «la verdad de la historia»», *MLR* 89 (1994), pp. 88-106 (97-99). F. Márquez Villanueva ha relacionado la presentación de Benengeli, incluida su obsesión con menudencias, con el humorismo de Antonio de Guevara y su subversión despreocupada de la veracidad de la historia (*Fuentes literarias cervantinas* [Madrid: Gredos, 1973], pp. 254-55).

<sup>10</sup> El pasaje en que viene esta cita fija de manera fundamental el papel seudo-históriográfico de Benengeli y la naturaleza de su discurso (*DQ* I, 9; i, 144-45; cf. II, 3; ii, 58-59). Luis Cabrera de Córdoba, elogiado por Cervantes en el *Viaje del Parnaso*, exhortaba a los historiadores a escoger un tema y mantener un tenor dignos de su cometido ejemplar: «sea ajena de odio, no humilde, sino ilustre, grave, abundante de ejemplos, de virtud, varios acaecimientos no pensados, admirable, notable por las mudanzas de la fortuna... El que escribe cosas humildes o indignas de saberse... descubre mala inclinación: nunca el ánimo grande se abate a lo pequeño.» (*De la historia, para entenderla y escribirla* [1611], en la edición de S. Montero Díaz [Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1948], p. 47).

«mínima», vinculado de modo contradictorio con «dulce» (ameno, risible) e «imaginada» (ficticia), por un lado, y «gravísima, altisonante», por otro, es muy significativo. Este concepto y sus equivalentes ocurren en varias ocasiones en el *Quijote*, y definen el telón de fondo de sucesos menudos contra el que se destaca la acción principal<sup>11</sup>.

Examinemos un ejemplo típico de esta alternancia entre tono gravísimo y materia mínima en el discurso narrativo, plasmada ya en altibajos estilísticos más bien que en glosa meta-discursiva: me refiero al preámbulo al capítulo 46 de la segunda parte. En este pasaje el narrador oscila traviesamente entre, por un lado, un estilo heroico, cómplice de la idea romántica que de sí mismo tiene Don Quijote como supuesto blanco de los deseos de Altisidora, y, por otro, varias referencias a contextos anteriores que contienen revelaciones incongruas acerca de su atuendo. Las incongruencias lo son por varios motivos, incluida la prosaica normalidad de algunas prendas yuxtapuesta con lo indecente o pretencioso de otras, y tienden a suscitar la pregunta: «¿Cómo debe vestirse un hidalgo en estas circunstancias?» Debemos recordar que la situación verdadera en la que se encuentra Don Quijote en este momento —la necesidad de aparecer dignamente vestido ante los duques, habida cuenta de que tiene una media descosida— le plantea el problema de manera acuciante. De este modo, Cervantes mantiene en vigor una perspectiva íntima sobre el héroe —perspectiva de paños menores— que fijó en la primera página de la novela con esas referencias a la guardarropa de Alonso Quijano («sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo...») y que acaba de articular dos capítulos antes mediante su lamentación satírica sobre las estratagemas a que tienen que recurrir los hidalgos pobres para crear la ilusión de andar decentemente vestidos: («¿Por qué los obligas a dar pantalia a los zapatos, y a que los botones de sus ropillas unos sean de seda, otros de cerdas, y otros de vidrio?», y más por el estilo [II, 44; ii, 370-71]). Así que, lo mismo que en el caso de Sancho, el tema de la indumentaria de don Quijote es un *leitmotiv* temático de la novela, cuya manifestación en un contexto determinado está nutrida de múltiples resonancias.

Para ayudarle al lector a apreciar la densidad referencial del pasaje que voy a analizar, identificaré las alusiones mediante una serie de notas:

Dejamos al gran don Quijote envuelto en los pensamientos que le habían causado la música de la enamorada doncella Altisidora. Acostóse con ellos y, como si fueran pulgas, no le dejaron dormir ni sosegar un punto, y juntábansele

---

<sup>11</sup> Los otros contextos pertinentes a este tema son: *DQ* I, 16; i, 201; II, 3; ii, 57 ss.; *DQ* II, 12; ii, 122-23; *DQ* II, 40; ii, 338-39.

los que le faltaban de sus medias [i]; pero como es ligero el tiempo, y no hay barranco que le detenga, corrió caballero en las horas, y con mucha presteza llegó la de la mañana. Lo cual visto por don Quijote, dejó las blandas plumas, y, no nada perezoso, se vistió su acamuzado vestido [iii, iv] y se calzó sus botas de camino [iii], por encubrir la desgracia de sus medias; arrojóse encima su mantón de escarlata [v] y púsose en la cabeza una montera de terciopelo verde [v], guarnecida de pasamanos de plata; colgó el tahelí de sus hombros [iii] con su buena y tajadora espada [ii, iii], asió un gran rosario que consigo contino traía, y con gran prosopopeya y contoneo salió a la antesala, donde el duque y la duquesa estaban ya vestidos y como esperándole. (DQ II, 46; ii, 382-83).

[i]: *Cerró tras sí la puerta, y a la luz de dos velas de cera se desnudó, y al descalzarse —¡oh desgracia indigna de tal persona!— se le soltaron, no suspiros, ni otra cosa, que desacreditasen la limpieza de su policía, sino hasta dos docenas de puntos de una media, que quedó hecha celosía* (II, 44; ii, 371).

[ii] *Tú a pie, tú solo, tú intrépido, tú magnánimo, con sola una espada, y no de las del perrillo cortadoras, con un escudo no de muy luciente y limpio acero...* (II, 17; ii, 163).

[iii] *Entraron a don Quijote en una sala, desarmóle Sancho, quedó en valones y en jubón de camuza, todo bisunto con la mugre de las armas; el cuello era valona a lo estudiantil, sin almidón y sin randas; los borceguíes era datilados, y encerados los zapatos. Cñóse su buena espada, que pendía de un tahalí de lobos marinos, que es opinión que muchos años fue enfermo de los riñones; cubrióse un herreruero de buen paño pardo* (II, 18; ii, 169).

[iv] *Quedó don Quijote, después de desarmado, en sus estrechos greguescos y en su jubón de camuza, seco, alto, tendido, con las quijadas, que por de dentro se besaba la una con la otra: figura que, a no tener cuenta las doncellas que le servían con disimular la risa... reventaran riendo* (II, 31; ii, 276-77).

[v] *Vistióse don Quijote, púsose su tahalí con su espada, echóse el mantón de escarlata a cuestras, púsose una montera de raso verde que las doncellas le dieron, y con este adorno salió a la gran sala* (II, 31; ii, 278).

Con esta lista de notas no se agotan, ni mucho menos, los antecedentes del preámbulo de *Don Quijote* II, 46. Entre ellos se cuentan los siguientes, evocados de modo menos directo que los citados: la descripción del atuendo de Montesinos, quien, como Don Quijote en esta escena, lleva un gran rosario (II, 23), y el andar del escudero de Trifaldi, que igualmente camina con «prosopo-

peya» y «contoneo» (II, 36); varios pasajes que ya han pintado —y uno memorable que pintará— a Don Quijote en ropa interior (p. ej., «halláronle sentado en la cama, vestida una almilla de bayeta verde, con un bonete colorado...» [II, 1; ii, 42]; cf. I, 25-26; I, 35; II, 48). Esta fuerte impresión de inter-textualidad se intensifica por la relación entre éste y otros pasajes que manifiestan temática y estilo parecidos: la serie de descripciones burlescas de cómo Don Quijote y Sancho pasaron la noche y reaccionaron ante el amanecer (p. ej., II, 12, 14, 19-20, 61, 68); la serie de preámbulos de capítulo o digresiones pseudo-moralizantes de la segunda parte que manejan, con frivolidad perogrullesca, tópicos librescos o sentenciosos, como la amistad, la pobreza, la fugacidad del tiempo (II, 12, 44, 53, etcétera). Todo el pasaje es un magnífico ejemplo de centelleante desenvoltura y desparpajo del discurso narrativo del *Quijote*, con sus vaivenes rápidos entre grandilocuencia plausible, si bien irónica, e irreverencia manifiesta, cuyos síntomas en este caso son los siguientes: la analogía degradante «como si fueran pulgas»; el equívoco sobre “punto” que realza la maliciosa alusión a la desgracia acaecida a las medias; el caprichoso juego con el tópico de la ligereza del tiempo, consistente en revivir y desarrollar concretamente la metáfora muerta «correr»; la elipsis pedestre «la [hora] de la mañana»; la venenosa alusión a «su acamuzado vestido» [cf. iii], yuxtapuesta con el efecto heroico de «dejó las blancas plumas»; la ironía de «colgó el tahalí de sus hombros con su buena y cortadora espada» [cf. ii y iii]; el efecto abiertamente despectivo de «con gran prosopeya y contoneo».

Ahora bien, el efecto cómico que producen estas referencias pormenorizadas a la indumentaria de Don Quijote no se debe, al menos en parte, a la naturaleza estrafalaria o degradada de las prendas consideradas en sí mismas. Las botas de camino (o sea, los borceguíes datilados mencionados en II, 18), el rosario y el tahalí (que se nos dijo en II, 18 era «de lobos marinos», para aliviar cierto achaque de los riñones) son objetos neutros y corrientes<sup>12</sup>, al situárseles en el contexto del estilo de vida de un hidalgo cincuentón. Sin duda, el tamaño del rosario y el material de que está hecho el tahalí, que nos recuerda el motivo de llevarlo, confieren a dichos objetos cierto aire idiosincrásico, propio de la reposada edad mediana más bien que del heroísmo caballeresco, al estilo de otras prendas curiosas que traen los personajes de la segunda parte: piénsese en el atuendo académico de Montesinos (II, 23), o las tocas y gafas desmesuradas de Doña Rodríguez (II, 48). Y huelga insistir en que contribuyen a una impresión familiar y casera. Sin embargo, el efecto risible que surten en este contexto se debe

<sup>12</sup> Incluso lo era el aparentemente exótico «tahalí de lobos marinos». Según nota de F. Rodríguez Marín, que cita al padre Bernabé Cobo, autor de una *Historia del Nuevo Mundo*, el cuero en cuestión «sirve para muchos usos y se hacen dél cintos o pretinas, por ser provechosos contra el mal de riñones.» Vid. la Nueva Edición Crítica del *Quijote* del citado erudito, 10 tomos (Madrid: Atlas, 1947-49), v, 61.

sobre todo a factores extrínsecos: su yuxtaposición incongruente con prendas de lujo (el mantón de escarlata, la montera de terciopelo verde), que armonizan burlescamente con la manía caballeresca del héroe, y, por otra parte, su asociación con objetos que la desmienten o rebajan (las medias, el jubón, la espada). Por supuesto, en escenas como la citada, el énfasis de Cervantes suele recaer de modo insistente, sobre todo en la primera parte, sobre la insuficiencia física de Don Quijote para su papel caballeresco, incluido lo ineficaz y estrafalario de sus armas. Es decir, Cervantes centra su enfoque en el conflicto entre el polo blanco y negro; pero en la segunda parte, se va interesando cada vez más en la medianía gris destinada a conciliar y superar estos extremos. Un contraste significativo marca la trayectoria recorrida: si en la primera parte un gran motivo de preocupación para el héroe fue cómo reemplazar una celada de cartón destrozada, ahora, en la segunda, le trae inquieto la falta de un poco de hilo verde para reparar un par de medias descosidas.

Y ahora paso a considerar otro aspecto del *Quijote*, el lingüístico, en que la evolución repercute tan profundamente en la primera parte como en la segunda. Fue el cervantista venezolano Ángel Rosenblat quien llamó la atención sobre la omni-presencia en el *Quijote* de modismos, comparaciones, y frases hechas coloquiales, y, además, sobre su relación con el tipo de clichés censurados por Quevedo en su *Premática* de 1600<sup>13</sup>. La *Premática* es un amontonamiento satírico de estas expresiones, que adopta la forma burlesca de una prohibición gubernamental de su empleo. Es obra que debe relacionarse con el *Cuento de cuentos* (1626), en que Quevedo relata una novelita salada e irreverente, sirviéndose de ella como pretexto para el despliegue virtuosista de coloquialismos trillados en retahíla interminable. He aquí una breve muestra, sacada del preámbulo: «Ello se ha de contar; y si se ha de contar, no hay sino, ¡sus!, manos a la obra. Digo, pues, que en Sigüenza había un hombre cabal y machucho, y que diz que se decía Menchaca, de muy buena cepa. Estaba casado con una mujer, y esta mujer era mujer de punto y más grave que otro tanto. Llámese como se llamare, tenía dos hijos que, como digo, eran pintiparados y no le quitaban pizca a su padre. El uno dellos era la piel del diablo y el otro chisgarabís, y cada día andaban al morro por quítame allá esas pajas. El menor era vivo como una cenbra y amigo de hacer tricamandanas, y baladrón. El padre lo sentía a par de muerte, mas él ni por esas ni por esotras [de ninguna manera]. El mayor era hombre de pelo en pecho [de valor] y echaba el bofe por una mozuela como un pino de oro, delicada, veme no me tengas, alharaquenta...». Ahora bien, de los centenares de expresiones acumuladas en las dos obritas de Quevedo, la mayor parte figura en el *Quijote*: entre ellas, algunas de las reunidas en el citado pasaje, como «quítame

<sup>13</sup> Ángel Rosenblat, *La lengua del «Quijote»* (Madrid: Gredos, 1971), pp. 79, 102, y *passim*.

allá esas pajas» (I, 7; i, 125), «ni por esas» (I, 18; i, 223); «como un pino de oro» (II, 50; ii, 420) «hombre de pelo en pecho» (I, 25; i, 312).

Para Rosenblat la frecuencia de coloquialismos en el *Quijote* obedece a un propósito de dignificar lo natural, poniendo de relieve la riqueza de recursos del habla popular. Yo no puedo suscribir esta tesis; ni tampoco creo, por otra parte, que Cervantes compartiese el afán de Quevedo de purgar la lengua de una epidemia de fastidiosas muletillas. Cervantes ni idealiza ni desprecia el habla popular; más bien, la representa en su novela con intención cómica, como lastre irónico que amarra a tierra firme la pomposidad literaria del héroe. Es decir, su presencia en la novela se explica por los mismos motivos que determinan la de batanes, burros, duelos y quebrantos, y demás objetos prosaicos. Esto lo podemos averiguar fácilmente hojeando las listas de recursos estilísticos —comparaciones, metáforas, lugares comunes, etc.— reunidas por Rosenblat en su libro; en primer lugar, el gran portavoz de expresiones populares es, por supuesto, Sancho Panza, cuya función en el *Quijote* es precisamente la de oponer un contrapunto pedestre a los vuelos de fantasía de su amo; en segundo lugar, estos dichos se concentran típicamente en contextos donde predomina la intención humorística de crear desniveles abruptos entre lo llano y lo elevado: la aventura de los batanes; el relato de la Cueva de Montesinos; el proyecto de vida pastoril que hacen amo y mozo en las postrimerías de la segunda parte; los intercambios entre la duquesa y Sancho o Teresa Panza<sup>14</sup>. Con lo cual ni quiero decir que haya que considerar el discurso de Sancho Panza como una representación fiel y precisa del habla popular, ni que los coloquialismos del *Quijote* sean privativos de locutores plebeyos o contextos burlescos.

En la aventura de los batanes (*Don Quijote* I, 20), hay un ejemplo destacado de este rasgo sanchopancino, cuya referencia social precisa no ha sido señalada aún por los eruditos. La aventura empieza cuando amo y mozo, después del anochecer, y ya en las estribaciones de la Sierra Morena, van en busca de agua, y se encuentran en un bosque espeso y oscuro. Desde el interior del bosque suena un estruendo temeroso de golpes repetidos y cadenas crujientes, cuyo efecto sobre

<sup>14</sup> Por ejemplo, en la carta de la duquesa a Teresa Panza, leemos esto en el párrafo final: «y si hubiere menester alguna cosa no tiene más que boquear [voz de germanía], que su boca será medida [coloquialismo censurado por Quevedo], y Dios me la guarde [fórmula de despedida empleada por Teresa en su carta a Sancho, en II, 52]. Deste lugar. Su amiga que bien la quiere, La Duquesa.» Para medir el efecto de este remate de carta dirigida por la esposa de un grande del reino a una labradora, conviene tener en cuenta además que (i) para Alonso López Pinciano, el estilo grave, que es propio de reyes y grandes señores, excluye el uso de vocablos excesivamente llanos y prosaicos como *bacín*, *estiercol*, *cogote*, *colodrillo*, *jarro* (*Philosophia antigua poetica*, ed. A. Carballo Picazo, 3 tomos [Madrid: CSIC, 1953], ii, 194-95), y (ii) las fórmulas de cortesía y tratamiento empleadas en cartas habían conocido una especie de inflación galopante a comienzos del siglo XVII, por lo cual la Junta de Reformación, en 1623, se vio obligada a regularlas por decreto gubernamental (vid. Á. González Palencia, *La Junta de Reformación* [Valladolid: Archivo Histórico Español, 1932], documento LXVI, capítulo 15).

Don Quijote y Sancho está intensificado por el silencio, la soledad, la oscuridad. Todo ello pintado por Cervantes con pormenores sugestivos —el susurro del viento entre las hojas, etc.— que sirven para insistir en lo siniestro del ambiente e inflar el globo del suspense. En seguida, Don Quijote salta sobre Rocinante, tuerca su lanzón, y pronuncia un discurso pomposo y fanfarrón, en que da por supuesto que va a emprender una aventura sumamente peligrosa y hacer proezas que merecerán su incorporación al panteón de los héroes militares. La jactanciosidad es risible, pero ¿no está justificado, en parte, este alarde de heroísmo? Los hechos presentados por nuestro narrador impasible aún no lo desmienten. En realidad, esta impasibilidad cervantina es una táctica irónica; si él mantiene hinchado el globo del suspense, lo hace deliberadamente, con intención cómica y desinfladora, que culmina con el descubrimiento de la causa del ruido a la mañana siguiente: «pareció descubierta y patente la misma causa, sin que pudiese ser otra, de aquel horrisono y para ellos espantable ruido, que tan suspensos y medrosos toda la noche los había tenido. Y eran —si no lo has, ¡oh lector! por pesadumbre y enojo— seis mazos de batán, que con sus alternativos golpes aquel estruendo formaban.» Notemos cómo Cervantes aumenta la irreverencia de este guiño al lector entre paréntesis, incidiendo en un estilo bajo y familiar («si no lo has por enojo» es otro coloquialismo censurado por Quevedo) para contrastar con la imitación rimbombante del discurso quijotesco en la frase anterior.

Pues bien, entre los factores que contribuyen a punzar el globo —todos debidos a iniciativas o desmanes de Sancho Panza— el principal es su cuento de Lope Ruiz y la Torralba (*DQ* I, 20; i, 241-45). Éste es un cuento de nunca acabar introducido a sabiendas por Cervantes de acuerdo con su estrategia desinfladora: los cuentos de nunca acabar sirven precisamente para matar el suspense. Si bien el cuento es de abolengo medieval, con versiones que se remontan hasta la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso (cuento número diez)<sup>15</sup>, Cervantes no se limita a seguir los modelos tradicionales. Su tratamiento del tema se desvía de ellos gracias al fin que persigue; multiplica al infinito el efecto desilusionante del cuento haciendo que Sancho despliegue todo un repertorio de recursos diseñados para frustrar la expectativa del oyente: incisos, apartes, olvidos, repeticiones, digresiones, paréntesis explicativos redundantes. De modo que el cuento de Sancho es una demostración ejemplar de cómo no se debe narrar un cuento. Recordemos que en la época de Cervantes la narración oral de cuentos y novelas en reuniones sociales o domésticas —tardes del invierno tras el fuego, paseos, diversiones cortesanas, viajes largos en mula o carro— era práctica corriente, que los preceptistas de cortesanía, como Lucas Gracián Dantisco en su *Galateo español* (hacia 1586), intentaban someter a reglas y convertir en arte.

<sup>15</sup> Hay otras versiones en el *Libro de los enxemplos* de Clemente Sánchez de Vercial (número ochenta y cinco), y en la quinta parte de las *Fábulas de Esopo* (número ocho), publicadas en 1489.

Aunque consideremos a Cervantes como narrador literario, la influencia de esta preceptiva y práctica sobre su propia narrativa es trascendental, como puede juzgarse por el hecho de que casi todos los juicios que emite sobre cómo narrar un cuento surgen en contextos relacionados con la narración oral<sup>16</sup>. Me ahorro las citas; basta con decir que los principios cervantinos por lo que a la narración oral se refiere son, en parte, los mismos que fundamentan su ideal de buen lenguaje: *discreción, propiedad, elegancia, naturalidad, decoro*<sup>17</sup>.

¿Qué tiene que ver todo esto con los coloquialismos del *Quijote* y el *Cuento de cuentos* de Quevedo? Pues esto: las deficiencias artísticas del cuento de Lope Ruiz y la Torralba, lo mismo que los coloquialismos de Sancho en general —refranes torrenciales, exclamaciones vulgares, sintáxis incoherente, etc.— corresponden por igual a un registro familiar y desaliñado, y quebrantan por igual los susodichos principios estéticos. El que estas deficiencias pertenezcan a la misma casilla que los coloquialismos lo prueba su inclusión en el *Cuento de cuentos*; varias frases del fragmento citado —«ello se ha de contar», «diz que se decía», «llámese como se llamare», «como digo de mi cuento»— son típicas muletillas del cuentista inculto, y tienen equivalentes o se repiten en el cuento de Sancho: «érase que se era, el bien que viniere para todos sea, y el mal, para quien lo fuera a buscar», «como digo de mi cuento», «como ya tengo dicho», «llevase lo que llevase», «así que, yendo días y viniendo días». Ahora bien, pudiera creerse que los defectos artísticos del cuento de Sancho son muestras de lenguaje rústico; y el mismo Sancho apoya esta impresión cuando dice, ante uno de los repetidos reparos de su amo: «de la misma manera que yo lo cuento... se cuentan en mi tierra todas las consejas, y yo no sé contarlos de otra, ni es bien que vuestra merced me pida que haga usos nuevos.» Pero si bien la acumulación y amontonamiento de estas expresiones sin duda están pensados para sugerir la rustiquez del cuentista, ellas nada tienen de rústicas en sí mismas, como lo demuestra su coincidencia con el *Cuento de cuentos*<sup>18</sup>, o por otra parte, con los

<sup>16</sup> Véase mi artículo «Cervantes's Aesthetics of Comic Fiction ...», pp. 102-03; cfr. el prólogo de Maxime Chevalier a su antología *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro* (Madrid: Gredos, 1975).

<sup>17</sup> El texto más significativo es el siguiente: «Así es... porque no pueden hablar tan bien los que se crían en las Tenerías y en Zocodover como los que se pasean casi todo el día por el claustro de la Iglesia Mayor, y todos son toledanos. El lenguaje puro, el propio, el elegante y claro, está en los discretos cortesanos, aunque hayan nacido en Majalahonda: dije discretos, porque hay muchos que no lo son, y la discreción es la gramática del buen lenguaje, que se acompaña con el uso.» (*DQ* II, 19; ii, 182).

<sup>18</sup> En efecto, Quevedo excluye una distinción neta entre lenguaje rústico y lenguaje coloquial e inculto. En el preámbulo de su *Premática*, dice: «Y ninguno crea que por gracia ni curiosidad nos hemos puesto en semejante trabajo, que no es sino lástima de que no se conozca ya ni diferencie el ciudadano del rústico, ni el nescio del discreto, por haber pasado el malo y urdinario lenguaje de unos a otros con intenciones supersticiosas.» Francisco de Quevedo, *Sátiras lingüísticas y literarias*, edición de Celsa C. García Valdés (Madrid: Taurus 1986), p. 105.

ejemplos de mala técnica citados por Gracián Dantisco, en un pasaje del *Galateo español* que Cervantes tendría presente al componer varias escenas del *Quijote*<sup>19</sup>, incluida ésta. Gracián Dantisco dice:

*allende de esto, se deve el hombre guardar de no dezir cosas demasiadas, y que no son de sustancia para lo que se va diziendo, como acontece estar los que oyen, esperando el suceso del cuento, y dezir el que cuenta: «Aquel tal, que fue hijo de fulano, que iba mucha vezes a casa de tal mercader, que fue casado con una flaca que llamavan la tal, ¿no la conocistes? ¿Cómo no? Antes no conocistes otra cosa...*

Ahora escuchemos a Sancho:

*Digo, pues... que en un lugar de Estremadura había un pastor cabrerizo, quiero decir que guardaba cabras; el cual pastor o cabrerizo, como digo de mi cuento, se llamaba Lope Ruiz; y este Lope Ruiz andaba enamorado de una pastora que se llamaba Torralba; la cual pastora llamada Torralba era hija de un ganadero rico; y este ganadero rico...», y más abajo: «Así que, señor mío de mi ánima... que como ya tengo dicho, este pastor andaba enamorado de Torralba, la pastora, que era una moza rolliza, zahareña y tiraba algo a hombruno, porque tenía unos pocos de bigotes, que parece que ahora la veo.» «Luego ¿conocístela tú?,» dijo don Quijote. «No la conocí yo,» respondió Sancho; «pero quien me contó este cuento me dijo que era tan cierto y verdadero, que podía bien, cuando lo contase a otro, afirmar y jurar que lo había visto todo.*

La conexión del cuento con la mencionada preceptiva se hace aun más evidente si observamos que los reparos de don Quijote ante los disparates de Sancho repiten la sustancia y tenor de los preceptos de Gracián Dantisco. Sin embargo, al señalar esta conexión, mi motivo no es tanto llamar la atención sobre una fuente recóndita de Cervantes, como precisar la naturaleza del registro que intenta reproducir aquí, y el efecto cómico que desea surtir. Es importante insistir en que el cuento de Sancho y las intervenciones de su amo no tienen principalmente un objeto didáctico, sino que obedecen a un principio funcional y narrativo. Así que el cuento sirve esencialmente para potenciar el ya mencionado efecto desinflador, y las intervenciones, si bien justificadas en sí mismas, re-

---

<sup>19</sup> Véase sobre este punto el artículo de Maxime Chevalier, «Cinco proposiciones sobre Cervantes», *NRFH* 38 (1990), pp. 837-48 (841-42). La cita de Gracián Dantisco viene en la edición de *Galateo español* de Margherita Morreale (Madrid: Clásicos Hispánicos, 1968), pp. 153-54.

fuerzan la impresión de pomposidad y pedantería que ofrecen los demás aspectos de la conducta quijotesca en este capítulo.

Para concluir estas reflexiones sobre lo cotidiano en el *Quijote* —tema que, por supuesto, pudiera ampliarse al infinito— quisiera echar una ojeada a la relación entre don Quijote y Sancho, considerados como amo y criado. Esta relación comporta una paradoja intrínseca, ya que su fondo real está en desacuerdo perpetuo con su forma aparente. Según la fantasía del amo, lo que le une a su criado son las obligaciones mutuas de un caballero andante y su escudero, las cuales corresponden a un vínculo feudal, ficticiamente idealizado. En la práctica, los lazos en cuestión —materiales, psicológicos, morales— son los propios de la relación de servicio tal como se entendía en la sociedad española de aquel entonces, en que los criados, o al menos los más próximos a la vida íntima de la familia, solían ser tratados como miembros inferiores de la misma. Sus amos, si cumplían con sus obligaciones, les daban de comer, les vestían, alojaban y remuneraban, y, al fin de su servicio, les obsequiaban con una librea u otro aguinaldo, o les buscaban marido o esposa, dándoles dote y ajuar para casarse. Si bien la comedia, presionada por los convencionalismos dramáticos, nos ofrece una imagen bastante estilizada de estas costumbres, las podemos conocer de modo más preciso a través de textos como el *Diálogo de los pajes* de Diego de Hermosilla (1573), *El pasajero* de Suárez de Figueroa (1617), las novelas de Mariana de Carabajal y Saavedra (1663)<sup>20</sup>, el *Estilo de servir a príncipes* de Yelgo de Báñez (1614), los diálogos y cartas de Francisco de Villalobos<sup>21</sup>, novelas picarescas como *Guzmán de Alfarache* y *Marcos de Obregón*. La semejanza entre el *Quijote* y las costumbres contemporáneas, por lo que a la relación del amo con su mozo se refiere, abarca la curiosa mezcla de distancia jerárquica y dependencia afectiva que la caracteriza, fundamentando su plano habitual de candor, franqueza sin reservas, comprensión mutua, sarcasmo y cariño, fruto de una íntima y larga convivencia. El parecido comprende asimismo el hecho de que Don Quijote se acuerda de Sancho a la hora de dictar su testamento, momento culminante en que el fondo verdadero de la relación acaba por imponerse a su forma ficticia. Si hasta aquí la cuestión de la remuneración de Sancho había oscilado entre dos posibilidades —salario o mercedes— decidiéndose siempre en favor de la segunda alternativa (I, 20; II, 7; II, 28), ahora, en su lecho de

<sup>20</sup> Véase el artículo de Caroline Bourland, «Aspectos de la vida del hogar en el siglo XVII según las novelas de Doña Mariana de Carabajal y Saavedra», *Homenaje a Menéndez Pidal*, 3 tomos (Madrid: Hernando, 1925), ii, 331 ss.

<sup>21</sup> Pienso sobre todo en la escena divertidísima del supositorio dado por Villalobos al Conde de Benavente, llena de detalles reveladores sobre la relación entre el colérico conde y sus criados. El diálogo en cuestión está incluido en *Sales españolas*, BAE 176, pp. 197 ss., y fue impreso en los *Problemas de Villalobos* (1543).

muerte, Alonso Quijano da por quimérica la promesa de la ínsula, y desempeña su obligación con dinero contante y sonante.

Ahora bien, la cláusula del testamento referente a Sancho refleja evidentemente una práctica usual, ya que, por su contenido y estilo, se anticipa al legado que hizo Don Pedro Calderón de la Barca, el dramaturgo, a dos criadas suyas. Cito las dos cláusulas, empezando con la de Calderón:

*Item, es mi voluntad que a la dicha Ana de Montesión y a Magdalena, mi criada, se les ajuste la cuenta, y si yo les estuviere deudor, se les satisfaga, y si ellas a mí, yo se lo perdono*<sup>22</sup>.

*Item, es mi voluntad que de ciertos dineros que Sancho Panza, a quien en mi locura hice mi escudero, tiene, que porque ha habido entre él y mí ciertas cuentas, y dares y tomares, quiero que no se le haga cargo dellos, ni se le pida cuenta alguna, sino que si sobrare alguno después de haberse pagado lo que le debo, el restante sea suyo, que será bien poco, y buen provecho le haga; y si como estando yo loco fui parte para darle el gobierno de la ínsula, pudiera agora, estando cuerdo, darle el de un reino, se le diera, porque la sencillez de su condición y fidelidad de su trato lo merece* (DQ II, 74; ii, 589).

El cotejo de los dos pasajes nos permite apreciar cómo, en el *Quijote*, Cervantes representa hechos, registros y prácticas contemporáneos con humorismo caprichoso, siempre dispuesto a dispararlos a esferas ajenas a la realidad vivida. Nos cuesta imaginarnos a un escribano redactando un testamento formulado en términos tan idiosincrásicos, familiares y entrañables. Si pensamos otra vez en el ensayo de Auerbach, recordamos que para este crítico el estado precoz e incompleto del realismo del *Quijote* se debe a que Cervantes se niega a reconocer el potencial trágico del conflicto entre la fantasía quijotesca y la realidad cotidiana, pintada tal como es, ni más ni menos. Pero como acabamos de ver, el *Quijote* está lejos de ceñirse escrupulosamente a la experiencia histórica; para Cervantes, la realidad cotidiana sigue desempeñando su papel tradicional, aristotélico de revulsivo cómico, lo cual le otorga licencia para deformarlo o exagerarlo cuando se le antoja. La originalidad de Cervantes consiste más bien en haber escudriñado un sector determinado de la realidad, incluido el lenguaje, con un tipo de atención inédito, a la vez íntimo, minucioso, y fantaseador.

ANTHONY CLOSE  
Universidad de Cambridge

---

<sup>22</sup> Vid. *La vida privada española en el protocolo notarial*, ed. A. González de Amezúa y Mayo [Madrid, 1950], pp. 379-80.



DE EDAD DE ORO A EDAD DE HIERRO:  
CABREROS, CABALLEROS, CAUTIVOS Y CORTESANOS  
EN EL *QUIJOTE*

Me propongo tomar como punto de partida el hecho, hartamente obvio, de que, a pesar del valor universal del *Quijote*, la novela de Cervantes se escribió (al igual que todo lo que se ha escrito) en un lugar y en una época concretos: en la España de comienzos del siglo XVII. Mi propósito es sencillo y a la vez difícil. Quiero insistir en la idea de que —además de lecturas formalistas, estilísticas, marxistas, psicoanalíticas, feministas, etc. del *Quijote*—, existe la necesidad de lecturas históricas: por más que (por una parte) la novela sea una parodia y una sátira de los libros de caballerías y que (por otra) se preste a aproximaciones teóricas de toda índole, el *Quijote* es también una obra enraizada en su espacio y su tiempo y, además, es consciente de ello. Reconozco, de entrada, los muchos peligros a los que se expone quien intente leer una obra literaria como un comentario sobre aspectos de la situación histórica en que se escribió, pues no es menos fácil perder de vista la calidad de creación lúdica en la que participa toda obra de imaginación que caer en la trampa de sacar conclusiones superficiales. Al igual que cualquier tipo de lectura, una lectura histórica es, hasta cierto punto, forzosamente arbitraria, pues será inevitablemente una lectura, en todos los sentidos de la palabra, parcial. Además, soy muy consciente de lo mucho que cualquier lectura histórica deberá forzosamente a varias generaciones de ilustres historiadores profesionales<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> La presente comunicación debe mucho, en especial, a Vicente Lloréns, «Don Quijote y la decadencia del hidalgo», en su libro *Aspectos sociales de la literatura española* (Madrid, 1974), y a José Antonio Maravall, *Utopía y contrautopía en el «Quijote»* (Santiago de Compostela, 1976).

Volvamos a nuestro punto de partida: la idea de que la comprensión del *Quijote* implica tener en cuenta (entre un sinfín de otras cosas) el momento en que se compuso. Vayamos por partes. La primera, publicada en 1605, se redactó en los primeros años del reinado de Felipe III, unos años que vieron un viraje dramático en la situación histórica de la monarquía española, y en la política del gobierno, con la llegada al poder de un rey débil y un valido no menos poderoso que codicioso. La segunda, acabada diez años después, alcanza la plenitud del reinado de Felipe III y de la prianza del duque de Lerma. Como se sabe, en la última década del siglo XVI había numerosos indicios de que la economía española ya no aguantaba el peso de las aventuras imperiales en que se había embarcado Felipe II, sobre todo su determinación de subyugar a los rebeldes holandeses. Nos hallamos ante lo que se ha venido a llamar la crisis del fin de siglo, una época en que se comienza a creer que la misión religioso-imperial española, encarnada en la Reconquista, y en su continuación en la conquista de América, está tocando fondo, que la fabulosa riqueza extraída de las colonias no basta ya para sostener, contra viento y marea, todas las posesiones ultramarinas de la monarquía española, acechada y hostigada constantemente por sus enemigos, tanto protestantes y musulmanes como católicos.

En la década que va de 1585 a 1595 España había acumulado una cantidad de compromisos militares sin precedente en la política europea. La imposibilidad de mantener ejércitos y armadas eficaces en todos los frentes de la monarquía se había hecho patente. El gobierno tuvo que imponer, por primera vez, el servicio militar obligatorio. Sin embargo, en una época en que los ejércitos iban creciendo dramáticamente, se vio incapaz de proveerlos debidamente de hombres, caballos, artillería, armas cortas y pólvora, sin hablar de la frecuente escasez de ropa y comestibles<sup>2</sup>. Después de la bancarrota de la corona ocurrida en 1596, no podía menos que penetrar en la conciencia de todo español mínimamente bien informado la noción de que la supuesta infinidad de la riqueza del imperio era una peligrosa ilusión. El saqueo de Cádiz por el duque de Essex en el mismo año sirvió para poner sal en la llaga.

El reinado de Felipe II, en el que se habían hecho increíbles esfuerzos por conservar la monarquía, había terminado con derrotas militares, desastres financieros y una profunda y extendida creencia en el comienzo de la decadencia del imperio. En 1601 alcanzó su apogeo el alza del precio de los cereales, que se había doblado o triplicado desde 1595<sup>3</sup>. Es la época de los primeros arbitristas, la época en que el joven Quevedo redacta *El buscón* y sus primeros *Sueños*. Precisamente en 1604, en su segunda carta al célebre humanista flamenco, Justo

<sup>2</sup> Véase R.A. Stradling, *Europe and the Decline of Spain. A Study of the Spanish System, 1580-1720* (Londres, 1981), pp. 26, 30, 33, 35.

<sup>3</sup> Véase John Lynch, *Spain under the Habsburgs* (Oxford, 1969), II, p. 7.

Lipsio, Quevedo se queja del ocio y de la ignorancia de que son presa los españoles a la vez que los soldados y la riqueza de España se van consumiendo en los Países Bajos<sup>4</sup>. Aunque, en el último quinquenio del siglo XVI llegó más plata americana que en años anteriores, ese incremento no iba al paso del cada vez más creciente gasto militar. Luego, en el primer quinquenio del XVII hubo una fuerte disminución en la importación de plata que contribuyó a la bancarrota de 1607. La corona, que se había visto obligada a hacer las paces con Francia en 1598, y con Inglaterra en 1604, se vio obligada en 1609 a firmar una tregua de doce años con los holandeses<sup>5</sup>. Recordemos que, cuando, en la Cueva de Montesinos, la compañera de Dulcinea pide dinero a don Quijote, éste le contesta: «Decid, amiga mía, a vuesa señora que a mí me pesa en el alma de sus trabajos, y que quisiera ser un Fúcar para remediarlos» (p. 760)<sup>6</sup>. Pero los Fugger, y sus sucesores como banqueros de la corona española, ya estaban acostumbrados a quemarse los dedos. Parte del problema financiero de la monarquía consistía precisamente en los altísimos intereses que había de pagar a sus acreedores. Como explica Montesinos a don Quijote: «ésta que llaman necesidad [es decir, pobreza] adondequiera se usa, y por todo se estiende, y a todos alcanza, y aun hasta los encantados no perdona» (p. 760). Es en estas circunstancias históricas que Cervantes escribe el *Quijote*. En lo que sigue trataré de poner de relieve hasta qué punto se incluyen en la novela observaciones que difícilmente pueden entenderse fuera del contexto histórico, que hasta parece que se deben tomar como comentarios sobre la situación en que se hallaba el país, y que, en su enorme mayoría, se ponen en boca del ridículo, temible y admirable cuerdo-loco que protagoniza la novela.

Los dos espléndidos discursos que pronuncia don Quijote en la primera parte, sobre la edad de oro y sobre las armas y las letras, tienen importantes conexiones entre sí recalçadas por el mismo Cervantes<sup>7</sup>. El primero es la alabanza nostálgica de un mítico pasado utópico-comunista, la característica más distintiva del cual es precisamente la ausencia del concepto y sentimiento de la propiedad privada basada en el poder del dinero:

---

<sup>4</sup> Véase Alejandro Ramírez, *Epistolario de Justo Lipsio y los españoles (1577-1606)* (Madrid, 1966), p. 400.

<sup>5</sup> Véase Stradling, pp. 38, 40. Para la diplomacia internacional que condujo a la retirada española de sus compromisos bélicos, véanse los primeros capítulos de Charles Howard Carter, *The Secret Diplomacy of the Habsburgs, 1598-1625* (Nueva York/Londres, 1964).

<sup>6</sup> Las citas del *Quijote* están tomadas todas de la edición de Martín de Riquer (Barcelona, Planeta, 1980).

<sup>7</sup> Al pronunciar, en la venta, el segundo discurso se nos cuenta que don Quijote se sintió «movido de otro semejante espíritu que el que le movió a hablar tanto como habló cuando cenó con los cabaleros» (p. 418).

*Dichosa edad y siglos dichosos aquéllos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes [...] (p. 113).*

Evidentemente, ésta fue una edad anterior, con mucho, a la de la abuela de Sancho Panza, quien sabía perfectamente que «Dos linajes solos hay en el mundo [...] que son el tener y el no tener» (p. 733), y a la del mismo Sancho, quien no tiene la menor duda de que «el día de hoy [...] antes se toma el pulso al haber que al saber» (p. 733). Por supuesto, los siglos dichosos evocados por don Quijote en la compañía bucólica de los cabreros fueron una edad que no tenía nada que ver con la del poderoso caballero tan amargamente censurado por Quevedo.

Sancho tiene una idea muy clara de las conexiones entre poder y riqueza. Habiéndose puesto triste al pensar que, cuando su amo conquistase el reino de Micomicón, «la gente que por sus vasallos le diesen habían de ser todos negros» (p. 320), el aprendiz de escudero se cura de su pesadumbre diciéndose que, en ese caso, él podrá hacerse rico convirtiéndose en negrero, «de cuyo dinero podré comprar algún título o algún oficio con que vivir descansado todos los días de mi vida» (p. 320)<sup>8</sup>. Vivir rico y descansado, todo lo opuesto de la vida de caballero andante tan anhelada por don Quijote: ése es el objetivo con que sueña este aspirante plebeyo al ocio, contra el que tanto protestaban satíricos y reformadores de la sociedad española de comienzos del siglo XVII<sup>9</sup>. Hacia el final de la primera parte de la novela el mismo Sancho se anticipa a la representación de la ociosidad de los duques en la segunda parte al declarar a su amo:

*yo he oído decir que hay hombres en el mundo que toman en arrendamiento los estados de los señores, y les dan un tanto cada año, y ellos se tienen cuidado del gobierno, y el señor está a pierna tendida, gozando de la renta que le dan, sin curarse de otra cosa; y así haré yo [...] y me gozaré mi renta como un duque, y allá se lo hayan (p. 540).*

Resulta difícil imaginar que, al lector coetáneo, eso de gozarse su renta como un duque no le hiciera pensar muy especialmente en el privado del rey.

Es en su «larga arenga» (p. 115) sobre la edad de oro donde encontramos la primera de repetidas críticas, por parte de don Quijote, de la vida ociosa, lujosa,

<sup>8</sup> Para un magistral comentario de este pasaje, véase, en este mismo número de *Edad de Oro*, la comunicación de Augustín Redondo.

<sup>9</sup> Para la importancia del dinero en el *Quijote*, véase Maravall, *Utopía y contrautopía*, pp. 39-52.

pretenciosa y corrompida de su tiempo, en particular la de la corte, y en especial de «nuestras cortesanas con las raras y peregrinas invenciones que la curiosidad ociosa les ha mostrado [...] artificioso rodeo de palabras [...] la fraude, el engaño ni la malicia [...] favor y [...] interese [...] la ajena desenvoltura y lascivo intento», vicios todos que caracterizan, en palabras del mismo don Quijote, «estos nuestros detestables siglos» (p.114). Sería ridículo suponer que se trate aquí tan sólo de un tópico literario, del archiconocido tema del menosprecio de corte y alabanza de aldea. Lo mismo que en otras obras de la época, tenemos que vér-noslas aquí con una crítica sociopolítica que poseía una fuerte carga de actualidad y relevancia para sus primeros lectores. Es la época en que arbitristas y escritores satíricos denuncian la criminalidad y la corrupción exacerbadas en parte por la introducción del vellón en 1599, por la desenfrenada inflación monetaria, por el repentino crecimiento de ciudades tales como Sevilla y Madrid y por el consiguiente aflojamiento de las relaciones sociales<sup>10</sup>. Es también la época en que Rodrigo Calderón, hombre de confianza del duque de Lerma, empieza a acumular títulos y cargos que llegarán a darle una renta anual de más de doscientos mil ducados<sup>11</sup>, es decir a hacerle millonario. Cuando, en *España defendida*, Quevedo piensa en la edad de oro, él también mira hacia atrás, pero él pone la mira en la Edad Media, en la época de la Reconquista: «Pues si bajamos los ojos a las costumbres de los buenos hombres de Castilla, de quinientos y de cuatrocientos años a esta parte, ¡qué santidad, qué virtud y qué verdad veremos, que no imitamos ni heredamos, contentándonos con lo menos, que es el nombre!»<sup>12</sup>. Para Quevedo, y quizás también para Cervantes, la edad de oro no era (ni mucho menos) la suya, sino la del Cid y de los demás héroes de la Reconquista, la que don Quijote asocia con los míticos héroes de los libros de caballerías.

Es poco después del discurso sobre la edad de oro cuando don Quijote nos da un anticipo de su discurso sobre las armas y las letras. A la pregunta que le hace el gentilhombre Vivaldo sobre «la ocasión que le movía a andar armado de aquella manera por tierra tan pacífica» (p. 126), don Quijote le contesta, contrastando la vida caballeresca con la cortesana: «El buen paso [o sea, la vida acomodada], el regalo y el reposo, allá se inventó para los blandos cortesanos; mas el trabajo, la inquietud y las armas sólo se inventaron e hicieron para aquellos que el mundo llama caballeros andantes» (pp. 126-127). Tan lejos está, en el relato de don Quijote, la vida del caballero andante de la del cortesano que

<sup>10</sup> Pierre Vilar habla de «un «ciclo del bronce» que se abre alrededor de 1605» (*Hidalgos, amotinados y guerrilleros. Pueblo y poderes en la historia de España* [Barcelona, 1982], p. 40).

<sup>11</sup> Cito la estimación ofrecida por Andrés de Almansa y Mendoza en su relación impresa de la ejecución de Calderón fechada en 22 de octubre de 1622.

<sup>12</sup> Francisco de Quevedo y villegas, *Obras completas*, ed. Felicidad Buendía, I «Obras en Prosa» (Madrid, 1961), p. 523b.

Vivaldo la compara con la de los frailes cartujos, lo cual a su vez le lleva a don Quijote a expresar una noción harto atrevida (pero que coincide con la crítica de algunos de los arbitristas) de la carga que representaban los religiosos para la economía española: «los religiosos, con toda paz y sosiego, piden al cielo el bien de la tierra; pero los soldados y caballeros ponemos en ejecución lo que ellos piden» (p. 129). Esta equiparación de soldados y caballeros será especialmente significativa en el contexto del discurso sobre armas y letras, de la misma manera que lo serán también las críticas de la corrupción de la judicatura que se incluyen en el episodio de los galeotes (I, 22).

El discurso sobre armas y letras, que ocupa la mayor parte de los capítulos 37 y 38 de la primera parte, comienza en presencia (entre otros) del capitán cautivo que luego cuenta su vida de soldado, y a este relato seudoautobiográfico sigue inmediatamente la llegada del oidor que resulta ser su hermano. El discurso de don Quijote se ilustra en la carrera de ambos hermanos, pues, en su discurso, *letras* tiene el significado muy específico de los estudios de derecho<sup>13</sup>, de manera que las carreras que compara don Quijote son explícitamente las del letrado y del soldado. Si bien el fin de las letras (o sea, del derecho) es mantener la justicia, en opinión de don Quijote las armas tienen como objeto mantener o conseguir la paz, «que es el mayor bien que los hombres pueden desear en esta vida» (p. 419). La misión del caballero andante había de ser la de eliminar el mal y la injusticia en el mundo, de forma que tan sólo quedasen la paz, el bien y la justicia. Resulta significativo que su audiencia le escuche «de muy buena gana», siendo «todos los más caballeros, a quien [dice el narrador] son anejas las armas» (p. 419). Queda claramente establecida la conexión entre el tipo del caballero andante, representado por don Quijote, y el del soldado, representado en especial por el capitán cautivo, quien (como luego podremos deducir) coincidió con Cervantes en la batalla de Lepanto y en los baños de Argel.

Como sabemos, por su discurso sobre la edad de oro, don Quijote cree en una edad mítica en la cual reinaron juntas paz y justicia. Sin embargo, en su opinión, reinan en la actualidad (al menos, entre la clase gobernante) el ocio y la pereza. Esta clase gobernante consistía, en gran parte, de hombres que podían haber, o habían, sido soldados, pero también de letrados. Sabemos que, a raíz de la unión de las coronas de Castilla y de Aragón, se procedió a incorporar en la burocracia castellana gran cantidad de letrados (o sea, expertos en derecho) que actuaron como secretarios y miembros de audiencias y consejos y que pertenecían a familias hidalgas. La producción de burócratas formaba una parte impor-

<sup>13</sup> Como dice don Quijote, «hablo de las letras humanas, que es su fin poner en su punto la justicia distributiva y dar a cada uno lo que es suyo, entender y hacer que las buenas leyes se guarden» (p. 419). Cuando el oidor llega a la venta (I, 42), don Quijote le dice: «no hay estrechez ni incomodidad en el mundo que no dé lugar a las armas y a las letras» y hace mención de «las letras de vuestra merced» (p. 467).

tante de la función de las universidades, de las que se fundaron más de veinte en el transcurso del siglo XVI<sup>14</sup>. Vale la pena recordar, pues, que cuando don Quijote llega al punto culminante de la primera parte de su discurso sobre armas y letras, concluye su relato de las miserias padecidas por los estudiantes de letras con una crítica mordaz de la clase gobernante a que llegan a integrarse, como letrados, muchos de dichos estudiantes: «los hemos visto mandar y gobernar el mundo desde una silla, trocada su hambre en hartura, su frío en refrigerio, su desnudez en galas y su dormir en una estera en reposar en holandas y damascos», añadiendo (aparentemente en un tono irónico): «premio justamente merecido de su virtud» (p. 420). La actitud de don Quijote se parece a la de total desprecio hacia la burocracia y los cortesanos de Madrid expresada repetidas veces por el capitán Alonso de Contreras en su autobiografía, redactada en 1630<sup>15</sup>. Y la referencia despectiva a holandas y damascos recuerda, entre otras muchísimas obras de la época, las *Soledades* de Góngora.

Pasemos al capítulo 38. Aquí don Quijote contrasta la vida lujosa a que pueden llegar los estudiosos de letras con las terribles privaciones y los mortales peligros a que estará expuesto el soldado a lo largo (o corto) de su vida profesional. En una época en que el impago de los salarios militares era la causa de frecuentes motines, bien podía preguntar don Quijote: «¿cuán menos son los premiados por la guerra que los que han perecido en ella?» (p. 421). A lo que sigue la acusación de que la justicia y la burocracia están (además de muy bien pagadas) corrompidas: «Todo esto es al revés en los letrados; porque de faldas, que no quiero decir de mangas, todos tienen en qué entretenerse» (p. 421). Para don Quijote no cabe la menor duda de que la carrera del soldado es más difícil que la del letrado, pues «a cada paso está a pique de perder la vida» (p. 422)<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Véase J.H. Elliott, *Imperial Spain, 1469-1716* (Londres, 1963), pp. 78-79, 310-311. Para el desarrollo de la burocracia de letrados en la España de los siglos XVI y XVII, véase en especial Richard Kagan, *Students and Society in Early Modern Spain* (Baltimore/Londres, 1974), esp. pp. 82-105. Bajo los Reyes Católicos la mayoría de los consejeros reales provenían de la hidalguía castellana, y a finales del siglo XVI se habían creado varias «dinastías» de burócratas, educados mayormente en las Universidades de Alcalá, Salamanca y Valladolid (Kagan, pp. 88, 95).

<sup>15</sup> Por ejemplo, cuando dice: «Parecióme vergüenza estar en la corte» (Alonso de Contreras, *Discurso de mi vida*, ed. Henry Ettinghausen [Madrid: Espasa-Calpe, 1988], p. 223).

<sup>16</sup> Resulta curioso el que, hablando con su ama y sobrina, el mismo don Quijote afirme: «Dos caminos hay, hijas, por donde pueden ir los hombres a llegar a ser ricos y honrados: el uno es el de las letras; [el] otro, el de las armas» (p. 622). Por su parte, la sobrina ve en la situación financiera de su tío el mayor obstáculo a sus pretensiones caballerescas: «porque aunque lo [caballero] pueden ser los hidalgos, no lo son los pobres» (p. 620). Sobre la pobreza como obstáculo a la ascensión de hidalgo a caballero, véase el excelente estudio de Antonio Rey en este mismo número de *Edad de Oro*. Sobre la propensión de la «nobleza pobre» a la vida soldadesca en tiempos de Cervantes, véase Vilar, *Hidalgos, amotinados y guerrilleros*, p. 32. Para Diego Duque de Estrada, soldado aventurero muerto en 1647, «nadie sirve [como soldado] por amor, sino por interés» (*Comentarios del desengañado de sí mismo. Vida del mismo autor*, ed. Henry Ettinghausen [Madrid: Castalia, 1982], p. 251).

Don Quijote se asocia claramente con la antigua profesión de su creador cuando, habiendo censurado la manera en que la «diabólica invención» de las armas de fuego puede permitir «que un infame y cobarde brazo quite la vida a un valeroso caballero», declara que le pesa

*haber tomado este ejercicio de caballero andante en edad tan destestable como es esta en que ahora vivimos; porque [...] me pone recelo pensar si la pólvora y el estaño me han de quitar la ocasión de hacerme famoso y conocido por el valor de mi brazo y filos de mi espada, por todo lo descubierto de la tierra* (p. 423)<sup>17</sup>.

El mismo hecho de vivir, no en la utópica edad de oro descrita por don Quijote a los cabreros, ni tampoco en la mítica Edad Media habitada por sus héroes de los libros de caballerías, sino en una edad de hierro, plomo, estaño y pólvora, le lleva a don Quijote a aseverar que «tanto seré más estimado, si salgo con lo que pretendo, cuanto a mayores peligros me he puesto que se pusieron los caballeros andantes de los pasados siglos» (p. 424). Efectivamente, en el siglo XVI el concepto medieval de caballería gozó de un veranillo de San Martín: Francisco I de Francia, Enrique VIII de Inglaterra y Felipe II de España fueron aficionadosísimos al concepto caballeresco. Sin embargo, mientras que la caballería representaba todavía la tercera parte del ejército de los Reyes Católicos en la guerra de Granada, en el siglo XVI esta proporción fue disminuyendo rápidamente, a medida que crecía el número de soldados en los ejércitos y la relativa importancia de la infantería (armada de picas, arcos o armas de fuego) y de la artillería<sup>18</sup>. Después de Carlos I, los reyes ya no toman parte activa en la guerra. Los retratos ya no muestran al monarca armado de punta en blanco y con una lanza en la mano, como en el retrato del emperador en la batalla de Mühlberg pintado por Ticiano. Si en la Edad Media se habían asociado estrechamente los conceptos de nobleza y caballería, en el siglo XVI el ideal del caballero andante se va convirtiendo en el del oficial, del soldado que (a cambio de su sueldo) ostenta una función a la vez de autoridad y obediencia dentro de una compleja organización militar en la que cuenta más la disciplina que el arrojo del *freelance*

<sup>17</sup> La idea de que las armas de fuego son diabólicas data de finales del siglo XIV (véase Philippe Contamine, *War in the Middle Ages* [Oxford, 1984], p. 138).

<sup>18</sup> Geoffrey Parker explica cómo, a partir de finales del siglo XV, la infantería armada de picas y arcabuces era capaz de vencer la caballería, a la vez que la degeneración de las campañas militares en asedios de ciudades y castillos completó el declive de la caballería (véase *The Army of Flanders and the Spanish Road, 1567-1659* [Cambridge, 1972], pp. 5, 11). La ineficacia de la caballería contra una infantería bien armada se demostró de modo espectacular en la batalla de Pavía. Otro factor importante fue el alto coste de la compra y mantenimiento de caballos (véase Geoffrey Parker, *The Military Revolution. Military Innovation and the Rise of the West, 1500-1800* [Cambridge, 1988], pp. 69-70).

(o 'lanza libre')<sup>19</sup>. Mientras tanto, el concepto de caballería militar, idealizada todavía en 'Las lanzas' de Velázquez, se va transformando en la etiqueta cortesana del gentilhomme y en el ideal de cortesía del hacendado acomodado, del que quizás habría que ver un ejemplo en la figura del *country gentleman* don Diego de Miranda.

No obstante, ahí está, presente entre los que escuchan el discurso de don Quijote, la figura del heroico ex cautivo para demostrar que, hasta en «esta nuestra edad de hierro», puede lucirse todavía un valor comparable al de los librescos caballeros andantes, un valor demostrado también, y hasta más dramáticamente todavía, por un «tal de Saavedra» (p. 437), conocido suyo. El clarísimo paralelo entre el loco hidalgo y el excautivo se subraya desde las primeras palabras del «discurso verdadero» (p. 424) de este último que abren el capítulo 39: «En un lugar de las montañas de León [...]» (p. 425). Cuesta mucho creer que el fallo al que llega don Quijote, sin dificultad alguna, acerca del respectivo respeto debido a letrados y soldados no deba mucho a las propias experiencias de su autor. La descripción de la batalla naval en el capítulo 38 recuerda, evidentemente, «la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros» (p. 573), la ocasión en que, a pesar de su manifiesto heroísmo, el mismo Cervantes había sido «blanco de tanta arcabucería» (p. 423)<sup>20</sup>. Como veremos, el recelo y resentimiento demostrados contra letrados y cortesanos por don Quijote no amainan, sino todo lo contrario, en la segunda parte de la novela.

Como acabamos de constatar, en la primera parte Cervantes presta mucha atención a la carrera militar. Difícilmente puede pensarse que esto no tenga nada que ver con la situación en que se encontraban las fuerzas armadas españolas en los primeros años del nuevo reinado cuando la corona se vio obligada a frenar el enorme e incontenible gasto en hombres, caballos, buques y armamentos. En la segunda parte de la novela encontramos, a la vez que referencias a los militares y a la guerra, más mención de cortesanos y de cuestiones de clase social. Ya en las primeras páginas del primer capítulo vemos cómo, por primera vez, el cura y el barbero se ponen a hablar de política: «vinieron a tratar en esto que llaman razón de estado y modos de gobierno, enmendando este abuso y condenando aquél, reformando una costumbre y desterrando otra» (p. 580). Es aquí donde

<sup>19</sup> Véase Maurice Keen, *Chivalry* (New Haven/Londres, 1984), pp. 238-240, y Lloréns, «Don Quijote y la decadencia del hidalgo», pp. 47-66. A partir del siglo XVI las órdenes militares perdieron también su importancia como fuerzas militares (véase René Quatrefages, «The Military System of the Spanish Habsburgs», en *Armed Forces and Society in Spain Past and Present*, ed. Rafael Bañón Martínez y Thomas M. Barker [Boulder, Col., 1988], p. 2). Para la creciente importancia de la disciplina en el campo militar, véase Maravall, *Utopía y contrautopía*, pp. 58-63.

<sup>20</sup> Como indica Jean Canavaggio, Cervantes recibió dos balas en el pecho, además de la que le dejó manco (véase *Cervantès* [París, 1986], p. 64).

don Quijote adopta el papel de arbitrista, proponiendo un remedio contra la amenaza militar representada por los turcos que él mismo denomina «el más fácil, el más justo y el más mañero y breve que puede caber en pensamiento de arbitrate alguno» (p. 581); el de juntar en la corte «todos los caballeros andantes que vagan por España» (p. 582). Se ve muy pronto que su arbitrio contiene una crítica velada a los gobernantes y burócratas, y sobre todo a la frivolidad y el despilfarro que caracterizaron la corte de Felipe III<sup>21</sup>. Más adelante, don Quijote le explica claramente al barbero que «no es merecedora la depravada edad nuestra de gozar tanto bien como el que gozaron las edades donde los andantes caballeros tomaron a su cargo y echaron sobre sus espaldas la defensa de los reinos» (p. 586), y lanza una de sus críticas más feroces de la ociosidad de la nobleza de su tiempo:

*Los más de los caballeros que agora se usan, antes les crujen los damascos, los brocados y otras ricas telas de que se visten, que la malla con que se arman [...] ya triunfa la pereza de la diligencia, la ociosidad del trabajo, el vicio de la virtud, la arrogancia de la valentía, y la teórica de la práctica de las armas, que sólo vivieron y resplandecieron en las edades del oro y en los andantes caballeros* (p. 586).

La misma idea de decadencia y desengaño se recoge en el capítulo segundo, donde don Quijote le advierte a Sancho de que «si a los oídos de los príncipes llegase la verdad desnuda, sin los vestidos de la lisonja, otros siglos correrían, otras edades serían tenidas por más de hierro que la nuestra, que entiendo que de las que ahora se usan es la dorada» (p. 593). Cuesta imaginar que el lector coetáneo pudiese pensar en otra cosa sino en que uno de tales príncipes dispuestos a dejarse lisonjear era el mismo Felipe III. Vuelve a surgir el tema del contraste entre la vida cortesana y la militar cuando (en II, 24) don Quijote encuentra por el camino a un joven paje, con «zapatos cuadrados, a uso de corte», que quiere alistarse como soldado y va cantando las seguidillas: «A la guerra me lleva / mi necesidad; / si tuviera dineros, / no fuera, en verdad» (p. 765). Habiendo trabado una conversación con don Quijote, el mancebo le explica: «más quiero tener por amo y por señor al rey, y servirle en la guerra, que no a un pelón en la corte [...] gente advenediza de ración y quitación [...] mísera y atenuada» (p. 766). Preguntado si sus amos le habían dado alguna librea, el paje

<sup>21</sup> Sobre este pasaje, véase Jean Vilar Berrogain, *Literatura y economía. La figura satírica del arbitrista en el Siglo de Oro* (Madrid, 1973), pp. 68-71.

explica que le habían prestado libreas únicamente para acompañarles a la corte «por sola ostentación» (p. 766)<sup>22</sup>.

La primera parte del *Quijote* es coetánea de *El Buscón*. En el título completo de la novela de Quevedo —*La vida del buscón llamado don Pablos*— el tratamiento *don*, que se le da al protagonista tan sólo allí, es, por supuesto, altamente irónico. Quevedo es uno de los muchos autores de la época que satirizan la inmensa inflación de patentes de hidalguía que se produjo a lo largo del siglo XVI<sup>23</sup>. En la segunda parte del *Quijote* hay toda una serie de pasajes en los que se debaten cuestiones de movilidad social, y de la relación entre nobleza y riqueza, varios de los cuales muy bien podrían aludir al mismo fenómeno. En el capítulo 5 hallamos la discusión entre el matrimonio Panza sobre el casamiento de Mari Sancha, cuya gracia no quita la seriedad de los temas tratados. Para Sancho, llegar a ser gobernador representa enriquecerse y medrar: «¿No te parece, animalia», le pregunta a su mujer, «que será bien dar con mi cuerpo en algún gobierno provechoso que nos saque el pie del lodo?» (p. 614). Mientras que Sancho Panza está resuelto a casar a su hija «tan altamente, que no la alcancen sino con llamarla señora», Teresa Cascajo no aspira a más que a casarla con «Lope Tocho, el hijo de Juan Tocho, mozo rollizo y sano [...] que es nuestro igual». Ella se asusta ante la dificultad de superar las barreras sociales entre villanos y caballeros: «¡Por cierto que sería gentil cosa casar a nuestra María con un condazo, o con caballerote que cuando se le antojase la pusiese como nueva, llamándola de villana, hija del destripaterrones y de la pelarruecas», y acaba diciéndole a su marido: «Traed vos dinero, Sancho, y el casarla dejadlo a mi cargo» (p. 613). (También es cierto que Teresa termina por reconocer que «con esta carga nacemos las mujeres, de estar obedientes a sus maridos, aunque sean unos porros». [p. 617]). Aunque probablemente no llegaron a saberlo nunca, algunas de las ideas político-sociales expresadas por Teresa se aproximan a las de don Quijote, pues él se queja de que «Hombres bajos hay que revientan por parecer caballeros, y caballeros altos hay que parece que aposta mueren por parecer hombres bajos» (p. 620)<sup>24</sup>. En cuanto al estado en el que Sancho se complace en imagi-

<sup>22</sup> Recuérdese el libro de las libreas, comentado en este mismo número de *Edad de Oro* por José Montero Reguera, «donde pinta setecientas y tres libreas, con sus colores, motes y cifras, de donde podían sacar y tomar las que quisiesen en tiempo de fiestas y regocijos los caballeros cortesanos» (p. 745). Me parece muy probable que este pasaje se deba tomar como una crítica más de la frivolidad cortesana.

<sup>23</sup> Véase Elliott, *Imperial Spain*, pp. 104-105.

<sup>24</sup> Teresa vuelve a expresar ideas parecidas cuando, al leer la carta de la duquesa (II, 50), critica «las hidalgas que en este pueblo se usan, que piensan que por ser hidalgas no las ha de tocar el viento, y van a la iglesia con tanta fantasía como si fuesen las mismas reinas, que no parece sino que tienen a deshonra el mirar a una labradora» (p. 962). Y el mismo Sancho acaba reconociendo que «Mejor me está a mí una hoz en la mano que un cetro de gobernador» (p. 988). Téngase en cuenta lo que dice Pierre Vilar al respecto: «Uno de los grandes rasgos del Siglo de Oro en declive será la fijación de las «condiciones»

narse a su hija —«en un estrado de más almohadas de velludo que tuvieron moros en su linaje los Almohadas de Marruecos» (p. 615)— es un estado de un lujo cortesano que se describe como sumamente blando y reposado, o sea el polo opuesto del del soldado descrito por nuestro caballero andante. La visión sanchesca de la vida que le espera si llega a ser gobernador es, sin duda, otro anticipo de la vacua grandeza de los duques que tantos capítulos ocupa de la segunda parte de la novela.

Uno de los temas socio-políticos que reaparecen en la segunda parte es el del papel de cortesanos y gobernantes frente al del soldado, al que don Quijote asimila su ideal del caballero andante. Pueden compararse con su crítica de los letrados contenida en el capítulo 37 de la primera parte las palabras que (en II, 6) dirige don Quijote al ama:

*no todos los caballeros pueden ser cortesanos, ni todos los cortesanos pueden ni deben ser caballeros andantes [...] va mucha diferencia de los unos a los otros; porque los cortesanos, sin salir de sus aposentos ni de los umbrales de la corte, se pasean por todo el mundo, mirando un mapa, sin costarles blanca, ni padecer calor ni frío, hambre ni sed* (p. 618).

En el discurso que hace a don Diego de Miranda (II, 17), don Quijote contrasta una vez más las profesiones de cortesano (o sea, nobleza de corte) y de caballero andante (entiéndase soldado), pero esta vez poniendo de relieve, no tan sólo la vida lujosa de la corte, sino también la vacuidad de sus pasatiempos que no hacen sino parodiar la vida militar:

*Bien parece un gallardo caballero, a los ojos de su rey, en la mitad de una gran plaza, dar una lanzada con felice suceso a un bravo toro; bien parece un caballero, armado de resplandecientes armas, pasar la tela en alegres justas delante de las damas, y bien parecen todos aquellos caballeros que en ejercicios militares, o que lo parezcan, entretienen y alegran, y, si se puede decir, honran las cortes de sus príncipes; pero sobre todos éstos parece mejor un caballero andante* (pp. 705-706)<sup>25</sup>.

y los «estados» de la Edad Media en una estructura *de castas*, en el preciso momento en que habrían debido evolucionar (como ocurría en otras partes) hacia una estructura *de clases* correspondiente a un sistema económico nuevo» (*Hidalgos, amotinados y guerrilleros*, p. 54). Las aspiraciones socio-económicas de Sancho podrían leerse como una sátira del éxodo masivo de campesinos castellanos hacia las ciudades motivado por el peso inaguantable de impuestos civiles y eclesiásticos en las últimas décadas del siglo XVI y primeros del XVII.

<sup>25</sup> Las cláusulas que he enfatizado en el pasaje citado subrayan, a mi ver, el tono crítico del mismo.

Los pasatiempos del cortesano caballero son los típicos que promocionó la corte de Felipe III (justas, juegos de cañas, sortijas y estafermo, corridas de toros, la caza, procesiones de la nobleza acompañada de criados vestidos de ricas libreas) y que tanto contraste hicieron con la sobria seriedad de la corte de Felipe II. Al despedirse de don Diego después de haber pasado cuatro días «regaladísimo» en su casa, don Quijote alega como motivo de su partida «no parecer bien que los caballeros andantes se den muchas horas a ocio y al regalo» (p. 715). Cuando se dirige al antipático capellán de los duques, don Quijote contrasta la aspiración al aumento de su honra, y el desprecio por la hacienda que siente el caballero andante, con «la ambición soberbia» y «la adulación servil y baja» (p. 822) del cortesano. Más adelante, don Quijote critica al «perezoso cortesano que antes busca nuevas para referirlas y contarlas, que procura hacer obras y hazañas para que otros las cuenten y las escriban» (p. 865)<sup>26</sup>. Para don Quijote, como para tantos autores del Siglo de Oro, la corte es altamente menospreciable; no cabe duda de que, para él, esto pasa de ser un tópico literario a una realidad patente.

Evidentemente, sería impensable que Cervantes nos ofreciese en el *Quijote* una crítica directa y explícita de la corte de Felipe III, pero cabe considerar la posibilidad de que el palacio de los duques, escenario de tantas frivolidades cortesanas de la segunda parte de la novela, se presente como un sucedáneo de la corte real o, quizás, de alguno de los magníficos palacios del duque por antonomasia, el de Lerma, hombre afable, perezoso y amigo de diversiones palaciegas, cuyo principal interés consistió en enriquecerse a sí mismo y a su familia<sup>27</sup>. En este contexto vale la pena observar también que el personaje más antipático de la primera parte, don Fernando, no es un noble cualquiera, sino el hijo de otro duque. Al mismo tiempo habría que tener en cuenta el hecho de que Cervantes dedicó la primera parte del *Quijote* a otro duque, el de Béjar, y que dedicó la segunda al conde de Lemos, sobrino, y a la vez yerno, del de Lerma. ¿Es posible que dichas dedicatorias participen en alguna medida de la genial ironía cervantina?

Como espero haber hecho notar, he intentado en lo posible resistir la tentación de interpretar el *Quijote*, como han hecho algunos historiadores, como una especie de alegoría histórica, creyendo poder ver, por ejemplo, en la figura del anacrónico caballero andante el símbolo de una España incapaz de ajustarse

<sup>26</sup> Bryant L. Creel comenta también la crítica del cortesano (véase *Don Quijote, Symbol of a Culture in Crisis* [Valencia, 1988], pp. 29-30).

<sup>27</sup> Es de suponer que encubren una crítica de la escandalosa venalidad del gobierno de Lerma las palabras que (en II, 5) dirige Sancho a su mujer: «En teniendo gobierno [...] te enviaré dineros, que no me faltarán, pues nunca falta quien se los preste a los gobernadores cuando no los tienen» (p. 617).

ideológicamente al mundo posmedieval<sup>28</sup>. ¿Debería verse en la relación entre el hidalgo manchego y su escudero pueblerino el reflejo de la notoria y dramática refeudalización del campo castellano impuesta en los primeros años del siglo XVII?<sup>29</sup>. Tales interpretaciones pueden ser ingeniosas, y hasta llegar a convencer, pero mi propósito ha sido más modesto y menos arriesgado. Por otra parte, vale la pena dejar bien sentado que sería peligrosísimo imaginar que la novela pudiese leerse como un simple reflejo de las condiciones materiales e ideológicas de la España de principios del siglo XVII. Si más no, no se puede menos que reconocer que varios de los factores más dramáticos que afectaron al campesinado de la época —como, por ejemplo, los horribles estragos de la peste y del hambre de finales del siglo XVI y principios del XVII—, no se mencionan para nada en la novela<sup>30</sup>. Partiendo de los hechos de la crisis económica, política y social del cambio de siglo en que se compuso el *Quijote* —la primera gran crisis experimentada por España en los tiempos modernos<sup>31</sup>—, he intentado sencillamente rastrear en la novela algunos de los pasajes que se prestan a ser leídos como comentarios de esa crisis, sin por ello pretender haber ‘interpretado’ esta novela que a tantas posibles interpretaciones se ha prestado y se presta.

El que la inmensa mayoría de tales comentarios se pongan en boca del protagonista cuerdo loco puede considerarse como una manera de escudarse su autor contra posibles contraataques a sus opiniones acerca de cuestiones que debían interesarle a él, y no tan sólo al hidalgo manchego, sobre todo como excombatiente en los tercios de su majestad. En el discurso que don Quijote dirige al paje en II, 24, el viejo aspirante a caballero andante alaba una vez más la honra que puede conseguirse en la profesión militar y aprovecha la oportunidad para dar su apoyo a medidas gubernamentales para proteger a «los soldados viejos

---

<sup>28</sup> Elliott ve en el *Quijote* lo que él denomina la parábola de una nación que, habiendo emprendido una cruzada, hubo de darse cuenta de que lo que atacaba no eran más que molinos de viento, o sea una ilusión a la que sobrevino un sentimiento colectivo de desengaño (véase *Imperial Spain*, p. 294). Maravall descifra en el *Quijote* varios «mensajes» del autor, como p. ej.: «Cervantes advierte a los que sueñan con la utopía evasiva de la reforma de la sociedad según las viejas virtudes de la sociedad tradicional, que esto es una incongruencia con el presente» (*Utopía y contrautopía*, p. 70); «Cervantes advierte que, en las circunstancias del presente español, por mucha que sea la carga tradicional que conserve, no cabe esperar nada por las vías que los arrinconados y arruinados pequeños caballeros postulan» (idem., p. 170).

<sup>29</sup> Sobre la compra de señoríos por el duque de Lerma y sus asociados, véase p. ej. Lynch, *Spain under the Habsburgs*, II, p. 3.

<sup>30</sup> Sin embargo, otro de los factores cardinales, la expulsión de los moriscos, se trata explícitamente y desde un punto de vista aparentemente hartó crítico.

<sup>31</sup> John Lynch data la crisis, que considera como fundamentalmente económica, de 1598 y la ve extendiéndose a lo largo del reinado de Felipe III (véase *Spain under the Habsburgs*, II, p. 10).

y estropeados» (p. 767)<sup>32</sup>. Después del cese de hostilidades contra Francia, Inglaterra y luego los Países Bajos, muchos soldados veteranos quedaron reformados o desmovilizados: muchos de ellos compartirían sin duda varias de las ideas expresadas en el *Quijote* sobre el gobierno y la clase gobernante<sup>33</sup>. Sin embargo, yo tampoco quisiera caer en la trampa de dar por sentado que tal o cual afirmación puesta en boca de un personaje novelesco deba interpretarse necesariamente como la expresión de la ideología del autor. Lo que sí puede afirmarse con toda seguridad es que la novela participa plenamente del ambiente de introspección colectiva, y hasta de pesimismo, de principios del siglo XVII tipificada por la labor de autores satíricos, morales y arbitristas.

HENRY ETTINGHAUSEN  
Universidad de Southampton

---

<sup>32</sup> En 1598, en el discurso 9 de su *Amparo de pobres*, Cristóbal Pérez de Herrera ya había propuesto el establecimiento de una especie de residencias para soldados estropeados por la guerra.

<sup>33</sup> Los tercios de Flandes fueron totalmente desmovilizados en 1609 (véase Parker, *The Army of Flanders*, pp. 224, 226).



LA CORTE DE LOS DUQUES: *QUIJOTE*, II, 30-33  
(AL FONDO EL *TIRANTE*, EL PALACIO DE COSTANTINOPLA  
Y SUS FIESTAS)

En la II Parte del *Quijote*\* reviste un papel extraordinario el encuentro de Don Quijote y Sancho con los Duques. Muy distinto de otros encuentros, episodios y aventuras<sup>1</sup>, ocupa éste un lugar destacado y exorbitante en la economía de la novela desde un punto de vista cualitativo y cuantitativo. Porque origina múltiples relatos, contiene secciones enteras anómalas e imprevisibles (como todo lo que ocurre tras la separación de la pareja Caballero/escudero<sup>2</sup>), supone la eclosión de la novela en teatralidad, etc. En fin: el resultado viene a delinear el conjunto casi como si fuera una novela en la novela. En este sentido, y por las

---

\* Todas las referencias al Quijote vienen de la edición de M. de Riquer (Barcelona, 1992).

<sup>1</sup> Cfr. E.C. Riley, «Episodio, Novela y Aventura en *Don Quijote*», *Anales Cervantinos*, V (1955-1956), pp. 209-230. El concepto de encuentro lo aclara A. Redondo, «Texto literario y contexto histórico-social: del Lazarillo al Quijote», en M. García Martín, *Estado actual de los estudios sobre el siglo de oro*, Salamanca, 1993, pp. 95-116.

<sup>2</sup> En realidad ya en otras ocasiones Don Quijote se ha separado de Sancho: así ocurrió en Sierra Morena, con la carta y embajada dada a Sancho para Dulcinea, o en la aventura de la cueva de Montesinos donde el Caballero penetra solitario. Sin embargo en ninguna de estas circunstancias se han desarrollado acciones paralelas de significación. En la Novela de los Duques ocurre al contrario que mientras el uno está empleándose en un asunto, el otro trabaja en otro caso. A esto hay que añadir el carácter de réplica que atañen sendos episodios de la Novela. En concreto: los dos aludidos: carta de Don Quijote a Dorotea y visita y descenso a la cueva se repiten, a lo escudiril, con el carteo de Sancho y Teresa Panza y la caída y resurrección de la sima. Este último episodio clausura (aunque veremos que provisionalmente) la Novela de los Duques.

razones que irán detallándose, podemos aludir a ese espacio narrativo del *Quijote* Segunda Parte, bajo el título único de Novela de los Duques.

La crítica ha percibido la excepcionalidad de esa sección del gran libro cervantino, sin encontrar una solución ecuaníme ni unánime. Haciendo hincapié sobre todo en dos aspectos —uno formal, otro de contenido— se han recorrido varios caminos interpretativos. El primero, que justamente ha acabado por ser privilegiado por parte de los exegetas más modernos, de acuerdo con los métodos actuales de la investigación filológica, se basa en el reconocimiento de la esencia palaciega de esos capítulos.

En nuestro caso, palaciego equivale a teatral o parateatral. Cervantes, anticipando una deriva que va a atañer a sus personajes predilectos, sus inolvidables criaturas de ficción, quienes muy pronto reaparecerán en el teatro y en las fiestas ciudadanas<sup>3</sup> convertidos en máscaras, injerta en la misma novela su propio éxito. La idea, según la cual lo que llamamos Novela de los Duques, es una maquinaria teatral, ha resultado de especial agrado para los que se detienen en lo fundacional de la relación entre el escritor y el lector. En esa zona se han desarrollado atentas y agudas pesquisas que intentan definir hasta dónde la

<sup>3</sup> Ha sido harto comentado el origen teatral del Quijote a partir de la tesis de R. Menéndez Pidal, «Un aspecto de la elaboración del Quijote» en *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, 1964, pp. 9-60. Sobre el Don Quijote en teatro, y el teatro en el Quijote, A. Baras prepara un trabajo de conjunto, cfr. la anticipación «Teatralidad del Quijote», *Anthropos* 98-99 (1989), pp. 98-101. Véase también J. L. Ramos Escobar, «Que trata de la teatralidad en el Quijote así como de otros sucesos de feliz recordación», *Actas del X Congreso de la AIH. Barcelona, 1989*, Barcelona, 1992, tomo I, pp. 671-678. Sobre las máscaras festivas de los personajes cervantinos Cfr. F. López Estrada, «La aventura frustrada, Don Quijote como caballero aventurero», *Anales Cervantinos*, III (1953), pp. 161-214 y el más reciente «Fiestas y literatura en los siglos de oro: la edad media como asunto «festivo» (el caso del «Quijote»)» *Bulletin Hispanique*, 84 (1982), pp. 291-327. En su espléndido estudio «Don Luis Zapata o el sentido de una fuente cervantina», en *Fuentes literarias cervantinas* (Madrid, 1973, pp. 109-182), F. Márquez Villanueva recuerda cómo el caballero, dandy y erudito, había llegado a representar en una fiesta disfrazado de ninfa. Ciertas costumbres aristocráticas y aristocratizantes seguían permaneciendo vivas no sólo en las letras, sino en la misma sociedad. Recuérdese que, probablemente, según documenta Márquez Villanueva, la broma del lavatorio de las barbas de Don Quijote Cervantes vino a sacarla del propio libro de Zapata, conocido con el título póstumo, aunque no abusivo, de *Miscelanea*. Cabe recordar aquí que la transformación cómico-bufonesca de Don Quijote y Sancho, en la misma línea que será de las reducciones para las tablas, se da en el Segundo Quijote, alias el apócrifo de Avellaneda. Ese mismo apócrifo vine a ser explícitamente citado, interpolado y finalmente atacado y desbaradado en el capítulo 59. Es decir, al acabarse la Novela de los Duques. Desde una estricta estrategia literario-autobiográfica podríamos decir que la Novela es el antefactum que da pie a la confrontación con Avellaneda. El valor de ante-factum se revela por partida doble: desde dentro de la ficción la carta de Sancho, así como el diálogo con Ricote fijan el tiempo de la Novela con un término post quem (1614, publicación del Segundo Quijote, del Apócrifo, o Falsificado) y lo fijan fuera del tiempo real de la acción o aventura de Don Quijote y Sancho, que se desarrollan a continuación de la primera parte, es decir en 1605, o mejor dicho en 1604. Pero fuera de la ficción, la caracterización literaria está dominada por el suceso de la pretendida suplantación. Cfr. E. C. Riley, «“Uñas de vaca o manos de ternera”: Cervantes and Avellaneda», *Studia in honorem prof. Riquer*, I, Barcelona, 1986, pp. 425-43.

vertebración teatral de los episodios reafirma o desmiente la subversión carnavalesca protagonizada por la pareja caballero loco/escudero tonto<sup>4</sup>.

Escamoteando las diferencias, que las hay, entre las distintas interpretaciones que han venido apareciendo en esta línea de la exégesis, podríamos inferir un rasgo dominante común: todas ellas reconocen que en la Novela de los Duques nace un nuevo Sancho Panza. Algunos críticos ven a un Sancho quijotizado, otros se detienen en un Sancho domesticado, así como «civilizado» al calor de unas burlas casi paternas y que al fin y al cabo le convierten en actor pagado, aunque abusivo<sup>5</sup>.

Ahondando más en esa dirección, podríamos modificar el mismo título Novela de los Duques y cambiarlo, trastocándolo en el de Entremés de los Duques. Un poco al estilo de lo que ocurre en el *Tirant lo Blanch*, novela donde repetidas veces la acción se convierte y desemboca en un ahora breve, ahora largo entremés de naturaleza teatral. Con ello, sin embargo, señalaríamos una regresión. Si la lectura en clave palaciega y teatral llegaba a suavizar (en opinión de G. Ledda<sup>6</sup>) el carácter de mundo al revés que delineaba la distorsionante locura de Don

<sup>4</sup> Claro está que aquí nos referimos a la corriente crítica que, a partir de Bajtin, ha trabajado en una lectura del Quijote como texto post-rabelaisiano. Dicho sea que tal corriente dista mucho de ser homogénea, a pesar de cierta primacía francesa, a partir del gran libro de M. Molho, *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, 1976. Un conjunto serio y articulado de estudios aplicativos, y de correlaciones entre texto y contexto, lo va ofreciendo, desde hace unos años, A. Redondo con gran rigor. Más en la línea de Molho están las aportaciones italianas (G. Di Stefano, G. Ledda). En una posición independiente e intermedia se ha situado M. Joly. De derivación más directa del maestro ruso la investigación de T. Bubnova, también influida por el radicalismo de la escuela de L. Osterc.

<sup>5</sup> Es inevitable aquí referirse al célebre y renovador estudio de D. Alonso, «Sancho-Quijote, Sancho-Sancho», recogido en sus obras completas y en la antología de G. Haley, *El Quijote*, Madrid, 1980, y que constituye el punto de arranque también de mi intervención. Por lo que se refiere a las mascaradas y fiestas teatrales con protagonistas Don Quijote y Sancho me limito aquí a citar además de la siempre recordada *Fastiginia* de T. Pinheiro da Vega editada por N. Alonso Cortés (Valladolid, 1916), el clásico estudio de J. Givanel i Mas, *Una mascarada quixotesca celebrada a Barcelona l'any 1633*, Extret del Butlletí de l'Atenu Barcelones y el sugerente ensayo de J. Montero Reguera «Aspectos de la recepción del Quijote en el siglo XVII. Cervantes relee su obra», *Edad de Oro*, XII, 1993, pp. 203-218 y, sobre todo, el libro de M. García Martín, *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*, Salamanca, 1980. Sin olvidar los estudios de López Estrada citados en la nota 3.

<sup>6</sup> Así G. Ledda, *El Quijote e la linea «dialogico-carnevalesca»*, Cagliari, 1978(?), aplica estrictamente la propuesta bajtiniana, cfr. Lo que escribe, corroborándolo luego con una larga cita del maestro ruso: «Nelle avventure del secondo libro i modi carnevaleschi continuano a disegare la struttura degli episodi, ma hanno un grado minore di ambivalenza, un minor potere di infrazione e riduzione. Si può ravvisare nella seconda parte la linea che Bachtin definisce dell'artificio e della mascherata» (p. 30). I. Lerner, «Quijote, Segunda parte. Parodia e invención», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 1990, pp. 817-836, sobre todo en la última parte de su artículo, logra desmentir de hecho esa interpretación. La novedad formal y la inventiva lingüística de Sancho en la II Parte prueban un uso distinto, pero no menos corrosivo, por parte del narrador y lanzan una nueva luz sobre el difícil arte cervantino, reacio a dejarse reducir bajo el único prisma de la deformación o inversión carnavalesca.

Quijote, abonada por la simpleza de Sancho, la restitución a Entremés de aquellos episodios nos retorna un escenario caballeresco. Y ese escenario caballeresco poco se amolda a la clave teatral y barroca. La burla, la mascarada y la fiesta del barroco responden a un espíritu muy diferente de la fiesta palaciega que interrumpe o distrae en la narración de las hazañas de los auténticos caballeros del siglo XV. Baste con recordar el comentario de Clemencín para percibir las disonancias<sup>7</sup>. Guste o no el continuo remitir al repertorio de la novela de caballería del glosador setecentista, su labor por lo menos demuestra lo alejado que resulta el texto cervantino de los episodios caballerescos supuestos como inspiración o fuente. Que lo sean o no (y en muchos casos creo que el crítico neoclásico acertó en documentar un paralelismo a veces sugeridor a veces inquietante), ahí están y en alguna ocasión habrá que acudir a ellos.

Tal vez aleccionados por ese peligro, otros críticos han optado por dar de tales episodios una explicación fundamentada en los contenidos de los mismos. Nada más fácil. Si en los episodios que forman la Novela de los Duques era harto evidente el nivel palaciego y teatral, las implicaciones temáticas resultan abrumadoras. Los episodios de la ínsula Barataria, el viaje fantástico de Clavileño, la historia de Ricote, los tanteos eróticos o pseudo-eróticos de la Rodríguez y Altisidora conforman sendos temas candentes en la historia cultural de España (y no sólo de España) en la época post-tridentina. De hecho ahí van problemas como el gobierno de las autonomías locales, la expulsión de los moriscos (y en general del *otro, de nación* diferente a la nuestra), el derecho matrimonial y la relación entre deseo y agresividad sexual.

Y aquí hago un paréntesis sólo para la cuestión morisca. En el episodio del cap. 54, Ricote asume la función locutora<sup>8</sup>, frente a Sancho que comparte el diálogo con él, en posición algo pasiva, típica del interlocutor del viajero que vuelve a su patria. Se trata del Sancho que acaba de liberarse de su posición de detentor e intérprete de las instancias de gobierno<sup>9</sup>, y que toma ahora la función

---

<sup>7</sup> Cfr. A. L. Baquero Escudero, *Una aproximación neoclásica al género novela. Clemencín y el Quijote*, Murcia, 1988. Para la fiesta teatral como clave de lectura del *Tirant lo Blanch*, obra a la que volveré en mi aproximación a la Novela de los Duques, véase mi *Dal Tirant al Quijote*, Bari, 1994, sobre todo los capítulos de la segunda parte.

<sup>8</sup> Asumo aquí la terminología adoptada por M. Molho, *Instancias narradoras en Don Quijote, Modern Language Notes...*

<sup>9</sup> Liberarse no se ha dicho en balde. Al salir de la ínsula así increpaba Sancho a sus valedores burlescos:

«—Abrid camino, señores míos, y dejadme volver a mi antigua libertad; dejadme que vaya a buscar la vida pasada, para que me rescite de esta muerte presente». Sus palabras parecen aludir a momentos típicos de la subversión carnavalesca y de la consiguiente resurrección (y viceversa). En todo caso, aún aceptando el nivel más elemental y literal (por lo tanto preferible), Sancho ha recobrado su identidad de personaje folclórico, es decir el de tonto, dejando el ropaje del listo (muy que fuera el del listo-tonto o del tonto-listo). Para todo esto, cfr. el libro cit. de M. Molho, *Cervantes: raíces folklóricas*.

receptora de la información, una función a la cual él, como personaje sacado del folklore, debe de estar algo acostumbrado. Piénsese, por ejemplo, en los interlocutores del relato que lucen sus atentos oídos en El viaje de *Turquía*<sup>10</sup>. En su narración dialogada Ricote convierte en pernio de la argumentación, y del relato de sus peripecias, la cuestión de la nación, nuestra nación.

Los comentaristas interpretan nación como frecuentativo o alusivo de raza o religión. Sin embargo el Covarrubias, auctoritas a menudo asumida en casos dudosos de interpretación cervantina, me parece que excluye tales equivalencias.

Léase la definición de la voz raza:

*La casta de cavallos castizos, a los quales señalan con hierro para que sean conocidos. Raza el paño, la hilaza que diferencia de los demás hilos de la trama. Parece averse dicho quasi reaza, porque aza, en lengua toscana, vale hilo y la raza en el paño sobrepuesto desigual. Raza, en los linages se toma en mala parte, como tener alguna raza de moro o judío.*

Es evidente que el valor individualizado y negativo mal se le avenía al propio Ricote. Por otra parte, nada arguye Covarrubias por lo que se refiere a Religión, voz que, prudentemente sólo lleva su equivalente en latín. En cambio muy bien se adapta al pensamiento del desterrado la escueta pero clara definición de nación que Covarrubias da:

*Del nombre latino natio, is, vale reyno o provincia extendida, como la nación española.*

Los moriscos —si la definición tiene validez para el texto cervantino— serían una de las naciones, reinos o provincias de la dilatada Monarquía hispana. Creo que puede bastar este ejemplo. Creo poder advertir del relieve que los temas tratados en la Novela de los Duques revisten, formando un conjunto que se sitúa en el centro de todas las cuestiones interpretativas todavía abiertas en las lecturas del *Quijote*<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Cfr. E. Sánchez García, «Viaje de Turquía»: consideraciones acerca del género, *Revista de Literatura*, 1994, pp. 453-460.

<sup>11</sup> La bibliografía sobre el episodio es relativamente abundante; recuerdo aquí el clásico estudio de Á. González Palencia, «Cervantes y los moriscos», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXVII (1948), pp. 107-122 y el enfoque más moderno de F. Márquez Villanueva, «El morisco Ricote o la hispana razón de estado» en su *Personajes y temas de Quijote*, Madrid, 1975. En general: A. Redondo (ed.), *Les représentations de l'Autre dans l'espace ibérique et ibéro-américain*, París, 1991.

Por otra parte algunas calas en estos episodios (por ej. las experimentadas por A. Redondo: Clavileño, o Avalor-Arce: ínsula Barataria<sup>12</sup>) asumen la construcción del relato dentro de la propia perspectiva crítica. Así que la búsqueda del sentido del episodio analizado se convierte en una hipótesis de interpretación de la misma clave narrativa, unas veces a la altura del marco, otras a la altura de la estructura narrativa global.

Veamos más de cerca esa peculiar conformación. Los episodios entrelazados que empiezan con el encuentro de Don Quijote y Sancho con los Duques, mientras éstos están fuera de su palacio, en ocasión de una cacería, son diversos y muy dispares entre sí. La unidad que forman es susceptible de distintos enfoques puesto que varias de las aventuras y nuevos encuentros, es decir de las microsecuencias que se originan a partir de la llegada al Palacio, prosiguen fuera del ámbito que las ocasionó y forman parte de otras unidades narrativas. Personajes que fueron invención directa, y fruto de la Novela de los Duques, reaparecen varios capítulos después de estar ésta concluida y en unos espacios bastante alejados del relativamente breve, aislado, pequeño y feliz reino ducal.

Eso ocurre con actores nada secundarios como Altisidora o Ricote, figuras salidas de esa Novela de los Duques, personajes que definen el carácter específico del *Quijote* de 1615. Podemos así decir que la Novela de los Duques al final se desborda fuera de sus confines, de la misma manera que ha empezado también fuera de la estricta arquitectura palaciega; si bien al Palacio vuelven enseguida, sin demorarse demasiado en la campiña tras la captura de Don Quijote y Sancho, que acaban siendo la auténtica presa de la cacería.

El Palacio ducal es pues el lugar sin límites, pero el lugar donde nace y se genera cuanto de más hondo y caracterizador Cervantes infunde al libro de 1615. Y así de claro lo deja Don Quijote en el incipit del cap. 58:

*—La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres. Digo esto, Sancho, porque bien has visto el regalo, la abundancia que en este castillo que dejamos hemos tenido; pues en mitad de aquellos banquetes sazonados y de aquellas bebidas de nieve, me parecía a mí que estaba metido entre las estrechezas de la hambre porque no gozaba de la libertad que lo gozara si fueran míos; que las obligaciones de*

<sup>12</sup> Cfr. A. Redondo, «De don Clavijo a Clavileño: unos cuantos aspectos de la tradición carnavalesca y cazurra en el Quijote», *Edad de Oro*, III, 1984, pp. 181-199; J. B. Avalor-Arce, «La ínsula Barataria: la forma de su relato», *Anales de Literatura Española*, Universidad de Alicante, n. 6, 1988, pp. 33-44.

*las recompensas de los beneficios y mercedes recibidas son ataduras que no dejan campear al ánimo libre.*

Y ahí va la gran diferencia entre amo y criado, entre Don Quijote y Sancho: aquél deja el Palacio con el gusto amargo de haber usado bienes ahí acumulados sin que fueran suyos, éste bien se ha aprovechado, y vive ahora ese contento, puesto que ha metido a salvo la rica recompensa de la bolsa con los doscientos escudos. Como veremos más adelante la razón de esta discrepancia de pareceres estriba en la condición escuderil, más que en la vileza rústica y servil de Sancho. Esa vileza es apenas un cobertizo, algo como «pictima y confortativo» en palabras de Sancho, de su identidad más auténtica en la Novela de los Duques. Y tanto es así que cuando Sancho abandonaba la ínsula Barataria y todavía lucía ambigua identidad de gobernador, había apostrofado a sus valedores con palabras alusivas al valor de la libertad personal.

El segundo elemento estructural viene dado por la extensión: treinta capítulos, y curiosamente empezando por el capítulo número treinta, ocupan los episodios que se desarrollan a partir de ese encuentro y que acaban con la ida de la pareja andantesca. La salida acontece cuando —como acabamos de ver— en el capítulo 58, Don Quijote y Sancho («los andantes, caballero y escudero»), emprendiendo nuevo camino, aunque siguiendo el viejo rumbo, trazan un balance discrepante de lo ocurrido<sup>13</sup>.

Es evidente, pues, que la Novela se ha desplomado y fraccionado en distintos episodios. Sin embargo hay lazos muy fuertes que unen los materiales narrativos empleados. Algunos de ellos son técnicos y, por así decirlo, materiales. El principal de ellos consiste en fijar un punto de referencia obligado, que es el del Palacio, lugar que concentra las dispersas acciones y les da sentido.

Todos los episodios giran en torno a la idea de burla que los Duques han decidido gastar a la pareja Don Quijote/Sancho asumiéndolos como bufones de corte, de entrada sin sueldo ni contrato. Por ello no está plenamente justificado Sancho al declarar que la bolsa con los escudos hay que agradecerla, y resulta del todo —demasiado— cuerdo Don Quijote en reconocer deshonroso el pago de sus empresas<sup>14</sup>. Y más le costaría admitirlo sin el socorro que le ha prestado en esa aventura su escudero.

<sup>13</sup> El número de capítulos se redondea más adelante, con los dos que faltaban y que hacen treinta, al reincorporarse la pareja Don Quijote/Sancho al Palacio/castillo cuando, de regreso a su aldea después la estancia en Barcelona, y la batalla con Carrasco, vuelven a hacer tapa y descanso.

<sup>14</sup> Acertadamente A. Redondo. «Tradición carnavalesca y creación literaria. Del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula barataria en el «Quijote»», *Bulletin Hispanique* LXXX (1978), pp. 39-70, recuerda (pp. 67-68) que «el duque, gran señor con carga de vasallos y derecho de jurisdicción, lleva sin embargo una vida ociosa que le cansa a don Quijote. Parece ocupado únicamente en divertirse y gastar dinero». Se han identificado, ya a partir de los primeros comentaristas eruditos, los «modelos vivos» de los duques cervantinos en don Carlos de Borja y doña María Luisa de Aragón, duques de Luna y de Villahermosa.

Esa idea de economicidad subjetiva entra en contradicción y queda en entredicho por la disposición espacial del tema. Éste viene fraccionándose a partir de la separación entre amo-caballero y escudero-criado. La separación de Don Quijote por un lado y Sancho por el otro multiplica las posibilidades de la burla y de la comicidad, así como el ahorro y la avaricia de los nobles, pero también interrumpe el espacio narrativo. La acción se divide y multiplica en lugares distintos y alejados: habitaciones, corrales y jardines, caminos y hasta pueblos diferentes llegan a hospedar por separado a los dos protagonistas en el transcurso de la retención ducal que abarca varios días.

Esto proporciona, a la vez, un importante recurso narrativo, o mejor dicho, cohabita con el recurso de aplazar la acción, mientras se está desarrollando, para dar cabida a otra acción que se desenvuelve, más o menos contemporáneamente, en otro lugar. El resultado es innovativo y rupturista con respeto a la estructura anterior de la novela puesto que supone por primera vez el reconocimiento del doble (Don Quijote/Sancho) como alteridad de entes autónomos y no sólo como duplicación dialógico-paródica de un protagonista único. En este sentido no cabe duda de que, con la Novela de los Duques, el desenlace del final se mete de rondón en el cuerpo de la narración. Al salirse de la casa-Palacio, Don Quijote y Sancho emprenden camino, pero ya no es otro camino de aventura, sino el camino del fin de la aventura y de la historia.

La disposición alargada de la Novela de los Duques y su carácter complejo declaran y afirman otra dimensión del relato. Permiten y construyen una reseña de todos, y si no todos, de muchos, de los componentes caballerescos que se han ido parodiando a lo largo de la historia (*Quijote* I y II). En esos treinta capítulos volvemos a encontrar rasgos y motivos que fueron del Quijote de 1605 o que han aparecido y se han afirmado, con anterioridad, en el de 1615. Y justamente ese nuevo prisma del doble (el personaje caballero y el personaje escudero), que hemos visto existir por separado, consiente una revisión y una reinterpretación del destino de la novela.

Esto explica muy bien el valor que asumen aquí y ahora los cuentos intercalados. Sabemos sin sombra de duda que el cuento intercalado representa el rasgo más importante y caracterizador del *Quijote*, su módulo generativo. Por ello también en la Novela de los Duques, que nos parece ser un espécimen de la obra, el motor de la duración del narrar, el espacio temporal de la acción, se rigen justamente por el mecanismo de los cuentos interpolados.

Sobre todos estos elementos de construcción se establecen los capítulos del exordio (*Quijote*, II, 30-33). Es ahí donde vamos a detener nuestro análisis y es ahí donde vamos a encontrar todas las referencias que explican y confieren una luz especial a los distintos momentos, aventuras, episodios y digresiones que forman la Novela de los Duques.

En el exordio distinguimos dos momentos a los que corresponderán dos

modalidades de la novela. El primero es el de empate de la pareja Don Quijote/Sancho con la Duquesa. Es ella, como muchos han notado ya, la verdadera protagonista de esa sección palaciega y cortesana. Quien divisa a la señora es Don Quijote. Él la ve primero y él la describe:

*... vio una gallarda señora sobre un palafrén o hacanea blanquísima, adornada de guarniciones verdes y con un sillón de plata. Venía la señora asimismo vestida de verde, tan bizarra y ricamente, que la misma bizarría venía trasformada en ella. En la mano izquierda traía un azor, señal que dio a entender a don Quijote ser aquélla alguna gran señora.*

Sin embargo quien se le acerca y le habla, bien que amaestrado por su amo, es el escudero. Éste le hace el ofrecimiento de servicios que la duquesa acepta y, al ser el primero en la relación directa, a él le tocan los primeros cumplidos elogiosos y la invitación:

*Por cierto, buen escudero —respondió la señora— vos habéis dado la embajada vuestra con todas aquellas circunstancias que las tales embajadas piden. Levantaos del suelo; que escudero de tan gran caballero como es el de la Triste Figura, de quien ya tenemos acá mucha noticia, no es justo que esté de hinojos: levantaos, amigo, y decid a vuestro señor que venga mucho en hora buena a servirse de mí y del duque mi marido, en una casa de placer que aquí tenemos.*

El protagonismo de Sancho no se limita a esto; muy al contrario informa toda la Novela de los Duques<sup>15</sup>. Pero es justamente en ese momento auroral cuando su relevante papel se eleva a paradigma. Otra vez le apostrofa la duquesa:

*—Decidme, hermano escudero: éste vuestro señor, ¿no es uno de quien anda impresa una historia que se llama del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha, que tiene por señora de su alma una tal Dulcinea del Toboso?*

Fijémonos en los epítetos. La duquesa ha vuelto a insistir en la condición escudiril de Sancho, dando muestras de tenerla en gran estima y consideración.

<sup>15</sup> Comparto en general el enfoque dado por E. Urbina al tema en el último capítulo de su libro *El sin par Sancho Panza: parodia y creación*, Barcelona, 1991. Cfr. también C. E. Riley, *Introducción al Quijote*, Barcelona, 1992, p. 150. Sobre el envío y embajada de Sancho a la Duquesa por orden de Don Quijote dentro de la clave interpretativa que propongo vale recordar que también en el *Tirant el paje Hipolit* viene enviado por el caballero Tirant a que entretenga la Emperadriu con «noves del que conexas que en grat li vingà» (*Tirant lo Blanc*, v. II, ed. M. de Riquer, Barcelona, 1970, p. 150, cap. 258).

Está claro que el sentido de sus palabras está y estará dentro del sistema de la burla y la parodia. Sin embargo a la hora de identificar al caballero de la Triste Figura, con nombre propio, esconde su protagonismo verbal y se respalda en el título de la obra ya impresa, es decir la Primera Parte. Ahí Don Quijote responde como hidalgo y no como caballero y, sobre todo, ahí ella no está para confirmar o atribuir títulos.

Podemos afirmar que el cambio de rol de Sancho se amolda, más que a una voluntad subjetiva, y surgida espontáneamente a la voluntad de la Duquesa (y de su complaciente marido) que le truecan la identidad. Así como ha demostrado A. Vilanova en un atento estudio, el sentido último de esa transformación de Sancho reviste, un hondo pensamiento de raíz erasmista<sup>16</sup>. La evolución bufonesca de Sancho se queda limitada a la Novela de los Duques, sin socavar la complejidad y ambivalencia del personaje, bien se explica, según Vilanova, con esa propensión tan cortesana y femenina hacia el placer ocioso y la frivolidad. Naturalmente, tal como señalaba Erasmo, esa actitud responde al propósito ingenioso de «silenciar o disimular sus faltas»<sup>17</sup>.

Desde este buen principio nos enfrentamos con la cabal paradoja de la Novela de los Duques: a Sancho se le re-invierte como escudero y la encargada de reinvertirle es una dama<sup>18</sup>, mientras Don Quijote acabará por aceptar una preca-

---

<sup>16</sup> A. Vilanova, *Erasmo y Cervantes*, Barcelona, 1989, p. 104: «Buena prueba del carácter real e innato, no simulado o fingido de la estulticia sanchopancesca, es el hecho de que, a pesar de que la Duquesa intenta hacer de él una especie de bufón palaciego, y de que el buen labrador manchego se preste gustosamente, tal vez sin darse cuenta, a desempeñar ese papel, es evidente que, fuera de este episodio, Sancho Panza no se comporta en ningún momento como un truhán bufonesco que intenta decir gracias para divertirse y entretener a los demás».

<sup>17</sup> Cfr. Ivi, p. 117 (la citación de Erasmo, de la Moria, está en latín a la p. 125). Vilanova subraya el paralelismo con referencia al texto cervantino, en especial hace referencia al cap. 33 en el pasaje donde Sancho Panza y la Duquesa renunciando al placer de la siesta se entretienen gustosamente en una minifarsa en la cual a Sancho le toca representar, ante factum, su papel de gobernador («se sentase como gobernador y hablase como escudero»). Noto aquí el paralelismo con la situación del *Tirant* (*sin menoscabo del distinto enfoque cultural y de la evidente huella erasmiana exclusiva del texto cervantino*), cuando ahí encontramos siestas cambiadas por entremeses y, sobre todo, a la dueña del Palacio, la señora Emperadriu, gustosamente departiendo con el paje Hipolit. Y también encontrábamos en la novela martorelliana la burla y el chiste como encubridores de los pecados y las faltas nocturnas de damas y doncellas (cfr. por todo eso G. Grilli, *Del Tirant al Quijote*, cit.).

<sup>18</sup> La identificación del traje de la duquesa llevado a cabo por C. Bernis Madrazo, «El traje de la Duquesa Cazadora tal como lo vio Don Quijote», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XLIII, 1988, pp. 59-66, nos sirve para confirmar que el atuendo (un vaquero) conlleva a veces en la iconología del XVIII posibilidad de complementarse con armas, y, en particular, con espada (p. 64). Esto ayuda a insinuar un papel más abiertamente embestidor por parte de la Duquesa. Sabemos que aunque raro, no es imposible que la misma investidura caballeresca sea llevada a cabo por una gran dama. Así ocurre, por ejemplo, en el *Tirant*, en el Palacio de Constantinopla, donde un joven paje de Tirant recibe la orden de la Emperatriz. Me he detenido en este episodio en mi contribución al Congreso *Il Portogallo e i mari* (Napoli diciembre 1994) titulada «Portoghesi in viaggio secondo Martorell e Cervantes». Para un enfoque global del personaje de la duquesa cfr. E. Rivers, «Sancho y la duquesa», *Cervantes*, IX (1991), pp. 35-42.

ria y endeble identidad de caballero. Una identidad tan endeble que, al final de una larga serie de degradaciones, el caballero corona aceptando justar con un lacayo.

Otro aspecto de relieve en la elaboración del exordio se refiere a la superficie, a la identidad externa de los personajes. No me refiero tanto a los trajes, habla, nombres, que han provocado una notable atención crítica, sino a su contexto. Se trata del nivel metanarrativo. Lo que ha sido el encuentro se convierte ahora en una pre-historia, en la exumación de los linajes literarios. El de los unos como actores (Don Quijote, Sancho), el de los otros (los Duques y sus cortesanos) como lectores. Hasta el momento, porque finalidad de nuestra Novela será, entre otras, incorporar esos lectores a la misma historia<sup>19</sup>. Prodigiosa anticipación de *La invención de Morel* de Bio y Casares, la máquina palaciega cervantina va a ponerse en marcha exactamente con este propósito: permitir a lectores aventajados entrar en la novela y participar así de la gloria literaria de sus protagonistas.

Se abre el cap. 31 con el gozo del escudero quien se considera ya «a su parecer, en privanza con la duquesa». Confiado, tal vez en demasía, Sancho alterna, ya a partir del ingreso en el castillo, su papel de burlador/burlado. Y esto, en lo paródico, viene a ser una actualización del papel del seductor/seducido. No sin razón Sancho presume, como veremos, del encanto de su hombría. En todo caso, si está fuera de lugar su altivez, puesto que su huésped la Duquesa dista mucho de tomarle en serio, tampoco desentona en un contexto bufonesco presumir de chocarrero. Puesto en una posición ambigua, con derecho desarrolla, a su manera, ese rol que cree suyo y en el cual se sabe desenvolver muy bien: el de bufón rústico y salaz.

Varios críticos, y muy especialmente J. Canavaggio<sup>20</sup>, han puesto de relieve como el eje central del capítulo es el contraste o disputa entre Don Quijote y Sancho sobre el sentido de su presencia en la casa de los Duques y, a la vez, la

---

<sup>19</sup> Aquí nos viene bien la elaboración de M. Molho, «Instancias narradoras», cit., dónde concluye: «El motor es interno y múltiple. La multiplicación de las instancias generadoras del texto, no responde a un propósito escuetamente lúdico —el juego por el juego— sino al intento declarado de desplazar el tema del libro hacia el mismo libro, considerado ahora como tema esencial de la narración. Todo lo que en el *Quijote* se dice de don Quijote y de sus caballerías, sólo se dice con relación a una temática profunda, que es la de la historia de la historia» (p. 284). En esa dirección A. Close, «Fiestas palaciegas en el Quijote de 1615», *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá, 1989, Barcelona, 1991, pp. 483-484 escribe: «en una curiosa inversión de la normalidad social, el «príncipe» honrado en estas fiestas es una «crónica», y los promotores más destacados del regocijo son «príncipes»». Menos interesante del título es J. Herrero, «La metáfora del libro en Cervantes», *Actas del VII Congreso de la AIH. Venezia*, 1980, Roma, 1982, pp. 579-584.

<sup>20</sup> J. Canavaggio, «Las bufonadas palaciegas de Sancho Panza», en *Cervantes. Estudios en víspera de su centenario*, Kassel, 1994.

propia identidad de caballero y escudero. Mientras Sancho parece tener muy claro cuál es su cometido ahí, Don Quijote está completamente en babia, hasta que considera, todavía más confiado que su escudero, que «aquél fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico, viéndose tratar del mismo modo que él había leído se trataban los tales caballeros en los pasados siglos».

El pasaje tiene valor, porque insinúa la posibilidad de que Sancho le gane en sagacidad a su amo en estos episodios quizás gracias a su simpleza e ignorancia. Si él también hubiese leído, como su amo, en las noches de velatorio, de la manera de actuar con caballeros, no se saldría tan valiente de las burlas de los Duques. Porque, ya a partir de la entrada en el Palacio, Sancho responde a las burlas, y con creces. Tanto que su amo, que sabemos no le faltan espíritu e inteligencia, capta en seguida de que pie cojea su rollizo criado.

La virulencia, con que arremete dialécticamente contra él en el capítulo, bien se explica con el propósito heroico que le acompaña de seguir sirviendo la caballería a costa aunque sea de la irrisión y el escarnio. Aunque no de la simpleza. Y así lo deja de manifiesto en dos momentos claves. En el primero va contra Sancho y, solapadamente, contra quienes piensan usarle como bufón de palacio: y así le increpa de «truhán moderno y majadero antiguo». Es patente aquí la alusión al rol del personaje folklórico y burlesco, en la tradición del carnaval popular («majadero antiguo»), reconvertido en el de bufón a sueldo en la pequeña corte ducal («truhán moderno»). Pero el objetivo de Don Quijote tampoco se restringe al siempre fiel escudero. Su postura se aclara con detalle y sin equívocos en el cap. 32, con un largo discurso, que ocupa de hecho la apertura del capítulo. Don Quijote ahí replica al eclesiástico quien, por el deber a que le obliga el hábito, no puede estar compartiendo burlas y fiestas indecentes como las que se están fraguando. Pero mientras se defiende del ataque clerical, delata como inverecunda, y por ello inverosímil, la denuncia del cura que, al despojar a Don Quijote de la falsa confianza de los Duques, devuelve a esos mismos señores el reto moral lanzado por el cura<sup>21</sup>. En realidad frente a la crítica del capellán, Don Quijote sale en defensa propia y, a la vez, en defensa de sus burladores:

---

<sup>21</sup> La más original actualización y réplica a este pasaje cervantino creo que se encuentre en el Gattopardo de Tomasi di Lampedusa, cuando don Pirrone amonesta a don Fabrizio por su pecado con la bella prostituta de Palermo. La fidelidad y la sumisión al señor, que le hace ocultar el escándalo, viene a ser salvada por un sermón de buenas intenciones. Lo mismo que hace el canónigo cervantino de los Duques, que bien se guarda de acusar a sus dueños, mientras lava su conciencia vituperando la locura de Don Quijote. A. Redondo en su reciente «Diálogo, parodia y problemas textuales: el coloquio entre Sancho y el duque, a raíz del vuelo de Clavileño (*Don Quijote*, II, 41), en F. Cerdán (ed.), *Hommage a Robert Jammes*, III, Toulouse, 1994, pp. 967-976 vuelve a insinuar la identificación del cura con Bartolomé Leonardo de Argensola, «rector de Villahermosa» ya avanzada por Rodríguez Marín en su edición del Quijote.

*Las reprehensiones santas y bien intencionadas otras circunstancias requieren y otros puntos piden: a lo menos, el haberme reprendido en público y tan ásperamente ha pasado todos los límites de la buena reprehensión, pues las primeras mejor asientan sobre la blandura que sobre la aspereza, y no es bien, que sin tener conocimiento del pecado que se reprehende, llamar al pecador, sin más ni más, mentecato y tonto. Si no, dígame vuesa merced: ¿cuál de las mentecaterías que me ha visto me condena y vitupera, y me manda que me vaya a mi casa a tener cuenta del gobierno della y de mi mujer y de mis hijos, sin saber si tengo o no tengo? ¿No hay más sino a trochemoche entrarse por las casas ajenas a gobernar sus dueños, y habiéndose criado algunos en la estrechez de algún pupilaje, sin haber visto mundo que el que puede contenerse en veinte o treinta leguas de distrito, meterse de rondón a dar leyes a la caballería y a juzgar de los caballeros andantes?*

Y, llegando a esto no le queda más remedio al cura que admitir el contraste con sus dueños:

*Por el hábito que tengo, que estoy por decir que es tan sandio Vuestra Excelencia como estos pecadores... Quédese Vuestra Excelencia con ellos; que en tanto que estuvieren en casa, me estaré yo en la mía, y me escusaré de reprehender lo que no puedo remediar<sup>22</sup>.*

Pero, ¿qué motivó tanto alboroto? Don Quijote arremete dialécticamente contra el cura de Palacio que censura la actividad que el fingido caballero está desarrollando. En verdad el teatro que se representa, y que se promete representar, no resulta, ya desde su exordio, nada morigerado y dista mucho del placer que se puede sacar de una diversión honesta<sup>23</sup>. Sin embargo Don Quijote reivin-

<sup>22</sup> Compárese esta afirmación del exordio en boca del eclesiástico con la de la conclusión o epílogo de la Novela de los Duques en el cap. 70, cuando el propio Cide Hamete comenta: «dice Cide Hamete: que tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados, y que no estaban los Duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos».

<sup>23</sup> Este punto del exordio tiene más amplio y definitivo deshogo en el cap. 44 que tiene un gran valor metanarrativo. En la p. 878 leemos que «los sucesos de don Quijote se han de celebrar con admiración o con risas». A este respecto es importante cuanto escribe F. Márquez Villanueva en su estudio, ya citado, sobre Zapata como posible fuente cervantina por la idea de la literatura como alternancia de admiratio e imitatio. Véase en el importante estudio de A. Sánchez, «Arquitectura y dignidad de la segunda parte del Quijote», *Anthropos*, p. 218, la conclusión perfectamente compartida relativa al pasaje apenas citado. Añade A. Sánchez: «La locura discreta y el humor festivo configuran los recursos para hacer deleitosa la enseñanza. Como afirma el doctor Gutierre de Cetina, en la aprobación de la 29 parte, «es libro de mucho entretenimiento lícito, mezclado de mucha filosofía moral». Lo que corrobora el poeta y

dica la integridad de su servicio y reprime a su vez el servilismo de quien en su vida siempre ha amoldado el ejercicio de su profesión y estado al reducido distrito donde vive protegido por el pupilaje de sus patronos. Cuán diferente, pues, resulta su ideal que merece caer fuera del arbitrio y de la reprehensión de un togado a sueldo. La conclusión no puede ser más explícita. El caballero reniega del pecado que le achaca el cura y devuelve la responsabilidad a quien ha obrado y obrará la burla, es decir los Duques:

*Mis intenciones siempre las enderezo a buenos fines, que son de hacer bien a todos y mal a ninguno; si el que esto entiende, si el que esto obra, si el que desto trata merece ser llamado bobo, díganlo vuestras grandezas, duque y duquesa excelentes.*

Don Quijote se ha visto involucrado actuando como actor y ahora, en el papel del bobo, no nos puede extrañar que éste resulte poco congenial y le ponga en una posición equívoca con respeto a Sancho, con un trastoque de jerarquía entre los dos. De la actuación paródica está evidentemente dispuesto a aceptar lo que más le conviene (como el resolver el problema de la ínsula prometida), pero no todas las consecuencias. Más bien, como hemos visto, le resulta grato el sentirse caballero de veras, y no fingido, gracias a la ficción. Le desagrada, en cambio, que resulte patente, como es inevitable, entrar en el juego de la reversibilidad carnavalesca de la burla: el jugar el juego, donde Sancho es maestro, del burlado que se hace burlador<sup>24</sup>.

En efecto todo había empezado cuando Sancho «desamparado el rucio, se cosió con la duquesa y se entró en el castillo». G. Di Stefano en un agudo análisis de ese momento narrativo, un poco en la línea apuntada por Redondo con sus lecturas ya aludidas de los episodios de la ínsula Barataria y de los casos de

---

maestro José de Valdivieso, al añadir que el autor ha juntado «las veras a las burlas, lo dulce a lo provechoso y lo moral a lo faceto, disimulando en el cabo del donaire el anzuelo de la reprehensión». Todo lo que viene a ser una *amplificatio verborum de los fines de la creación poética*, según Horacio, que Cervantes conocía muy bien: concertar lo útil y lo dulce.

<sup>24</sup> Aunque, como nos ha hecho ver A. Redondo, a Don Quijote la burla contra la Duquesa, tampoco le sale demasiado mal. Cfr. A. Redondo, «Texto literario y contexto histórico-social», cit. Cito de la p. 115: «Sólo aduciremos un ejemplo significativo. Después de la salida de Sancho para la ínsula Barataria, don Quijote queda melancólico y empieza a hablar con la duquesa. La llama entonces «Vuestra Excelencia», tratamiento que vuelve a repetir (II, cap. XLIV, 368). En 1600, esta fórmula no se mencionaba en la pragmática, pero la de 1611 indica que no se puede llamar «Excelencia a ninguno que no sea grande». El Manchego está pues al tanto de las modificaciones introducidas por el decreto real. Pero rápidamente, el tono cambia: la duquesa quiere burlarse de don Quijote, diciéndole que van a servirle «cuatro donzellas de las mías» (36). El caballero, que se da cuenta de ello, la trata entonces de «Vuestra Grandeza» (*Ibid.*: título que no se puede emplear, pero que alude burlescamente a su calidad de Grande). Poco después, da un paso más y le espera una fórmula completamente paródica: «Vuestra Altitud» (*Ibid.*).

la dueña Dolorida y don Clavijo, nos ha abierto los ojos ante el juego que aquí se encierra. Recordémoslo. Sancho abandona su asno fuera del Palacio. Una vez dentro, se acuerda de él «y remordiéndole la conciencia de que dejaba al jumento solo», le pide a una reverenda dueña que se llegue al animal y lo lleve o mande llevarlo a la caballeriza. En breve: no resulta nada difícil argüir, sobre la base además de las invectivas que a partir de ese momento intercambian Sancho y la dueña<sup>25</sup>, el sentido último de la escena. Sancho reacciona a la socarronería de la Duquesa como él sabe, con su burda cultura de lo cómico. Y actúa un poco para valerse él mismo, un poco para complacer a su nueva señora, según el criterio campesino de adular y, cuando es posible, engañar y burlar al amo. En efecto, tras el asno, como nos ha indicado Di Stefano, se encubre el doble de Sancho, su hermano más animal, es decir su miembro viril. No sin razón grita al escándalo la dueña. Y muy bien ha relevado el hispanista que, enterada de la burla agresiva, la Duquesa se aprovecha gustosa, no sin mediar distancias: «al profferire il suo forse unico proverbio ella porra a salvaguardia delle frontiere espressive la significativa premessa «hablando a su modo», al modo cioe del ‘diverso’. Sono i panni della *maja* che per una serata indossa la nobildonna nel gioco delle trasgressioni»<sup>26</sup>.

Pero ¿porqué se da por aludido Don Quijote? Y, ¿qué le importan a él dueñas? Tal vez la explicación reside en motivos diversos: uno estructural. La Rodríguez volverá en el cuerpo de la Novela de los Duques como sustituto erótico de la joven y procaz Altisidora. Durante la visita nocturna que le rinde a Don Quijote, el anciano, como ya le pasó con Maritornes, no logra evitar la commoción y el descalabro que finalmente supera con gran esfuerzo mental y material. En consecuencia de ello, se compromete a defender el honor, que está por los suelos, de la niña Rodríguez. Y en la aventura de la justa (cap. 56) probará otra ignominia en su carrera caballerescas<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> La bibliografía, ya a partir de Clemencín, notó enseguida el fondo obsceno de los epítetos gastados en el intercambio de insultos entre Sancho y la Dueña Rodríguez. A partir de los motes *juglar e higa*. No me detengo en citas y remito a los comentaristas. Sólo me permito recordar que en la *Dorotea* de Lope de Vega, acto II, al principio de la escena IV, donde campea Gerarda, ésta exclama que «quisiera ser higuera» (ed. Morby, Madrid, 1980, p. 166). Ahí el *dar hija* alude a las prácticas de maleficio y aojamiento.

<sup>26</sup> G. Di Stefano, «La nobildonna e le dilettevoli trasgressioni dello scudiero: Sancho Panza alla corte dei Duchi», in M. G. Profeti (ed.), *I codici della trasgressività in area ispanica*, Verona, 1980, p. 58.

<sup>27</sup> Se repite el caso de Andrés (cfr. el agudo comentario de M. Molho, «*Pegan a un niño*»: el caso Andrés (*Quijote* I, 4, 31 y II, 74)», en I. Pepe Sarno, *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, v. II, Roma, 1990, pp. 401-415), Don Quijote, en socorrer al menesteroso que confía en él como caballero verdadero, tras un éxito efímero, acaba por empeorar la situación. Así ocurre (cap. 66) que el Duque eche a la Rodríguez, meta a monja la niña y asigne «cien palos» a Tosilos, lacayo imprudente y «caballero» reticente.

Según Riley el personaje y todo el episodio que gira alrededor de la dueña Rodríguez «desde muchos puntos de vista es el más singular de la novela. A diferencia de todas las burlas y juegos teatrales representados en el castillo, ésta es una historia verdadera. Es decir, doña Rodríguez es genuinamente una viuda y una madre desconsolada, cuya hija ha sido realmente deshonrada por un vecino canalla»<sup>28</sup>.

El otro motivo de cólera es interno al episodio. Sancho, en sus oscenidades y dobles sentidos, ha sacado a colación al mismo Don Quijote. De hecho para corroborar su defensa del asno, y de la necesidad de ofrecerle un adecuado cobijo, ha citado de memoria los versos

*cuando de Bretaña vino  
que damas curaban dél,  
y dueñas del su rocino.*

Los versos tienen solera<sup>29</sup>. Son una réplica paródica de lo dicho en la Primera Parte, cap. 2, cuando se refieren a Don Quijote quien, en su primera salida, toma por doncellas las mozas de partido del mesón<sup>30</sup>:

*Nunca fuera caballero  
de damas tambien servido  
como fuera don Quijote  
cuando de su aldea vino:  
doncellas curaban dél;  
princesas del su rocino*

Y, por otra parte, y ya en la Segunda Parte (cap. 23), Don Quijote mismo había recitado lo de Lanzarote a Sancho, contándole lo visto y escuchado en la cueva de Montesinos. Justo en esta ocasión «cuando Sancho Panza oyó decir esto a su amo, pensó perder el juicio, o morir de risa».

Don Quijote no en balde se ponía furioso, replicando al Sancho del cap. 31 en el comienzo del cap. 32. Su ira se justifica más habiendo añadido Sancho que, «en el particular de mi asno, no le trocara yo con el rocín del señor Lanzarote». Con lo cual está poniendo en duda la virilidad del caballero. Sabe-

<sup>28</sup> E. C. Riley, *Introducción al Quijote*, cit., p. 123.

<sup>29</sup> Ha vuelto a ellos en busca de reminiscencias caballerescas, F. Calvo en su aportación (en prensa) al II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Nápoles, 1994). La visión de conjunto de la materia artúrica en el *Quijote* es todavía la de E. Williamson, *The Half-way House of Fiction*, Oxford, 1984 (hay tr. castellana).

<sup>30</sup> Cfr. Á. Rosemblat, *La lengua del Quijote*, Madrid, 1971, p. 131.

mos que Don Quijote distingue muy bien, y reitera la distinción en nuestros capítulos, la distancia entre castidad y potencia sexual, presumiendo a la vez de ambas. Reprocha, pues, a Sancho porque no quiere pasar por «algún echacuervos, o algún caballero de mohatra». Aunque su edad y debilitamiento debe de haber puesto en tela de juicio no las ganas, sino las garras. Y Sancho, enterado, promete, en un aparte donde los dos están solos, que «nunca por él se descubriría quién ellos eran».

Al concluirse los capítulos del exordio y al entrar la Novela de los Duques en el vivo de las aventuras, burlas o escenas predisuestas para la representación, hay que notar dos cosas. Una es que el montaje prevé un reparto cuidadoso de papeles y tiempos de la acción y que dispone de un director de escena (el mayordomo de casa) algo dispuesto y conocedor del oficio, pero que el gran espectáculo deja cierto margen de posibilidades a la improvisación y a la sorpresa.

Un buen ejemplo de ello se nos da en esos capítulos de exordio con el motivo del lavado de las barbas. La iniciativa no ha salido de los duques, «que de nada esto eran sabidores» (cap. 32) y «estaban esperando en qué había de parar tan extraordinario lavatorio». Las cuatro doncellas que con jabón napolitano se acercan a Don Quijote motivan la envidia de Sancho. Éste, por las razones ya ampliamente anotadas, está algo petulante, y también pide el alto honor para sí. Evidentemente o no se ha percatado del trasfondo burlesco, o piensa arreglarlo de alguna manera salaz. Ciertamente es que ha tomado tanto aliento y confianza con la Duquesa que no repara en decirle explícitamente:

*De grandes señoras, grandes mercedes se esperan; ésta que la vuestra merced hoy me ha fecho no puede pararse con menos si no es con desear verme armado caballero andante, para ocuparme todos los días de mi vida en servir a tan alta señora.*

Sabemos que el lavatorio de las barbas es broma conocida y gastada en la sociedad de XVII y que el armar caballero una dama está atestiguado en la cultura del XV. Sancho, pues, está poniendo a todos los efectos su candidatura a substituir a Don Quijote en serio y en broma: en lo serio del seguir con cierta fidelidad el cañamazo de la caballería, y en lo burlesco dejándose tomar por tonto

---

<sup>31</sup> Ya en el comentario de Clemencín, que a su vez seguía a Pellicer, y luego repetido por los demás comentaristas, se recuerda la posible fuente material de la burla. (cit. la p. 1.703 de la reimpresión de la editorial Castilla): «...sucedió con un hidalgo portugués que se hospedó en casa de don Rodrigo Pimentel, Conde de Benavente. Estando de sobremesa, como lo estaban Don Quijote y los Duques, los pajes del Conde, por burlarse del portugués, salieron con bacía, aguamanil y toallas, y le lavaron muy despacio la barba, trayendo la mano por las narices y boca, y haciéndola hacer mil visajes... La única diferencia que medió entre ambos casos fue que al portugués lo lavaron pajes y a Don Quijote doncellas».

y loco. Sólo falta añadir que el episodio es, a la vez, una anticipación del motivo de las barbas en la aventura de la dueña Dolorida en el cap. 40<sup>31</sup>. La burla en este otro caso no se debe a la improvisación de los actores, sino que está preordenada y sabemos, gracias al análisis de Redondo, de su intención maliciosa y soez.

Estamos, como acabamos de ver, muy lejos de la rígida estructuración de la comedia nueva y bastante dentro de una idea medieval (mezcla de actores y público) y renacentista (la comedia del arte) del hecho teatral. Por otro lado entre los protagonistas, conscientes o semi-conscientes, nadie parece estar dispuesto a asumir la responsabilidad moral de la fiesta. Ya hemos visto la actitud militante y negativa de Don Quijote, el escabullirse de Sancho, en el proclamado alejamiento de la Rodríguez y del capellán. El mayordomo, quien sí actúa como director de escena y primer actor<sup>32</sup>, declara que es un mandado. Todos apuntan a los Duques y, sobre todo, como se ha visto en el incipit, a la Duquesa.

Sabido es que esa clase de diversiones palaciegas iban encaminadas a solazar al público de corte, y en especial, el público femenino. Y con finalidades a las que ya nos hemos referido dentro de unas costumbres y unas mentalidades bien analizadas y estudiadas por Erasmo. Sin embargo, antes de que finalice el cap. 33, la duquesa quiere dejar constancia y delimitar el valor subversivo (por muy burlesca que fuera la subversión carnavalesca) de la fiesta. Su estructura, ella afirma, hablando en clave con Sancho, responde al fin y al cabo a la categoría de la comedia pedagógica. Es un juego para niños, una enseñanza representada, una visión artefacta que nos puede ayudar a salvar esos escollos peligrosos que la burla mete en escena.

El visto bueno para sacar adelante la representación, y despedir a Sancho que va a tomar posesión de la ínsula (el gobierno de Sancho es el emblema de la falsificación teatral), se acompaña con la citación de un libro escolar de gran renombre y difusión, el *Distichorum liber* de Michele Verino<sup>33</sup>. Prueba evidente de la intención y del amparo moral de las barbaridades licenciosas que se llevarán a cabo según el programa ya esbozado. Leemos:

*Todo cuanto aquí ha dicho el buen Sancho —dijo la duquesa— son sentencias catonianas, o por lo menos, sacadas de las mismas entrañas del mismo Micael Verino, florentibus occidit annis. En fin en fin, hablando a su modo, debajo de mala capa suele haber buen bebedor.*

<sup>32</sup> No se olvide su papel en el cap. 40 como Condesa Trifaldi. La mascarada, con el cambio de sexo, destaca; cfr. el caso recordado por Márquez Villanueva, op. cit., de don Luis de Zapata que en una fiesta se viste de ninfa.

<sup>33</sup> Sobre la difusión y el papel del libro de Verino en España cfr. la introducción de C. Terrasa Muntaner a su edición del *Distichorum liber*, Mallorca, 1987.

Atando cabos podemos decir que en el exordio de la Novela de los Duques se establecen las reglas generales y el marco dentro del cual, con cierta libertad, se irá desarrollando la acción. Todos los episodios estarán orquestados por el intento de montar una fiesta y gozar de la burla. El carácter y tenor de éstas estarán inspirados más en la vertiente popular y grosera de Sancho que en la de la locura intelectual y libresca de Don Quijote. Todo esto no impide que las referencias al mundo de la caballería sean numerosas y dispersas en la estructura, y en detalles concretos. Pienso ahora en pequeños elementos de contorno como los arañazos gatunos, el pan y las uvas como comida de socorro, la *descriptio puellae*, los amores de primería y tercería, el empate del seno de la doncella<sup>34</sup>, etc. En todos ellos creo que podríamos buscar y encontrar una anticipación en el mismo cap. 30 cuando Sancho promete «trasquilarse a cruces» si lo dicho no resultara verdad. ¿Cómo no recordar al propio don Tristán, trasquilado a cruces por amor y para disfrazar su identidad<sup>35</sup>?

<sup>34</sup> Para todos esos motivos se pueden encontrar paralelismos en el *Tirant*. Tal vez el rasgo más aparatoso se construye, con una veloz referencia a la escena clave de la novela martorelliana, cuando la doncella amiga de Altisidora va a «desabrocar el pecho» delante de Don Quijote. Por ese momento de intensa voracidad sexual que implica Altisidora, su amiga a Don Quijote, cfr. C. B. Johnson «La sexualidad en el Quijote», *Edad de Oro*, IX (1990), p. 136. Volviendo al *Tirant* son los pechos de la princesa, la fuente del encantamiento erótico de Tirant y los pechos de su amiga y doncella Plaerdemavida los que devuelven vida al héroe en un fortuito accidente ocurrido en Nord-África. Con esto no afirmo ninguna hipótesis de filiación. Me limito a recordar cómo con los motivos ocurre algo parecido que con los temas. Ahí están esas coincidencias. Ya lo ha notado A. Close, art. cit., p. 480. Léase además ese agudo comentario: «a lo largo de los siglos XV y XVI hubo influencia recíproca entre los libros de caballería y las costumbres cortesanas. Si esto fue así, ¿cómo podemos estar seguros de que Cervantes se inspiró directamente en éstas más bien que en aquéllos?». En la nota el crítico añade que en los libros de caballería las fiestas palaciegas se reducen a lo militar (justas, torneos, etc.). «Excepto en el *Tirante*».

<sup>35</sup> Cfr. I. de Riquer, «Tristán trasquilado a cruces», en prensa en *Cultura Neolatina*. La referencia a la *folie* de Tristán nos puede ser útil para captar, en un texto cronológicamente tal alto, la naturaleza híbrida de la parodia. Y el fondo de verdad que encubre. Con esto, y dejando de lado la locura amorosa tristaniana como fuente lejana del trastorno de Don Quijote, me limito a indicar en el bufón de palacio un tópico de la cultura medieval. Por supuesto, Tristán se hacía el loco, pero no lo era en absoluto, para poder decir la verdad, su verdad sobre la pasión que le atormenta. Una pasión de otra manera «indecible» y pecaminosa. Además de lo que representa el trasfondo medieval, es útil recordar, como sugiere I. de Riquer en su estudio, siguiendo también a Clemencín, el texto de la *Celestina* (auto XVII) como el más directo antecedente de Cervantes. Covarrubias alega dos explicaciones jurídico-históricas de la locución: la una indica el castigo para los bigamos, la otra, de raíz visigoda, la pérdida de la nobleza. Aquí, en este cap. 32 de la segunda parte, Sancho, en calidad de tonto-listo, puede estar jugando perfectamente con esas dos maneras de entender el trasquilado. La bigamia se refiere a su potencia sexual expresada en el episodio del rucio, la nobleza viene aludida de inmediato porque, al retirarse los malos barberos, Sancho le pide a la Duquesa que lo arme caballero. Y sobre el sentido de la petición recuérdese lo apuntado en la nota 18. En cambio, volviendo al fondo de la incursión tristaniana, la posibilidad de tomar en serio y discutir el eros quijotil se vislumbra, con distintos enfoques, en El Saffar, Combet y otros. Dejo el tema para otra ocasión.

La identidad de la parodia, de la reversibilidad carnavalesca son posibles dentro del universo cervantino, y específicamente quijotesco, porque no se abandona jamás la ficción según la cual la sátira de los libros de caballería se realiza sin faltar demasiado al tenor de los ideales de la caballería. De ahí el problema que pone la Novela de los Duques. ¿Dónde se salvaguarda en esos capítulos el lado serio, el valor y el sentido heroico de la historia? ¿A qué se agarra Don Quijote cuando resulta patente que está dentro de un teatro y que todos los actores juegan en un texto ambiguo entre obscenidades y groserías? ¿O, en todo caso, entre burlas y veras? Sancho viene a ser aquí, otra vez, y más que otras veces, su salvador. Como hemos visto porque logra vengarse de los burladores y contestar subvertiendo las burlas, pero sobre todo porque su naturaleza escuderil, reafirmada en el exordio, logra colocar la Novela del Palacio de los Duques dentro de una tradición literaria.

En la gran novela de Martorell, el *Tirant lo Blanch*, tan elogiada por Cervantes, creo poder encontrar la explicación a nuestra cuestión. Ahí también hay un Palacio, el de Costantinopla, y dentro del Palacio tenemos dueñas, doncellas atrevidas, caballeros y escuderos<sup>36</sup>. Ahí también se organizan fiestas y espectáculos, y llegan actores disfrazados de Merlín. Y allí también se representan farsas sin avisar al personaje principal que se está actuando. Allí también se engaña con el teatro al caballero esperando provocar su reacción y gozar de ella. Y allí también tenemos a una señora ama, la Emperatriz. Y mientras ella se apodera y juega con el escudero largas sesiones de cama, el héroe sufre en ayunas el deseo insatisfecho. En fin: ahí también, en el Palacio, el lugar preferente le toca al escudero, quien finalmente va a heredar el Imperio casándose con la Emperatriz tras la muerte del marido, después de haber sido su amante.

Sin embargo hay grandes distancias y diferencias. El placer sexual en la obra de Martorell se explica en la trama y no en la transfiguración verbal. El caballero no se limita con soñar a la dama, sino que tras larga espera y duro asedio finalmente logra plena satisfacción a su deseo. A su vez el cometido escuderil se cumple en la relación adúltera de la Emperatriz con el paje Hipolit y no se desvía en bromas con una dueña. Hipolit gana el gobierno del Imperio después de haber ganado en la cama la batalla decisiva, y no por burla, como Sancho, por ganar la batalla de los chistes. Sin embargo en su raíz se esconde la clave del placer que informa nuestra Novela de los Duques. La diversión palaciega en el *Tirant* proporciona una satisfacción realista fundamentada en los placeres del

---

<sup>36</sup> E. González, «La dueña dolorida del Quijote y la Emperatriz de Costantinopla», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, IX (1955), pp. 35-37, señala la conexión del episodio con el *Romancero* que bien puede ser un eslabón en el paralelismo tirantiano. Bastante contundente resulta la afirmación de M. de Riquer, *Tirant lo Blanch, novela de historia y de ficción*, Barcelona, 1992, p. 149: «lo que acaece en este largo capítulo 189 del *Tirant lo Blanch* es de hecho lo mismo que sucede en varios episodios de la segunda parte del *Quijote* que transcurren en el palacio de los Duques».

cuerpo y el lector es llamado a gozar como *voyer* ante el embrollo de las carnes y las palabras de amor lascivo. Como se deduce de sus frecuentes escenas licenciosas, lo sexual aflora con todas sus ansias y toda su agresividad. De forma muy distinta acontece en la Novela cervantina de los Duques, donde el triunfo del escudero y del sexo se cumple en la dimensión libresca. La misma del placer alcanzado por sus lectores intra y extradiegéticos: un mismo placer literario une la Duquesa del *Quijote* a su posible descendencia de carne y hueso.

No podía ser de otra manera, vistas las premisas que, ya desde el exordio, ponían en claro la naturaleza y la identidad del caballero y del escudero. Entes de ficción han sido evocados por dos señores provincianos que han substituido la aventura de la vida con las aventuras de la literatura. Atrevidos, los dos se lanzan a correr las burlas al borde de la ortodoxia religiosa y de la decencia moral. Amparándose siempre en la posibilidad de cerrar el libro y devolver a su primer autor, al moro Benengeli<sup>37</sup>, toda responsabilidad en el caso.

GIUSEPPE GRILLI  
Universidad de Nápoles

---

<sup>37</sup> Me adhiero, evidentemente, a la interpretación de Benengeli como definición en clave del apellido de Cervantes. Por lo menos como sugestión.



## EL QUIJOTE PALABRA POR PALABRA<sup>1</sup>

Es característica esencial de los textos clásicos responder a las interpelaciones de los lectores de todos los tiempos, con respuestas adecuadas a las circunstancias históricas de cada acto de lectura. Los textos clásicos adquieren así incesante novedad y, al mismo tiempo, dotan de permanencia a la escritura que, paradójicamente, es objeto de nuevos modos de recepción. Esto, que parece bastante simple, y tal vez evoque cierta sensación de lugar común, tiene sin embargo, consecuencias de alguna seriedad, a poco que se entienda el alcance de esta propuesta de definición de los clásicos.

En primer lugar, estamos dando por sentada la naturaleza histórica de todo acto de recepción y, por ello, estamos obligados a eliminar la noción de sentido único o de sentido literal. En segundo lugar, proclamamos para los textos clásicos o, si lo prefieren ustedes, textos canónicos, una permanente multiplicidad de significados, válidos para cada tiempo y, al mismo tiempo, enriquecedores de toda lectura posterior.

Pero además, esta multiplicidad de significaciones que resultan de la capacidad para responder a las diversas problemáticas que los lectores traemos al texto, no implica necesariamente la imposibilidad completa de significación, como a veces se ha querido proclamar, sino más bien, la existencia de un universo de significaciones válidas que encuentra su eje de estabilización en la inalterable

---

<sup>1</sup> Agradezco a Isabel Lozano, rigurosa cervantista, los agudos comentarios y observaciones que me ayudaron a reconsiderar aspectos de este trabajo.

presencia del texto. No estamos, pues, en mi opinión, ante teorizaciones sobre entes abstractos sino ante interpretaciones de un objeto real.

De esta multiplicidad de sentidos es, sin duda, responsable el lector y la dificultad para poder aprehender el sentido de esta actividad que conocemos como lectura, resulta, en parte, de la permanente contradicción entre la inalterabilidad del texto, en cuanto objeto real, y la capacidad de significar de modo múltiple en cada instancia en que el lector activa el texto. Esta multiplicidad no es, sin embargo, infinita, y cada época encuentra dentro de sus parámetros culturales, dentro de sus expectativas históricas, un conjunto discreto de posibles interpretaciones que el tiempo se encarga de desechar, por lo menos parcialmente.

Nuestra época ha privilegiado para el Quijote interpretaciones que se centran en la experiencia del lector como individuo y por esto mismo, en la presunción de que este texto es de alguna manera, didáctico, en el sentido en que Horacio definió su norma del *et delectare et prodesse*, y que su lectura nos permite saber más de nosotros mismos.

Por cierto, este tipo de interpretación del *Quijote*, en el mundo contemporáneo, en el que el hombre quiere encontrar el sentido que nos define como sujetos y como entes históricos más allá de una tradicional solución trascendentalista, tiene irresistible seducción. La crítica de corte psicológico, en el más amplio sentido de la palabra, de los últimos veinticinco años efectúa un desplazamiento del texto al autor y viceversa para extrapolar del imaginario cervantino rasgos de carácter e ideologías que respondan de modo eficaz a los de nuestro tiempo. En otras palabras, estas lecturas deducen del texto cervantino las respuestas a los problemas o intereses que preocupan al hombre de nuestra circunstancia histórica.

Nada más alejado de mi propia visión de lo que convendría que fuera la crítica del *Quijote*, que estas tendencias hermenéuticas a las que he aludido. Lo que me preocupa hoy, y lo que me ha preocupado siempre, es recuperar los sentidos que debería haber tenido el *Quijote* para sus primeros lectores. Esta recuperación, siempre parcial, creo que debe apoyarse en el aspecto verbal del texto y, en particular, en la cabal comprensión de la dimensión léxica del discurso cervantino sin excluir el análisis de los elementos formales con los que se construye el desarrollo del relato. Así, pues, mi enfoque propone una manera de leer las obras de creación literaria de la época áurea como productos artísticos de su tiempo.

Para ejemplificar mi lectura filológica del *Quijote*, he elegido el capítulo XVIII de la Segunda Parte. Como otras veces, he preferido la Segunda Parte porque creo que en el texto de 1615 la novedad de la anécdota había quedado atenuada por la presencia permanente, en la imaginación de los lectores de entonces y ahora, de la Primera Parte en la que todos los presupuestos del contrato de lectura quedan establecidos y el elemento de sorpresa tiene un papel ciertamente

secundario. Me adelanto, pues, a afirmar que quedan fuera de mi indagación todas las nociones de evolución psicológica de los personajes y protagonistas que reaparecen en esta Segunda Parte. Prefiero prestigiar en mi análisis los rasgos permanentes que hacen posible su reconocimiento. Creo, además, que ésta es una de las contribuciones formales más importantes que Cervantes recupera de las novelas de caballerías y que es fundamental en todo texto de trama abierta.

El capítulo XVIII, como recordarán, constituye la última parte de la unidad narrativa correspondiente al encuentro de don Quijote con el Caballero del Verde Gabán, que se extiende a lo largo de los capítulos XVI, XVII y XVIII. Como en toda narración de viajes, este encuentro fortuito, no tiene relación causal previa o posterior con los sucesos de la historia. Por ello, los personajes nuevos poseen una independencia notable y resultan fuente de rica inspiración para la crítica. De hecho, son numerosos los trabajos que han examinado, sobre todo desde un punto de vista ideológico, las características del personaje de don Diego de Miranda, a quien el narrador de la Segunda Parte termina por denominar, apropiándose de los usos de la novela de caballerías, con la perífrasis conocida de El Caballero del Verde Gabán<sup>2</sup>.

Me he detenido en el último capítulo de este segmento porque creo que ejemplifica de modo particularmente notable la singular novedad con que Cervantes construye su prosa narrativa. Ya desde el título estas novedades se hacen evidentes. Así, la voz narrativa llama a la vivienda de don Diego de Miranda «castillo o casa» (p. 540)<sup>3</sup> con repetición anafórica que refuerza la voluntad de fundir el discurso del personaje con el del narrador. Este juego de apropiaciones del discurso ajeno se repite en varias ocasiones y con diverso grado de complejidad a lo largo del relato, de modo que, en verdad, terminará por convertirse en uno de los rasgos más originales de la prosa en que se escribe el *Quijote* y el que parece conferirle, desde las propuestas narrativas de nuestro tiempo, un particular aire de modernidad. En efecto, los cambios de perspectiva desde la que se narra el relato, lo que se llama paso del discurso indirecto a discurso directo, forman parte de este recurso que permite cambios imprevistos de registro. En el caso de «castillo o casa» que acabamos de mencionar, no hay señales lingüísticas claras, como pueden ser los cambios de persona o modos y tiempos verbales, verdaderos deícticos del discurso, sino que ese cambio se pro-

---

<sup>2</sup> V., el clásico trabajo de F. Márquez Villanueva, «El Caballero del Verde Gabán y su reino de paradoja» en *Personajes y temas del «Quijote»*, Madrid: Taurus, 1975, con examen de la bibliografía hasta entonces accesible; v. tb. Fernando Lázaro Carreter, «La prosa del *Quijote*» en Aurora Egido, ed. *Lecciones cervantinas*, Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, s.a., [1985], 115-129.

<sup>3</sup> Todas las citas son de la edición de Celina Sabor de Cortázar e Isaías Lerner, Buenos Aires: Editorial Abril, 1983.

duce en el estricto nivel léxico. ¿Qué exige del lector esta manera que tiene el discurso cervantino de apropiarse de otra voz en el espacio del discurso del narrador, o de otro personaje?

Ciertamente, exige una competencia doble: por un lado, el conocimiento de la Primera Parte y de las características de la locura de don Quijote, pero también requiere el conocimiento de ciertos campos léxicos que han definido, claramente, al personaje. No se trata de las acciones, sino de sus actos de habla. El personaje, formado con retazos de discurso, es él mismo, un fenómeno discursivo. De este modo, esta especie de dispersión, en el discurso del narrador, de palabras que son índice de la lengua de un personaje, como acabo de señalar, puede bien considerarse como una de las formas del discurso referido, y tal vez la más ambigua. Por cierto, como señal de la clara voluntad de dotar al capítulo de una estructura formal que favorece el orden de palabras latinizante, paralelismos y repeticiones acerca de los que no puedo hacer sino mención, al final del capítulo vuelve a aparecer «castillo» despojado de la única señal que distinguía esta palabra como propia de don Quijote porque se la enfrentaba con la del resto de los personajes para definir la vivienda de don Diego de Miranda, es decir, «casa»:

*Reiteráronse los ofrecimientos y comedimientos, y con la buena licencia de la señora del castillo, don Quijote y Sancho, sobre Rocinante y el rucio, se partieron.*

«Castillo», en el discurso del narrador, se transforma así en la señal esencial que define la aceptación de la locura de don Quijote por parte de los personajes. De este modo, en un exquisito ejercicio de economía narrativa, Cervantes evita *explicar* nuevamente la opinión de la familia de don Diego de Miranda porque una sola palabra la aclara para los lectores.

Más aún, como ya se ha señalado, el paso de la voz del narrador que cuenta las palabras del personaje a las del personaje mismo, aparece en este capítulo en otro ejemplo singular. En efecto, cuando don Quijote pide «ahincadamente» a don Lorenzo, el hijo del Caballero del Verde Gabán, «dijese los versos de la justa literaria» (p. 543) el relato pasa sin ninguna señal lingüística introductoria, de la voz referida por el narrador a la del mismo personaje:

*a lo que él respondió que por no parecer de aquellos poetas que cuando les ruegan digan sus versos los niegan y cuando no se los piden los vomitan:*

*— Yo diré mi glosa, de la cual no espero premio alguno, que sólo por ejercitar el ingenio la he hecho (p. 543).*

No es ésta la ocasión para repasar las diversas instancias formales y narrati-

vas en el que se da este paso del discurso indirecto al directo<sup>4</sup>, pero conviene adelantar aquí que este rechazo por las fórmulas lingüísticas introductorias es frecuente en Cervantes y debe probablemente relacionarse menos con el llamado estilo indirecto libre, si esta relación termina por ser reduccionista, y más con una voluntad de oralidad que prescinde muchas veces de lazos gramaticales o sintácticos que formalizan el discurso en grados tal vez excesivos para la simultánea multiplicidad de voces que buscaba Cervantes<sup>5</sup>.

Pero volvamos al título del capítulo. En efecto, creo útil advertir que la denominación múltiple para reflejar el tipo de confusiones respecto de los objetos de la realidad que define parcialmente a don Quijote, además remite especialmente a la Primera Parte en un esfuerzo por dar coherencia y unidad a esa historia de carácter episódico. A su vez, los sucesos en la casa se califican de «extravagantes», palabra que cierra significativamente el título. *Extravagante* es un adjetivo que debió resultar particularmente infrecuente para los lectores iniciales y Cervantes no lo usó inocentemente. Por cierto, se halla ausente de los diccionarios españoles de la época y el *Tesoro lexicográfico* solamente lo documenta en los extranjeros de Oudin (1607) Franciosini (1620) y Percivale (1623) que probablemente reflejan los usos franceses, italianos e ingleses. De hecho, *Autoridades*, a quien sigue Corominas, lo documenta por primera vez en la *Historia* del padre Mariana, que es autoridad dudosa para fechar el uso artístico de la palabra pues se trata de su propia traducción castellana, aparecida en 1601, del original latino. Así, pues, la palabra debió tener un aire novedoso y parece ser Cervantes el que le da identidad literaria castellana<sup>6</sup>.

A partir de estas señales del título del capítulo, el lector sabía ya qué esperar. Y desde el primer párrafo aparecen muestras del derroche de artificios con que irá concluyendo el episodio. El texto se construye sobre una alternancia de homenaje a las fórmulas clásicas y de propuestas de novedad expresiva. De recursos de lengua ennoblecedores y descategorización mediante giros populares; de

---

<sup>4</sup> V. para esto, Á. Rosenblat, *La lengua del «Quijote»*, Madrid: Gredos, 1971, 332-337, con bibliografía general y especial para Cervantes; E. Riley, «Anticipaciones en el «Quijote» del estilo indirecto libre» en Eugenio de Bustos Tovar, *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982 [1971], II, 471-478. Para consideraciones generales sobre el concepto, Luis Beltrán Almería, *El discurso ajeno. Panorama crítico*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1990, con análisis crítico de bibliografía más reciente. Para el concepto de diseminación, Valentín N. Voloshinov, *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1976, caps. 3 y 4.

<sup>5</sup> El ejemplo extremo de esta actitud creo que se encuentra al final de la *Novela Ejemplar* «El casamiento engañoso», cuando el alférez Campuzano explica al licenciado Peralta que decidió rechazar la fórmula narrativa de la ficción en prosa y reproducir el diálogo de los perros oído en el Hospital de la Resurrección «que está en Valladolid» para poder, de ese modo, «ahorrar de *dijo Cipión, respondió Berganza*, que suele alargar la escritura.» (ed. Harry Sieber, Madrid: Cátedra, 1980, II, 295).

<sup>6</sup> Cervantes lo usa por primera vez en el *Viaje del Parnaso* y, después de la Segunda Parte del *Quijote*, en *El viejo celoso*. V. el *Vocabulario...* de C. Fernández Gómez, s.v.

reflexión sobre la actividad literaria y ejemplificación con textos canónicos y ejercicios estudiantiles.

En efecto, el primer párrafo, con su estructura sintáctica latinizante de completiva con verbo en infinitivo; «halló ser la casa...» (p. 540) y estructuras paralelísticas nominales con ausencia de verbo conjugado, pone en función recursos sintácticos clásicos de larga tradición; a su vez, el recuerdo de Garcilaso mira hacia los clásicos contemporáneos, lectores ejemplares de fuentes clásicas.

Debemos a los comentarios de Rodríguez Marín todos los datos necesarios que consagran a Toboso como lugar de fabricación de tinajas; esta información es, sin embargo, insuficiente y nos parece innecesaria..., una vez sabida. Lo que hoy nos parece valioso reconocer, a partir de las identificaciones de los anotadores, es la cómica manipulación de los versos de Garcilaso, a través del insólito «tobosescas» (p. 540), que no volverá a ocurrir en el *corpus* cervantino como era de esperarse<sup>7</sup>. Se trata de convertir la noble figura trágica de Dido, mediatizada por la exquisita reelaboración que hace Garcilaso en el soneto X del texto de la *Eneida* IV, 651, en la triste figura de don Quijote todavía empapado por los requesones; las *dulces exuviae* abandonadas en el lecho de la reina de Cartago por el fugitivo Eneas; las «dulces prendas» indeleblemente instaladas en la memoria de la voz poética elegida por Garcilaso, se transforman en las grotescamente vulgares tinajas del Toboso<sup>8</sup>.

Por cierto, los mismos versos de Garcilaso pueden aparecer en otro contexto como claro homenaje, en la voz de Periandro, según se lee dos veces en el *Persiles* (I, 4 y II, 15). Así, Periandro transforma el objeto de su amor, Auristela misma, en la «dulce prenda» en I, 4, y como palabras hechizo que rompen el sueño donde vive la visión de Auristela en II, 15. Pero en esta instancia del *Quijote*, la reelaboración respetuosa, no cómica de motivos clásicos corresponderá al hijo del Caballero del Verde Gabán.

En efecto, el soneto «a la fábula o historia de Píramo y Tisbe» (p. 545) en decorosa armonía con el personaje, es un perfecto modelo de ejercicio poético de alto vuelo, digno del estudiante de Salamanca que tiene «desvanecidos los pensamientos» (p. 529) con la glosa a cuatro versos que le han enviado de su universidad para una justa literaria, como ya había explicado su padre en el capítulo anterior. Prefiero no detenerme en la *Glosa*, que no presenta demasiados

<sup>7</sup> Hay abundante uso de este sufijo *-esco* con evidente valor humorístico y de alto valor expresivo a lo largo del *Quijote*, de aquí que en muchos casos resulten usos únicos, como *dueñesco*, *tordesillesco*, *labradoresco*, *gobernadoresco*, *azotesco*, *candayesco*, *argamasillesco*, en la Segunda Parte.

<sup>8</sup> El capítulo ofrece otro ejemplo de reescritura de fuentes clásicas en las razones con que don Quijote cierra «el proceso de su locura» para enseñarle a don Lorenzo «cómo se han de perdonar los sujetos y supeditar y acosear los soberbios». V. mi comentario al respecto en el volumen *Cervantes. seminario sobre el estado actual de los estudios cervantinos* que publicará próximamente el Centro de estudios Cervantinos de la Universidad de Alcalá de Henares.

elementos de interés en esta ocasión. Se trata, como el propio don Lorenzo afirma, de una composición para «ejercitar el ingenio» (p. 543)<sup>9</sup>. En cambio, el soneto, que trata el muy conocido relato de Píramo y Tisbe, permite un ejercicio de reescritura de la fuente clásica de notable originalidad. En efecto, Cervantes desafía a su personaje al enfrentarlo con la obligación de decir en un soneto algo nuevo sobre una historia muy trabajada. Para ello, el joven estudiante de Salamanca decide apartarse de la fuente y al mismo tiempo tomar directamente de Ovidio un par de elementos como homenaje al primer escritor que trató esta historia entonces poco conocida: «... haec quoniam vulgaris fabula non est»<sup>10</sup>.

El primer cuarteto hace de Tisbe, la doncella «que de Píramo abrió el gallardo pecho» (p. 545), la que abre la grieta al muro que separa las casas de los jóvenes vecinos y enamorados; se aparta así de la fuente ovidiana, que hacía de esta grieta un accidente natural sólo descubierto por los amantes:

*Id uitium, nulli per saecula longa notatum*  
(¿*Quid non sentit amor?*), *primi uidistis, amantes*, (Ibid. 67-68).

La personificación de Amor y su partida de Chipre, en donde estaba su sitio principal de culto<sup>11</sup>, se apartan de la fuente, a la que, sin embargo, se rinde homenaje, a mi parecer, de modo notable, en el primer verso del segundo cuarteto. En efecto, los espléndidos dos primeros versos, con la predicación contradictoria *habla el silencio* y la triple repetición de la palabra *estrecho* con variación semántica y morfológica iniciada ya en el último verso del cuarteto anterior, reescriben el «hablan con gestos y signos» de Ovidio («... nutu signisque locuntur» del v. 63). Por otra parte, y en un nuevo gesto de independencia de la fuente augusta, el «... porque no osa / la voz entrar por tan estrecho estrecho» ofrece una solución poética opuesta al ovidiano «Et vocis fecistis iter» (v. 69). Asimismo, dos usos coloquiales: *de hecho* (v. 3 del segundo cuarteto) y *salir de compás* (v. 1 del primer terceto) incorporan al soneto expresiones cercanas a la lengua oral que responden a los usos del narrador. En verdad, el joven don Lorenzo, al dar por sabida la historia que aquí se poetiza, consigue completar el proceso de literaturización de la fábula; en efecto, los dos últimos versos del soneto, de perfecta simetría: tres verbos con sus complementos pronominales, bella-

<sup>9</sup> De todos modos, son dignos de señalarse, elementos retóricos y lingüísticos de interés, como por ejemplo, el leísmo del cuarto verso de la primera estrofa; las repeticiones de diverso tipo que abundan desde las primeras líneas: *pasa... pasó* (vv. 1 y 2); *será... ser* (v. 9); *volver... vuelves* (vv. 14 y 16); *ser... ha sido* (vv. 22 y 23); *vivo... vida* (v. 31); *muerte... muriendo* (vv. 33 y 34) como ejemplos de repeticiones con variación morfológica; o casos de paralelismos con repeticiones anafóricas de *otro* o *ya* (vv. 11-13 y vv. 29-30 respectivamente); el encabalgamiento de vv. 26-27 y la hipérbole del v. 6.

<sup>10</sup> Cf. *Metamorphoseon*, liber IV, 53.

<sup>11</sup> Cf. en el mismo Ovidio, Liber X, 250.

mente escalonados métricamente: bisílabo, trisílabo y tetrasílabo, con notable armonía vocálica y los tres sustantivos trisílabos del último verso, prologan fonéticamente el sentido último del soneto, caro a Cervantes: la literatura como único vehículo perpetuador de los hechos humanos: la historia de Píramo y Tisbe sólo puede ser resucitada por «una memoria», es decir, por el relato que vuelve a contarse incesantemente.

Precisamente, creo que no es casual que el capítulo siguiente corresponda a los prolegómenos de las bodas de Camacho el rico, en los que se cuentan los amores de Basilio y Quiteria. Allí se pone en práctica exactamente la propuesta poética de don Lorenzo, como explícitamente declara uno de los estudiantes que encuentran apenas alejados «del lugar de don Diego»:

*Es este Basilio un zagal vecino del mismo lugar de Quiteria, el cual tenía su casa pared y medio de la de los padres de Quiteria, de donde tomó ocasión el amor de renovar al mundo los ya olvidados amores de Píramo y Tisbe; porque Basilio se enamoró de Quiteria desde sus tiernos y primeros años, y ella fue correspondiendo a su deseo con mil honestos favores; (p. 548).*

Por cierto, otros son los tiempos y la solución del conflicto será radicalmente distinta, sin que ello impida una especie de falsa teatralización del suicidio del amante que cree perdida a su amada, como ya se sabe.

Estamos, pues, ante un ejemplo muy característico de las formas del relato cervantino, que este capítulo condensa de manera singular. En efecto, las proyecciones o adelantos de sucesos como las retrospecciones o la variación de sucesos ya contados, aparecen con notable variación y frecuencia en la narración para dar una firme unidad al relato de trama abierta.

Por esto mismo, no es de extrañar que aparezca aquí también la manipulación de la autoría del texto mismo, mediante la multiplicación de instancias narrativas intermedias que diluyen la identidad del narrador. El lector debe aceptar que lo que está leyendo ha pasado por diversas formas de redacción y parte de la historia le es escamoteada: el autor, tal vez Cide Hamete, desaparece bajo la censura del morisco traductor inventado en la Primera Parte, y esto lo sabemos porque lo dice un narrador que parece transcribir la traducción y, al mismo tiempo, parece conocer y entender el original de Cide Hamete<sup>12</sup>. Aún más, cuando se suprimen las circunstancias de la casa de don Diego porque «al traductor desta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio» (540), en verdad se prepara al lector para recibir las «menudencias» que definen la ciencia de la caballería según don Quijote detallará a don Lorenzo en la página

<sup>12</sup> Cfr., *NRFH*, XXXVIII, 2 (1990), 817-836, especialmente, 822-825.

siguiente. Porque es precisamente en este constante juego por definir lo esencial de la historia y separarlo de lo inútil o menudo en que el narrador ironiza más abiertamente sobre su propio relato.

Cuando se advierte al lector que don Quijote se lava la cabeza y el rostro «con cinco calderos o seis de agua, que en la cantidad de los calderos hay alguna diferencia» (p. 541), el relato se vuelve sobre sí mismo, la instancia de la enunciación ocupa el espacio textual y el cuestionamiento de la exactitud de los hechos de la historia invalida el contrato de lectura que ha definido ésta como una historia de hechos verificables, con cronistas y autores responsables. Pero como los detalles que se cuestionan con rigurosa puntualidad son siempre completamente banales, la comicidad resultante da pie a la inagotable capacidad para ironizar que define de modo especial el relato cervantino.

Esta capacidad para crear humor mediante un recurso descategorizador puede darse en planos diferentes. Así, en el plano léxico, la irrupción súbita del registro familiar o vulgar en un contexto de aparente seriedad permite la resemantización del texto leído en nueva entonación cómica. Así, la defensa de la ciencia de la caballería hecha por don Quijote en un largo párrafo ennoblecido por repeticiones y paralelismos sintácticos se desbarata en el último segmento cuando el caballero sintetiza la definición concluyendo:

*porque vea vuesa merced, señor don Lorenzo, si es ciencia mocosa la que aprende el caballero que la estudia y la profesa, (p. 542).*

Por cierto, *mocoso*, ya desde su forma en latín vulgar de donde deriva tenía carácter expresivo y, como hasta hoy, pertenece al lenguaje familiar. Pero este modo que tiene don Quijote de pulverizar la seriedad de sus propias palabras remite a la Primera Parte donde el recurso se ensaya por primera vez en contexto semejante; en efecto, cuando el caballero intenta definir para el señor Vivaldo la naturaleza estrecha de su profesión, oponiéndola a la de los religiosos, concluye señalando:

*No quiero yo decir, ni me pasa por pensamiento, que es tan buen estado el del caballero andante como el del encerrado religioso; sólo quiero inferir, por lo que yo padezco, que sin duda es más trabajoso y más aporreado, y más hambriento y sediento, miserable, roto y piojoso; (I, p. 93).*

Creo que en este texto, *piojoso*, que es por cierto entrada única en el *corpus* cervantino, cumple la misma función que el *mocoso* del capítulo que estamos comentando. Y hay algún detalle adicional que hace pertinente la comparación entre los dos textos. En I, XIII don Quijote comienza su defensa advirtiendo al

señor Vivaldo, que había insinuado irónicamente la superior estrechez de la caballería respecto de frailes cartujos, que

*Tan estrecha bien podía ser,... pero tan necesaria en el mundo no estoy en dos dedos de ponello en duda. (I, 93).*

A su vez, en la conversación con don Lorenzo, proclamando la caballería como forma total de conocimiento, don Quijote contesta a la pregunta sobre las ciencias que ha oído:

*La de la caballería andante..., que es tan buena como la de la poesía, y aún dos deditos más.*

La reminiscencia no parece casual; tampoco parece repetición de un fórmula. Creo, más bien, que se trata, como ya he señalado otras veces, de una formalización de la naturaleza de la Segunda Parte como parodia de la Primera Parte<sup>13</sup>. De hecho el uso de un diminutivo de carácter altamente expresivo, particularmente por el uso del sufijo diminutivo -ito, refuerza el carácter irónico de esta especie de cita de sí mismo<sup>14</sup>. Conviene añadir otro elemento de semejanza y es que, en ambos casos se incluye más de un uso familiar; en I, XIII, *aporreado* y en nuestro texto la expresión *a cada triquete* «a cada momento», que DCECH, s.v. *traque* registra como de uso vulgar en Pedro de Espinosa (1625) y *Aut.* documenta primeramente con este texto. En efecto, ésta parece ser la primera aparición en Cervantes de la locución adverbial, que lo volverá a poner en boca de Sancho en el capítulo XXXIII de esta Segunda Parte. Pero el recurso de descategorización de la caballería por impropios usos de registros léxicos reaparece de manera más complicada hacia el final del capítulo, en el momento de despedida, cuando el caballero le asegura al hijo de don Diego de la conveniencia de abandonar la poesía por el ejercicio de la caballería «bastante para hacerle emperador en daca las pajas» (p. 546). El texto remata las anteriores referencias a la Primera Parte para los iniciales lectores competentes de la Segunda. Ninguno de ellos, como tampoco nosotros, pudo dejar de recordar que son casi las mismas palabras con que, en el capítulo VII de la Primera Parte don Quijote había convencido a Sancho Panza para que:

*se dispusiese a ir con él de buena gana, porque tal vez le podía suceder aventura que ganase, en quítame allá esas pajas, alguna ínsula (I, p. 59).*

<sup>13</sup> Cfr. el art. citado en la nota 9.

<sup>14</sup> Cfr. para la función y usos de este sufijo en la Segunda Parte, «Contribución al estudio de la recepción del *Quijote*» en *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona: Anthropos, 1993, 23-32, especialmente, 30.

No me voy a detener ahora en los matices expresivos que deben destacarse en este extraordinario ejemplo de discurso referido. Baste recordar que es ésta la primera mención del arcaico *ínsula*, en boca de don Quijote; sin embargo, el carácter emblemático del vocablo se hace mucho más complejo cuando se apodera de él, dos párrafos más adelante, Sancho Panza, para hacerlo uso definidor de su voz. Finalmente, otro ejemplo de descategorización, esta vez en boca de don Lorenzo, ilustra de modo impecable cómo un mismo recurso puede utilizarse para fines diferentes cuando la situación discursiva cambia, como en este caso, pues el empleo de don Lorenzo no ilustra locura alguna sino más bien la torpeza de los poetas a los que el mismo don Lorenzo fustiga. En efecto, el no querer ser «de aquellos poetas que cuando les ruegan digan sus versos los niegan y cuando no se los piden los vomitan» (p. 543) favorece el uso expresivo del verbo *vomit**ar*, que subraya la voluntad de separarse de este tipo de poetas.

Por lo demás, hay en este capítulo notable uso y manipulación de fraseología familiar o reminiscente de la lengua oral. De por lo menos doce ocurrencias de estas fórmulas gramaticalizadas en el capítulo<sup>15</sup>, me importa destacar, porque Cervantes hace uso frecuente de este recurso, no solamente con expresiones adverbiales fijas sino también con refranes, la frase hecha *sacar en limpio* porque el texto juega con su sentido corriente de «aclarar» y el sentido literal, no gramaticalizado, de «poner en versión final»; pero este juego recién se activa cuando, a la pregunta de don Diego a su hijo sobre lo que había «sacado en limpio del ingenio del huésped», don Lorenzo contesta:

*No le sacarán del borrador de su locura cuantos médicos y buenos escribanos tiene el mundo; él es un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos.* (p. 543).

Otro aspecto que ilustra el esfuerzo por crear un texto intensamente elaborado se da en los usos tempranos de palabras nuevas en el vocabulario de la lengua literaria. Ya hemos mencionado *extravagante*. Me gustaría detenerme en otros ejemplos de interés. Así, el empleo por parte de don Diego del cultismo *sólito* «acostumbrado». *Aut.* y DCECH lo registran ya en *Rinconete y Cortadillo*; pero debe hacerse notar que en la novela ejemplar, esta voz «puramente latina y de poco uso» como define *Autoridades* está puesta en boca de uno de los viejos abispones de la cofradía de Monipodio y el uso no puede ser sino irónico por el contraste con la situación de delincuencia en que se está utilizando:

<sup>15</sup> Otros ejemplos son: «tomar el pulso» (p. 541 y 545); «ni por pensamiento» (p. 541); «traer entre manos» (p. 541); «coger en un mal latín continuado» (p. 544); «deslizarse como una anguila» (p. 544); «ni por tasa» (p. 544); «tomar el pulso» (p. 545); «de todo en todo» (p. 545 y 546); «venir en grado» (p. 546).

*Vengo a decir a vuestras mercedes como agora, agora, topé en Gradadas a Lobillo el de Málaga,... y que por venir maltratado no viene luego a registrarse y a dar la sálita obediencia*<sup>16</sup>.

En cambio, en nuestro capítulo, más bien parece acartonada cortesía de don Diego de Miranda: «Recebid, señora, con vuestro sálito agrado al señor don Quijote de la Mancha» (p. 540).

También es digno de notar el uso de *bizarro*, probablemente en la acepción italiana de «brioso», «agudo, vivaz» porque se opone al *flojo* «perezoso, tardo» que usa don Lorenzo en su desconcertado esfuerzo por definir a don Quijote:

*Escapado se nos ha nuestro huésped —dijo a esta sazón entre sí don Lorenzo—; pero, con todo eso, él es loco bizarro y yo sería mentecato flojo si así no lo creyese.*

Cervantes usa el vocablo en numerosas ocasiones en las *Novelas ejemplares*, el *Persiles* y el mismo *Quijote* con distintas acepciones, pero esta significación tiene aquí entrada, a mi parecer, única en el *corpus* cervantino. Como es también de notar otro italianismo, como califica Rodríguez Marín a *bisunto* (p. 541)<sup>17</sup>, no registrado en el *Tesoro Lexicográfico*, ausente en *Autoridades* y sin documentación en DCECH y sólo usado de nuevo por Cervantes, aparentemente, en *El coloquio de los perros*, en la expresión también de origen italiano, *unto y bisunto*<sup>18</sup>.

Creo que debo concluir para no pasarme más del espacio concedido. Quedan sin embargo, aspectos notables que convendría analizar con suficiente detalle. Me refiero, por ejemplo, a los casos de repetición *cum virtute*, en su más compleja gama; usos lingüísticos infrecuentes, orden de palabras, fórmulas de tratamiento, particularmente interesantes para los hispanohablantes y variaciones del ritmo de la prosa.

Espero haber podido llamarles la atención sobre este breve capítulo de extraordinaria riqueza expresiva. El *Quijote* es un texto, creo, que hay que recuperar palabra por palabra, en su dimensión histórica; en lo que pudo significar para sus lectores iniciales para poder enriquecer nuestra propia comprensión del discurso cervantino, con los intereses y preocupaciones que conformaron esta historia, de la que somos todos herederos, en el momento de su escritura.

ISAÍAS LERNER  
GSUC, CUNY, New York

<sup>16</sup> Cfr. ed. de Harry Sieber, Madrid: Cátedra, 1980, I, 238.

<sup>17</sup> Cfr. ed. del Patronato del IV Centenario de Cervantes, Madrid: Atlas, 1948, V, p. 60.

<sup>18</sup> Cfr. ed. cit. II, p. 324.

## CERVANTES EN FRANCIA: *EL INGENIOSO HIDALGO* Y SUS AVATARES ULTRAMONTANOS

A pesar de lo que indica el título de este trabajo, lo que se pretende aquí no es, ni mucho menos, pasar revista a las traducciones y ediciones francesas de la obra maestra de Cervantes. En primer lugar, porque buena parte de este trabajo ha sido hecha —y bien hecha—, y en segundo lugar, porque tantos datos no cabrían en tan poco espacio<sup>1</sup>. Antes que dedicarme, por lo tanto, a presentar un balance bibliográfico, inevitablemente superficial y redundante, he tratado de pasar revista a unos cuantos problemas concretos de traducción y/o de recepción de los textos cervantinos en Francia. Entre los muchos que se pudieran escoger, decidí dedicarme, en primer lugar, a un breve estudio sistemático de las

---

<sup>1</sup> Para el estudio de la posteridad de las obras de Cervantes en Francia, son de destacar los trabajos de Max-Helmut Neumann («'Cervantes' werke in Frankreich», *Revue Hispanique*, LXXVIII, 1930, pp. 1-309), Maurice Bardón («*Don Quichotte*» en France au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle, Paris, Champion, 1931), Esther J. Crooks (*The influence of Cervantes in France in the Seventeenth Century*, Baltimore, The J. Hopkins University Press, 1931) y Georges Hainsworth («*Les Novelas exemplaires de Cervantès en France au XVIII<sup>e</sup> siècle. Contribution à l'étude de la nouvelle en France*, Paris, Champion, 1933) y, más recientemente, el hermoso libro de Alexandre Cioranescu, *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983. En cuanto a las traducciones de Cervantes al francés, suelen ser registradas en su debido lugar en los repertorios bibliográficos. Amén de las conocidas bibliografías y catálogos cervantinos, puede ser útil consultar la esmerada *Bibliographie de la littérature française...* (Paris, CNRS, 1967; reed. en 1969) de A. Cioranescu (cubre los siglos XVII y XVIII). Son de poco provecho los manuales de Brunet y de Graesse, así como el catálogo de la Biblioteca nacional de París. Por mí, debo añadir que no me ha sido posible manejar todas las ediciones aludidas; así que buena parte de los datos aducidos proceden de dichas bibliografías, especialmente de la *Bibliografía cervántica* (Madrid, 1906).

variaciones del título de las ediciones francesas del *Quijote* (como serie diacrónica de indicios representativos de la traducción y recepción del texto cervantino), y presentar, en segundo lugar, unas pocas muestras, ya no de traducción, sino de imitación o *reescritura*, a partir de microestructuras narrativas, sacadas de la «Troisième Partie» de la *Histoire de l'Admirable Don Quichotte* «traducida» por Filleau de Saint-Martin.

Variaciones en torno a un título problemático.

## 1. LAS TRADUCCIONES DE OUDIN Y ROSSET Y LAS AMPLIFICACIONES DEL TÍTULO

1.1. La primera traducción francesa, debida a César Oudin, ostenta en la portada el título siguiente: *L'Ingénieux Don Qvixote de la Manche composé par Michel de Cervantès*<sup>2</sup>. Desde luego, lo que más llama la atención es el escamoteo de la palabra *hidalgo*, que desaparece en la versión francesa. Omisión reveladora, así como la conservación de la grafía *x* en la palabra *Quixote*, ya que ambos vocablos iban a resultar problemáticos para los traductores: el primero, desde el punto de vista socio-histórico (la categoría «hidalgo» no tiene su exacto correspondiente en Francia) y el segundo, desde el punto de vista lingüístico, ya que la grafía *x* da cuenta de un fonema fricativo en plena evolución, del que no se sabe exactamente si es palatal (grafía francesa: *ch*) o si se trata ya de una velar (la jota actual), que tampoco tiene equivalente en francés.

1.2. La segunda edición de esta traducción, revisada y corregida, sale de las mismas prensas en 1616, con notables modificaciones y amplificaciones del título: *Le Valeureux Don Qvixote de la Manche, ou l'Histoire de ses grands Exploicts d'armes, fidèles Amours, et Aduentures estranges. Oevvre non moins vtile que de plaisante et délectable lecture*. Es de notar, en primer lugar, entre los rasgos que se han conservado, que se sigue omitiendo la traducción de la palabra *hidalgo* y que permanece la grafía *x* en el nombre del protagonista. Pero es mucho más significativo que otra palabra problemática, el adjetivo *Ingenioso*, haya quedado a su vez soslayada, ya que, de hecho, equivale a un auténtico escamoteo, en este caso, la substitución de *Ingénieux* por *Valeureux*. El carácter rimbombante y llamativo del título sugiere, por otra parte, nuevas estrategias editoriales en dirección a un público más amplio, a raíz probablemente del éxito de la obra y de su impacto en el lectorado francés. De ahí, tal vez, que el cambio de *Ingénieux* por *Valeureux*, pueda igualmente proceder de una preocupación editorial, pues la traducción literal resultaría poco menos que ininteligible para

<sup>2</sup> París, Jean Foüet, 1614. Se realizó a partir de la edición impresa por Juan de la Cuesta en 1608.

la mayoría de los lectores<sup>3</sup>. En este caso, los cambios substanciales introducidos en el título de la segunda edición serían, por lo tanto, los primeros indicios de un proceso interactivo entre el lectorado y el traductor, del todo parecido al que tuvo lugar entre Cervantes y sus lectores, a raíz de la publicación de la «Primera Parte» del *Quijote*.

1.3. La traducción de la *Segvnda Parte del Ingenioso Cavallero Don Qvixote de la Mancha* por François de Rosset (París, Jacques du Clou et Denis Moreau, 1618), parece sin embargo desmentir esta hipótesis, pues vuelve a aparecer el adjetivo *Ingénieux* en la portada del libro: *Seconde Partie de l'Histoire de l'Ingénieux et Redoutable Chevalier Don Qvichot de la Manche, composée en Espagnol, Par Miguel de Cervantes Saavedra*. Pero amén de que se trata de otro traductor y de otro impresor, que no tienen por qué compartir necesariamente las preocupaciones de los primeros editores, ni tomar en consideración las reacciones de un público con el que todavía no se han enfrentado, existen varios indicios que confirman las primeras observaciones. En primer lugar, cabe subrayar que F. de Rosset redobla la adjetivación con el epíteto *Redoutable*, quitándole, por lo tanto, a la palabra *Ingénieux* buena parte de su carácter paradójico y controvertible, en la medida en que ésta ya no aparece como dominante característica exclusiva y deja de representar, por lo tanto, la única clave interpretativa del personaje de don Quijote<sup>4</sup>. En segundo lugar, existe otro título, que se sitúa a continuación de las páginas preliminares, en la misma plana que el epígrafe y el texto del primer capítulo. Ahora bien, en este título, los adjetivos *Ingénieux* y *Redoutable* han sido trocados por *Admirable* y *Excellent*, lo que confirma la tendencia al rechazo de la palabra *Ingénieux*<sup>5</sup>. Es de recordar, por fin, el cambio de estatuto del protagonista, que pasa de *hidalgo* a *caballero* en el título de la *Segunda Parte*, por lo que desaparece el problema de la traducción de la palabra *hidalgo*, ya que *caballero* viene lógicamente traducido por *chevalier*.

<sup>3</sup> De hecho, el calificativo *ingenioso* resultó incomprensible para los mismos eruditos; véase, al respecto, la despiadada censura compuesta en forma de diálogo por Pierre Perrault, en 1679 (*Critique du Livre de Dom Quichotte de la Manche*, ed. de M. Bardón, París, Les Presses Modernes, 1930, pp. 94-96).

<sup>4</sup> En una edición posterior, se han trastrocado los epítetos y *redoutable* aparece en primer lugar: *Histoire Dv redovtable et ingénieux Chevalier Dom-Qvixote de la Manche* (Orléans, Gilles Hotot, 1665).

<sup>5</sup> Este segundo título reza así: *La Seconde Partie de l'Admirable et Excellent Dom-Qvichote de la Manche*. En la edición de 1646 (Rouen, Jean Berthelin), que es la que tengo a mano, es curioso observar que aparece en esta misma plana el nombre de Dom-Qvichot, con la grafía *ch* y apócope de la *e*. Sin embargo, a continuación, y de manera sistemática —por lo que he podido averiguar— no se le nombra más que Dom-Qvixote.

## 2. LA TRADUCCIÓN DE FILLEAU DE SAINT-MARTIN: *L'HISTOIRE ADMIRABLE*

Esta traducción, publicada en París (Claude Barbin, 1678), tiene como título *Histoire de l'Admirable Don Quixotte de la Manche*. Como bien se echa de ver, se recoge en éste el concepto de *histoire*, por supuesto con h minúscula (cfr. el inglés *story*), que ya había aparecido en el subtítulo de la segunda edición de Oudin (1616). Pero lo más interesante es la preferencia por el adjetivo *Admirable* —también usado anteriormente por F. de Rosset, como acabamos de verlo, en una página interior de su traducción de 1618—, que parece subsumir aquí, en cierto modo, todos los demás epítetos: *ingénieux*, *valeureux*, *redoutable* y *excellent*. Cantidad de ediciones recogerán la misma idea, a lo largo del siglo XVII y XVIII, entre las cuales cabe destacar la edición a base de grabados (Coypel, etc.), que se publicó en La Haga, en 1774, con el título de: *Les principales aventures de l'Admirable Don Quichotte de la Manche représentées en figures par Coypel, Picart le Romain, et autres habiles Maîtres; avec explication des trente-et-une planches de cette magnifique collection*. O sea, otras tantas rotulaciones que parecen inspiradas, al fin y al cabo, por la idea expresada en la misma obra de Cervantes: «los sucesos de don Quijote, o se han de celebrar con admiración o con risa», II, 44<sup>6</sup>. Es de notar, por fin, la desaparición de la grafía *Qvixote*, que viene sustituida por *Quichotte* —salvo escasísimas excepciones— a partir de los años ochenta del siglo XVII.

## 3. LA TRADUCCIÓN DE FLORIAN Y LA ABREVIACIÓN DEL TÍTULO

3.1. La traducción de Jean-Pierre Claris de Florian, publicada en París, en 1799 (edición póstuma), marca un cambio de rumbo en la rotulación de la obra maestra de Cervantes, que ya se titula, a secas: *Don Quichotte de la Manche*. Esta fórmula abreviada, reveladora de la estética clasicista de Florian va a tener un gran éxito editorial durante más de un siglo.

3.2. H. Bouchon du Bournial, traductor de unas *Oeuvres choisies* (París, Imprimerie des Sciences et des Arts, 1807) y de unas supuestas *Oeuvres complètes* (París, L.T. Cellot, 1807-1821) refleja esa tendencia a la condensación del título y llega a sustantivar —probablemente a imitación del español— el nombre del

<sup>6</sup> Se añade un matiz suplementario en el título de la traducción de Vacquette d'Hermilly (París, 1778), donde se lee: *Histoire de l'admirable et incomparable don Quichotte de la Manche*. Lo que también pudo ser una forma oblicua de la influencia de Cervantes en sus propios traductores, ya que *incomparable* corresponde al epíteto *sin par* que se aplica en el texto a la dama de don Quijote: «la sin par Dulcinea».

protagonista como exponente de la fábula: *Le Don Quichotte*. Con lo que se realiza la identificación del personaje con el libro, clara señal de la fama que éste ya tenía adquirida en el lectorado francés.

#### 4. LOUIS VIARDOT Y LA TRADUCCIÓN LITERAL: *L'INGÉNIEUX HIDALGO*

4.1. La tendencia a una traducción más literal del título se inicia con la publicación de la traducción de De Launay: *L'ingénieux Chevalier Don Quixote de la Manche* (París, Th. Desoer, 1821). Observamos que se rehabilita el adjetivo *ingénieux*, así como la grafía arcaizante *Quixote* (que va a desaparecer por completo), pero la palabra *hidalgo* —traducida por *chevalier*— sigue planteando, por lo visto, problemas al traductor.

4.2. La esmerada traducción de Louis Viardot, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche* (París, J.J. Dubochet et Cie, 1836-1837), es la que da con la rotulación «definitiva». Se integran juntas, por primera vez, las dos palabras problemáticas y se forja el sintagma *ingénieux hidalgo*, que iba a ser definitivamente consagrado en las traducciones francesas del siglo XX, o sea la de Labarthe y Cardaillac (Toulouse, Privat, 1923-1927) y la de Jean Cassou (Paris, Gallimard, 1949).

#### 5. ÚLTIMAS VACILACIONES

Mientras la traducción de Viardot alterna en las editoriales, con las de Filleau de Saint-Martin (*Histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche*) y de Florian (*Don Quichotte de la Manche*), van saliendo nuevas traducciones que no son sino compilaciones o refundiciones de las anteriores<sup>7</sup>. La de F. de Brotonne, *Histoire de Don Quijote de la Manche* (París, Lefèvre, 1837), «*traduite sur le texte original, d'après les traductions comparées de Oudin et Rosset, Filleau de Saint-Martin, Florian, Bouchon-Dubournial et Delaunay*», propone una modificación ortográfica del nombre del protagonista (*Don Quijote*, en vez de *Don Quichotte*) que no encontrará eco —que yo sepa— en otros traductores. Lo mismo pasa con otro título de Brotonne, que aparece en ediciones posteriores de su «traducción comparada», y tampoco llegará a tener posteridad: *Histoire de*

<sup>7</sup> La de Jean Cassou (París, Gallimard, 1949), parte de las traducciones de Oudin y de Rosset: es una de las mejores, con la de Viardot. La de Labarthe y Cardaillac (Toulouse, Privat, 1923-1927) menos arcaizante, presenta la ventaja de poner el texto cervantino al alcance de un lectorado más amplio, pero el prurito de literalidad que manifiestan los traductores hace que la versión francesa resulte a veces bastante pesada.

*l'Ingénieux Seigneur Don Quichotte de la Manche* (París, B. Renault, 1845). Traducción, por supuesto muy discutible, que parece ser indicio de que la palabra *hidalgo*, documentada en francés desde el siglo XVI, seguía planteando problemas de traducción a mediados del XIX y hasta tal vez en el XX.

## 6. EL PROTAGONISMO DE SANCHO Y LAS EDICIONES PARA LA JUVENTUD

6.1. Entre las informaciones que nos proporciona esta breve recensión de títulos, cabe destacar la emergencia del protagonismo de Sancho Panza, cuyo nombre aparece, a partir del siglo XIX, en las cubiertas de ediciones —generalmente abreviadas—, con destino a la juventud. Emergencia muy relativa, ya que tan sólo he podido registrar unos cuantos casos, pero es probable que muchos de estos libritos o álbumes para niños no llegarían a ser reseñados en los catálogos bibliográficos. En la *Bibliografía cervántica*, no he encontrado más que las tres fichas siguientes:

— *Le Don Quichotte en Estampes, ou les Aventures du Héros de la Manche et de son écuyer Sancho Pança, représentées par 34 jolies gravures, avec un texte abrégé de Florian, et revu sur l'original espagnol* (París, Eymery, Fruger et C<sup>o</sup>, 1828).

— *Le Don Quichotte du jeune âge, aventures les plus curieuses de Don Quichotte et de Sancho, précédée d'une introduction historique sur l'origine de la chevalerie et suivie d'une conclusion morale, par Elisabeth Müller* (París, Amédée Bédélet, s. f., publicado hacia 1852).

— *Histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche et de Sancho Pança, surnommé la fleur des écuyers, donnant le récit de leur vie privée avant leur départ inattendu; ses aventures curieuses et chevaleresques, son retour inespéré après ses exploits glorieux et mémorables* (París, Le Bailly, s.f., publicado hacia 1875).

6.2. No por eso deja de ser significativa la tendencia a la multiplicación de las ediciones para la juventud, ya que en la misma *Bibliografía cervántica* (dedicada a las traducciones de las obras de Cervantes) apenas caben unas veinticinco fichas. Pero mientras algunas presentan un marcado carácter recreativo y se publican en colecciones como la *Bibliothèque rose illustrée*, otras llaman la atención sobre el valor didáctico y moral del libro.

6.3. Como se transparenta en el título de la ya citada edición, *Le Don Quichotte du jeune âge...*, donde se menciona la presencia de una «conclusion morale», el libro ha sido interpretado como una fábula ejemplar, para la edificación de los jóvenes. La participación importante de miembros del clero en la selección,

translación y arreglo de los textos, así como el título de las colecciones en que se han publicado (*Bibliothèque chrétienne et morale*, *Bibliothèque d'Education et de Récréation*) no deja lugar a dudas en cuanto a la finalidad de su difusión.

6.4. Paralelamente a estas piadosas y ortodoxas lecturas, también se publican traducciones más «laicas», con propósitos aparentemente más pedagógicos que morales. Alguna de ellas ha sido publicada por la Librairie de l'Education Nationale (París, s.f., publicada hacia 1893), otra aparece en una colección titulada *Bibliothèque des Ecoles Primaires Supérieures* (París, Ch. Delagrave, s.f., publicada hacia 1893) y otra con «commentaires et notes à l'usage des classes» (por Louis Dubois, París, 1896). Cabe destacar, entre estas últimas, una traducción de Florian, con notas en alemán y un vocabulario francés-alemán, evidentemente destinada al aprendizaje... del francés!

#### *Traducción y emulación: un caso de reescritura*

Sabido es que los primeros traductores de Cervantes, amén de las libertades que se tomaron en sus traducciones, fueron contaminados por el virus cervantino y se dedicaron a escribir novelas cortas (Florian), o a injertar en las mismas traducciones, ficciones imitadas del ilustre original. Así es cómo Filleau de Saint-Martin —a imitación de esos misteriosos «folloncicos» de los que tanto recelaba Cide Hamete Benengeli— se atrevió a suprimir el capítulo 72 de la Segunda Parte, para quitar el inconveniente de la muerte del protagonista y continuar la serie de sus aventuras. Sólo que los capítulos que forman la tercera parte de este «dilatado» *Quijote* vienen presentados, igual que los anteriores, como si fueran traducidos de Cervantes<sup>8</sup>. En realidad, se trata de un a modo de pastiche, de relativo interés artístico, pero que facilita, eso sí, gran copia de material para el análisis de los procesos de reescritura, ya que el «traductor» había captado muy bien las técnicas narrativas de su ilustre modelo. Hasta se puede decir que algunas páginas no carecen de gracia, si bien se trata de una comicidad un tanto rústica que antes recuerda al *Quijote* de Avellaneda que al de Cervantes. El imitador suele barajar, en efecto, personajes, diálogos y situaciones, de tal modo que el substrato cervantino sirve de armazón y sigue sustentando lo que podría resultar sin ello una auténtica máquina de disparates. Así es, por ejemplo, como el episodio de los leones da lugar, en la versión francesa, a un curioso enfrenta-

---

<sup>8</sup> La paternidad de la «traducción» de Filleau de Saint-Martin ha sido puesta en tela de juicio por otro imitador y continuador del *Quijote* (Robert Challes). Para estas «imitaciones», véanse los comentarios de M. Bardon en su ya citado estudio (*Don Quichotte en France au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle*, pp. 339-365; 572-576) y A. Cioranescu, *Le masque et le visage*, pp. 535-539.

miento. En efecto, ya no se trata de don Quijote, sino de Sancho Panza, y éste no pelea con leones, sino con avestruces (en francés: *autruche*). Ahora bien, se nos precisa, por más señas, que dichos avestruces, procedentes de África, van destinados a la colección de fieras del Rey, igual que los leones de la tan famosa aventura de don Quijote (II, 17). Y por si no bastara, un juego de palabras (*autruche/Autriche*) completa el sistema de indirectas con el que el episodio se da a leer como pastiche del texto cervantino:

*En même temps, Sancho part de la main au grand trot de sa jument, et quand ils furent près de ces hommes: Qu'avez-vous là, dit-il, voleurs? qu'on me le montre! Monsieur répondirent ces gens, bien étonnés d'une si étrange figure, ce sont des autruches et nous ne sommes point des voleurs. Des autruches? dit Sancho, qui n'en avait jamais vu: sont-elles de la maison d'Autriche? Si cela est je les respecte, sinon, je sais bien ce que j'ai à faire. Elles ne sont pas de la maison, monsieur, répondirent-ils, mais elles sont pour la maison; c'est le gouverneur d'Arrache qui les envoie d'Afrique, pour les mettre dans la ménagerie du roi notre seigneur, comme une chose curieuse. Que je les envisage, dit Sancho. Nous sommes pressés, monsieur, dirent-ils, elles n'ont pas déjeûné et nous avons huit lieues à faire aujourd'hui. Est-ce que j'ai déjeûné, moi? repartit Sancho en colère; tant mieux, tant mieux, la partie sera égale, nous combattons tous à jeûn. En disant cela il commença à brandir sa lance, et ces pauvres gens découvrirent aussitôt les autruches.*

*On n'en avait jamais vu de si belles en Espagne; elles étaient d'une grandeur prodigieuse, surtout le mâle, qui avait l'air furieux. Ce fut à lui que Sancho s'adressa: A moi, dit-il, des autruches! tâchant toujours d'imiter don Quichotte en tout ce qu'il lui avait vu faire; à moi! oh je sais bien qui me les envoie, et je vais les lui renvoyer plus vite que la poste: en même temps, il met sa lance en arrêt, invoque sa dame, la première venue, et donnant des deux, il court sur le mâle qui l'attendit de pied ferme avec de grands sifflemens<sup>9</sup>.*

Un análisis más pormenorizado, mostraría cómo el imitador se ha fijado en detalles característicos de la aventura de los leones, a la vez que recoge una serie de rasgos tópicos de las demás aventuras de don Quijote, de tal forma que el juego de imitaciones viene a ser vertiginoso: por un lado, Sancho imita a su amo

<sup>9</sup> Véase Partie III, Livre I, chapitre 12 (ed. cit., t. V, p. 88).

(igual que don Quijote imita a los paladines de los libros de caballerías) y por otro lado, el «traductor» francés imita a Cervantes<sup>10</sup>.

Filleau de Saint-Martin no sólo echa mano de materiales forjados por Cervantes (personajes, motivos, situaciones), sino también de técnicas y estructuras narrativas que no pertenecen en propio a la fábula de don Quijote, pero que no dejan de ser características de la escritura cervantina. Sólo que en este caso, no basta cotejar la versión francesa con determinado pasaje del texto fuente, sino identificar una estructura que puede presentar un carácter más o menos recurrente. De ahí que sea necesario desenmarañar el andamiaje, a veces complejo, utilizado por el imitador.

El capítulo XX de la *Troisième Partie* de Filleau de Saint-Martin, es muy revelador desde este punto de vista. Dicho capítulo termina, en efecto, con un encuentro de don Quijote con un ermitaño —del que descubriremos más adelante que no es sino un gitano disfrazado— y, a continuación, con tres hombres medio desnudos, de aspecto más bien huraño, que llevan en las muñecas y en los tobillos señales de haber sido encadenados. Así que los personajes parecen llevar en sus mismas carnes la clave de su verdadera identidad literaria. Lo cierto es que a vista de tales indicios, el lector no puede dejar de pensar en un famoso episodio de la fábula cervantina: el encuentro de Don Quijote con los galeotes (I, 22). Y la reminiscencia resulta tanto más graciosa, cuanto que estos nuevos delincuentes, a diferencia de los cervantinos, vienen libres de cadenas, como si alguien ya se las hubiera quitado... en un episodio anterior. En realidad, se trata de otros tres gitanos que, con ayuda del seudo ermitaño vienen con propósito de quitarle el caballo a don Quijote. Y así, mientras unos le amenazan con piedras (otra clara alusión al texto fuente), el otro se lleva tranquilamente a Rocinante. Detalle no menos significativo, si recordamos que en la versión cervantina del encuentro con los galeotes, se supone que Ginés de Pasamonte se llevó el jumento de Sancho Panza<sup>11</sup>. Pero antes que estas homologías o coinci-

<sup>10</sup> Todos los materiales tomados del original vienen organizados a base de oposiciones y semejanzas, homologías y contrastes: v. g., el león macho de la fábula cervantina es pacífico en extremo, mientras el avestruz macho de la imitación es agresivo en extremo; don Quijote se aparta y no interviene en la pelea, del mismo modo que Sancho y el Caballero del Verde Gabán en el original cervantino; el seudo derrame de los sesos de don Quijote, se convierte en auténtico derrame de sangre para Sancho, a consecuencia de un picotazo que recibe en el cráneo; etc. Nótese de paso cómo las exclamaciones de Sancho (*A moi, dit-il, des autruches! tâchant toujours d'imiter don Quichotte en tout ce qu'il lui avait vu faire; à moi! oh je sais bien qui me les envoie, et je vais les lui renvoyer plus vite que la poste*) se parecen a las palabras de don Quijote: «¿Leoncitos, a mí? ¿A mí leoncitos y a tales horas? Pues ¡por Dios que han de ver esos señores que acá los envían si soy hombre que se espanta de leones!» (I, 17).

<sup>11</sup> Es de recordar que Ginés de Pasamonte también viene disfrazado de gitano, en la interpolación de la segunda edición de Cuesta del *Quijote* (I, 30), así como en la versión del robo que nos cuenta Sancho en la Segunda Parte (II, 4). Además, el capítulo 21 de la versión de Filleau de Saint-Martin (titulado *Aventure où don Quichotte perdit son cheval, qui lui fut rendu par l'enchanteur Parafaragaramus*)

dencias anecdóticas, lo que más llama la atención en la versión del imitador es el breve diálogo que don Quijote entabla con los tres gitanos:

*N'êtes-vous point, leur demanda don Quichotte, des chevaliers errans que Ramire tenait esclaves dans ses prisons? Non, dit l'un d'eux: nous sommes bien errans, mais non pas chevaliers, et nous ne connaissons pas Ramire. Où demeurez-vous? demanda don Quichotte. Où nous ne pouvons passer, répondit le même. Où allez-vous? continua-t-il. Nous ne saurions le dire que demain, répondit-il. Et pourquoi, maître-jaseur? demanda don Quichotte. Parce que nous ne savons pas l'avenir, repartit l'esclave. D'où venez-vous donc, dit don Quichotte, peut-être saurez-vous le passé? Le passé est bien loin, dit l'esclave; et comme nous ne l'avons pu suivre, nous ne savons ce qu'il est advenu*<sup>12</sup>.

No es necesario cotejar la versión francesa con la cervantina para darse cuenta de que este breve intercambio es bien diferente del diálogo que don Quijote entabla con los galeotes en el texto original. Pero también presentan notables semejanzas. Aparte de que ambos vienen escritos en forma de preguntas y respuestas, observamos que éstas, en la fábula de Cervantes, resultan un tanto herméticas, por ser formuladas en clave (uso de palabras jergales) o por medio de indirectas y juegos de palabras. O sea que se registran evidentes señales de reticencia en el texto cervantino, ya que los galeotes, al fin y al cabo, no declaran sus delitos sino en forma oblicua, y hasta uno de ellos —el famoso Ginés de Pasamonte— se niega del todo a hacerlo. Ahora bien, en la confrontación imaginada por Filleau de Saint-Martin, los gitanos tampoco contestan a las preguntas, ni hablan a las claras; antes responden con evasivas o palabras burlonas, a imitación (?) de los galeotes del *Quijote*. Sólo que en la fábula de Cervantes se aclaran las palabras argóticas y demás alusiones enigmáticas, con lo que las declaraciones de los galeotes vienen a constituir, a pesar de todo, una respuesta válida, tanto para don Quijote, como para el lector; mientras que en la traducción, ambos quedan defraudados. Como si al imitador se le hubiera ocurrido sistematizar y llevar a cabo un proceso —que podríamos llamar de «reticencia lúdica»— ya iniciado en el texto fuente.

En realidad, el «interrogatorio» —ya que de eso se trata— es una estructura dialogística, ya aprovechada por Cervantes en otros relatos, en los que también

---

viene encabezado por una advertencia al lector, en la que se hace alusión a los autores olvidadizos (*ed. cit.*, p. 193). De modo que no cabe duda que el robo de Rocinante y su recuperación «milagrosa», por intercesión de un encantador, han de leerse como reminiscencia del robo del rucio en la primitiva versión cervantina.

<sup>12</sup> *Ed. cit.*, p. 191.

pudo inspirarse Filleau de Saint-Martin. Hay buen ejemplo de ello en las primeras páginas de *Rinconete y Cortadillo*, donde se arma un juego algo parecido de preguntas y respuestas, cuando uno de los pícaros trata de sonsacar informaciones sobre el nombre, patria y vida de su nuevo compañero:

*[...] el que parecía de más edad dijo al más pequeño:*

*— ¿De qué tierra es vuestra merced, señor gentilhombre, y para adónde bueno camina?*

*— Mi tierra, señor caballero, —respondió el preguntado— no la sé, ni para dónde camino, tampoco.*

*— Pues en verdad —dijo el mayor—, que no parece vuestra merced del cielo, y que éste no es lugar para hacer su asiento en él: que por fuerza se ha de pasar adelante.*

*— Así es —respondió el mediano—; pero yo he dicho verdad en lo que he dicho; porque mi tierra no es mía, pues no tengo en ella más de un padre que no me tiene por hijo y una madrastra que me trata como alnado; el camino que llevo es a la ventura, y allí le daría fin donde hallase quien me diese lo necesario para pasar esta miserable vida<sup>13</sup>.*

Y así se prosigue el diálogo, hasta que por fin, libres de recelo, los dos pícaros se cuentan alternativamente sus vidas.

El parecido con la aludida versión francesa del encuentro entre el caballero andante y los gitanos no deja de llamar la atención: a las habituales preguntas sobre quién es uno, el lugar de dónde viene y el lugar a dónde va, los interrogados contestan, en ambos textos, con evasivas que defraudan al interrogante. En la novela de Cervantes, sin embargo, se perciben en filigrana, a través de las respuestas de Cortado, las claves de un código, que su compañero no tiene dificultad en descifrar, por la mera razón que ambos jóvenes no son, al fin y al cabo, sino dos astillas de un mismo palo. Dicho en otras palabras, el abolengo picaresco y la identidad de destinos generan en ellos una complicidad latente y hacen que la comunicación nunca esté cerrada del todo, a pesar de las reticencias. De ahí que el «interrogatorio» se abra a continuación en auténtico diálogo, y termine con la «confesión» mutua de los dos pícaros. Lo que no tendría sentido, ni se pudiera concebir en la versión de Filleau de Saint-Martin, por la diferencia de estatuto que separa el interrogante de los interrogados, así como por las malas intenciones de éstos, pues tampoco hay que olvidar que lo único que pretenden los gitanos es burlar y robar a su contrincante. Ahora bien, otro episodio cervantino, tomado del mismo *Quijote*, también —y tal vez más aún que los precedentes ejemplos— pudo servir de modelo al traductor francés.

<sup>13</sup> *Novelas Ejemplares*, ed. de J.B. Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1982, t. I, p. 221.

Se trata de un interrogatorio, en forma de lid verbal, en el que Sancho Panza, gobernador de la Ínsula de Barataria, se enfrenta con un supuesto delincuente, el cual intentaba huir a la llegada de los corchetes:

—¿Por qué huías, hombre? preguntó Sancho.

A lo que el mozo respondió:

—Señor por escusar de responder a las muchas preguntas que las justicias hacen.

—¿Qué oficio tienes?

—Tejedor.

—¿Y qué tejes?

—Hierros de lanzas, con licencia buena de vuestra merced.

—¿Graciosico me sois? ¿De chocarrero os picáis? ¿está bien! Y ¿adónde ibades ahora?

—Señor, a tomar el aire.

—Y ¿adónde se toma el aire en esta ínsula?

—Adonde sopla.

—¿Bueno: respondéis muy a propósito! Discreto sois, mancebo; pero haced cuenta que yo soy el aire, y que os soplo en popa, y os encamino a la cárcel. Asilde, hola, y llevadle; que yo haré que duerma allí sin aire esta noche! (II, 49).

Sabido es que el joven consigue librarse de la cárcel con sus respuestas ingeniosas, pues sale a todas luces vencedor de su lid verbal con el gobernador. Pero lo que importa es que se trata de una microestructura dialogística, eso sí del todo parecida a la que usa Filleau de Saint-Martin en su imitación: voluntad deliberada de tomar el pelo al interrogante, carácter lúdico de las respuestas e irritación progresiva del interrogante, que sale derrotado por la pericia verbal de los interrogados. El que Sancho perdone al seudo delincuente, por su ingeniosidad, mientras que el protagonista del *Quijote* de Filleau de Saint-Martin embiste contra los burladores para castigarlos, no quita nada a la coincidencia estructural. Todo lo contrario: esta alternancia entre simetrías y contrastes es muy reveladora de las estrategias narrativas del imitador, así como el procedimiento que consiste en cruzar las aventuras del caballero con las del escudero, como ya se ha visto más arriba, con el episodio del encuentro con los avestruces. No es de extrañar, por lo tanto, que haya tomado modelo sobre un episodio sanchesco (la lid verbal que el gobernador de Barataria sostiene contra un seudo delincuente) para escribir un episodio quijotesco, perfectamente simétrico.

MICHEL MONER

Universidad Stendhal (Grenoble III)

## HUMANISMO, ERUDICIÓN Y PARODIA EN CERVANTES: DEL QUIJOTE AL PERSILES

*A Pablo Jauralde Pou*

En nuestro museo del Prado, entre sus centenares, miles de pinturas, se conserva, celosamente cuidada, la con toda seguridad más extensa colección de pintura velazqueña del mundo. Cuadros tan célebres como su posible autorretrato, diversos retratos de Felipe III y Felipe IV, *La fragua de Vulcano*, *Las lanzas*, *Los borrachos*, *Las hilanderas*, *Las meninas*, el retrato ecuestre del Conde Duque de Olivares y un largo etcétera, pueden ser contemplados dentro de los muros de nuestra primera pinacoteca.

Y en esa magnífica colección, entre tantos y tan admirables cuadros, es posible detenerse también ante un lienzo de no excesivas dimensiones (apenas un metro de largo por ochenta y dos centímetros de ancho) que allí permanece desde 1819. Procede del Alcázar de Madrid, donde se encontraba entre 1666 y 1700. De ahí pasó a la torre de la Parada y en 1714 al Palacio del Pardo. Posteriormente regresó al ya entonces Palacio Real, pues figura en los inventarios de 1772 y 1794, hasta que se trasladó al Prado de manera definitiva.

Este lienzo al que me refiero, compuesto en torno a 1644 durante la sublevación de Cataluña, pone ante nuestros ojos un enano vestido como un caballero, todo de negro, elegante, bigote y perilla castaños; sombrero, también negro, un poco ladeado, inclinado sobre la sien izquierda. Al fondo, el campo, con montañas que rozan las nubes blanquecinas. En primer plano, tres gruesos libros en el suelo. Uno de ellos, con hojas sueltas, está abierto y sobre él aparece un objeto negro —acaso un tintero, acaso un tarro de cola—. Entre sus manos, el enano

sostiene un enorme infolio de cuya encuadernación pergaminosa cuelgan correíllas. El cuadro se denomina *El bufón don Diego de Acedo, el Primo*.

El personaje plasmado por Velázquez es, en efecto, Diego de Acedo, que no era bufón, sino funcionario de Palacio y debió de ingresar en éste acaso en 1635. Estaba encargado de la estampilla con la firma real, lo cual parece explicar el acompañamiento libresco del retratado<sup>1</sup>. Como señaló oportunamente don Emilio Orozco, se trata de una figura ambientada en su medio, que adquiere así «el más profundo sentido de su mundo interior e ideal». «Velázquez —señalaba en 1965 el ilustre profesor granadino— quiso hacer realidad sus manías de grandeza, hacerles vivir como un héroe o un sabio a aquellos pobres desgraciados. No veamos en ello ironía, sino comprensión y amor, de una visión y sentimiento análoga a la cervantina cuando hizo a Don Quijote vivir el mundo ideal de su locura durante su estancia en el Palacio de los Duques»<sup>2</sup>.

No han pasado tampoco desapercibidos el cuadro ni el personaje, en relación con Cervantes, para algún crítico, que ha señalado la posibilidad de que el apodo de Diego de Acedo aluda a un personaje del *Quijote*, el estudiante humanista de la segunda parte de la novela<sup>3</sup>.

El ambiente libresco que caracteriza al personaje del lienzo no parece ser, sin embargo, razón de suficiente peso para defender tal conexión cervantino-velazqueña, muy nítida en otras ocasiones<sup>4</sup>; pero muestra, una vez más, la profunda impronta de la obra de Cervantes, en este caso con respecto a un personaje muy secundario, el cual, sin embargo, no deja de tener su relevancia en el curso de la novela. Sobre este otro primo, el del *Quijote*, no faltan tampoco lecturas e interpretaciones diversas. Repasemos a continuación esta figura, que acompaña a Don Quijote y Sancho durante unos pocos pero importantes episodios de la segunda parte.

En efecto, en el capítulo veintidós del *Quijote* de 1615, tras haber pasado tres días con Quiteria y Basilio, Don Quijote y Sancho se encaminan hacia la

<sup>1</sup> Véase sobre esta figura y su apodo —sobre el que hay diversas opiniones—, José Deleito y Piñuela, *El rey se divierte* [1935], Madrid: Alianza Editorial, 1988, pp. 124-6; José Moreno Villa, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos: gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte española desde 1536 a 1700*, Ciudad de México, 1939; Joaquín de Entrambasaguas, «Hacer el primo», en los *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid: C.S.I.C., 1951, vol. III, pp. 67-8, nota; y José Camón Aznar, *Velázquez*, Madrid: Espasa-Calpe, 1964, vol. II, pp. 653-8.

<sup>2</sup> Véase Emilio Orozco Díaz, *El barroquismo de Velázquez*, Madrid, 1965, p. 122. Del mismo, *Cervantes y la novela del Barroco*. Edición, introducción y notas de José Lara Garrido, Granada: Universidad de Granada, 1992, p. 71.

<sup>3</sup> Véase Antonio Domínguez Ortiz, Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gallego, *Velázquez*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Prado del 23 de enero al 31 de marzo de 1990, Madrid: Ministerio de Cultura, 1990, p. 330.

<sup>4</sup> Véase H. Hatzfeld, «Cervantes y Velázquez», en *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje*, Madrid: C.S.I.C., 1960, 2.<sup>a</sup> ed. española refundida y aumentada, pp. 285-303.

fantástica Cueva de Montesinos. Para dirigirse hacia allí, el Caballero de la Triste Figura pide un guía al licenciado diestro en el manejo de la espada que había conocido poco antes de iniciarse el episodio de las bodas de Camacho (II, 19). El licenciado les ofrece a su propio primo: «famoso estudiante y muy aficionado a leer libros de caballerías» y «mozo que sabía hacer libros para imprimir y para dirigirlos a príncipes»<sup>5</sup>. Él les llevaría gustosamente hasta la «boca misma de la cueva». Este personaje, en efecto, llevará a don Quijote y a Sancho a la dicha cueva y permanecerá con ellos hasta después del episodio del retablo de Maese Pedro (II, 26).

Nuestro personaje, en primera instancia, presenta una característica definitoria: se le designa siempre como estudiante o como primo, pero nunca con su nombre propio. El anonimato, tan frecuente en las obras medievales y conservado en figuras secundarias de muchas piezas teatrales de nuestro Siglo de Oro, es, en los inicios del siglo XVII, infrecuente. En el *Quijote*, por contra, son numerosos los personajes, principales o secundarios, que se designan de igual modo: el ama, los duques, el barbero, la sobrina, y otros muchos de trascendencia menor: los arrieros de I, 2; el sedero de I, 9, el alcalde de II, 72, y un amplio etcétera<sup>6</sup>. Puede ser considerado así como representante de todo un grupo de personas, esto es, como un tipo, según veremos más adelante.

El primo, además, puede ser incluido dentro de ese grupo de personajes que presenta determinados reflejos quijotesco, en la misma línea que el caballero de los espejos y don Diego de Miranda; Montesinos y Durandarte en la cueva del primero; don Álvaro de Tarfe, etc. En este sentido, nuestro personaje es fácilmente relacionable con don Quijote por su —en palabras de Edward C. Riley— «ridícula propensión a confundir la fábula poética y el hecho empírico. Como hombre de letras, es un personaje tan extravagante como lo es el hombre de armas Don Quijote»<sup>7</sup>.

Asimismo, entre otros propósitos que ya veremos, a Cervantes le servirá como puente de unión entre las transformaciones que produce el sueño quijotesco en la cueva y la realidad físico-geográfica de las lagunas de Ruidera: tanto el río Guadiana como las lagunas se explican en «términos ovidianos, como si se tratase de personajes metamorfoseados de la leyenda carolingia»<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> *El ingenioso hidalgo Don Quijote*, ed. de Luis Andrés Murillo, Madrid: Castalia, 1991, 5.<sup>a</sup> ed, vol. II, p. 205. Es la edición que sigo en este trabajo.

<sup>6</sup> Véase a este respecto Dominique Reyre, *Dictionnaire des noms des personnages du «Don Quichotte» de Cervantès. Suivi d'une analyse structurale et linguistique*, París: Éditions Hispaniques, 1980, p. 187.

<sup>7</sup> E. C. Riley, *Introducción al «Quijote»*, Barcelona: Crítica, 1990, p. 158.

<sup>8</sup> Son palabras de Juan Bautista Avalle-Arce, «Don Quijote o la vida como obra de arte», en G. Haley (ed.), *El «Quijote» de Cervantes*, Madrid: Taurus, 1981, p. 226. Cfr. A. Egido, *Cervantes y las puertas del sueño*, Barcelona: PPU, 1994, p. 154: «Y el primo ofrece a pedir de boca el engarce de las

El primo se autodefine profesionalmente como humanista, con adjetivo que adquiere un carácter irónico muy marcado<sup>9</sup>, y dice tener dispuestos para la imprenta tres libros. Uno primero que:

*Se intitulaba el de las libreas, donde pinta setecientas y tres libreas, con sus colores, motes y cifras, de donde podían sacar y tomar las que quisiesen en tiempos de fiestas y regocijos los caballeros cortesanos, sin andarlas mendigando de nadie, ni lambicando, como dicen, el cerbelo, por sacarlas conformes a sus deseos e intenciones*<sup>10</sup>.

Otro segundo:

*A quien he de llamar Metamorfóseos, o Ovidio español, de invención nueva y rara; porque en él, imitando a Ovidio a lo burlesco, pinto quién fue la Giralda de Sevilla y el Ángel de la Madalena, quién el Caño de Vecinguerra, de Córdoba, quiénes los toros de Guisando, la Sierra Morena, las fuentes de Leganitos y Lavapiés, en Madrid, no olvidándome de la del Piojo, de la del Caño Dorado y de la Priora; y esto, con sus alegorías, metáforas y translaciones, de modo que alegran, suspenden y enseñan a un mismo punto*<sup>11</sup>.

Y un tercero que titula:

*Suplemento a Virgilio Polidoro, que trata de la invención de las cosas, que es de grande erudición y estudio, a causa que las cosas que se dejó de decir Polidoro de gran sustancia, las averiguo yo, y las declaro por gentil estilo*<sup>12</sup>.

---

lagunas de Ruidera con las metamorfosis que el sueño provoca»; y, finalmente, A. J. Close, *Cervantes. Don Quixote*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 106. Sobre otras posibles influencias ovidianas en I, 37, J. E. Dudley, «Don Quijote as Magus: The Rethoric of Interpolation», *BHS*, XLIX (1972), pp. 355-68, esp. 363-8.

<sup>9</sup> Véase a este respecto Isaías Lerner, «*Quijote*, segunda parte: parodia e invención», *NRFH*, XXXVIII (1990), pp. 834-6. Martín de Riquer ha recordado que *Humanista* es palabra muy reciente en el español de principios del siglo XVII (Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, ed., intr. y notas de Martín de Riquer, Barcelona: Planeta, 1992 [ed. revisada y puesta al día], p. LXXI. En efecto, J. Corominas y J. A. Pascual dan la fecha de 1613 como primera documentación de esa palabra en castellano, precisamente en las *Novelas ejemplares*. Es palabra procedente del italiano *umanista*, de donde se propagó a otras lenguas. (Véase su *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 1992 [3ª. reimpresión], vol. III, p. 425b).

<sup>10</sup> *Quijote*, II, 22, ed. cit., vol. II, p. 205.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 206.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

Tras la figura del primo —como he señalado, así se le denomina siempre en la obra— diversos estudiosos han querido ver críticas o referencias implícitas a algunos libros o autores de la época. Así, por ejemplo, Juan de la Cueva.

En efecto, el primer modelo literario que se ha señalado con respecto nuestro primo es el del escritor sevillano Juan de la Cueva, que debió ser muy aficionado a las polianteas, calepinos, etc., pues, según informa Bartolomé José Gallardo, existía —no sé si se conserva— una «officina de Juan Rauisio Textor traducida de lengua latina en Española por Juan de la Cueva y añadida de muchas otras cosas. 1582»<sup>13</sup>. Entre los diversos libros que compuso se encuentra *Los cuatro libros de los inventores de las cosas* que, de nuevo según Gallardo, se publicó en Sevilla junto con otras obras del autor en la *Segunda parte de las obras de Juan de la Cueva* en 1604<sup>14</sup>. Hoy en día se conservan tres manuscritos de la obra, uno de ellos, el de la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 10.182), autógrafo<sup>15</sup>. Libro de farragosa y, a veces, inventada erudición, en él, dice Cueva:

*Con tan corta noticia e recogido essa estoria de los Inventores de las cosas [...] i puesto en estilo, i orden diferente del que tuvieron en un principio sus primeros autores, por parecerme más fácil, i conveniente para la inteligencia de la lección, procurando adornalla con alguna más claridad de la que hallara, supliendo con ella algunos yerros que a culpa de la antigüedad, i de las impresiones e hallado. Que no ha sido menos esencial, ni de menos trabajo, pues me obliga a cada passo cotejar los autores latinicos, i italianos a quien e seguido, i de donde Polidoro Vergilio trasladó la mayor parte de su obra, aunque le faltan muchas cosas que se hallarán en esta, recogidas de varios lugares, i enmendadas por las istorias i diccionarios, muchos lugares confusos, nombres corrutos, defetuosos, indeterminados, assí en los nombres propios como en la aplicación de las cosas inventadas, atribuyendo las que eran de unos a otras, mudando voces i etymologías, i letras en los nombres propios, i apelativos, dando las diferentes patrias, i principios que tuvieron, de suerte que iua la verdad tan ofuscada i confusa que no fuera posible aprovecharse de ella*<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid: Gredos, 1968, ed. facsímil en 4 vols. de la edición de 1863-1889. Vol. II, n.º 1.967. Cfr. José Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid: CSIC, 1971, vol. IX, p. 201, n.º 1.780.

<sup>14</sup> Bartolomé José Gallardo, ob. cit., vol. II, n.º 1.965, p. 716.

<sup>15</sup> Contamos ahora con una edición crítica por Beno Weis y Louis Celestino Pérez, *Juan de la Cueva's «Los inventores de las cosas»*. A Critical Edition and Study, Pennsylvania: The Pennsylvania University Press, 1980.

<sup>16</sup> El texto procede de la dedicatoria «A Doña María de Guzmán», de *Los cuatro libros...*, ed. cit. de Beno Weis y Louis C. Pérez, pp. 51-2.

Francisco A. de Icaza fue el que asoció el nombre de Cueva y su libro de *Los inventores* a la figura del primo cervantino:

*La burla de Los inventores de las cosas no puede ser más clara y evidente. [...] Cueva, rimador fácil hasta cuando escribe de improviso lo que espontáneamente viene a su pluma —díganlo sus cartas en verso—, es increíblemente premioso y desatinado en las obras hechas de encargo como, según propia declaración, compuso Los inventores. Cervantes, que reconoció y alabó en general los méritos de Cueva, no se excede en esas chanzas. Lo cómico de la parodia no llega a lo bufo de la obra parodiada. Diríase que la ironía cervantina espiritualizó en labios de Sancho —que ya en esa parte del Quijote nada tenía de bobo y mucho de bellaco— los grotescos chistes involuntarios de Los cuatro libros de inventores<sup>17</sup>.*

Han sido Beno Weiss y Louis Celestino Pérez, editores modernos del libro de Cueva, los que han defendido con más fuerza la posibilidad de que Cervantes se inspirara en el escritor sevillano al concebir el personaje del primo:

*No hay duda de que, como señala Icaza, Cervantes está satirizando a Los inventores de las cosas de Cueva en el personaje del primo, que viaja con don Quijote y Sancho a la Cueva de Montesinos<sup>18</sup>.*

Los argumentos, ahora, sí son de más peso que los expuestos por Icaza<sup>19</sup>: Cervantes, primeramente, debía conocer esa obra de Cueva, pues cuando estaba escribiendo el *Quijote* de 1615 había al menos tres copias manuscritas de *Los inventores*; en segundo lugar, el lenguaje que el primo utiliza recuerda mucho al de la *Dedicatoria* de Cueva, donde el poeta escribe sobre su propia erudición y duro trabajo así como de «haver puesto en estilo i orden diferente» el compendio de invenciones de Polidoro: el propio Cueva, incluso, se jactaba de su sabiduría (Cueva en su *epístola* a Juan de Arguijo escribe: «Que con mi ingenio fácil acomodo / mi voluntad y digo lo que quiero, / y trato en todo y sé hablar de todo»). En tercer lugar, la posible asociación del nombre Cueva (Juan de la Cueva y Cueva de Montesinos): «dudamos de que hubiera escrito accidentalmente sobre la Cueva de Montesinos al mismo tiempo que hablaba de un personaje que

---

<sup>17</sup> Francisco A. de Icaza, *Obras*, México: FCE, 1980, vol. II, p. 82. Había sido publicado primeramente bajo el título «Juan de la Cueva y Cervantes» en su libro *Sucesos reales que parecen imaginados: de Gutierre de Cetina, Juan de la Cueva y Mateo Alemán*, Madrid, 1919.

<sup>18</sup> Ed. cit., p. 25.

<sup>19</sup> Véase p. 26.

estaba escribiendo un suplemento al *De inventoribus* de Polidoro. El juego sobre la palabra *Cueva* era natural y tentador». Finalmente, otras coincidencias entre los libros de Cervantes y Cueva: éste escribe del primer «volteador» (IV, vv. 356-60) y también añade al libro de Polidoro Vergilio el nombre de la persona que inventa las cartas, las preguntas de Sancho están muy en la línea de algunas de las trivialidades que Cueva trata en los *Los inventores*, etc.

Todo ello les lleva a señalar que Cervantes «estaba satirizando específicamente a Cueva, y no libros de naturaleza similar», e, incluso, a sugerir la posible influencia de la crítica cervantina en la propia obra de Cueva: parece ser que el escritor sevillano excluyó la mayor parte del material «suplementario» a la obra de Polidoro en el manuscrito copiado por él mismo: «podríamos especular —señalan Weiss y Pérez— con la posibilidad de que pudiera haberlo hecho después de que Cervantes completara el episodio de la Cueva de Montesinos. Cueva, dándose cuenta que estaba siendo satirizado por haber escrito un *suplemento*, pudo haber decidido eliminar sus añadidos y limitarse él mismo estrictamente a la información original encontrada en los primeros tres libros de *De inventoribus*»<sup>20</sup>.

En 1603 el clérigo sevillano Francisco de Luque Fajardo publicaba en Madrid un curiosísimo libro: *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos. Utilísimo a los confesores y penitentes, justicias y los demás, a cuyo cargo está limpiar de vagabundos, tahúres y fulleros la República Cristiana* (Madrid: en casa de Miguel Serrano de Vargas, 1603)<sup>21</sup>. Obra de afán moralizador, en ella informa de manera extensa sobre la vida y costumbres de los aficionados al juego, registrando el léxico utilizado por tahúres, jugadores, etc. en sus diversos juegos. El *Fiel desengaño* constituye, en palabras de Martín de Riquer, «uno de los más útiles elementos de que disponemos para comprender determinada zona de la vida y de la sociedad española de principios del siglo XVII y un precioso repertorio del léxico y fraseología de los jugadores»<sup>22</sup>. Es una enciclopedia del juego de la época, en la que Luque Fajardo nos informa de los juegos que existen y sus variedades, la jerga de los jugadores, la procedencia de tales juegos, sus etimologías posibles... Se trata, pues, de otra obra de erudición, que pretende averiguar, siguiendo en la línea de Polidoro Vergilio, a quien cita alguna vez, los más diversos aspectos relacionados con el mundo del juego. Libro, pues, que cabe emparentar con *Los cuatro libros de los inventores de las cosas*, de Cueva, o con otros textos a que me referiré más adelante.

<sup>20</sup> Ed. cit., p. 45.

<sup>21</sup> Véase Francisco de Luque Faxardo, *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*. Edición y prólogo de Martín de Riquer, Madrid: R.A.E., 1955. «Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles», serie II, volumen XVI.

<sup>22</sup> Ed. cit., pp. 9-10.

Martín de Riquer, editor moderno del *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*, fue el que relacionó este libro con el *Quijote*: «Cervantes —afirma Riquer—, en la persona del primo, está satirizando la erudición anticuaria de Luque Fajardo en lo que se refiere al origen de los naipes»<sup>23</sup>.

A tal afirmación le llevan dos hechos: la frase hecha *paciencia y barajar* que Durandarte dice en determinado momento a Don Quijote y que éste a su vez cuenta al Primo. Luque Fajardo la incluye en dos ocasiones en su libro. La expresión sirve al primo para precisar su teoría sobre la antigüedad de los naipes<sup>24</sup>. Por otro lado, el posible paralelismo entre ambas obras que se produce poco después de la aventura de las cortes de la muerte, donde se compara la vida a una comedia. Allí, don Quijote culmina la comparación con esta frase: «Pues lo mismo acontece en una comedia: pero en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos los quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura». Sancho, a su vez, lo compara con el juego de ajedrez (II, 12, p. 121), de manera muy similar a como lo hace Luque Fajardo (f. 96 y f. 276, donde la sustituye por el juego).

Éstas y otras posibles relaciones entre las obras de Cervantes y de Luque Fajardo<sup>25</sup>, pues, llevan a Riquer a defender que Cervantes leyó<sup>26</sup> el libro del clérigo sevillano y que, posiblemente, lo tuvo en cuenta al introducir al personaje del primo en la segunda parte del *Quijote*.

Jean Pierre Etiennev reitiera asimismo la sugerencia de Riquer, ampliando el análisis de la frase proverbial *paciencia y barajar*, la cual, por una parte, rompe el sueño quijotesco en la cueva de Montesinos, y, por otra, expresa resignación. Sirve, asimismo, para introducir el mundo de los naipes en la obra:

*Mucho más acertada me parece una sugerencia hecha por Martín de Riquer, hace ya tiempo, en el prólogo a su edición del tratado de Luque Fajardo. La disparatada argumentación del seudoerudito le había conducido a «la sospecha de que Cervantes, en la persona del primo, está satirizando la erudición anticuaria de Luque Fajardo». Sospecha que, mirándolo bien, tiene muy buenos fundamentos, por-*

<sup>23</sup> Ed. cit., p. 16. Riquer ha reiterado esta suposición en sus dos ediciones del *Quijote* (editorial Juventud y editorial Planeta) y en su *Nueva aproximación al «Quijote»* (Barcelona: Teide, 1989, séptima edición refundida), p. 121.

<sup>24</sup> Como apunta Jean Pierre Etiennev, Gonzalo Correas incluye dicha expresión en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, de 1627. Véase J. P. Etiennev, «Paciencia y barajar: Cervantes, los naipes y la burla», *Anales de Literatura Española*, 4 (1985), p. 144.

<sup>25</sup> Véase ed. cit., pp. 16-18.

<sup>26</sup> Daniel Eisenberg incluye dicho libro en su hipótesis de reconstrucción de la biblioteca de Cervantes: «La biblioteca de Cervantes», *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona: Quaderns Crema, 1987, vol. II, p. 293.

*que el clérigo sevillano no sólo se demora, a lo largo de dos capítulos, en el origen de los naipes, sino que cita efectivamente dos veces (aunque en otros capítulos) a Polidoro Virgilio. Es más: la primera de las dos menciones de la frase Paciencia y barajar que se encuentran en el Fiel desengaño está en uno de los capítulos dedicados a Vilhán, supuesto inventor de los naipes*<sup>27</sup>.

La expresión que comento se convierte entonces, según el investigador francés, en la «burla perfecta y el triunfo de un tópico redivivo sobre un tomazo de erudición naipesca»<sup>28</sup>.

Menos conocida es una obra publicada en Nápoles en 1613. Me refiero a la *Parte primera de varias applicaciones, y transformaciones, las quales tractan, términos cortesianos, práctica militar, casos de estado, en prosa y verso con nuevos hieroglíficos, y algunos puntos morales*, de Diego Rosel y Fuenllana, «Sargento Mayor en las Partes de España, y Governador de la Ciudad de Santa Ágata en las de Italia por su magestad, natural de Madrid»<sup>29</sup>. Que la conocía el propio Cervantes me parece indudable, pues no en vano es autor de uno de los sonetos preliminares en alabanza del autor<sup>30</sup>. Se trata de una extensa miscelánea donde Rosel se ocupa de asuntos diversos, muy en la línea del segundo de los libros que el primo quería componer, pues, según señala el propio autor:

*Me distes de sugeto traçasse con inuentiua algunas nuevas aplicaciones, y transformaciones, imitando en alguna parte al modelo de nuestro antiguo Metamorfóseos, aunque diferente en los pensamientos, mas hauía de ser con pinsión que fuessen deriuadas de un nombre proprio, para que después de arguyendo ingenio fuessen de utilidad, y gusto del que las oyesse, sobre la cual derivación se hauía de hazer la fábula, o historia aplicándola siempre al animal, o persona del dicho nombre*<sup>31</sup>.

Y así, con el elefante desarrolla el argumento de la envidia, con el avestruz el de la liviandad, con el escarabajo el de la vanidad de los hombres, etc. En la

<sup>27</sup> Etienvre, art. cit., p. 146.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 147.

<sup>29</sup> El volumen fue publicado en Nápoles, por Juan Domingo Roncallolo, en 1613. Con licencia y privilegio de Barcelona y Nápoles. Tiene 528 páginas.

<sup>30</sup> Es el soneto que empieza «Jamás en el jardín de Falerina...». Véase la ed. por Elías Rivers de Miguel de Cervantes, *Viage del Parnaso. Poesías sueltas*, Madrid: Espasa-Calpe, 1991, p. 279.

<sup>31</sup> Véase Diego Rosel y Fuenllana, *Parte primera de varias applicaciones, y transformaciones, las quales tractan, términos cortesianos, práctica militar, casos de estado, en prosa y verso con nuevos hieroglíficos, y algunos puntos morales* (Nápoles: Juan Domingo Roncallolo, 1613), f. 13.

obra se incluyen asimismo poemas, jeroglíficos, discursos moralizantes, etc., elementos todos que han llevado a calificarla como «peregrino y ridículo libro»<sup>32</sup> o de «miscelánea estrafalaria»<sup>33</sup>. Lope de Vega, en 1624, decía que era libro para hipocondriacos: «No era menester buscarle las aplicaciones de don Diego Rosel de Fuenllana, un caballero que se llamaba alferez de las partes de España y que imprimió un libro en Nápoles, *De aplicaciones*, que no debería estar sin él ningún hipocondríaco»<sup>34</sup>.

La identificación con el primo cervantino ha sido sostenida por el editor moderno del libro de Rosel y Fuenllana, Alan Soons, quien considera este posible modelo más probable que el sostenido por Martín de Riquer. Se trata, sin duda, de un libro muy parecido a los *Metamorfóseos* que el primo quería componer. Es lógico pensar, pues, que Cervantes pudiera haberlo tenido en mente a la hora de escribir el capítulo veintidós del *Quijote* de 1615.

También se han señalado, si bien de forma menos rotunda, otros posibles autores y obras. Es el caso de Pero Mexía y su *Silva de varia lección* (primera edición de 1540), pero en general de todas las misceláneas. Así lo hace, cautamente, Isaías Lerner:

*La erudición y el estudio pueden corromperse: en este caso la sátira debe castigar el exceso; los lectores de la época reconocerían los ejemplos apropiados y los nombres no recuperables instantáneamente por el lector moderno. ¿Pensaría Cervantes en algún autor o libro en especial? [...] Tal vez en la Silva de Pero Mexía, a quien probablemente satiriza en el capítulo 12 de esta Segunda Parte a propósito de las enseñanzas que los hombres pueden aprender de las bestias. No es improbable»<sup>35</sup>.*

Cervantes, en efecto, ha puesto en solfa con frecuencia las polianteas, cuando acude, por ejemplo, al manido recurso de los lugares comunes: al equiparar a los malos encantadores que le manipulan todas sus acciones con «cuantos magos

---

<sup>32</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, «Prólogo a la *Historia de la literatura española* de Jaime Fitzmaurice-Kelly», en sus *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Santander: Gráficas Aldus, 1941, t. I, p. 98.

<sup>33</sup> Alan Soons en el prólogo a su edición de *Obras selectas* de Diego Rosel y Fuenllana (Madrid: Talleres de Artes Gráficas Soler, 1970, Estudios de Hispanófila, Department of Romance Languages, University of North Carolina, 1970), p. 12.

<sup>34</sup> Véase Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*. Ed. de Francisco Rico, Madrid: Alianza Editorial, 1968, p. 144. La cita procede de la novela *Guzmán el Bravo*, que se publicó en *La Circe*, de 1624.

<sup>35</sup> Isaías Lerner, «*Quijote*, segunda parte: parodia e invención», *NRFH*, XXXVIII (1990), p. 835. Véase asimismo E. C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid: Taurus, 1989, reimpresión, p. 127.

crió Persia, bracmanes la India, ginosofistas la Etiopía» (I, 47, p. 561), Don Quijote introduce una leve modificación que sitúa a estos últimos en lugar distinto al habitual, pues los gimnosofistas, como los bracmanes, proceden de la India. El recurso cómico, paródico, me parece evidente y cabe entenderlo como una muestra más de aquellos casos en los que —con palabras de Aurora Egido— «La poliantea se pone al servicio de la invención jocosa»<sup>36</sup>.

Asimismo es posible que Cervantes pudiera pensar en Cristóbal Suárez de Figueroa y su *Plaza Universal de todas ciencias y artes*, que, aunque publicada en 1615 (en Madrid, por Luis Sánchez), ya estaba compuesta en 1612<sup>37</sup>. En ella, Suárez de Figueroa traduce la obra del italiano Tomás Garzón titulada *Plaça Universal de todas profesiones*, pues, como él mismo dice:

*Me aficioné a su variedad, juzgándole digno de comunicación, como careciesse de algunas cosas, por ventura no bien corrientes en nuestro vulgar. Éstas no puse eligida la traducción, y añadí otras donde me pareció convenía. Publícase pues aora traducido, cercenado, y añadido. Ojalá fuesse antídoto contra el veneno de la crassa ignorancia.* (F. 2).

Francisco A. de Icaza fue el que sugirió tal posibilidad al ver en ese diálogo entre Sancho, don Quijote y el primo una «sátira que alcanza entre otros libros de *Inventores* a la *Plaza Universal* de Suárez»<sup>38</sup>.

Varios son, en fin, los posibles modelos literarios que pudieron inspirar a Cervantes la figura del primo que incluye en el *Quijote* de 1615. Y todos ellos con argumentos importantes: Juan de la Cueva, Francisco de Luque Fajardo, Diego Rosel y Fuenllana, Pero Mexía, Cristóbal Suárez de Figueroa, etc. ¿Quién sabe si alguno más se nos escapa?

Sin embargo, la cuestión de las fuentes cervantinas, o de sus posibles modelos es muy complicada, máxime, como advertía Bataillon, si se tiene en cuenta que Cervantes es autor que se burla de la ciencia libresca y ostentosa<sup>39</sup>. A este

<sup>36</sup> Aurora Egido, *Cervantes y las puertas del sueño*, ob. cit., p. 107. Véase asimismo la erudita nota de Carlos Romero («Tres notas al *Quijote*», en Donatella Pini Moro (ed.), *Don Chisciotte a Padova*, Padua: Editoriale Programma, 1992, pp. 123-47), en la que, sin descartar del todo el propósito humorístico que sostengo yo aquí (p. 129), ve en la enumeración más bien una «contaminación con otra serie de noticias que inducen a nuestro autor a distinguir entre los brahmanes de la India y los ‘gimnosofistas de la Etiopía’» (p. 130).

<sup>37</sup> La aprobación del jesuita Juan Dicastillo lleva fecha de primero de mayo de 1612 (f. 2v).

<sup>38</sup> Francisco A. de Icaza, *El «Quijote» durante tres siglos*, Madrid: Imp. de Fortanet, 1918, p. 25.

<sup>39</sup> Véase Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, México: FCE, 1966, 2.<sup>a</sup> edición en español, corregida y aumentada, p. 800.

respecto, por ejemplo, el fino crítico literario que fue Pedro Salinas se mostraba muy poco partidario de los modelos vivos que Rodríguez Marín había señalado con respecto a varios personajes del capítulo dieciocho del primer *Quijote*<sup>40</sup>.

E. C. Riley, de igual forma, muestra su cautela ante la cuestión de las fuentes cervantinas:

*Lo prudente sería no otorgar demasiada importancia a ninguno de esos precedentes, sean históricos, literarios o pictóricos. Los investigadores, siempre a la caza de fuentes y afinidades, tienen tendencia a infravalorar la originalidad imaginativa de los escritores de ficción. En lo que se refiere a los modelos extraídos de la realidad, Cervantes podría haber sostenido, como Graham Greene, que la «experiencia me ha enseñado que a mí me es dado basar sólo un personaje secundario y momentáneo en un personaje real. Un personaje real es un obstáculo para el poder de la imaginación». Es posible que se pueda decir lo mismo de los principales modelos literarios*<sup>41</sup>.

¿No sería, acaso, conveniente tener en cuenta estas opiniones a la hora de analizar el personaje del primo? Muchos son los modelos y fuentes aportados, y todos ellos con argumentos suficientes para sustentar su validez. Por ello, ¿no sería más fructífero pensar no ya en un individuo en concreto o en una obra determinada, sino, quizás, en todo un tipo de literatura muy en boga en la época?

<sup>40</sup> Véase Pedro Salinas, «La tristeza del positivismo», en *Ensayos de literatura hispánica. (Del «Cantar de Mío Cid» a García Lorca)*, Madrid: Aguilar, 1961, 2ª ed., pp. 135-136: «Vio don Francisco [Rodríguez Marín] en nuestra aventura [la de los molinos de viento], y en esos nombres, rebozadas alusiones de Cervantes a personajes de fuste de su época, a los que ponía, solapadamente, en ridículo. En las notas del capítulo XVIII y el apéndice XIV de su edición póstuma se da no poca pena, con su saber e ingenio, para identificar a Pentapolín y a Timonel de Carcajona con ciertos conocidos señores de su tiempo, duques los dos. El intento plantea gravísima cuestión en la que se juzga no poco, entre otras cosas, la calidad del alma de Cervantes. Si Rodríguez Marín tiene razón, sería hombre de condición cautelosa y vindicativa, que hasta en un vuelo de su imaginación creadora recuerda ojerizas o agravios, y se venga de ellos por malos rodeos. Y la creación poética estaría siempre lastrada, conforme a eso, de minucias tristes, sin que su arrebato sirva al poeta para librarse de lo que tiene de más pequeñamente humano. No lo puedo sentir así: veo a Cervantes jugando por estos renglones, poetizando resueltamente, con su poesía, empapada de humorismo superior, no de maledicencias... Es el poeta en ejercicio de su alma genial e infantil, y no el encubierto rencoroso, que tira la piedra y esconde la mano. No cabe aquí transacción: o se busca en los archivos y en las gacetas del tiempo, letra muerta con qué rebajar a un poeta; o se le sigue en su propia letra viva, continuamente, entregada el alma a las invenciones sin baja malicia de espíritu. Sí, Cervantes casi siempre dice las cosas con segunda: pero la segunda que hay que encontrarle, es de primera». Véase ahora el documentado trabajo de Francisco Florit Durán, «Pedro Salinas y el *Quijote*», en el *Homenaje al profesor Antonio de Hoyos*, Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 1995, pp. 183-189.

<sup>41</sup> E. C. Riley, *Introducción al «Quijote»*, Barcelona: Crítica, 1990, p. 61.

Jean Pierre Etievre, en trabajo citado con anterioridad, veía en la expresión *paciencia y barajar* un procedimiento estilístico cervantino que mediante la ironía permite al escritor burlarse —sin nombrar a nadie, pero con alusiones textuales— de la erudición pedestre y miope de un determinado autor<sup>42</sup>. Pero, me pregunto de nuevo, ¿se referirá a una persona concreta en realidad? Los indicios textuales llevan a varias posibles obras y autores. ¿No habría que pensar más bien, no en un autor u obra determinados, sino, como decía, en una crítica de carácter más general, dirigida a todo un tipo de autores, a todo un tipo de literatura?

Los tres libros que ha escrito el primo coinciden en su amplia erudición, pero en una erudición, al mismo tiempo, vacía, pedantesca, sin sentido ni provecho algunos, empleada en búsquedas absurdas<sup>43</sup>.

Uno de los libros que compone el primo es, por ejemplo, el de los *Metamorfóseos*, u *Ovidio español*. Tal obra se explica, en primer lugar por la fama y difusión que las obras de Ovidio, en especial las *Metamorfosis*, tuvieron durante todo el siglo XVI y aún después. Según los estudios de Theodore Beardsley, entre 1520 y 1611 se pueden encontrar no menos de diez traducciones de obras de Ovidio que alcanzaron un número aproximado de treinta ediciones<sup>44</sup>. *Metamorfóseos* era precisamente título muy usual en las traducciones de la época. Las frases finales («con sus alegorías, metáforas y translaciones») asimismo recuerdan, como explicó Schevill, los finales de muchas de esas traducciones a las que se añadían, en efecto, unas alegorías y se escribía *con las alegorías al fin dellos, con sus alegorías al fin de cada libro, o con el comento y explicación de las fábulas*<sup>45</sup>. Precisamente, la *Parte primera de varias explicaciones y transformaciones*, de Rosel y Fuenllana, aporta más luz sobre esta costumbre de la época de intentar explicar los más variados elementos aprovechando para ello las obras ovidianas. Otro ejemplo de literatura de transformaciones lo proporciona el poema heroico *El Bernardo*, de Bernardo de Balbuena (Madrid: Diego Flamenco, 1624) cuyo título completo dice así: *El Bernardo, o victoria de Roncesvalles. Poema heroyco [...] Obra toda texida de una variedad de*

<sup>42</sup> Art. cit., p. 146.

<sup>43</sup> Véase a este respecto el artículo de Pablo Jauralde Pou, «Producción y transmisión de la obra literaria en el *Quijote*», *Anales Cervantinos*, XXI (1983), pp. 26-27 y 46.

<sup>44</sup> Véase Theodore S. Beardsley, Jr., *Hispano-Classical Translations Printed Between 1482 and 1699*, Pittsburg, 1970. Ténganse presentes también el clásico estudio de R. Schevill, *Ovide and the Renaissance in Spain*, *University of California Publications in Modern Philology*, 4, 1 (1913) y J. A. Maravall, *Utopía y contrautopía en el «Quijote»*, Santiago de Compostela: Editorial Pico Sacro, 1976, pp. 169-174 y not. 7 de pp. 228-9. Más datos y bibliografía en José Montero Reguera, «Los clásicos en el Siglo de Oro: Ovidio en tres pasajes cervantinos», *Estudios Segovianos*, XXXV, 91 (1994), Número Homenaje al Excmo. Sr. Don Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya, pp. 797-8.

<sup>45</sup> Rudolph Schevill, ob. cit., p. 174.

*cosas, antigüedades de España, casas, y linages nobles della, costumbres de gentes, geográficas descripciones de las más floridas partes del mundo, fábricas de edificios y suntuosos palacios, iardines, caças y frescuras, transformaciones y encantamientos de nuevo y peregrino artificio, llenos de sentencias y moralidades.* El libro, aunque publicado en 1624, estaba escrito muchos años antes, pues la aprobación lleva fecha de 9 de febrero de 1609. Cervantes, siquiera de forma manuscrita, lo pudo haber conocido. Al éxito de este tipo de obras se referirá precisamente —unos años más tarde, en 1642— Baltasar Gracián en los siguientes términos: «Las metamorfosis tuvieron su tiempo y su triunfo, aunque estén hoy tan arrimadas. Todo lo dificultoso es violento, y todo lo violento no dura...»<sup>46</sup>.

Asimismo, el primer libro que dice haber compuesto no es otro que uno sobre las libreas «donde pinta setecientas y tres libreas, con sus colores, motes y cifras, de donde podían sacar y tomar las que quisiesen en tiempos de fiestas y regocijos los caballeros cortesanos». Un libro tan interesante como poco conocido hasta hace unos años, la *Fastiginia* de Tomé Pinheiro da Veiga, que relata con agilidad y realismo extraordinarios la vida cotidiana de Valladolid durante unos meses de 1605, aporta datos utilísimos sobre la riqueza, número y variedad de las libreas usadas por esas fechas en que Valladolid era Corte<sup>47</sup>.

Con todo, ha de notarse en primer lugar la exageración que supone la existencia de setecientas libreas distintas. Pero, además, son exactamente setecientas tres, ni una más ni una menos. ¿Es acaso provechoso para la república —recreo las palabras cervantinas— conocer setecientos tres tipos diferentes de libreas? Me parece, pues, que en este caso la ironía es clara.

Y tras éste y el de los *Metamorfóseos*, se propone escribir un *Suplemento* a la obra del humanista Virgilio Polidoro *De inventoribus rerum* (Venecia, 1499), libro muy difundido y utilizado en la época, a quien Lope de Vega, insigne frecuentador de *oficinas* y polianteas, dedica un soneto, verdadera «acumulación de tópicos mostrencos», en torno a 1599 ó 1600<sup>48</sup>. En tal *Suplemento* autoriza «con más de veinticinco autores» cosas ciertamente peregrinas: quién fue la primera persona en la tierra que se acatarró o el primero que «tomó las unciones para curarse del morbo gálico». La ironía se agudiza cuando Sancho Panza le

<sup>46</sup> Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, discurso n.º 56. Véase la edición de *Obras completas* a cargo de Arturo del Hoyo, Madrid: Aguilar, 1960, p. 478, 2.ª ed.

<sup>47</sup> Tomé Pinheiro da Veiga, *Fastiginia*. Traducción y notas de Narciso Alonso Cortés, Valladolid, 1913-1916. Manejo la reedición de Valladolid: Ámbito, Ayuntamiento de Valladolid, 1989. Véase por ejemplo el capítulo titulado «Trátase de los criados que el Rey tiene y de las libreas con que salieron», pp. 87b-89b; y pp. 105b-108b, etc.

<sup>48</sup> Es el soneto 134 de sus *Rimas*: *De los inventores de las cosas*, «Halló Baco la parra provechosa...» Véase ahora en la *Edición crítica de las «Rimas» de Lope de Vega* por Felipe B. Pedraza Jiménez, Madrid: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, pp. 480-481.

pregunta sobre quién se rascó primero la cabeza en este mundo, o quién fue el primer volatinero. El primo intenta responder seriamente a tales preguntas. Pero, ¿no es totalmente absurdo y sin sentido buscar el origen de tales hechos? La burla y sarcasmo cervantinos sobre este tipo de «humanismo» y «erudición», es evidente. Menos evidente, sin embargo, le pareció al editor dieciochesco Juan Antonio Pellicer, bibliotecario real, que escribió una nota muy larga sobre quién fue el primero que introdujo el mal francés en España, así como a otras posibles invenciones que tendrían cabida en un suplemento a Virgilio Polidoro<sup>49</sup>. Otros editores más cercanos como Clemencín y Rodríguez Marín también introducen notas de ese tipo en sus comentarios a este pasaje.

Cervantes, pues, me parece, con el personaje del primo realiza un nuevo ejercicio de crítica literaria, referido en esta ocasión a todo un tipo de literatura que se caracteriza por la erudición pedante, vacía, sin provecho, dedicada a la búsqueda del origen o explicación de las cosas más diversas y peregrinas. Con este tipo de crítica, Cervantes entroncaría además, según ha puesto de relieve la profesora Aurora Egido, con los ataques antiescolásticos al estilo de los que se pueden encontrar en *El Crotalón* y el *Scholástico*, con tintes lucianescos y erasmistas al fondo, en los que se ridiculizaban costumbres, maneras de vestir y, también, el «terminismo inútil y la falsa sabiduría»<sup>50</sup>.

La castiza expresión metafórica «hacer el primo» parece que se forma en época posterior al siglo XVII<sup>51</sup>, pero en este caso le viene de perlas a nuestro primo humanista experto en imprimir libros y dirigirlos a príncipes. En efecto, tal y como nos lo ha descrito el autor, nuestro primo hace el primo intentando estudiar y averiguar tales cosas.

Cervantes, en fin, criticaría este tipo de literatura, con su mordaz ironía, acaso por su resistencia al criterio de autoridad en favor de la experiencia que, según Riley, se convierte en tema general del *Quijote*<sup>52</sup>.

Acaso también aplicando un criterio terapéutico, para evitar los daños que este tipo de obras podía causar en los lectores: recuérdese la expresión de Lope sobre el volumen de Rosel y Fuenllana: era libro «que no debería estar sin él ningún hipocondríaco».

Por supuesto, también, por ser obras cuyos autores, al decir de Sancho, «no se cansan en saber y averiguar cosas que, después de sabidas y averiguadas, no

<sup>49</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, nueva edición corregida de nuevo, con nuevas notas, con nuevas estampas, con nuevo análisis, y con la vida del autor nuevamente aumentada, por Juan Antonio Pellicer, Madrid: Gabriel de Sancha, 1797, vol. IV, pp. 237-241.

<sup>50</sup> Aurora Egido, *Cervantes y las puertas del sueño*, ob. cit., pp. 171-3 y 219.

<sup>51</sup> Véase Joaquín de Entrambasaguas, «Hacer el primo», en los *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid: C.S.I.C., 1951, vol. III, pp. 55-94.

<sup>52</sup> Véase E. C. Riley, *Introducción al «Quijote»*, ob. cit., pp. 216-217.

importan un ardite al entendimiento ni a la memoria». En este sentido, téngase en cuenta la propia pluma cervantina: «... bien sé lo que son las tentaciones del demonio, y que una de las mayores es ponerle a un hombre en el entendimiento que puede componer y imprimir un libro con que gane tanta fama como dineros»<sup>53</sup>.

Y, acaso, finalmente, porque representaban un tipo de literatura muy en boga por esas fechas de en torno a 1600 que iba por caminos muy diferentes a la literatura que quería hacer Cervantes y que conduciría a la novela moderna. Nuestro escritor había concebido el *Quijote* como un libro para entretener: «Yo he dado en Don Quijote pasatiempo / al pecho melancólico y mohíno, / en cualquier sazón, en todo tiempo», dice en el *Viage del Parnaso*<sup>54</sup>. En el prólogo a la primera parte del *Quijote* había expuesto tal propósito con expresión similar: Cervantes dice haber pretendido que «... el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla»<sup>55</sup>. Y muchos de estos libros a que me he referido pretendían pasar también por obras de entretenimiento que mezclaban lo útil con lo dulce, pero, claro está, de manera radicalmente distinta a Cervantes.

Así, el de Rosel y Fuenllana pretende ser una obra de varia lectura en la que el lector

*Hallará cortesanos coloquios, agudos pensamientos, diferencia de estados assí de generosos príncipes como de poderosos reyes, cavalleros y escuderos, siervos y oficiales, cortesanas bellas y damas honestas, con recogidas y discretas doncellas y la demás variedad de personas, siendo diferentes en los tratos, procurando hablar con alguna propiedad*<sup>56</sup>.

Suárez de Figueroa ha alterado el original italiano pues le pareció así «más acertada su diversidad, porque las [materias] menores entremetidas, sirviessen tal vez como de alivio y recreación en la gravedad de las mayores»<sup>57</sup>.

El propio Luque Fajardo, en el prólogo a su *Fiel desengaño*, advierte: «que se ha procurado adornar esta obra con alguna variedad de cosas de ingenio,

<sup>53</sup> *Quijote*, segunda parte, ed. cit., vol. II, p. 34. La cita procede del prólogo.

<sup>54</sup> Cap. IV, vv. 22-24.

<sup>55</sup> *Quijote*, ed. cit., vol. I, p. 58. El arte novelesco cervantino reconciliaría lo verosímil con lo maravilloso en aras a conseguir la admiración y entretenimiento del lector. Véase al respecto el párrafo inicial del cap. XLII de la primera parte del *Quijote*, verdadera síntesis de la novelística cervantina.

<sup>56</sup> Véase la ed. cit. de Alan Soons, p. 22.

<sup>57</sup> Cristóbal Suárez de Figueroa, *Plaza Universal de todas ciencias y artes*, Madrid: Luis Sánchez, 1615, f. 4v.

haciendo plato de curiosidad a los que le tienen y a los demás que carecen dél»<sup>58</sup>, etc.

En fin, libros que buscan en la variedad la base de su entretenimiento. Cervantes, que tantas dudas teóricas tuvo sobre la cuestión de la variedad en sus propias obras literarias, ya consciente —en la segunda parte del *Quijote*— de lo que hay que hacer para conseguir la variedad en un texto literario, no duda en criticar otros métodos y procedimientos, como, quizá, los utilizados por este tipo de obras contra el que arremete en el capítulo veintidós de la segunda parte de su *Quijote*.

Y ¿es posible encontrar en el *Quijote* otros episodios, personajes, párrafos, etc. relacionables con el episodio y personaje que acabamos de analizar, donde este tipo de crítica de la erudición humanista llevada a extremos ridículos se repita? Dicho de otra manera, ¿es posible leer la novela cervantina en esta línea, como una crítica de ese tipo de erudición? Veamos en lo que sigue algunas posibles conexiones.

Uno de los primeros pasajes con los que cabe relacionar lo que hasta ahora he venido exponiendo es el que Cervantes incluye en el prólogo a la primera parte del *Quijote*. Allí señala el deseo decidido de que su libro aparezca desprovisto «de toda erudición y dotrina, sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros»<sup>59</sup>. La crítica va dirigida primeramente contra Lope de Vega, que había alardeado y dado muestras de erudición mostrenca y artificial en cuatro libros aparecidos por los años en que se gesta el *Quijote*: la *Arcadia*, de 1598; el *Isidro*, de 1599; *La hermosura de Angélica*, de 1602; y *El peregrino en su patria*, de 1604. Sólo así se entiende el ataque descompuesto de Avellaneda en el prólogo al *Quijote* apócrifo de 1614. Pero la sátira puede llegar más lejos y afectar no sólo a un autor muy conocido del momento —enemigo personal de Cervantes por esas fechas— sino a todo un modo de hacer literatura en la época, contra el que nuestro autor reacciona.

Unido a este deseo —que se convierte en realidad a lo largo de las páginas del *Quijote*— se encuentra el de no incluir sonetos preliminares al estilo de tantos y tantos libros de la época, «a lo menos —aclara Cervantes— de sonetos cuyos autores sean duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celeberrimos»<sup>60</sup>. ¿Puede reflejar esta actitud un hecho puntual, a saber, que nadie quisiera figurar al inicio de una obra de Cervantes? Quizás. Mas, no se olvide, esto no sucede en los preliminares de la *Galatea*, donde aparecen tres sonetos (de Luis Gálvez de Montalvo, de Luis de Vargas Manrique y de Gabriel López Maldonado); ni en el *Persiles*, donde se incluyen una décima y un soneto dedi-

<sup>58</sup> Ed. cit., p. 34.

<sup>59</sup> *Don Quijote*, I, prólogo, ed. cit., vol. I, p. 52.

<sup>60</sup> *Don Quijote*, I, prólogo, ed. cit., vol. I, p. 53.

cados, bien es cierto, a Cervantes ya muerto. Con todo, más bien parece que nuestro autor ataca duramente tal costumbre y para ello elabora unos interesantísimos poemas preliminares ahijados a autores procedentes de los libros de caballerías: Urganda la desconocida, Amadís de Gaula, su escudero Gandalín, Don Belianís de Grecia, etc. El *no va más* llega cuando la serie de poemas se cierra con un soneto dialogado entre Babieca y Rocinante<sup>61</sup>.

En esta misma línea cabe entender la pretendida historicidad que se otorga a la novela: desde muy al principio se señala que los hechos de nuestro protagonista pertenecen a los anales de la Mancha, hay un cronista encargado de narrarlos (las alusiones en este sentido son continuas), *Don Quijote* es denominado, sobre todo, *historia*, término al que Cervantes aplica adjetivos diversos: grande, imaginada, peregrina, sabrosa, sencilla, etc. Mas el que se reitera de manera constante es el de *verdadera*<sup>62</sup>. Como señala E. C. Riley, «simular que una obra había sido traducida de uno o más idiomas extranjeros era un recurso favorito de los autores de libros de caballerías [...] Cervantes, desde luego, parodia principalmente este recurso, pero incidentalmente se está burlando también de la pedertería de los eruditos, del culto a la autoridad de los antiguos y del humanismo decadente y libresco»<sup>63</sup>.

En estrecha relación con ello se encuentra el descubrimiento del manuscrito de Cide Hamete, en el capítulo nueve del primer *Quijote*, y las alusiones al morisco que lo traduce. En este caso, la problemática de la traducción, que asoma en numerosas ocasiones por la obra cervantina, se une a la de la crítica de la erudición, como ha puesto de relieve el hispanista francés Michel Moner: «[...] los tres conceptos [traducción, vana y ostentosa erudición y compilación] llegan a coincidir en una tríada de figuras anónimas —el erudito, el traductor y el compilador— que Cervantes ideó sobre los años 1614-1615 con evidente intención satírica»<sup>64</sup>.

La segunda parte también ofrece algunos ejemplos significativos que contribuyen a fortalecer la lectura del *Quijote* como —entre otras posibles— crítica de la erudición libresca que vengo pergeñando. Me permito recordar en este sentido la irónica referencia que Cervantes pone en boca de nuestro caballero andante sobre el arzobispo Turpín en el capítulo primero. Tras enumerar una

<sup>61</sup> Esta crítica es la misma que refleja el soneto de *El autor a su pluma* que aparece en el *Viage del Parnaso*. Véase al respecto José Montero Reguera, «Los clásicos en el Siglo de Oro...», art. cit., p. 784. Por otra parte, Guillermo Carrascón ha puesto de relieve la crítica del mecenazgo en la dedicatoria de la primera parte con la que se efectúa en II, 22. Véase su trabajo «En torno a la dedicatoria de la primera parte del *Quijote*», en *Anales Cervantinos*, XXIX (1991), p. 175, nota 27.

<sup>62</sup> Véase Bruce W. Wardropper, «*Don Quijote*: ficción o historia», en George Haley, ed., *El «Quijote» de Cervantes*, Madrid: Taurus, 1980, p. 239.

<sup>63</sup> E. C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid: Taurus, 1989, reimpresión, p. 130.

<sup>64</sup> Michel Moner, «Cervantes y la traducción», *NRFH*, XXXVIII, 2 (1990), p. 524.

larga y retórica lista de modelos de caballeros —el más honesto, el más acomodado, el más intrépido— don Quijote culmina la retahíla con la pregunta siguiente: «y, ¿quién más gallardo y más cortés que Rugero, de quien descienden hoy los duques de Ferrara, según Turpín en su *Cosmografía*?»<sup>65</sup>. Sin embargo, tal obra no existe: Juan Turpín, arzobispo de Reims en los tiempos de Carlomagno (murió el año 800), nunca escribió una obra con el referido título. La ironía, pues, parece nítida. Además, Turpín era considerado, según anota Diego Clemencín, «el verbigracia de los embusteros»<sup>66</sup>. Es una aguda ironía cervantina el autorizar un aserto con un libro que no existe, de un autor considerado, además, como prototipo de escritor mentiroso. De igual forma ha de entenderse la referencia al «verdadero historiador Turpín» del capítulo sexto de la primera parte<sup>67</sup>.

La conocida alusión a que la obra no necesita comentario «porque es tan clara, que no hay cosa que dificultar en ella: los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran...»<sup>68</sup> supone un nuevo ataque a la erudición: bien conocidos son los eruditísimos comentarios de Herrera y El Brocense a Garcilaso (recuérdese que Tomás Rodaja, el licenciado Vidriera, cuando marcha para Italia, se lleva sólo dos libros: unas *Horas de nuestra señora* y un *Garcilaso* sin comentario)<sup>69</sup>. Que Cervantes declare expresamente que su obra no necesita comentarios que la aclaren supone contraponer «su creación al alcance de todos, a esas lucubraciones literarias que exigían de los lectores la sabiduría de los humanistas»<sup>70</sup>.

Finalmente, es posible relacionar este primo humanista que Cervantes pone en solfa con cuatro personajes que aparecen, tres de ellos, en el *Quijote* de 1615 y, el cuarto, en el *Coloquio de los perros*.

En primer lugar, Lorenzo de Miranda, el hijo del caballero del verde gabán, que se muestra como joven estudiante, aficionado a la poesía, un tanto pedante

<sup>65</sup> *Don Quijote*, II, 1, p. 49.

<sup>66</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición IV centenario, adornada con 356 grabados de Gustavo Doré, enteramente comentada por Clemencín y precedida de un estudio crítico de Luis Astrana Marín, más un índice resumen de los ilustradores y comentaristas del *Quijote* por Justo García Morales, Valencia: Editorial Alfredo Ortells, 1980, p. 1064b. Cfr. 1514b y 1515a.

<sup>67</sup> P. 114.

<sup>68</sup> *Don Quijote*, II, 3, p. 64.

<sup>69</sup> Manejo la edición de esta novela ejemplar según el tomo II de la obra completa de Miguel de Cervantes Saavedra a cargo de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1994), p. 651. Sobre su posible autobiografismo, véase Víctor Eduardo Munguía García, «El licenciado Vidriera y Don Quijote», *ACer*, XXX (1992), pp. 160-1.

<sup>70</sup> Son palabras de Celina Sabor de Cortázar, «El *Quijote*, parodia antihumanista. Sobre la literatura paródica en la España Barroca», *ACer*, XXII (1984), p. 60. Véase, desde otra perspectiva, el artículo de Hanna Dziechcinska, «Humanisme et parodie dans *Don Quichotte* de Cervantès», en A. Redondo, ed., *L'humanisme dans les lettres espagnoles*, París: Vrin, 1979, pp. 327-336.

y sensible a la adulación<sup>71</sup>. El aspecto con que se presenta hace pensar también en el primo de II, 22, según sugerencia de Aurora Egido<sup>72</sup>. Vicente Gaos, por su parte, también relacionó este personaje con el traductor anónimo de la imprenta barcelonesa en el capítulo setenta y dos<sup>73</sup>. Michel Moner, en este mismo camino, afirma que el traductor y el erudito «se muestran igualmente convencidos de que sus libros encierran en sí ‘cosas muy buenas y sustanciales’»<sup>74</sup>.

Fuera del *Quijote*, en el *Coloquio de los perros*, aparece también un personaje que cabe emparentar con el primo: el poeta loco del Hospital de la Resurrección, autor de una traducción de la *Poética* de Horacio que no consigue imprimir y, sobre todo, de un libro que «trata de lo que dejó de escribir el arzobispo Turpín del rey Artús de Inglaterra, con otro suplemento de la *Historia de la demanda del Santo Brial*, y todo en verso heroico, parte en octavas y parte en verso suelto...»<sup>75</sup>. En fin, para qué más: tanto los *suplementos*, como *lo que dejó de escribir* y el arzobispo Turpín nos son ya familiares. No hace falta volver sobre ellos.

Otros ejemplos cabría aducir<sup>76</sup>, pero con los ya referidos resulta suficiente.

En efecto, de los datos aquí aportados cabría deducir la posibilidad de una lectura del *Quijote* —y quizá de alguna otra obra cervantina, verbigracia el *Coloquio de los perros*— como crítica de la erudición vacía y sin provecho, de esa erudición tan en el estilo del Manierismo, donde, según Emilio Orozco, siem-

<sup>71</sup> *Quijote*, II, 18, pp. 174-5. Véase asimismo E. C. Riley, *Teoría de la novela*, cit., p. 127. Cfr. A. Egido, *Cervantes y las puertas del sueño*, ob. cit., p. 173, n. 93.

<sup>72</sup> Ob. cit., p. 154.

<sup>73</sup> Véase su ed. del *Quijote* (Madrid: Gredos, 1987), vol. II, p. 892, nota.

<sup>74</sup> Michel Moner, «Cervantes y la traducción», *NRFH*, XXXVIII, 2 (1990), p. 522. Del mismo, «El relato curricular: algunos aspectos de la narrativa cervantina», Aurora Egido e Y. R. Fonquerne, eds., *Formas breves del relato*, Zaragoza: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 167-176.

<sup>75</sup> Véase el *Coloquio de los perros* según la edición ya citada de Sevilla-Rey, p. 958.

<sup>76</sup> Citaré sólo dos ejemplos procedentes del *Persiles*: el escritor cuyo trabajo consiste en «enmen- dar y remendar comedias viejas», en el libro III, cap. 2 del *Persiles* (ed. Sevilla-Rey, p. 1.206); y el autor en «trage de peregrino», «hombre curioso: sobre la mitad de mi alma predomina Marte y sobre la otra mitad Mercurio y Apolo», que aparece en el capítulo primero del libro cuarto (ed. cit., pp. 1.327-8). Es autor de un libro de *aforismos peregrinos* que incluye algún pensamiento muy cervantino: «Más hermoso parece el soldado muerto en la batalla, que sano en la huida». Ha de tenerse precaución con este personaje, pues se ha supuesto trasunto del propio Cervantes. Véase Emilio Orozco Díaz, *Cervantes y la novela del Barroco*, ob. cit., p. 317. Desde luego, la sátira evidente que se puede encontrar en los otros personajes que analizo aquí no aparece en este caso: el peregrino es «gallardo», sus aforismos «hicieron sabrosa la conversación y cena», la posible ironía está muy diluida o casi no se nota, si es que realmente la hay.

pre hay «una especial complacencia y alarde en demostrar el saber y la superación de la dificultad»<sup>77</sup>.

Así cabe considerar, pues, los ejemplos señalados: su frecuencia y la sensación que producen en su conjunto lo permite. Pero tal aserto puede llevar a un error, esto es, el pensar que Cervantes, antes que nada hombre de su momento histórico, pese a su radical modernidad en tantas cosas, despreciaba la erudición<sup>78</sup>. Nada de eso. Algunos ejemplos extraídos del *Persiles* ayudarán a explicar mejor esta cuestión. Como es sabido, el *Persiles* fue la obra de Cervantes «más estudiada, aquélla para la cual hizo más indagaciones y lecturas»<sup>79</sup>, la obra en la que, según dice el privilegio para la impresión, Cervantes «había puesto mucho trabajo y estudio»<sup>80</sup>. Y, por ello, no es infrecuente encontrar citas eruditas al uso entre las páginas de la novela: «También es opinión de Plinio, según lo escriue en el lib. 8, cap. 22, que entre los arcades hay un género de gente...»<sup>81</sup>. En otra ocasión se puede leer: «También te he dicho cómo en la última parte de Noruega, casi debaxo del Polo Ártico, está la isla que se tiene por última en el mundo, a lo menos, por aquella parte, cuyo nombre es Tile, a quien Virgilio llamó Tule en aquellos versos que dizen, en el libro I Georg.: ... *Ac tua nautae / numina sola colant: tibi seruiat ultima Thule*»<sup>82</sup>.

Algunas otras citas podrían espigarse. Mas, para ser justos, en general, todo ese bagaje erudito se incorpora a la obra sin que se aprecie claramente: es difícil encontrar citas de libros, poliantes, etc. —aunque alguna hay, como las señaladas hace un momento—. Ese saber y estudio se diluyen en la obra y se acumulan en los dos primeros libros —de redacción bastante anterior— mientras que en el tercero y cuarto «se encuentra alguna que otra cita, casi siempre traída de memoria y no umbilicalmente libresca»<sup>83</sup>.

<sup>77</sup> Emilio Orozco, *Cervantes y la novela del Barroco*, ob. cit., p. 367. Véase también Pablo Jauralde Pou, «El estilo cervantino», VV.AA., *Cervantes*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 138-154. Desde otra perspectiva, Ramón Menéndez Pidal, *La lengua castellana en el siglo XVII*, Madrid: Espasa-Calpe, 1991, pp. 40-53.

<sup>78</sup> Julio Caro Baroja (*Los hombres y sus pensamientos*, San Sebastián: Ed. Txertoa, 1989, pp. 9-19) define a Cervantes como hombre del Renacimiento precisamente por su actitud ante el primo de II, 22.

<sup>79</sup> Son palabras de E. C. Riley en su *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid: Taurus, 1989, reimpresión, p. 294.

<sup>80</sup> Frase también tópica, que se repite por ejemplo en el privilegio de *La Galatea*.

<sup>81</sup> *Persiles*, I, 18. Manejo la siguiente edición, Miguel de Cervantes Saavedra, *Obra completa. II. Galatea. Novelas Ejemplares. Persiles y Sigismunda*. Edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1994, p. 1.065.

<sup>82</sup> *Persiles*, IV, 12, ed. cit., p. 1.372.

<sup>83</sup> La cita es de R. Schevill que tomo de Emilio Orozco, *Cervantes y la novela del Barroco*, ob. cit., p. 299, nota.

En mi opinión, lo que sucede es que Cervantes desprecia y, en consecuencia, critica los medios con que habitualmente la erudición se introducía en obras que pasaban a engrosar el catálogo de obras de entretenimiento, independientemente de que, en algún caso concreto, los dardos vayan dirigidos de manera directa a Lope de Vega o no: «Aunque la erudición constituya un ornamento adecuado y deseable de la literatura imaginativa, debe subordinarse, por encima de todo, al propósito artístico de la obra»<sup>84</sup>.

La erudición, pues, en las obras de entretenimiento, no ha de tener un fin en sí misma, que es lo que parece mostrar, por ejemplo, Lope en *El peregrino en su patria* y tantos otros.

Cervantes, en el *Quijote*, no tiene inconveniente en criticar, a través del primo, libros muy semejantes a uno —el de Rosel y Fuenllana— para el que había compuesto un soneto en los preliminares. Y lo mismo cabe decir de todas esas poesías que compuso para preliminares de libros, alguno tan peregrino como el del doctor Díaz, *Tratado nuevamente impreso de todas las enfermedades de los riñones, vexiga y carnosidades de la verga y urina*, de 1588; costumbre que Cervantes, por cierto, critica sin piedad en el prólogo al *Quijote* de 1605<sup>85</sup>.

Pero una cosa son las convenciones literarias y, quizá, el deseo cervantino de estar en candelero, y otra el reducido espacio de la literatura, en el que Cervantes se maneja como pez en el agua y donde se permite dejar traslucir sus verdaderos pensamientos sobre tantas y tantas cosas.

Por esas fechas de hacia 1600 Cervantes estaba creando un género nuevo, una nueva manera de hacer literatura. Nada más exacto que decir que hay un antes y un después de Cervantes en la historia de la literatura universal. En su *Quijote* encontramos el embrión de la novela moderna: con él nace la novela tal y como la entendemos hoy. Y convenciones como la de los sonetos preliminares o el culto a una erudición ya mostrenca, concebida como un fin en sí misma, sin otro propósito que el alardear de un saber que en realidad no se posee, se critican en diversos lugares de su magna obra: ya no tenían lugar dentro de los límites de ese género nuevo que Cervantes está creando.

Y, aunque se mantenga, reducidamente, en algunas de sus obras, en especial el *Persiles*, hay que tener en cuenta también las circunstancias en que éste se escribe: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* es obra de época, sujeta a las constricciones del género de la novela de aventuras peregrinas, esto es, el género por excelencia en la narrativa del momento, en el que Cervantes quiere triunfar, superar incluso al modelo: «libro que se atreve a competir con Heliodoro»

---

<sup>84</sup> Son palabras de E. C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid: Taurus, 1989, reimpresión, p. 131.

<sup>85</sup> Sobre ello he llamado la atención en mi trabajo, ya citado, «Los clásicos en el Siglo de Oro...», pp. 785-6.

dice en el prólogo a las *Novelas ejemplares*. Y de ahí la introducción de citas eruditas al uso. Es, sin duda, uno de los tributos que se ha de pagar por elaborar una obra de tal género.

El tiempo da y quita razones: hoy, casi cuatro siglos después, seguimos leyendo y admirando el *Quijote*, se ha convertido en un clásico, quizás nuestro clásico por excelencia; el *Persiles*, por contra, ha quedado reducido a lectura de eruditos y especialistas.

JOSÉ MONTERO REGUERA  
Universidad de Vigo



## TIEMPO DEL *QUIJOTE*, TIEMPO DE CERVANTES, TIEMPO DEL LECTOR

A Ángel Gabilondo

«Barroco», decimos. Y también: «*El Barroco*». Usamos el sustantivo para designar, si bien de forma imprecisa, un cierto período histórico. Acudimos al adjetivo, en cambio, para apresar el tono y la tensión, el estilo peculiar de un tiempo que supo hacerse universal. Hablamos así, por ejemplo, de «juegos *barrocos*». Expresión rotunda, general. Y adecuada: pues si «barroca» era, en efecto, la perla *irregular*, la gema no sujeta a reglas y desviada de lo recto<sup>1</sup>, fue como «juego», ante todo, como el Barroco acertó a tratar una realidad que entendió confusa, inasible, pluridireccional<sup>2</sup>. Llamamos «barroco» a cuanto de complicado, de prolijo, a cuanto de entrelazado y ambiguo encuentra nuestra lengua, la vulgar y la otra. Llamamos «barroco», igualmente, a cuanto de singular e inesperado, a cuanto de espectacular y artificioso se cruza en nuestro camino, desafiando nuestra comprensión. Pero no en cualquier sentido. No todo enigma es «barroco». Sólo lo es, me parece, aquél que complica la complicación y la eleva a segunda potencia; aquél que se interroga no sólo por lo interrogado, sino también por la interrogación; aquel que introduce, en su dificultad intrínseca, el hecho mismo de la dificultad. Ahora bien; el «Barroco», de nuevo como período, fue

---

<sup>1</sup> Cfr.: Víctor L. Tapie, *Barroco y Clasicismo*, traducc. de Susana Jakfalvi (Madrid: Cátedra, 1978), pp. 23 y ss.

<sup>2</sup> Vid., en este sentido, la obra de José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, (Barcelona: Ariel, 1975), p. 393 y concordantes.

aquel tiempo que jugó, alegre y atormentadamente, con los juegos mismos de la representación; aquel período que osó bailar la danza de lo imaginado y la imagen, del bulto y su reflejo, de lo permanente y la ficción. Jugando a ese juego, bailando ese baile, el Barroco no sólo descubrió que todo era representable, imaginable, decible; supo, además, que también eran decibles, imaginables, teatralizables, las formas mismas del decir, los modos mismos del representar<sup>3</sup>. Y así fue como se elevó esa inmensa fábrica de la representación barroca; máquina fabulosa, desde luego, e intrincada hasta la extenuación; pero no más, a ojos de sus inventores, que el propio mundo enigmático que con ella intentaron describir —y, a ser posible, dominar—.

Una expresión, pues, como la anterior: «juegos barrocos», podría llegar hasta parecer redundante. Si por «juego», en efecto, entendemos aquella dimensión (y la inmersión en ella) donde lo plural, lo contradictorio, la dualidad, no sólo no desmienten, sino que dan fuerza a la unidad, el tiempo del Barroco fue el tiempo de esa dimensión. Una afirmación abstracta, sin duda. Pero ¿cuántos hechos culturales la podrían fundamentar! Especialmente, éste que ahora nos ocupa: esta «historia»<sup>4</sup>, «cuento»<sup>5</sup> o «leyenda»<sup>6</sup> de Don Quijote de la Mancha, en la que el Barroco (o el manierismo, o el Renacimiento tardío), parece haber hallado, en un mismo gesto, condensación y silencio, cifra y elusión. La sustancia del *Quijote*, en efecto, no es otra que la tensión. Reflexiona sobre opuestos,

<sup>3</sup> Supuesto que, en general, «Il appartient essentiellement à la représentation de représenter non seulement quelque chose, mais sa propre représentativité» (Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, París: PUF, 1968, p. 109), éste ha sido, en efecto, uno de los más frecuentados tópicos de la investigación sobre el Barroco. Reléase, en este sentido, a M. Foucault («À partir de l'âge classique, le signe c'est la représentativité de la représentation en tant qu'elle est représentable»: *Les mots et les choses*, París: Gallimard, 1966, p. 79); reléase a José Antonio Maravall («Tal es el sentido de uno de esos ejercicios de virtuosismo, propios del Barroco: hacer teatro sobre el teatro. Con todas las artes que poseen un carácter figurativo se hizo algo parecido: se pinta el pintar: Velázquez; se relata el relatar: Cervantes, Céspedes y Meneses, etc.; se montan fuegos de iluminación para hacer admirar, no a los objetos iluminados, sino a los efectos mismos de la luz; se hace teatro en el que se representa la representación de una comedia...»: *La cultura del Barroco*, Barcelona: Ariel, 1975, p. 409) o, en fin, a José Vericat («... en el pensamiento barroco... la representación pasa a constituirse de hecho en un proceso sin fin al interior de la imaginaria misma, en el que lo relevante más que la relación a lo representado es la estructura de la representatividad como tal, el hecho mismo de la representación del representante con independencia de lo representado: «Barroco como Paradigma», *Barroco y Neobarroco, Cuadernos del Círculo*, 2 (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1992), 101-113).

<sup>4</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, *Obra Completa*, I (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1994), I, «Prólogo» (ed. cit., pp. 9 y 10); I, VIII (ed. cit., p. 88); I, XIX (ed. cit., p. 179); I, LII (ed. cit., p. 510); II, II (ed. cit., p. 554); II, IV (ed. cit., p. 565); II, V (ed. cit., p. 569); II, X (ed. cit., p. 604); II, XXIV (ed. cit., p. 720); II, XXVII (ed. cit., p. 746); II, XLIV (ed. cit., p. 860)... etc.

<sup>5</sup> Cervantes, op. cit., I, I; ed. cit., p. 31.

<sup>6</sup> Cervantes, op. cit., I, «Prólogo»; ed. cit., p. 11.

se construye sobre opuestos y advierte, más que nada, de la dura lucha de la oposición. Opuestos, en la obra, de toda condición y pelaje; pero que una y otra vez, y bajo las distintas figuras sensibles de la «venta» y el «castillo», del «rebaño de corderos» y el «ejército de enemigos», de las «altas doncellas» y las «mozas del partido», acaban por remitirse, como a su fuente, a una distinción capital: la distinción entre lo valioso y lo deleznable, entre lo que es digno de estima y lo que no; entre el pasado caballeresco, estético, sublime, ámbito de memoria e imaginación, y el presente rufianesco, acanallado, comarca propia de la sensación<sup>7</sup>. Tema del Barroco, en este sentido, y tema mayor de nuestro texto, será el de lo difícil, si no imposible, que es decidir de forma segura a cuál de estas dos determinaciones, de suyo incompatibles, responden cada vez a las cosas. Y tema del Barroco, y aun raíz de su angustia, será así la sospecha de que acaso sean ambas, o ninguna, las que inescindiblemente convengan a la realidad; una realidad acerca de cuyo valor, o falta de él, habría, por hablar con el *Quijote*, «mucho que decir»<sup>8</sup> —y decir, ante todo, que, puesto que «de todo tiene»<sup>9</sup>, «todo podría ser»<sup>10</sup>—. Mas, si ésto fuera así, el tiempo del Barroco no habría sido sólo aquel tiempo saturniano que jugó con la verdad; el tiempo del Barroco habría sido, ante todo y sobre todo, el tiempo de la contradicción.

Contradicción, decía Aristóteles, es decir lo mismo y no lo mismo, de lo mismo, a la vez y en el mismo sentido<sup>11</sup>. Cosa ésta, por cierto, bien sencilla de conseguir; se precisa tan sólo que la realidad se nos presente a la par como constante y como plural: como un uno y lo mismo, cada cosa, que al tiempo es un otro y no lo otro; algo rico, dotado de infinitos planos, contrapuestos y, a la vez, solapados; algo que siempre cambia, pero que cambiando permanece. Ahora bien: ¿no es ésta, justamente, una excelente descripción de lo real? ¿Y no se exige así, para comprenderlo, una lógica no-lineal, un pensar que haga, de lo separado y opuesto, algo unido y amigo? Aristóteles, a esta pregunta, tuvo por fuerza que contestar: no. No, porque, de obrar así, caería el mundo en universal confusión, y el lenguaje no acertaría a decir qué hace que cada cosa, distinta de las otras, se ordene pese a todo en una escala de valores que es también medida de lo real. Fuera de que la contradicción, si bien se mira, nada tiene de paradójico. Para disolverla basta, en rigor, con distinguir aspectos y perspectivas, distinguir los

<sup>7</sup> Vid.: Vicente Gaos, «Tiempo estético y tiempo real en el *Quijote*», *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, edición crítica y comentario de V. Gaos, III (Madrid: Gredos, 1987), pp. 98-111; p. 101: «El tiempo del *Quijote* es el tiempo de sus personajes. Don Quijote vive en el pasado (o del pasado) y Sancho en el presente».

<sup>8</sup> Cervantes, op. cit., II, XXXII; ed. cit., p. 784.

<sup>9</sup> Cervantes: op. cit., II, LXII; ed. cit., p. 1.002.— La misma expresión, con leves variantes («...porque a él le parecía que tenían de todo») en II, XXV; ed. cit., p. 734.

<sup>10</sup> Cervantes: op. cit., I, XXXVI; ed. cit., p. 372; II, XXV; ed. cit., p. 734.

<sup>11</sup> Aristóteles, *Metafísica*, IV, 1005b, 15-35.

«en tanto que» que una cosa nos ofrece; y distinguir, sobre todo, los distintos tiempos en que cosas distintas pueden ser dichas de aquello que, en esencia, sigue siendo lo que es. Múdense, en efecto, todas las cosas, y múdense cuanto quieran; pero mantengamos firme «... que el rostro de la Dolorida es el del mayordomo, pero no por eso el mayordomo es la Dolorida»; ya que esto último, de ser cierto, «implicaría contradicción muy grande, y no es tiempo ahora de hacer estas averiguaciones, que sería entrarnos en intrincados laberintos»<sup>12</sup>.

Un pensar como éste, más de recta que de voluta, más de arreglo que de invención, no puede ofrecer otra receta. Del Barroco, sin embargo, esperamos algo más. De los hombres del Seiscientos, como de Beckett o de Proust, aguardamos la insinuación de que el tiempo es, además, un monstruo; un Jano de doble cara, dúplice raíz de condena y de salvación<sup>13</sup>. Y que de nada sirve acudir a distinguir los tiempos cuando, en virtud de ese juego, de ese consciente entrar en juego que antes se mencionó, ha llegado a entenderse que todo despliegue del tiempo es a su vez, e irremediabilmente, temporal. Así que distínganse a placer los tiempos, las formas y modos de ser de un Tiempo que tan pródigo resulta en ellos. El Tiempo, qué duda cabe, desata los nudos, libera lo enmarañado, declara la verdad. El Tiempo, como ese Dios a quien «está reservado conocer los tiempos y los momentos» y para quien «no hay pasado ni porvenir, que todo es presente»<sup>14</sup>, el Tiempo, digo, será también aquí el agente de una paulatina revelación de la verdad. Así lo afirma Don Quijote, en clarísimo remedo de Sófocles: «que el tiempo, descubridor de todas las cosas, no se deja ninguna que no la saque a la luz del sol, aunque esté escondida en los senos de la tierra»<sup>15</sup>. Sería erróneo, sin embargo, creer que con esto queda dicho cuanto conviene decir. Y es que hay también otros tiempos; hay, por ejemplo (¡y qué ejemplo!) el tiempo de la experiencia; el momento, recordémoslo, de la batalla, en el que «el decir esto, y el apretar la espada, y el cubrirse bien de su rodela, y el arremeter al vizcaíno, todo fue en un tiempo»<sup>16</sup>; y ése, tiempo de lo vivido, no es otro que el del rapidísimo paso, el de la casi instantánea transformación de un contrario en otro —por quien ambos, en el límite, casi vienen a fusionarse entre

<sup>12</sup> Cervantes: op. cit., II, XLIV; ed. cit., p. 861.

<sup>13</sup> Samuel Beckett, *Proust por Beckett*, traducc. de Bienvenido Álvarez (Madrid: Nostromo, 1975), p. 9: «Para los fines de esta síntesis es necesario adoptar la cronología *interna* de la demostración de Proust, y examinar, en primer lugar, ese monstruo de dos cabezas de condena y salvación: el Tiempo.» Sobre la importancia capital del tiempo en la cultura barroca, vid. José Antonio Maravall, op. cit., pp. 382 y ss.

<sup>14</sup> Cervantes, op. cit., II, XXV; ed. cit., p. 733.

<sup>15</sup> Cervantes, op. cit., II, XXV; ed. cit., p. 734. Cfr.: Sófocles, *Ayax*, vv. 646-647.

<sup>16</sup> Cervantes, op. cit., I, VIII; ed. cit., p. 87.

sí—<sup>17</sup>. Más aún: ni siquiera se precisa que ése sea el tiempo de la batalla. Hay una experiencia común, cotidiana; aquélla en la que Sancho ha visto «llover y hacer sol, todo a un mismo punto»; porque «nadie sabe lo que está por venir: de aquí a mañana muchas horas hay, y en una, y aun en un momento, se cae la casa; tal se acuesta sano la noche, que no se puede mover otro día»<sup>18</sup>. Tal es el tiempo de la vida: el del agitarse en este incierto mundo de baciyelmos, oscilante y neutral, en el que los acaeceres, y su sentido, oscilan, vibran, se entremezclan sin parar. «Pues sabed... que caballero aventurero es una cosa que en dos palabras se ve apaleado y emperador. Hoy está la más desdichada criatura del mundo y la más menesterosa, y mañana tendría dos o tres coronas de reinos que dar a su escudero»<sup>19</sup>. ¿No cabe, pues, sino resignarse a la duda, plegarse a la ambigüedad? En verdad que no. No, porque, como vimos, también el Barroco ha aprendido la lección del Estagirita —lección, por otra parte, universal—: y también nuestro texto quiere, y sabe, distinguir los tiempos, separar los valores, apartar severamente realidad de ficción: «Sancho, Sancho, tiempos hay de burlar, y tiempos donde caen y parecen mal las burlas»<sup>20</sup>. Así habla, en cita ahora del Eclesiastés, ese mismo Don Quijote que antes supo evocar al griego. Hablamos aquí, sin embargo, de criaturas de lenguaje. De criaturas que tienen la estampa por cuna<sup>21</sup>, y cuyo ser no es distinto de las palabras que los describen<sup>22</sup>. Y lo que se abre, por tanto, es la posibilidad ya anunciada de arrojar sobre ese mundo, entreverado de razones<sup>23</sup>, dudoso de insensatez<sup>24</sup>, una luz que criba y

<sup>17</sup> «Para prueba de lo cual ya sabes, ¡oh Sancho!, *por experiencia que no te dejará mentir ni engañar*, cuán fácil sea a los encantadores mudar unos rostros en otros, haciendo de lo hermoso feo y de lo feo hermoso...» (Cervantes: op. cit., II, XVI; ed. cit., p. 648). El subrayado es mío. Sobre la última frase, recuérdese el comienzo del *Macbeth* shakesperiano.

<sup>18</sup> Cervantes, op. cit., II, XIX; ed. cit., p. 678.

<sup>19</sup> Cervantes, op. cit., I, XVI; ed. cit., p. 148.

<sup>20</sup> Cervantes, op. cit., II, IX; ed. cit., p. 601.

<sup>21</sup> «—El mismo es, señora —respondió Sancho—; y aquel escudero suyo que anda, o debe de andar, en la tal historia, a quien llaman Sancho Panza, soy yo, si no es que me trocaron en la cuna; quiero decir, que me trocaron en la estampa.» (Cervantes, op. cit., II, XXX; ed. cit., p. 767).

<sup>22</sup> Stephen Gilman, *La novela según Cervantes*, traducc. de Carlos Ávila Flores, (México: Fondo de Cultura Económica, 1993 [1989 or.]), pp. 104, 143 y 159: «A partir de entonces, los acontecimientos, los objetos y las personas no serán lo que son (o no son), sino lo que parecen a alguien que los nombra y les da forma verbalmente en el acto de describirlos. (...) ... el héroe *es* un libro, así como Cardenio es su propio relato. O bien a la inversa, ¡el libro es una persona llamada Don Quijote, a quien muchos de los habitantes de la Segunda Parte ya han «leído»! (...) Como todos los demás personajes del *Quijote*, Cardenio nace y vive de modo verbal...».

<sup>23</sup> «De nuevo se admiraron padre e hijo de las entremetidas razones de Don Quijote, ya discretas y ya disparatadas...» (Cervantes, op. cit., II, XVIII; ed. cit., p. 674). Y antes: «... él es un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos» (id., p. 670).

<sup>24</sup> «... sin saber determinarse qué grado le darían entre la discreción y la locura...» (Cervantes, op. cit., II, LIX; ed. cit., p. 979).

que enjuicie, un escalpelo que discierna entre valor y disvalor: la luz de *la narración*. El tiempo del relato, en efecto, ya no es el tiempo del vivir: es más bien el cosmos que reordena, articulándolo, eso que la experiencia nos da mezclado, confuso, enmascarado. El tiempo del relato es el tiempo de la disposición, el tiempo del «primero una cosa, después otra», por cuya fuerza surge lo que, como en seguida veremos, es ilusión de poder siempre separar realidad de ficción, acontecimiento de interpretación. Cabe aquí aferrarse, pues, a la más simple de las formas de deshacer las contradicciones. Y decir, en este sentido, que si el mundo del *Quijote* es un mundo en el que «Dios sabe si hay Dulcinea o no»<sup>25</sup> (que ya sabe el riguroso, frente al ignorante, que basta con imaginar cada uno, sin que sobre ni falte nada, que lo que dice es así<sup>26</sup>) ese mundo, digo, debería quedar aclarado, y ordenado sensatamente, desde el momento en que hay al menos alguien, a saber, Cervantes, que bien debe saber qué haya o no de verdadero, cada vez, en él. El tiempo narrativo ¿no presenta con orden, en efecto, ese gran «caos, máquina y laberinto de cosas»<sup>27</sup> que en rigor viene a ser la vida? ¿Esa gran batahola de formas que son y, a la vez, se desvanecen? Pero cuando la vida, aquí, no es sino la vida narrativa de quienes nacieron para la pluma<sup>28</sup>, parece claro que es Cervantes, su escritura, quien habrá de saber, a ciencia cierta, lo que de cierto haya en tal universo. Y así, la cuestión estaría resuelta: habría un tiempo para vivir, en el que confundirse y no vislumbrar; y un tiempo para narrar, en el que explicar y declarar, adecuadamente, la verdad<sup>29</sup>.

Sólo que... sólo que basta con hojear nuestro texto para apreciar lo que de ilusorio tiene esa pretendida solución. Y es que, como de todos es sabido, la propia obra no concede a Cervantes, en modo alguno, el rango privilegiado de quien organiza la materia de la ficción. Que ese organizador, desde luego, no es el Cervantes digamos «real», lo muestra el hecho de que para éste hay pensado, en el libro, un lugar *en su interior* —y por cierto que a más de un título—. Pero tampoco se piense que lo es, quienquiera que éste sea, el supuesto «segundo autor» del libro, mero «oyente» de una traducción que ofrece quien, mentiroso

<sup>25</sup> Cervantes, op. cit., II, XXXII; ed. cit., p. 784.

<sup>26</sup> «Y así, bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta, ..., y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo. (...) Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada; ... Y diga cada uno lo que quisiere; que si por esto fuere reprendido de los ignorantes, no seré castigado de los rigurosos» (Cervantes, op. cit., I, XXV; ed. cit., pp. 251-252).

<sup>27</sup> Cervantes, op. cit., I, XLV; ed. cit., p. 458.

<sup>28</sup> «Para mí sola nació Don Quijote...» (Cervantes: op. cit., II, LXXIV; ed. cit., p. 1.075).

<sup>29</sup> Una «verdad» de la que el *Quijote*, con su característica complejidad, dice, al menos, dos cosas: a) que «impertinente cosa será hacer experiencia de la misma verdad, pues, después de hecha, se ha de quedar con la estimación que primero tenía» (I, XXXIII; ed. cit., p. 335); b) que, sin embargo, «para sacar una verdad en limpio, menester son muchas pruebas y reprobaciones» (II, XXVI; ed. cit., pp. 738-739).

o no<sup>30</sup>, también es figura incidental de la novela. Y tampoco lo es, apurando ya el caso, el propio historiador arábigo, lector de archivos y recopilador de famas<sup>31</sup>, que no sólo habría preferido pasar en silencio, de miedo de no ser creído, un capítulo como el X de la Segunda Parte<sup>32</sup>, sino que, además, comparte con el propio Don Quijote, y aun corregidas y aumentadas, dudas como las del héroe frente a los sucesos de Montesinos<sup>33</sup>. Así que ahora se aprecia cómo el tiempo del lenguaje, ese tiempo del despliegue, de quien aguardábamos la luz, es en verdad un tiempo replegado, agazapado, oculto en el interior de una obra que no alcanza a sobrevolar. Y ¿cómo no habría de ser así, si la misma expresión, «sabbio», con que se designa a esos encantadores que todo lo alteran, es la misma que se aplica a los narradores de historias, trastocadores a quienes «no se les encubre nada de lo que quieren escribir<sup>34</sup>»? Bien se diría, por tanto, que si es la carencia de juicio la que hace tan necesarios a los caballeros andantes, ahora que todo corre turbio<sup>35</sup> (sobre todo desde que palabras como «tuyo» y «mío» hicieron su aparición<sup>36</sup>), también se precisan caballeros, a su vez, para aclarar el embrollo de esta historia, que proclama su necesidad.

No es pues el autor, por lo que al *Quijote* se refiere, quien deshace el nudo de la representación. Se diría más bien que es otra la solución que el texto, desde su propia y peculiar gramática, se adelanta a imponer. ¿No cabría afirmar, en efecto, que es *la historia misma*, «*history*» o «*story*» (que éstos son planos que aquí, en rigor, se confunden), que es la historia misma, digo, quien organiza su propia estructura, su propia insania o sensatez? Así lo pretende la obra. Pero lo

<sup>30</sup> «... por haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos...» (Cervantes: op. cit., I, IX; ed. cit., p. 94). Bien es verdad que esa «mendacidad» irónicamente atribuida redundante, irónicamente, en una mayor verdad: «aunque, por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado. Y así me parece a mí, pues, cuando pudiera y debiera extender la pluma en las alabanzas de tan buen caballero, parece que de industria las pasa en silencio...» (ibid.). Sobre el problema autorial planteado por el *Quijote*, véase el artículo de Santiago González Noriega, «Los autores del *Quijote*», *La Balsa de la Medusa*, 32, 1994, 87-102.

<sup>31</sup> «Pero el autor desta historia, puesto que con curiosidad y diligencia ha buscado los hechos que don Quijote hizo en su tercera salida, no ha podido hallar noticia de ellas, a lo menos por escrituras auténticas; sólo la fama ha guardado, en las memorias de la Mancha... (...) El cual autor no pide a los que la leyeren, en premio del inmenso trabajo que le costó inquirir y buscar todos los archivos manchegos...» (op. cit., I, LII; ed. cit., pp. 510-511).

<sup>32</sup> «Llegado el autor desta grande historia a contar lo que en este capítulo cuenta, dice que quisiera pasarle en silencio, temeroso de que no había de ser creído, porque las locuras de Don Quijote llegaron aquí al término y raya de las mayores que pueden imaginarse...» (op. cit., II, X; ed. cit., p. 604). Lo mismo le ocurre, sólo que con respecto al V de la misma parte, al «traductor»: «(Llegando a escribir el traductor desta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo...»: ed. cit., p. 569).

<sup>33</sup> Cervantes, op. cit., II, XXIV; ed. cit., p. 720.

<sup>34</sup> Cervantes, op. cit., II, II; ed. cit., p. 554.

<sup>35</sup> Cervantes, op. cit., II, XXIV; ed. cit., p. 722.

<sup>36</sup> Cervantes, op. cit., I, XI; ed. cit., p. 105.

cierto es, retóricas aparte, que no es en ella en donde late la vida. Las historias, las historias literarias, no viven, de hecho, sino en el lector que las recibe: en el acto de lectura, que recrea lo posible y lo lleva, cada vez, a cumplimiento<sup>37</sup>. Así que acaso se abra aquí, pese a todo, una última posibilidad de aclaración: será, finalmente, la lectura; serán el lector y su tiempo, nos parece ahora, los que puedan y tengan que decidir, por sí mismos, si son o no verosímiles los episodios que se novelan<sup>38</sup>.

Sólo que... sólo que miramos más atentamente, y muy pronto se deshace la ilusión. Y es que el lector, aquí, no es sólo, por decirlo con Iser, un lector implícito<sup>39</sup>; es un lector decididamente explícito, llamado a comparecer en la propia trama de la obra —atrapado, si se quiere, en el horizonte mismo de su referencialidad—. ¿O no es al lector a quien expresamente se dirigen, comenzando por los Prólogos de ambas partes, tantos sintagmas de la novela? Frente al *Quijote*, como frente a tantos productos «barrocos», el lector carece de neutralidad; le falta esa libertad del que mira sin ser mirado. Quien lo lea, por el contrario, se encontrará en la misma extraña situación de quien, medio siglo después, se enfrente a la tranquila y solemne mirada de la Mari Bárbola velazqueña; esto es: se verá contemplado ya antes, y contemplado desde siempre, por ese mismo ser que está dispuesto a admirar. Quien se coloca ante las *Meninas*, quiéralo o no, pasa a ocupar la misma posición que ocupan, si como parece estuviesen al otro lado del lienzo, los propios Felipe IV y Mariana de Austria, que desde «fuera» se asoman al interior del cuadro. Ahora bien: ¿qué otra cosa se te recuerda, lector, en el primer Prólogo cervantino, sino que tienes «tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado, y estás en tu casa, donde eres señor de ella, como el rey de sus alcabalas, y sabes lo que comúnmente se dice: que debajo de mi manto, el rey mato»<sup>40</sup>? Preso en la red novelesca, tampoco es el lector, pues, quien debe tener la llave que abrirán sus arcanos.

Una conclusión parece arrojar este análisis: la leyenda del Quijote, si algo plantea, es el tema de la indecibilidad. De la indecibilidad de los valores, de la

<sup>37</sup> Es la Estética de la Recepción, como es obvio, la que ha subrayado con más vigor este aspecto. Vid., respecto a esta corriente, las excelentes compilaciones de textos de José Antonio Mayoral, *Estética de la Recepción*, (Madrid: Arco/Libros, 1987), Rainer Warning, *Estética de la Recepción* (Madrid: La Balsa de la Medusa/Visor, 1989) y Dietrich Rall, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* (México: UNAM, 1987), con aportaciones de Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Roman Ingarden... etc.

<sup>38</sup> A lo cual se le anima desde el mismo texto: «... y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa; y así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere...» (Cervantes: op. cit., II, XXIV; ed. cit., p. 720; cursiva mía). En el mismo sentido, Stephen Gilman, op. cit., p. 126: «Desde este momento, Don Quijote y Sancho (junto con el lector) tendrán que valerse por sí mismos en la determinación de la verdad».

<sup>39</sup> Vid. la obra de Wolfgang Iser, *Der implizite Leser — Kommunikationsformen von Bunyan bis Beckett* (Munich, 1972).

<sup>40</sup> Ed. cit., p. 10.

inestabilidad de los significados en un universo de letras que aspira a la totalidad —y que, por tanto, no sólo debería arrojar preguntas, sino también respuestas a sus preguntas—. Total, se nos dice, y compendio de las restantes, es la sabiduría del caballero<sup>41</sup>. Total es asimismo el abrazo del tiempo, que —como el caballero— sabe dar a cada cosa su justo peso y su lugar. Total es, al cabo, la escritura desatada que aquí se despliega, abriendo su horizonte tanto a lo trágico como a lo cómico, tanto a lo épico y villano como a lo picaresco y pastoril<sup>42</sup>. Y sin embargo, como si presintiese eso que hoy sabemos a ciencia cierta, a saber, que no le es posible al todo evitar la indecibilidad, esta obra autosuficiente deja incontestada su preocupación medular, a saber: qué decide en el todo, o en su espejo literario, la asignación constante de la verdad. A esa pregunta, en efecto, no puede contestar la historia, pues quien la urde, dice el autor que dice el traductor que dice el historiador, es tan sabio encantador y trapacero como los nigromantes que *deben* poblarla (y que, por tanto, la pueblan<sup>43</sup>). Esto, en un extremo del arco. Y en el otro, no podemos contestar tampoco, nosotros los lectores, porque mirar la obra es —juego del Barroco— mirarnos a nosotros mismos: leer, lectores, la historia de un lector; de alguien que rigió su vida por la memoria de lo leído<sup>44</sup>; de alguien, pues, parecido a nosotros —de alguien que acaso sea nuestro igual<sup>45</sup>—. Y sería disparate (aun tratándose de esta «gravísima, altisonante, mínima, dulce e imaginada historia»<sup>46</sup>), sería disparate, dicen, leer tales disparates...<sup>47</sup>

<sup>41</sup> Cervantes, op. cit., II, XVIII; ed. cit., p. 669.

<sup>42</sup> «Porque la escritura desatada de estos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico...» (Cervantes, op. cit., I, XLVII; ed. cit., p. 478).

<sup>43</sup> Según constante salto lógico de nuestros héroes: «... porque aquellos bultos negros que allí parecen *deben de ser y son, sin duda*, algunos encantadores...» (I, VIII; ed. cit., p. 84); «... sino que el sabio, a cuyo cargo *debe de estar* el escribir la historia de mis hazañas...» (I, XIX; ed. cit., p. 179); «... aquel sabio nigromante que tiene cuenta de mis cosas... (porque por fuerza le hay, y le ha de haber, so pena que yo no sería buen caballero andante)...» (I, XXXI; ed. cit., p. 316); «... Alguna cosa nueva debe de ser, que las aventuras y desventuras nunca comienzan por poco» (I, XX; ed. cit., p. 190); «... que debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia...» (II, II; ed. cit., p. 554)... etc.

<sup>44</sup> «Don Quijote la pasó (la noche) en sus continuas memorias...»: op. cit., II, XXVIII; ed. cit., p. 758. El *locus classicus*, por lo demás, es evidentemente I, II: «... y cómo a nuestro aventurero todo cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído...» (ed. cit., p. 40).

<sup>45</sup> Vid.: Stephen Gilman, op. cit., p. 64: «‘Cervantes’ (a quien ahora hay que referirse entre comillas) es uno de nosotros... (...) está ocupado en el inane pasatiempo de considerar verdadero algo que él mismo inventó. (...) ... y a partir de entonces se convierte en un lector más junto con nosotros. En realidad, es casi como si él lo leyese para nosotros.»

<sup>46</sup> Cervantes: op. cit., I, XXII; ed. cit., p. 208.

<sup>47</sup> «El eclesiástico, que oyó decir de gigantes, de follones y de encantos, cayó en la cuenta de que aquél debía de ser Don Quijote de la Mancha, cuya historia leía el duque de ordinario, y él se lo había reprehendido muchas veces, diciéndole que era disparate leer tales disparates...» (Cervantes: op. cit., II, XXXI; ed. cit., p. 777).

La conclusión, la desengañada conclusión, parece pues bien clara: por sus solos medios lógico-experimentales, el hombre es incapaz de resolver, de forma satisfactoria, el enigma de la distinción entre lo verdadero y falso, entre lo «narrativo» y lo «real». Para cierto tipo de lectores, esto zanjaría la cuestión. Hablaríamos así entonces, por ejemplo, del «irracionalismo» de Cervantes; añadiríamos quizá que éste nos ha mostrado un universo tan desesperado y sin salida, tan asfixiante y claustrofóbico, como el de tantos otros manieristas<sup>48</sup> y barrocos (que todos a una parecen preguntar, con Lope: «¿Quién se ha de poner contigo a fuerza/tiempo ligero?»). ¿Sería ésta, sin embargo, la última y definitiva interpretación? No lo creo así. En el cosmos cervantino, la fuerza de la reflexión, con ser poderosa, no es la única que se deja sentir. Cualquier lector de la *Galatea*, por el contrario, sabe al menos de otra, tan potente como el tiempo, y mucho más, desde luego, que esos juegos lógicos, autodestructivos e irónicos, que tanto placen a la razón: la fuerza del Amor<sup>49</sup>, señor universal del mundo<sup>50</sup> y de nuestros corazones<sup>51</sup>, causa de muchos cambios<sup>52</sup> cuya potencia y sabiduría se extienden por doquier<sup>53</sup>. Y es que la razón, enredada en sí misma y en sus objetos, errante por su siempre renovado laberinto, muy bien puede ser incapaz de sacarse de su pozo; queda aún para el hombre un segundo poder, el poder de la

<sup>48</sup> Es la interpretación de Arnold Hauser: «Manierista es, ante todo, la idea fija que mueve al héroe, la compulsión que le domina y determina su obrar, lo que hace que la acción revista el carácter de un guiñol con sus figuras movidas mecánicamente. Manierista es la forma grotesca y caprichosa de la exposición: la estructura arbitraria de la obra, carente de forma y de medida; la forma incansable en que el autor acumula episodios, divagaciones y comentarios; la combinación de los detalles por una especie de montaje cinematográfico, que opera continuamente con saltos, interpolaciones y superposiciones. Manierista es la mezcla de elementos reales e irreales, del naturalismo del detalle y la fantasía de la concepción total, la combinación de los rasgos de la novela picaresca vulgar y de la novela de caballería idealista, la unión del tono del idioma cotidiano —que Cervantes es el primero en reproducir fielmente— con los ritmos artificiosos y el metaforismo refinado del conceptismo y el culteranismo. Manierista es, finalmente, la exposición extraordinariamente desigual, a veces virtuosa y delicada, en general, empero, de técnica descuidada y cruda, razón por la cual se ha dicho de *Don Quijote* que es la menos cuidada de todas las grandes creaciones literarias» (*El Manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*, traducc. de Felipe González Vicén, [Guadarrama: Madrid, 1965], p. 345).

<sup>49</sup> Cervantes, *Galatea*, edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, *Obra Completa*, II (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1994), V, p. 310: «—¡Amor, cuya poderosa fuerza, sin hacer ninguna a mi alma, fue parte para que yo la tuviese de tener tan ocupados mis pensamientos!».

<sup>50</sup> Cervantes: op. cit., loc. cit., p. 326.

<sup>51</sup> Cervantes: op. cit., loc. cit., p. 327: «... y conoces agora las poderosas fuerzas del amor, y entiendes dél que es señor universal de nuestros corazones...».

<sup>52</sup> Cervantes: op. cit., II; ed. cit., p. 107: «Por do claro se conoce la diferencia que hay de tiempos a tiempos, y cómo con ellos suele mudar amor los estados, haciendo que hoy se ría el que ayer lloraba y que mañana llöre el que hoy ríe.»

<sup>53</sup> Cervantes: op. cit., IV; ed. cit., p. 257.

voluntad, al que poder confiar aquel distinguir valores que era, como vimos, función primordial del tiempo —y función, asimismo, del caballero, ese ser temporal—.

Caballero y amor, en efecto, comparten su intimidad, una intimidad de sustancia<sup>54</sup>, con el tiempo en persona. Y es que de ambos, amor y caballero, se dice algo que, en rigor, también cabe aplicar al tiempo, a saber: que todas las cosas iguala<sup>55</sup>. ¿O no es al tiempo, en fin, a quien debemos la muerte<sup>56</sup>, cuyo poder de hermanamiento es tan vasto como el del amor<sup>57</sup>? Y si inflexible, e imposible de domeñar, es la fuerza del tiempo (que juega en todo y con todo, hasta anularlo), invencible es también, de creer a Cervantes, el poder atesorado por la voluntad. «Aunque bien sé que no hay hechizos en el mundo que puedan mover y forzar la voluntad, como algunos simples piensan; que es libre nuestro albedrío y no hay yerba ni encanto que le fuerce»<sup>58</sup>. A la pregunta que *es* la obra, al gigantesco signo de interrogación que constituye el *Quijote*, acaso éste haya respondido ya; no desde luego en el curso principal de la narración, sino en una de sus historias intercaladas, cuando Lotario, al preguntarle si los poetas enamorados dicen la verdad, contesta: «En cuanto poetas, no la dicen; mas en cuanto enamorados, siempre quedan tan cortos como verdaderos»<sup>59</sup>. Porque Amor, «che sa lo vero»<sup>60</sup>, garantiza la verdad (vale decir, la eficacia), es por lo que un mismo animal puede ser asno, caballo, o lo que a uno se le antoje que sea<sup>61</sup>. Como que no es ruin sino quien por ruin se tiene<sup>62</sup>; y si las heridas «no resplandecen en los ojos de quien las mira, son estimadas, a lo menos, en la estimación de los que saben dónde se cobraron...»<sup>63</sup> y se sabe del esfuerzo y del coraje que en ellas se ha

<sup>54</sup> «... yo soy enamorado, no más de porque es forzoso que los caballeros andantes lo sean...» (Cervantes: *Quijote*, II, XXXII; ed. cit., p. 779).

<sup>55</sup> «... porque de la caballería andante se puede decir lo mesmo que del amor se dice: que todas las cosas iguala.» (Cervantes: op. cit., I, XI; ed. cit., p. 103).

<sup>56</sup> Es el tiempo, en efecto, quien «tiene cuidado de quitarnos las vidas» (Cervantes: op. cit., II, XIV; ed. cit., p. 639); y poder de la Muerte («la cual también come cordero como carnero» y «engulle y traga cuanto se ponga por delante»: op. cit., II, XX; ed. cit., p. 692) es, al acabar la comedia, el de igualar a todos: «Pues lo mesmo —dijo Don Quijote— acontece en la comedia y trato deste mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y, finalmente, todas quantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero, en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura» (op. cit., II, XII; ed. cit., p. 622).

<sup>57</sup> «—Advierte, Sancho —dijo Don Quijote—, que el amor ni mira respetos ni guarda términos de razón en sus discursos, y tiene la misma condición que la muerte: que así acomete los altos alcázares de los reyes como las humildes chozas de los pastores...» (Cervantes: op. cit., II, LVIII; ed. cit., p. 966).

<sup>58</sup> Cervantes: op. cit., I, XXII; ed. cit., p. 212.

<sup>59</sup> Cervantes: op. cit., I, XXXIV; ed. cit., pp. 349-350.

<sup>60</sup> Dante: *Vita Nuova*, XII.

<sup>61</sup> Cervantes: op. cit., I, XXI; ed. cit., p. 200.

<sup>62</sup> Cervantes: op. cit., I, XXI; ed. cit., p. 206.

<sup>63</sup> Cervantes: op. cit., II, «Prólogo al Lector»; ed. cit., p. 532.

depositado. Qué sea venta, qué castillo, es la voluntad la que lo decide; que «será en balde cansaros en persuadirme a que no quiera yo lo que los cielos quieren, la fortuna ordena y la razón pide, y, sobre todo, mi voluntad desea»<sup>64</sup>. Bástele a Don Quijote creer, en efecto, en la honestidad de su dama, y sea ella «señora de su voluntad»<sup>65</sup>. En un mundo donde todo «es máquinas y trazas, contrarias unas de otras»<sup>66</sup>; en un mundo de milagros, nadie como el Amor, que es más noble que el mundo<sup>67</sup>, y supera la contradicción<sup>68</sup>, los hace<sup>69</sup>. Y por eso puede preguntar el enamorado: «¿Hay encantos que valgan contra la verdadera valentía?» Para responder a renglón seguido: «Bien podrán los encantadores quitarme la ventura, pero el esfuerzo y el ánimo, será imposible.»<sup>70</sup>. Los milagros del amor, que logran lo imposible, logran lo que, por lo arriba visto, resulta más imposible aún: que la línea de división entre los valores, imposible de fijar por observación, sea puesta por el ánimo allí donde quisiere: «... que el amor, según yo he oído decir, mira con unos antojos que hacen parecer oro al cobre, a la pobreza riqueza, y a las lagañas perlas»<sup>71</sup>. Y es que nada hay imposible, en conclusión, para quien vive por Dulcinea<sup>72</sup>.

\* \* \*

Hemos seguido un camino, y caminando hemos llegado a la vecindad de una exégesis. Nada novedosa, por cierto: que Cervantes ha valorado más al amor que al intelecto, y más a la libertad que al llamado buen juicio, y sentido común

<sup>64</sup> Cervantes: op. cit., II, VI; ed. cit., p. 580.

<sup>65</sup> «... y, finalmente, tiene por señora de su voluntad a una tal Dulcinea del Toboso...» (Cervantes: op. cit., II, XIV; ed. cit., p. 637).

<sup>66</sup> Cervantes: op. cit., II, XXIX; ed. cit., p. 764.

<sup>67</sup> «—Tell her my love, more noble than the world...» (W. Shakespeare: *Twelfth Night*, Act II, Scene IV, v. 87).

<sup>68</sup> «—Si me quieres entender, Orompo —replicó Lauso—, verás que en nada me contradigo, porque digo, o quiero decir, que el amor que reinaba y reina en el pecho de aquella a quien yo tan en extremo quería, como se encamina a diferente intento que el mío, puesto que todo es amor, el efecto que en mí ha hecho es ponerme en libertad, y a Lenio en servidumbre; y no me hagas, Orompo, que cuente con estos otros milagros» (Cervantes: *Galatea*, V; ed. cit., p. 321).

<sup>69</sup> «La firmeza en los amantes / es la parte más preciada / por quien hace Amor milagros, / y asimesmo los levanta» (Cervantes: *Quijote*, II, XLVI; ed. cit., p. 879).

<sup>70</sup> Cervantes: op. cit., II, XVII; ed. cit., p. 663.

<sup>71</sup> Cervantes: op. cit., II, XIX; ed. cit., p. 679.

<sup>72</sup> «... y quieren quitarme la vida maltratando la de Dulcinea, por quien yo vivo.» (Cervantes: op. cit., II, XXXII; ed. cit., p. 786). Y antes: «Ella pelea en mí, y vence en mí, y yo vivo y respiro en ella, y tengo vida y ser» (op. cit., I, XXX; ed. cit., p. 309).

de bachilleres, buena parte de los críticos lo tendrán por averiguado<sup>73</sup>. Guardémonos, sin embargo, de dar por cerrada la interpretación de una obra que ha logrado escapar, hasta ahora, a cualquier intento de aprehensión. Todo concluye, decimos, con la apasionada defensa, en un mundo plagado de incertidumbres, de la infinita libertad del amor. Cabría, en este sentido, oponer, al Cervantes que aquí repetidamente se ha llamado barroco, un Cervantes renacentista<sup>74</sup>; aquél mismo partidario de Garcilaso cuya última voluntad, incumplida, fue dar remate al *Persiles*, y además a la *Galatea*. De costumbre, sin embargo, las cosas no son tan sencillas. Porque entonces ¿cómo entender, en efecto, que quien acabe por vencer al Caballero sea el de la Blanca Luna, máscara postrera del ilustrado Carrasco, y no el que se hace llamar de los Espejos? ¿Diremos que, sin duda, se muestra en ello como el poder de lo femenino, de lo nocturno y erótico, acaba por superar al de lo luminoso y representativo, al poder masculino de la claridad? ¿O diremos, más bien, que se trata de todo lo contrario: de que, frente al poder del amor unido al de la claridad, quinta esencia de Dulcinea, ha acabado por triunfar la ambigüedad de la noche, sede de un terror otrora compartido por escudero y amo? Difícil es decirlo. Tanto más, cuanto que la obra, en su últimas páginas, se aplica a trazar de nuevo todo el misterio. ¿Qué ocurre allí, en efecto? Que Alonso Quijano recobra la cordura, y se afirma mansamente en su bondad<sup>75</sup>. Cierto. Pero no menos cierto que, según Sancho Panza, es la melancolía, esto es, un probable encantamiento<sup>76</sup>, la que está matando a su señor. Alonso Quijano, por fin, es capaz de distinguir los tiempos, y de juzgar muy acordadamente que «antes» fue loco, y «ahora», en cambio, no. Una voluntad que «ya» es «buena» parece robarle el sitio, pues, a la vieja voluntad sierva de Amor. Pero ¿no es verdad que su nueva cordura, al principio, es leída como locura por los demás? ¿Y no es verdad, en consecuencia, que es ésta otra solución la que a la postre prevalece: que razón y sinrazón, ambas, son sólo formas distintas de una misma ilusión? ¿Que desengañarse es el modo más seguro de dejarse morir<sup>77</sup>? Así que,

---

<sup>73</sup> Cfr., en este sentido, la clásica obra de Luis Rosales, *Cervantes y la libertad*, (Madrid: Gráficas Valere, 1960). En el mismo sentido, Stephen Gilman, op. cit., p. 128, hablará de «la exaltante conquista de la libertad planteada en el *Quijote*». Y el propio Cardenio, por su parte, mencionará «... la libertad que me concede el ser caballero...» (op. cit., I, XXIX; ed. cit., p. 294).

<sup>74</sup> Tal fue la tesis, ya clásica, de Américo Castro en *El pensamiento de Cervantes*, (Hernando: Madrid, 1925).

<sup>75</sup> «—Verdaderamente se muere, y verdaderamente está cuerdo Alonso Quijano el Bueno...» (Cervantes: op. cit., II, LXXIV; ed. cit., p. 1.072).

<sup>76</sup> «... y probase de nuevo a subir sobre su buen Rocinante, que también parece que va encantado, según va de malencólico y triste...» (Cervantes: op. cit., I, XLIX, ed. cit., p. 486).

<sup>77</sup> «... porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir, sin más ni más, sin que nadie le mate, ni otras manos le acaben que las de la melancolía.» (Cervantes: op. cit., II, LXXIV; ed. cit., p. 1.072).

cuando todo es arte, tiempo, voluntad, deseo, ¿qué tiene de preferible, frente a la voluntad de demencia, la voluntad de sensatez? Porque aquel amor fue locura, pero ¿no es mayor locura el vivir por interés? Algo en nosotros, lectores, parece querer contestar que sí. Claro es, sin embargo, que para responder afirmativamente Cervantes, el «autor», Don Quijote, nosotros, todos, ya no hemos de estar entonces ni en el plano del intelecto ni en el plano de la voluntad; ni en el ámbito del amor razonable, ni bajo el dominio del amor demencial; sino que habitaremos, más bien, aquel tiempo difícil que no sólo difumina los contrastes, sino que borra, y hace oscura, la distancia misma en que aquéllos se reúnen: el tiempo de la comprensión.

JORGE PÉREZ DE TUDELA VELASCO  
Universidad Autónoma de Madrid

## BURLAS Y VERAS: LA PRINCESA MICOMICONA Y SANCHO NEGRERO (*DON QUIJOTE*, I, 29)

El *Quijote* es uno de esos libros que representan una *suma*, a principios del siglo XVII: en él vienen a reunirse múltiples tradiciones tanto escritas como orales, tanto eruditas como populares, pero al mismo tiempo en él se vierten las tensiones y preocupaciones de un momento histórico, así como una nueva manera de orientar las miradas sobre el mundo hispánico de los últimos años del reinado de Felipe II y de los primeros del de Felipe III. De la misma manera, invierte los códigos narrativos, hace prevalecer, gracias a la parodia, el entretenimiento de los lectores sobre cualquier forma de didactismo al uso, lo que no quiere decir que no encierre ningún proyecto autorial. Asimismo les da a esos lectores una gran autonomía de lectura, logrando, pues, estar en consonancia con el horizonte de espera de los receptores contemporáneos, para decirlo con la terminología de Hans Robert Jauss<sup>1</sup>.

Dicho de otra manera —ya lo subrayaba Pierre Vilar hace 40 años—, el *Quijote* no puede cobrar su plenitud de sentido y de forma si no se le sitúa en el corazón de la Historia<sup>2</sup>. Pero esto supone conocer lo mejor posible el funcionamiento global de una civilización en un momento histórico determinado, dándose cuenta de que no existen disciplinas aisladas, sino una interpenetración de

---

<sup>1</sup> Véase Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (París: Gallimard, 1970); Id., *La literatura como provocación* (Barcelona: Península, 1976).

<sup>2</sup> Véase Pierre Vilar, «Le temps du Quichotte» (*Europe*, enero de 1956, pp. 3-16). Puede leerse este trabajo, traducido al español, en «*El Quijote*» de Cervantes (ed. de Georges Haley, Madrid: Taurus, 1980, pp. 27-19), cfr. p. 17.

conocimientos y mentalidades que se estructuran en un sistema de representación, literario en este caso. Desde esta óptica<sup>3</sup>, y a partir de una secuencia breve del gran texto cervantino, quisiéramos poner de relieve esa plenitud textual que acabamos de evocar.

\* \* \*

El pasaje que deseamos utilizar está relacionado con la estancia del héroe en la Sierra Morena, cuando finge que se ha vuelto loco de amor y hace penitencia por un presunto desdén de su dama. Sabido es que el cura y el barbero, que están buscando al caballero, encuentran a Sancho, a quien su amo le ha encargado que lleve un mensaje a Dulcinea. El escudero vuelve hacia don Quijote, preparando la llegada de los otros dos personajes. Éstos, entonces, topan con Cardenio y luego con Dorotea, quienes van a contarles su historia. Acto seguido, el cura, «gran tracista», idea una estratagema para conseguir doblegar la voluntad del héroe a quien Sancho —que ha venido a reunirse con la comitiva— no ha logrado convencer de la necesidad de acabar con su penitencia (I, 28-29)<sup>4</sup>.

Recuérdese que Dorotea, disfrazada, va a asumir el papel de la doncella menesterosa de los libros de caballerías<sup>5</sup>. Va a transformarse en la princesa Micomicona, heredera del reino Micomición, y viene a pedir la ayuda del Caballero de la Triste Figura contra el gigante que le tiene usurpado el reino (I, 29, p. 365).

Más allá de la parodia de los libros de caballerías, tenemos aquí un elemento particularmente interesante.

En efecto, ¿qué será ese reino Micomición, sino el de los Micomicones —que pueden hacer pensar en los famosos Patagones, esos gigantes que aparecen en el *Primaleón*, gigantes que los conquistadores creyeron ver encarnados en esa parte de América, tal vez llamada por ello Patagonia<sup>6</sup>? Un Micomición no

<sup>3</sup> Sobre problemas metodológicos, véase nuestro trabajo: «Texto literario y contexto histórico social: del *Lazarillo* al *Quijote*» (*Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro — Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. de Manuel García Martín *et al*, Salamanca: Ed. de la Universidad de Salamanca, 1993; I, pp. 95-116). Véase asimismo: Id., «Acercamiento al *Quijote* desde una perspectiva histórico-social» (*Cervantes*, Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 257-293).

<sup>4</sup> Utilizamos la ed. del *Quijote* realizada por Andrés Murillo (2 t., Madrid: Castalia, 1983).

<sup>5</sup> Clemencín refiere varios casos de «doncellas menesterosas» en libros de caballerías (véase su ed. del *Quijote*, ed. del IV Centenario, Valencia: Alfredo Ortells, 1980, pp. 1.294-1.295, notas 30 y 36 en particular).

<sup>6</sup> Véanse especialmente: María Rosa Lida de Malkiel, «Para la toponimia argentina: Patagonia» (*Hispanic Review*, XX, 1952, pp. 321-323); Marcel Bataillon, «Acerca de los Patagones. *Retractatio*» (*Filología*, VIII, 1963, n° 1-2, pp. 24-45); Jean Paul Duviols, *L'Amérique espagnole vue et rêvée* (París: Ed. Promodis, 1985), cap. IV, p. 55 y sigs; Jacqueline Bolens-Duvernay, «Les géants patagons ou l'espace retrouvé» (*L'homme*, n° 106-107, abril-sept. 1988, pp. 156-173).

puede ser sino un mico agigantado, lo que implica la duplicación. El reino Micomicón sería pues la tierra de los monos gigantes. Tierra de fantasía en que estaría instaurado *un mundo al revés*. Una salida posible para la utopía, una manera paródica de volver a los orígenes de la Humanidad. *El Criticón* de Gracián ve también el nacimiento de Andrenio, en la crisis primera, en una isla —lugar privilegiado del mundo al revés y de la utopía— entre brutos que bien podrían ser monos<sup>7</sup>. Y efectivamente, en varias estampas del siglo XVII, el mundo al revés es un mundo de micos<sup>8</sup>. No se trata todavía de *El planeta de los monos* ideado por Pierre Boulle hace unos años, pero algo de ello hay. Además, ese reino Micomicón está situado más allá de los mares (para venir a España, la princesa ha tenido que desembarcar en tierra española) y para llegar a él, hay que pasar a lo largo de la gran laguna *Meona*. La ironía no deja de hacer pensar en una región anfibia, y quizás en una isla. En el trasfondo se perfila la conquista americana, pero asimismo se piensa en alguna tierra africana<sup>9</sup>. En todo caso se está imaginando una tierra *extraña*, lugar de la inversión: ése es el país de los grandes monos, de los micomicones.

Pero si el hombre es imagen de Dios, el mono es criatura diabólica, fabricada por el Demonio, imitación fallida del hombre. Es lo que demuestra una larga tradición bien representada tanto en los bestiarios y la literatura como en la iconografía de la época medieval y de la moderna<sup>10</sup>.

Esto permite comprender por qué los habitantes del reino Micomicón son negros, como lo indica el texto cervantino, pues este reino está situado en Guinea (I, 29, p. 363).

En efecto, los negros, por el color de la piel, han de tener el alma negra, es decir pertenecer al mundo diabólico. Es lo que ilustran diversas creencias muy

---

<sup>7</sup> Véase nuestro trabajo, «Monde à l'envers et conscience de crise dans le *Criticón* de Baltasar Gracián» (*L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVIe siècle au milieu du XVIIe*, ed. de Jean Lafond y Agustín Redondo, París: Vrin, 1979, pp. 83-97). Cfr. pp. 83 y 92-93, nota 8.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 93, nota 9.

<sup>9</sup> Si la conquista americana fue una conquista anfibia en las islas y tierra firme, por lo menos en un primer tiempo, no hay que olvidar tampoco que lo mismo ocurrió con las tierras africanas (en particular con Guinea), tierras a las cuales llegaron los Portugueses y en que iban a buscar a los negros para la trata. Alonso de Sandoval, por ejemplo, en su *De Instauranda Aetiopum salute* escribe lo siguiente: «Comunicanse estos Reinos unos con otros por ríos caudalososísimos y por grandes lagunas [...]. Los ríos que comúnmente llamamos de Guinea, de donde salen todos los negros, que por excelencia decimos de ley, empiegan de la tierra firme de Caboverde...» (1a ed.: 1627; utilizamos la ed. de Madrid: Alonso de Paredes, 1647; BNM: R. 12.179; cfr. Parte I, libro I, cap. VIII, p. 40a).

<sup>10</sup> Sobre este punto, véanse por ejemplo Claude Gaignebet y Jean-Dominique Lajoux, *Art profane et religion populaire au Moyen Age* (París: PUF, 1985), pp. 212-213; *Bestiaires du Moyen Age* (ed. de Gabriel Biancotto, París: Stock Plus, 1980), p. 44: «Existe un animal llamado mico. El *Fisiólogo* dice que el mico simboliza al demonio...». Véanse varias reproducciones significativas en Isabel Mateo Gómez, *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro* (Madrid: CSIC, 1979), pp. 90-91.

difundidas en el Siglo de Oro. Si el ángel, reflejo divino, que participa de la gloria, no puede sino ir unido a la luz resplandeciente, el demonio, ese ángel caído, no puede sino estar vinculado a las tinieblas, a la oscuridad más profunda. Así lo subraya un viejo refrán recogido por Pedro Vallés y Hernán Núñez en el siglo XVI: «Colorado y negro los colores del infierno», refiriéndose el primer color a las llamas del universo infernal y el segundo a la negrura a la cual aludimos<sup>11</sup>. Por ello asimismo el diablo que encabeza la *hueste antigua* (la *estantigua*), esa demoníaca caza salvaje venida del infierno, aparece en varias partes, por ejemplo en Cataluña o en el País Vasco, bajo el aspecto del *Jinete Negro* o del *Cazador Negro*<sup>12</sup>. La Iglesia no se adhirió nunca, oficialmente, a tales representaciones. No obstante, cuando Santa Teresa, en cierta ocasión, se halla atormentada por el Diablo, reconoce que son las fuerzas infernales las que la hacen sufrir tan intensamente, pues «quiso el Señor *entendiese cómo era el demonio, porque vi cabe mí un negrillo muy abominable...*»<sup>13</sup>. De la misma manera, según un documento inquisitorial, se procesa en 1574 por el tribunal de Cuenca a una tal María López, vecina de Valera de Abajo, porque había afirmado que «*a los negros y negras los hizo el diablo y no Dios*»<sup>14</sup>.

Si el mono es hechura del Diablo y si lo mismo pasa con el negro, bien se comprende la equivalencia fundamental que existe entre el mico y el negro<sup>15</sup> de

<sup>11</sup> Véanse Pedro Vallés, *Libro de refranes* (Zaragoza: Juan Millán, 1549; BNM: R. 2.773), fol. b [VII] vº; Hernán Núñez, *Refranes o proverbios en romance* (Salamanca: Juan de Cánova, 1555; BNM: R. 4.770), fol. 27rºa. Si se profundiza más, se puede ver que el color rojo corresponde a las llamas del infierno católico y el color negro a la antigua representación clásica en que el infierno era la morada de los muertos y el reino de las tinieblas.

<sup>12</sup> Véase nuestro trabajo, «La *Mesnie Hellequin* et la *estantigua*: les traditions hispaniques de la *chasse sauvage* et leur résurgence dans le *Don Quichotte*» (*Traditions populaires et diffusion de la culture en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1983, pp. 1-27).

<sup>13</sup> Véase *Libro de la Vida* (ed. de Dámaso Chicharro, Madrid: Cátedra, 1990; col. «Letras Hispánicas»), cap. XXXI, p. 367. — En un proceso por brujería llevado a cabo en 1584 por los inquisidores de Granada, se dice que el demonio aparecía «en figura de hombre negro» (Véase José María García Fuentes, *La inquisición en Granada en el siglo XVI. Fuentes por su estudio*, Granada, 1981, p. 315). De la misma manera, Alonso de Sandoval escribe en su *De Instauranda Aetiopum salute* de 1627: «en las divinas letras, se usa muchas vezes de la palabra negro y Etíope por lo mismo que pecador y malo» (Parte I, lib. I, cap. XIX, p. 92b).

<sup>14</sup> Véase Archivo Diocesano de Cuenca, *Inquisición*, leg. 262, nº 3.577.

<sup>15</sup> En diversos países, hasta hoy en día, se dice que los negros son monos, con la connotación racista que tiene tal equivalencia. Lo mismo se decía de los indios, según el testimonio de fray Francisco de Vitoria: «En verdad, si los indios no son hombres, sino monos, *non sunt capaces injuriae*. Pero si son hombres y prójimos, *et quod ipsi praese fuerunt*, vasallos del emperador, *non video quomodo* excusar a estos conquistadores de última impiedad y tiranía...» (*Carta dirigida al Padre Miguel de Arcos sobre la conquista del Perú* (8 / 11 / 1534) en *Relecciones sobre los indios y el derecho de guerra*, Madrid: Espasa Calpe, 1975; col. «Austral», 618, p. 21). Bien se ve cómo el problema que se evoca en el *Quijote* está muy relacionado con el de las Indias.

manera que los habitantes del reino Micomicón pueden ser negros y más bien negros agigantados, fornidos. Por lo demás, varias leyendas corrían acerca de diversas poblaciones negras que tenían soberanas blancas y los viajes más o menos fabulosos a lejanas tierras propagaron tales leyendas. Es lo que pasó por ejemplo con el famoso texto de Juan de Mandavila, *Libro de las maravillas del mundo* publicado en 1521 y reeditado varias veces posteriormente<sup>16</sup>. Verdad es que los países exóticos son los que favorecen más la representación de la alteridad bajo todas sus formas.

Pero la princesa Micomicona es la que es más que dos veces mona, como lo subraya el aumentativo final. Y la mona, que forma parte del sistema carnavalesco por ser símbolo del mundo al revés, el que corresponde a la época de Carnestolendas y, asimismo, al ambiente lúdico ideado por el cura tracista<sup>17</sup>, también es emblema de la lujuria. Así lo subrayan varias representaciones en que está asociada a la mujer loca de su cuerpo<sup>18</sup>. Es lo que pone asimismo de relieve Lope de Vega al escribir: «Una mujer libre, loca / Es como una mona que coca...»<sup>19</sup>. No hay que olvidar en efecto que la naturaleza demoníaca del mico le conduce a ser símbolo de los instintos más bestiales, o sea de la carnalidad. Es ya lo que se indicaba en la *Celestina*, cuando Sempronio aludía a las relaciones ilícitas de la abuela de Calixto con el jimio<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> Véase Juan de Mandavila, *Libro de las Maravillas del mundo* (ed. de Gonzalo Santonja, Madrid: Visor, 1984; «Biblioteca de Obras raras y curiosas»). Sobre estos viajes fabulosos y las leyendas correspondientes, véanse especialmente Claude Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age* (París, Payot, 1980); J.P. Duviols, *L'Amérique espagnole vue et rêvée*, op. cit., cap. II (pp. 33 y ss.): «Le Nouveau Monde et la résurrection des créatures mythiques».

<sup>17</sup> A causa de la mona que «coca», de los visajes que hacen los jimios, etc. el mono aparece como uno de esos animales que suscitan la risa. Desde este punto de vista, es interesante un texto de Cosme Gómez Tejada de los Reyes, sacado del *León prodigioso*, esa obra en que se hallan evocados los temas del Carnaval, del mundo al revés, de la locura: «...¿A quién no hicieron llorar unos monos, entretenimiento y fábula del pueblo, haciendo visajes, remedando a todos y provocando a risa los circunstancias?» (*León prodigioso. Apología moral entretenida y provechosa a las buenas costumbres, trato virtuoso y político*, Madrid: Francisco Martínez, 1636; BNM: R, 172, apólogo XVII, p. 101). Sobre las características del Carnaval, baste citar los libros clásicos ya de Julio Caro Baroja, *El Carnaval (estudio histórico-cultural)* (Madrid: Taurus, 1965) y Claude Gaignebet, *Le Carnaval* (París: Payot, 1974).

<sup>18</sup> Véanse Luis Réau, *Iconographie de l'Art chrétien*, I (París: PUF, 1955), p. 331; Isabel Mateo Gómez, *Temas profanos en la escultura gótica...*, pp. 90-91.

<sup>19</sup> Véase M. Sandmann, «Etimologías y leyendas etimológicas. El coco y el mono» (*Revista de Filología Española*, XXIX, 1965, pp. 80-104), p. 86.

<sup>20</sup> Véase el diálogo entre Sempronio y Calixto: *Sem*: «Muchas de las cuales [mujeres], en grandes estados constituydas, se sometieron a los pechos y resollos de viles azemileros, y otras a brutos animales. ¿No has leydo de Pasife con el toro, de Minerva con el can? *Cal*. No lo creo, habilllas son. *Sem*.: Lo de tu abuela con el jimio, ¿habillla fue? Testigo es el cuchillo de tu abuelo.» (*Tragicomedia de Calixto y Melibea*, ed. crítica de M. Criado de Val y G.D. Trotter, 2a ed., Madrid: CSIC, 1965, auto I, p. 30).

A pesar de los elementos positivos atribuidos a Dorotea, ésta no deja de aparecer en un contexto muy erótico a los tres mirones que están contemplando al ser que se revela a ellos en un *locus amoenus*: el cura, el barbero y Cardenio<sup>21</sup>. De la misma manera, lo que cuenta acerca de sus amores con don Fernando, el hijo menor del duque andaluz, delata que ha dejado de ser doncella, entregándose a su amante con cierta sensualidad (I, 28, p. 354). Posteriormente, cuando en la venta vuelve a encontrarse con don Fernando a quien buscaba para recuperar su honra perdida y éste jura casarse con ella, o sea cuando se reanudan los amoríos interrumpidos, Dorotea ya no se porta como mujer recatada, sino que manifiesta cierto desenfado bien puesto de relieve por Sancho:

*yo tengo por cierto y por averiguado que esta señora que se dice ser reina del gran reino Micomicón no lo es más que mi madre; porque a ser lo que ella dice, no se anduviera hocicando con alguno de los que están en la rueda, a vuelta de cabeza y a cada traspuerta* (I, 46, p. 551).

Para Sancho, ésta no puede ser sino «desenvoltura de dama cortesana» (o sea de mujer pública) como lo indica el narrador:

*Parose colorada con las razones de Sancho Dorotea, porque era verdad que su esposo don Fernando, alguna vez, a hurto de otros ojos, había cogido con los labios parte del premio que merecían sus deseos —lo cual había visto Sancho, y pareciéndole que aquella desenvoltura más era de dama cortesana que de reina de tan gran reino... (I, 46, pp. 551-552).*

En resumidas cuentas, Dorotea que además, con mucha facilidad, se transforma en actriz —y bien se conocen los prejuicios de los hombres del Siglo de Oro acerca de las libertades de las cómicas— es, hasta cierto punto, antecedente de otra presunta princesa, esa Antonomasia de la 2ª parte, a quien, como consecuencia de sus torpes amoríos con el caballero don Clavijo, se le había hinchado la barriga y por ello la había castigado su tío, el mago Malambruno, transformándola en *mona* de bronce<sup>22</sup>. Bien merece pues Dorotea llamarse Micomicón.

Desde este punto de vista, no deja de ser burlesco el casamiento que Sancho imagina entre esta princesa y el caballero andante, el «más casto enamorado que

<sup>21</sup> Sobre este episodio, véase nuestro artículo: «Las dos caras del erotismo en la primera parte del *Quijote*» (*Edad de Oro*, X, 1990, pp. 251-269), pp. 264-268.

<sup>22</sup> Acerca de este episodio, véase nuestro artículo: «De don Clavijo a Clavileño: algunos aspectos de la tradición carnavalesca y cazurra en el *Quijote*» (*Edad de Oro*, III, 1984, pp. 181-199), pp. 189-190.

de muchos años a esta parte se vio», como se indica en el prólogo de la obra. En cierto modo se recrea, bajo otra forma, una carnavalesca pareja, constituida por la desenfadada, sensual y disfrazada Micomicona con el cuaresmal Caballero de la Triste Figura. Pareja paródica, antes de tiempo, de la que existirá en la 2ª parte, representada por la lasciva Antonomasia y el Caballero don Clavijo, que él también viene a ser *caballero andante*, como el hidalgo manchego, pero en el otro sentido de la palabra, el erótico<sup>23</sup>.

Estamos en pleno ambiente lúdico, en un marco de libertad, el de la sierra, en que todos los juegos y todas las transgresiones vienen a ser posibles para la diversión de los personajes y asimismo del lector implicado directamente en el ambiente festivo ideado. Sancho, como buen escudero, ha de participar en la exaltación de su amo, el nuevo rey de Micomición. Como don Quijote se lo ha repetido varias veces, no puede sino recibir la justa recompensa de su fidelidad. Es entonces cuando se da cuenta de que, por ser aquel reino tierra de negros, «*la gente que por sus vasallos le diesen, habían de ser todos negros*» (I, 29, p. 366).

\* \* \*

Más allá del paródico silogismo, nótese que el campesino emplea la terminología perfectamente adecuada al caso evocado. Con una clara conciencia de las realidades contemporáneas, bien se da cuenta de que va a transformarse en *señor de vasallos*<sup>24</sup>. Efectivamente, el señor de vasallos tenía derecho de jurisdicción y percibía las rentas de su señorío. Precisamente a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, varios estados cambian de señor o sea que unos cuantos advenedizos —que no son nobles— se transforman en señores de vasallos<sup>25</sup>. Pero el hecho de que sus vasallos sean negros le deja desconcertado al escudero. ¿Qué hará con esos bárbaros y diabólicos negros? ¿Qué rentas podrá sacar de ellos?

Es entonces cuando le viene a la mente un *buen remedio*: la expresión es la que aparece en el texto y asimismo, con frecuencia, en la contemporánea literatura arbitrista<sup>26</sup>:

<sup>23</sup> *Ibid.* pp. 193-198.

<sup>24</sup> Véase Jerónimo Castillo de Bobadilla, *Política para corregidores y señores de vasallos, en tiempo de paz y de guerra* (2 t., Madrid: Luis Sánchez, 1597; B.N.M.: R. 26.197-8).

<sup>25</sup> Acerca de esta movilidad, véase Antonio Domínguez Ortiz, *Las clases privilegiadas en la España del antiguo régimen* (Madrid: Istmo, 1973), pp. 71 y ss.

<sup>26</sup> Sobre el vocabulario arbitrista, véase el libro de Jean Vilar, *Literatura y sociedad. La figura satírica del arbitrista en el Siglo de Oro* (Madrid: Revista de Occidente, 1973), pp. 166, 186, etc. Véase asimismo nuestro trabajo: «De las terceras al alcahuete del episodio de los galeotes en el *Quijote* (I, 22)» (*Journal of Hispanic Philology*, XIII-2, 1989, pp. 135-148), pp. 146-147.

*¿Qué se me da a mí que mis vasallos sean negros? Habrá más que cargar con ellos y traerlos a España, donde los podré vender, y adonde me los pagarán de contado, de cuyo dinero podré comprar algún título o algún oficio con que vivir descansado todos los días de mi vida? ¡No, sino dormíos, y no tengáis ingenio ni habilidad para disponer de las cosas y para vender treinta o diez mil vasallos en dácame esas pajas! Por Dios que los he de volar, chico con grande, o como pudiere, y que, por negros que sean, los he de volver blancos o amarillos! (I, 29, p. 366).*

En el marco de esa serie de metamorfosis a las cuales estamos asistiendo, que no dejan de hacer pensar paródicamente en las de Ovidio y en las del célebre primo de la 2ª parte, *Sancho se ha transformado en negrero*.

A primera vista, esto no puede sino aparecer como pura fantasía sanchesca. No obstante, el campesino bien está al tanto de diversas características que corresponden a la coyuntura de los últimos años del siglo XVI y de los primeros del siglo XVII.

En primer lugar, no hay que olvidar que, a partir de los años 1580 y hasta 1640, Portugal forma parte de los reinos españoles.

Diversos marranos portugueses, después de los años 1580 y sobre todo después de la muerte de Felipe II, han venido a Castilla para escapar al rigor de la Inquisición lusitana. La mayoría está implicada en el comercio, en particular en el gran comercio internacional, compitiendo en parte con los genoveses, pero asimismo, rompiendo con la tradición de los conversos castellanos, han invertido en la tierra, en particular en *la Mancha del Sur*, como investigaciones recientes lo han puesto de relieve<sup>27</sup>. Y precisamente, la primera parte del *Quijote* se desarrolla en la parte meridional de la Mancha, la que linda con la Sierra Morena y se proyecta más allá, en Andalucía, con Sevilla como meta nunca alcanzada, pero nombrada con alguna frecuencia en el texto<sup>28</sup>. Y, en Sevilla están presentes los Portugueses —ya desde épocas anteriores (las relaciones con Lisboa son constantes)— pero más aún después de los años 1580<sup>29</sup>. Sabido es que la trata de los negros está entre sus manos —Sancho bien debe de recordar a esos

<sup>27</sup> Véase nuestro estudio: «Acercamiento al *Quijote* desde una perspectiva histórico-social», nota 11 y texto correspondiente.

<sup>28</sup> *Ibid.*, texto entre las notas 30 y 32.

<sup>29</sup> La presencia de los Portugueses en Sevilla durante el siglo XVI era ya bastante amplia. De forma directa o indirecta tenían relaciones con el comercio afroamericano. Pusieron grandes esperanzas en la unión de los reinos de Castilla y Portugal. Fue sobre todo en la época de Felipe III cuando consiguieron pasar a España (véase Antonio Domínguez Ortiz, *Política y hacienda de Felipe IV*, Madrid: Editorial de Derecho Financiero, 1960, pp. 128 y ss.).

lusitanos que están en la Mancha del Sur y en la Andalucía sevillana— y bien debe de conocer la actividad negrera portuguesa<sup>30</sup>.

Pero a partir de 1595 ha ocurrido algo nuevo: es la aparición de los famosos *asientos* otorgados por la Corona a los Portugueses para poder comerciar con los negros, llevándolos a las Indias. El primero es de los años 1595. Se le otorga al lisboeta *Pedro Gómez Reynel* por seis años, mediante el pago de 100.000 ducados anuales, el poder llevar a América 4.250 esclavos negros por año. El segundo lo consigue *Joã Rodríguez Coutiño*, por tres años, en 1601, mediante el pago de 170.000 ducados anuales, lo que le permite entregar también a las Indias 4.250 esclavos por año<sup>31</sup>. Los registros se hacían en la Casa de Contratación de Sevilla y se pagaban las licencias correspondientes pero los negros no pasaban por España sino que se trasladaban desde África a Ultramar.

Este negocio, de envergadura, no estuvo nunca entre las manos de los Españoles, aún cuando Portugal formó parte de la Corona de España. Es que los Portugueses gozaron de un verdadero monopolio del comercio de esclavos desde finales del siglo XV.

Efectivamente, las dos Coronas habían firmado los tratados de Alcaçova (1479) y de Tordesillas (1494), en virtud de los cuales sólo los súbditos del rey de Portugal podían practicar el comercio de esclavos a partir de las partes africanas (en particular de Guinea) y España se había comprometido a respetar dicho monopolio.

No obstante, la esclavitud que existía en España y en Europa desde épocas antiguas se fue desarrollando en la Península a lo largo del siglo XVI<sup>32</sup>, tanto con inclusión de esclavos *blancos* (moriscos en particular, numerosos a raíz del fracaso de la sublevación de las Alpujarras), de *loros* (los de color verdinegro o

<sup>30</sup> Sobre la actividad negrera, véase en particular: Georges Scelle, *La traite négrière aux Indes de Castille, contrats et traités d'asientos* (2t., París, 1906); Enriqueta Vila Vilar, «Los asientos portugueses y el contrabando de negros» (*Anuario de Estudios Hispanoamericanos*, XXX, 1958, pp. 557-609); Id., *Hispanoamérica y el comercio de esclavos. Los asientos portugueses* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1977).

<sup>31</sup> *Ibid.* Cfr. en particular E. Vila Vilar, *Hispanoamérica y el comercio de esclavos...*, pp. 32 y ss.

<sup>32</sup> Sobre la esclavitud en España, véanse los siguientes trabajos: Antonio Domínguez Ortiz, «La esclavitud en Castilla durante la época moderna» (*Estudios de Historia social de España*, II (Madrid: CSIC, 1952, pp. 369-428); Alonso Franco Silva, *La esclavitud en Sevilla y su tierra a fines de la Edad Media* (Sevilla: Diputación Provincial, 1979); Juan Aranda Doncel, «La esclavitud en Córdoba durante los siglos XVI y XVII» (*Córdoba, apuntes para su historia*, Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1981, pp. 149-170); Vicente Graullera, *La esclavitud en la Valencia de los siglos XVI y XVII* (Valencia: Institución Alfonso el Magnífico — Diputación Provincial— CSIC, 1978); José Luis Cortés López, *La esclavitud negra en la España peninsular del siglo XVI*, (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989); Fernando Cortés Cortés, *Esclavos en la Extremadura meridional del siglo XVII* (Badajoz: Diputación Provincial, 1987).

moreno tirando a amarillo) y *de negros* (los más numerosos)<sup>33</sup>. Antonio Domínguez Ortiz ha podido estimar —claro está que se trata de una aproximación— que había en España, en la segunda mitad del siglo XVI unos 50.000 y a finales del siglo XVI unos 100.000<sup>34</sup>. En Sevilla (poblada entonces por unas 100.000 personas, había unos 7.860 esclavos (casi el 8% de la población) de los cuales el 60% serían negros o sea unos 4.800<sup>35</sup>. Esa esclavitud negra, que existía en todos los reinos españoles, era sobre todo numerosa en las ciudades importantes (Valladolid, Madrid, Toledo, Sevilla) y en la parte meridional de España<sup>36</sup>. Sancho ha visto pues esclavos negros y está perfectamente enterado del circuito relacionado con el comercio de esclavos.

Los diversos estudios llevados a cabo tanto sobre la Extremadura meridional, como sobre ciudades (en particular Valladolid, Madrid, Toledo, Sevilla, etc.) demuestran que el movimiento de importación de esclavos negros asciende después de 1580, culmina hacia 1614-1615 y luego empieza a decaer<sup>37</sup>.

Cuando Cervantes escribe el primer *Quijote*, se está pues en esta fase de expansión, que, a su modo, bien traduce nuestro Sancho. Pero ¿de dónde venían estos esclavos negros ya que el comercio estaba entre las manos de los Portugueses y la trata estaba fundamentalmente relacionada con América? Pues muchas veces de ciudades portuguesas, pero casi nunca de barcos lusitanos que hubieran venido a desembarcar a sus negros en Sevilla. En realidad, en la mayoría de los casos, son *negros de contrabando*, estando este negocio dominado por Franceses asociados a veces a Españoles<sup>38</sup>.

Si dicho negocio tiene tanta importancia —no se trata aquí del comercio de esclavos de América, aunque en el trasfondo bien esté presente esa realidad— es porque en una época de crisis, esa crisis violenta que sacude a España, el esclavo negro aparece como la solución de muchos problemas, en particular de los del campo. Es lo que dice por ejemplo Cellorigo, en 1600: preconiza el empleo de esclavos para restaurar la agricultura y asimismo la actividad de los talleres<sup>39</sup>

<sup>33</sup> Sobre el color de los esclavos, véase por ejemplo: Luis Fernández Martín, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid - Siglos XVI y XVII* (Valladolid: Universidad de Valladolid - Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1988), pp. 130-131.

<sup>34</sup> Véase A. Domínguez Ortiz, «La esclavitud en Castilla...», pp. 388 y ss. Cfr. asimismo Bartolomé Bennassar, *L'homme espagnol...*, p. 86.

<sup>35</sup> Véase J. L. Cortés López, *La esclavitud negra...*, pp. 201-202.

<sup>36</sup> Véase la bibliografía citada en la nota 30.

<sup>37</sup> *Ibid.* Véase en particular lo que indica Bartolomé Bennassar, apoyándose en los trabajos de Albert N'Damba (*L'homme espagnol...*, pp. 87-89).

<sup>38</sup> Véase J.L. Cortés López, *La esclavitud negra...*, pp. 40-41.

<sup>39</sup> Véase Martín González de Cellorigo, *Memorial de la política necessaria y útil restauración a la República de España y estados della...* (Valladolid: Juan de Bostillo, 1600; BNM: R. 9.267), capítulo: «Que es necessario el uso de los esclavos a nuestra república, según el estado en que se halla» (fol. 20 vº).

pues declara: «no ay quien subjete nuestros Españoles [...] a las artes mecánicas ni a la labor del campo, que se va todo perdiendo...»<sup>40</sup>.

El esclavo responde pues a una perspectiva de regeneración por el trabajo servil. Representa una inversión —ayuda en muchos quehaceres— pero también en una España en que el afán de hidalguismo y la aparatosa ostentación correlativa van ganando terreno, el esclavo es también signo de riqueza, proclama la situación y el privilegio del amo<sup>41</sup>.

Sancho se transformaría pues de buena gana en negrero y en contrabandista con tal de vender sus negros. Lo que le importa es ganar dinero. De ahí que llame la atención la utilización de un vocabulario específico por parte suya: *vender, pagar de contado, comprar, volver blancos o amarillos*. Vocabulario de *mercader*, actividad intermedia que aceptaría Sancho para enriquecerse, vocabulario de *negrero*<sup>42</sup>.

Nótese de paso que lo de «*volver blancos o amarillos*» es un juego a doble nivel: se trata, claro está, de convertir a los negros en dinero de plata o de oro, pero al mismo tiempo se trata de otra divertida metamorfosis si no olvidamos que había tres categorías de esclavos: los *negros*, los *loros* que tiraban a *amarillo* y los *blancos*<sup>43</sup>.

Por otra parte, el tema de la esclavitud es un tema reversible. Efectivamente, el desapego al trabajo por parte de los Españoles ha provocado la entrada de lleno en la economía pública española de los Genoveses y mucho más tarde de los Portugueses. Unos y otros han acaparado las principales rentas de la Corona. España está extrañándose cada día más, perdiendo su ser y los Españoles se están haciendo esclavos del Extranjero. Esta conciencia del mal de España, de una España mortalmente herida, provoca la reflexión amargada de los arbitristas. De ahí que en 1626, después de varias bancarrotas y cuando se perfila la de 1627, Mateo Lisón y Biedma, en un *Informe* mandado al soberano, no vacile en escribir acerca de la venta de vasallos:

*Justo es, señor, que Vuestra Magestad no nos venda, que sólo el nombre basta para causar justo sentimiento y gran desconsuelo [...]*

<sup>40</sup> *Ibid.*, fol. 20 v°.

<sup>41</sup> Véase por ejemplo Bartolomé Bennassar, *Valladolid au Siècle d'Or* (París — La Haye: Mouton & C°, 1967), pp. 467-470.

<sup>42</sup> Nótese que los manuales de cuentas de mercaderes van desarrollándose a partir de la segunda mitad del siglo XVI (véase José Antonio Maravall, *Estado moderno y mentalidad social. Siglo XV a XVII*, 2t., Madrid: Revista de Occidente, 1977, II, pp. 170-173). De la misma manera, se va formando una imagen positiva del mercader a principios del siglo XVII (véase Michel Cavillac, *Gueux et marchands dans le «Guzmán de Alfarache» (1599-1604)*, Bordeaux: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, 1983), pp. 144 y ss.

<sup>43</sup> Véase *supra*, nota 33 y texto correspondiente.

*de vernos vender como esclavos. Y será tan triste caso que nos veamos un día vasallos de un tan gran Monarca como Vuestra Magestad que tanto deve ser amado y estimado y otro día vasallos de un extranjero.*<sup>44</sup>

Y precisamente Sancho ilustra esa evolución negativa de la situación española. Lo que el campesino desea es ganar buenos ducados, ilustrando de tal modo ese apego al dinero transgresor en la España en crisis de finales del siglo XVI y de principios del siglo XVII, tanto la del *Guzmán de Alfarache*, como la de Quevedo, especialmente la del «*Poderoso caballero es don Dinero*». El ideal de Sancho consiste *en vivir de rentas y no en trabajar*. Lo que desea el escudero es comprar un título o un oficio (= un oficio real o un cargo público) para «vivir descansado todos los días de [su] vida»<sup>45</sup>. No se trata de *invertir el dinero* en actividades productivas, no se trata de «tener ingenio ni habilidad para disponer de las cosas» (son sus propias palabras) y producir riquezas, sino de «estancar» dicho dinero, mentalidad que ha contribuido a provocar la caída de España. Contra esta actitud embisten los arbitristas como Martín González de Cellorigo, Pedro de Valencia y Sancho de Moncada que exaltan la actividad productiva —campesina en particular— como único modo de alcanzar *la restauración de España*<sup>46</sup>.

Desde este punto de vista, el de ganar dinero, el texto plantea un problema. En efecto, Sancho habla de traer a España «*treinta o diez mil vasallos*». Claro está que podría ser ésta una forma más de la parodia del texto que vendría a poner de relieve cómo Sancho pasa de un extremo a otro, y maneja las cifras a tontas y a locas<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> Véase *Informe y relación que don Mateo de Lisón y Biedma, veintiquatro de la ciudad de Granada, hizo a Su Magestad en el Audiencia, Viernes, onze de Junio de 1626 años, sobre la contradicción de la venta de sus vasallos...* (s. l., s. i., s. a. [= 1626]; B.N.M.: V E / 35-74), fol. 3 vº-4 rº.

<sup>45</sup> *Título* designa «el testimonio o instrumento para ejercer algún empleo o dignidad» (*Diccionario de Autoridades*), pero el texto juega con otro de los sentidos de la palabra, el que corresponde a «la dignidad de conde o marqués, de que hace gracia el Rey o soberano a algún vasallo por sus méritos o servicios» (*Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias).

<sup>46</sup> Véanse M. González de Cellorigo, *Memorial de la política necesaria y útil restauración a la República de España*; Pedro de Valencia, «Discurso sobre el acrecentamiento de la labor de la tierra» (*Escritos sociales. I. Escritos económicos en Obras completas*, vol. IV-1, introducción de J.L. Paradinas Fuentes, ed. de Rafael González Cañal, León: Publicaciones de la Universidad de León, 1994, pp. 137-158); Sancho de Moncada, *Restauración política de España* (1ª ed.: 1619; ed. de Jean Vilar, Madrid: Instituto de Estudios Fiscales — Ministerio de Hacienda, 1994).

<sup>47</sup> Recuérdesse que las exageraciones numéricas, con cifras desmedidas, son una de las características del sistema carnavalesco de la plaza pública, como lo ilustra la obra de François Rabelais: por ejemplo, Gargantúa, al orinar, ahoga a 260.418 personas, sin contar mujeres y niños, y cuando Gargamella da a luz, se matan unos 367.014 bueyes (véase Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona: Barral Ed., 1974), pp. 171, 198, etc.). No sería pues extraño que el carnavalesco Sancho hiciera lo mismo.

Sin embargo, cabe tal vez replantear el problema. Francisco Rodríguez Marín sugería que sería oportuno quizá introducir una coherencia en esa secuencia: las cifras estarían escritas en guarismos y el tipógrafo habría leído mal el 4 que habría tomado por un 1. Pero la lectura correcta sería 30 ó 40 mil vasallos<sup>48</sup>.

Los documentos utilizados por los historiadores acerca de la esclavitud negra a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII permiten afirmar que el número de negros nuevos que se venden en Sevilla, por ejemplo —o sea que se introducen en España—, no es alto<sup>49</sup>. Treinta o cuarenta sería una cantidad aceptable en cada caso (no olvidemos que no puede tratarse sino de contrabando). Como el precio medio de un negro era de 100 ducados<sup>50</sup>, 30 ó 40 negros supondrían una cantidad de 3.000 ó 4.000 ducados, en un momento en que un maestro de albañil gana unos 90 ducados por año (y un labriego mucho menos)<sup>51</sup>. Dicho de otra manera, esa cantidad representaría para Sancho el salario de unos 40 ó 50 años de trabajo. Con ello hay muchísimas posibilidades de adquirir un título<sup>52</sup> o un oficio.

En este caso bien puede comprenderse lo que ha debido de pasar: XXX o XL vasallos (la L mal hecha y unida a la palabra vasallos —era corriente atar las palabra— se ha tomado por U la señal que equivale a mil): «XUVassallos».

Si aceptamos 10.000 negros, llegamos a una cantidad fabulosa: 1.000.000 de ducados, cuando las rentas de los duques de Medina Sidonia, del Infantado o de Alba oscilaban poco más o menos entre 100.000 y 150.000 ducados por año<sup>53</sup> o sea entre 7 y 10 veces más. Si se trata de 30 ó 40.000 esclavos, llegamos a 20, 30 ó 40 veces más, algo que ya es puramente quimérico<sup>54</sup>.

Recordemos, por otra parte, que la trata de negros a América, (que está entre las manos de los grandes asentistas portugueses) correspondía al comercio de 4.250 esclavos negros por año y no más.

<sup>48</sup> Véase la ed. del *Quijote* de Francisco Rodríguez Marín, conocida como ed. del IV centenario (10 t., Madrid: Atlas, 1947). Cfr. I, 29, (t. II, p. 377).

<sup>49</sup> Véase J.L. Cortés López, *La esclavitud negra*, p. 40.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 135. Véase además: F. Cortés Cortés, *Esclavos en la Extremadura meridional...*, p. 126; L. Fernández Martín, *Comediantes, esclavos y moriscos...*, pp. 131-132; etc.

<sup>51</sup> Véase J.L. Cortés López, *La esclavitud negra en la España peninsular...*, p. 139. Este autor añade que un portero de Audiencia ganaba 60 ducados y un marinero, 30. Sobre los salarios en las diversas zonas de España, en particular en Castilla la Vieja, Castilla la Nueva y Andalucía, en la época que nos interesa, véase Earl J. Hamilton, *El tesoro americano y la revolución de los precios en España, 1501-1650* (Barcelona: Ed. Ariel, 1975), pp. 417-419.

<sup>52</sup> Véase *supra* nota 45.

<sup>53</sup> Véase por ejemplo David García Hernán, *La nobleza en la España moderna* (Madrid: Istmo, 1992), p. 153.

<sup>54</sup> No obstante, aquí vienen al caso las observaciones que hemos formulado precedentemente (véase *supra*, nota 47).

No podemos afirmar que nuestra solución es la buena, pero cabe en lo posible que ésta fuera la lección del manuscrito cervantino.

Último problema que ha quedado en pie. ¿Qué derecho tendría Sancho para poder vender a sus vasallos como esclavos?

Dejemos sentado, en primer lugar, que la esclavitud del negro, como institución, era entonces un hecho admitido por todos, inclusive por la Iglesia, y entre los dueños de esclavos los eclesiásticos eran bastante numerosos<sup>55</sup>.

No obstante, era necesario que la esclavitud fuera legítima; los títulos correspondientes se reducían a cuatro desde la Edad Media: condenado por delito grave, prisionero en una guerra justa, alienado por sí mismo (o vendido por sus padres), nacido esclavo<sup>56</sup>.

En el siglo XVI y a principios del siglo XVII se acepta la esclavitud como un hecho adquirido, pero no como algo que emana de la naturaleza. Además, el objetivo de la esclavitud es eminentemente utilitario: reprimir a los malos quitándoles la facultad de hacer mal y conducirlos a la verdad de la religión católica (por ello se bautiza sistemáticamente a los esclavos). Estos aspectos son los que se tuvieron más en cuenta para mantener la esclavitud y sobre todo para legitimar el comercio esclavista<sup>57</sup>.

En particular, el hecho de ser gente bárbara, que comete delitos enormes y detestables —su relación con el mundo diabólico— es una de las justificaciones de la esclavitud<sup>58</sup>. Además, los reyezuelos africanos se hacían guerras continuas con la consecuencia inmediata y previsible: el gran número de esclavos (los vencidos) que vendían a los Portugueses. Especialmente, los negros de Guinea (o Etiopía como se decía también) eran apreciados<sup>59</sup>: fornidos y dóciles, son los vasallos que espera tener Sancho. De Guinea, se vendían en Santiago de Cabo Verde<sup>60</sup>.

Los teólogos adoptaron varias actitudes con referencia a la esclavitud: algunos cerraron los ojos ante ella como Francisco de Vitoria, otros se preocuparon de denunciar la violencia de la trata: Tomás de Mercado, Alonso de Sandoval,

---

<sup>55</sup> Véase por ejemplo B. Bennassar, *Valladolid au Siècle d'Or*, p. 469; L. Fernández Martín, *Come-diantes, esclavos y moriscos...*, pp. 142-143; J.L. Cortés López, *La esclavitud negra...*, p. 151; etc.

<sup>56</sup> Véase J.L. Cortés López, *ibid.*, p. 28.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>58</sup> *Ibid.* p. 33.

<sup>59</sup> De manera significativa, Sebastián de Covarrubias apunta en el artículo *Guinea*: «La tierra de los negros o etíopes, en África, a do contratan los portugueses. Guineo: el negro de Guinea» (p. 670 a). Asimismo en su *Instauranda Aetiopum salute* de 1627, Alonso de Sandoval apunta: «Son estos Guineos, de que al presente tratamos, los que más estiman los Españoles, por los que más trabajan, los que les cuestan más, y los que comunmente llamamos de ley...» (Part. I, lib. I, cap. IX, p. 45b). Nótese además que los Portugueses tenían el monopolio de la trata en Guinea (véase J.L. Cortés López, *La esclavitud negra...*, p. 29 y ss.).

<sup>60</sup> Véase E. Vila Vilar, *Hispanoamérica y el comercio de esclavos...*, p. 24.

Bartolomé de Albornoz, etc.; otros hicieron un inventario de las ventajas e inconvenientes, llegando a reconocer la necesidad de mantener el «statuo quo» establecido al modo del jesuita Antonio Vieira<sup>61</sup>.

Lo nuevo es que, frente a la expansión de la esclavitud, algunas voces empiezan a levantarse con bastante vigor, como la de Tomás de Mercado ya en 1571 y 1586 o la de Alonso de Sandoval en 1627 para denunciar el fraude, el engaño, la injusticia profunda de los negociantes que practican el comercio de los negros, pues hacen esclavos a hombres libres que no corresponden a ninguno de los casos examinados. Mercado escribe por ejemplo:

... digo, en lo que toca al derecho, dos conclusiones. La primera, que la venta y compra de negros es de suyo lícita y justa. La segunda, que supuesta la forma que en ello hay, y aun la realidad de verdad que pasa, es pecado mortal, y viven en mal estado, y gran peligro los mercaderes de gradas que tratan en sacar negros de Cabo Verde. La razón es estar este trato tan infamado, y ser pública voz que a muchos dellos se les hace fuerza y violencia<sup>62</sup>.

En el caso de Sancho, no hay ninguna justificación para vender a sus vasallos. Lo único que le empuja es la *codicia*, la misma que empuja a los asentistas portugueses a violar la libertad de los negros y a raptarlos violentamente. ¿Será ésta una crítica directa, valiéndose del caso de Sancho, de las prácticas al uso a pesar de que no ha llegado aún el tiempo de la puesta en tela de juicio fundamental del principio mismo de la trata? ¿Adoptará ya Cervantes una actitud antiesclavista?

Tal vez sea por eso por lo que el escudero no habla en alta voz ni cuenta nada de esto a don Quijote, a ese don Quijote que afirma en el episodio de los galeotes: «me parece duro caso hacer esclavos a los que Dios y naturaleza hizo libres» (I, 22, p. 123).

Sancho no es todavía digno de ser gobernador de la ínsula Barataria, o de cualquier parte del reino Micomición. Claro está que sus sueños no se harán realidad y su manera de imaginar lo que va a vender y lo que va a hacer con el

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 4. Véase además J.L. Cortés López, *La esclavitud negra...*, p. 29 y ss.

<sup>62</sup> Véase Tomás de Mercado, *Suma de tratos y contratos* (1ª ed.: 1571; 2ª ed.: 1586; ed. moderna de Restituto Sierra Bravo, Madrid: Ed. Nacional, 1975), lib. II, cap. XX, p. 279. — Lo mismo ha de escribir Alonso de Sandoval unos años después, en 1627: «... todos los esclavos destos cinco títulos se pueden vender y mercar y llevar a qualesquier partes, porque cualquiera dellos es bastante para privar al hombre de su libertad, si es verdadero. Mas el mal es que a los tres destos títulos lícitos y suficientes se mezclan infinitos fingidos, o injustos, por los quales vienen engañados, violentados, forçados y hurtados muchos de los que se venden por esclavos...» (*De Instauranda Aetiopum salute*, op. cit., Parte I, lib. I, cap. XXXI, p. 93b).

dinero, adopta, en resumidas cuentas, un esquema de narración tradicional muy conocida, la que aparece en diversos cuentos de origen oriental como el *Calila e Dimna*; ha cuajado en *El Conde Lucanor* de don Juan Manuel y en el paso de *Las aceitunas* de Lope de Rueda, antes de transformarse en la conocida fábula de *la lechera* utilizada tanto por La Fontaine como por Samaniego<sup>63</sup>. Como en la narración tradicional, los sueños de Sancho no se harán realidad: Sancho el transgresor, el injusto y codicioso negrero, no puede sino fracasar.

\* \* \*

Como se acaba de ver, el texto cervantino juega sin cesar con los diversos elementos que utiliza, tanto con las creencias y comportamientos contemporáneos como con los trayectos narrativos tradicionales. Pero al mismo tiempo no deja de llamar la atención sobre los problemas candentes de un momento de crisis violenta, el de una España que va decayendo día tras día. No obstante, ese juego dialéctico entre burlas y veras no deja de provocar la reflexión del lector acerca de un pasaje que, a pesar de su brevedad, bien pone de relieve la plenitud textual a la cual nos referíamos al principio.

AGUSTÍN REDONDO  
Université de la Sorbonne Nouvelle

---

<sup>63</sup> Por lo que hace a *El Conde Lucanor*, se trata del célebre ejemplo VII: «De lo que contesció a una muger quel dizien Doña Truhaña». Sobre este tipo de relato tradicional, véanse: Daniel Devoto, *Introducción al estudio de don Juan Manuel y en particular de «El Conde Lucanor»* (Madrid, Castalia, 1972) pp. 375-378, con abundante bibliografía; Reinaldo Ayerbe-Chaux, *El Conde Lucanor. Materia tradicional y originalidad creadora* (Madrid: Ed. José Porrúa Turanzas, 1975), pp. 25-29; Aldo Ruffinato, *La scrittura e il potere. Avviamento all' analisi del «Conde Lucanor» di don Juan Manuel* (Torino-Firenze: Pluriverso, 1993), pp. 93-97.

## EL QUIJOTE Y LA PICARESCA: LA FIGURA DEL HIDALGO EN EL NACIMIENTO DE LA NOVELA MODERNA

Don Quijote es un hidalgo de aldea, «de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor», que tiene, además, «en su casa una ama que pasaba de los cuarenta, y una sobrina que no llegaba a los veinte, y un mozo de campo y plaza» (I-i, 30-31)<sup>1</sup>. Esta descripción cervantina se corresponde con la habitual de un característico hidalgo campesino, pues fray Antonio de Guevara, por ejemplo, los había descrito, asimismo, en posesión de «una lanza tras la puerta, un rocín en el establo, una adarga en la cámara [...] y una moza que les ponga la olla»<sup>2</sup>. Pero no es un hidalgo común, sino que pertenece a la más prestigiosa rama de la hidalguía, a la de los denominados *hidalgos de solar conocido*, que eran, según las convenciones de la época, los de más antiguo linaje y de mayor nobleza, superiores en rango y categoría a los que formaban parte de las otras dos divisiones jerárquicas existentes, esto es, a los *hidalgos notorios* y a los *hidalgos de ejecutoria*<sup>3</sup>. Él tiene conciencia muy clara de su pertenencia a

---

<sup>1</sup> Cito siempre, a partir de ahora, por mi edición, Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1994; que reproduce, bien que «revisada y ampliada», la anterior de Miguel de Cervantes, *Obra Completa*, I, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1993.

<sup>2</sup> *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, VII, ed. A. Rallo, Madrid: Cátedra, 1984, 181.

<sup>3</sup> Según el *Gran Memorial* (1624) del Conde Duque de Olivares, por ejemplo, existían los tres grupos mencionados, con el mismo orden jerárquico: «hidalgos solariegos y descendientes dellos; hidalgos notorios, que no tienen solar, ni más origen aquella nobleza que haber sido tenidos y estimados por tales; hidalgos de privilegio», en *Memoriales y cartas del Conde Duque de Olivares*, ed. de J. H. Elliott y J. F. de la Peña, Madrid: Alfaguara, 1978, I, 60.

dicho grupo: «Bien es verdad que yo soy hijodalgo de solar conocido, de posesión y propiedad y de devengar quinientos sueldos»<sup>4</sup> (I-xxi, 205) —afirma, orgulloso—. Y añade, a renglón seguido: «y 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». Palabras muy pertinentes, que demuestran un conocimiento perfecto de la noble ranciedad de su hidalguía, puesto que el desconocimiento de su origen es, curiosamente, lo que sitúa la condición hidalga de don Quijote en el punto más alto de su clase, ya que «los hijosdalgo cuanto más lejos de su comienzo tanto más es su pureza»<sup>5</sup>, porque «llamamos hidalgos de sangre a aquéllos que no hay memoria de su principio ni se sabe por escritura en qué tiempo comenzó, ni qué rey hizo la merced; la cual escuridad tiene la república recibida por más honrosa que saber distintamente lo contrario»<sup>6</sup>. Nos encontramos, pues, ante un personaje literario perfectamente definido en la estructura social de la época por su pertenencia al más prestigioso segmento jerárquico de la hidalguía, al de los llamados hidalgos de sangre, o de solar conocido, o de devengar quinientos sueldos: que estas tres denominaciones reciben los únicos hidalgos considerados nobles de verdad por la aristocracia media y alta.<sup>7</sup>

No obstante, tal afirmación sólo es aceptable si nos referimos exclusivamente al estatuto jurídico de nuestro héroe, pero no lo es tanto cuando detenemos nuestra atención en su situación económica, o en el prestigio social de su rango. Porque lo cierto es que, desde estas nuevas perspectivas, la posición de nuestro hidalgo se ve sustancialmente modificada. No podemos olvidar que la nobleza se definía verdaderamente por la asociación de estos tres factores que venimos considerando, pues era necesario poseer, simultáneamente, no sólo un estatuto jurídico privilegiado, sino también un cierto nivel económico (capaz de sostener una vida concorde con dicho privilegio) y un reconocimiento social (unido a los dos anteriores y dependiente de su función en la sociedad), para ser identificado como miembro de la élite nobiliaria<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> «[...] cuando un hidalgo recibía agravio de algún otro, podía vengar; conviene a saber, recibir de su adversario por condenación de juez competente, en satisfacción de su injuria, quinientos sueldos» (Covarrubias, *Tesoro*, s. u. *hidalgo*).

<sup>5</sup> Según afirma el Floreto de anécdotas y noticias diversas que recopiló un fraile dominico residente en Sevilla a mediados del siglo XVI, ed. de F. J. Sánchez Cantón, en *Memorial Histórico Español*, XLVIII, Madrid, 1948, p. 355.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 357.

<sup>7</sup> Así lo afirma, por ejemplo, Pedro Salazar de Mendoza, en *La Monarquía de España* (1603-1606). Vid. Ricardo Sáez, «Hidalguía: essai de définition», en *Hidalgos & Hidalguía*, pp. 23-45.

<sup>8</sup> Vid. Joseph Pérez, «Réflexions sur l' Hidalguía», en *Hidalgos & Hidalguía dans l' Espagne des XVI-XVIII siècles*, París: C.N.R.S., 1989, pp. 11-22.

De hecho, don Quijote no cumple las seis condiciones que el *Floreto de anécdotas* exige a los hidalgos; que son las siguientes: «La primera y más principal es el valor de la propia persona en prudencia, en justicia, en ánimo y en valentía [...] La segunda [...] es la hacienda, sin la cual ninguno vemos ser estimado en la república [...] La tercera es la nobleza y antigüedad de sus antepasados [...] La cuarta es tener alguna dignidad o oficio honroso [...] La quinta [...] es tener buen apellido [...] Lo sexto [...] es buen atavío de su persona, andar bien vestido y acompañado de muchos criados»<sup>9</sup>. A nuestro personaje le faltan dos o tres: es un hidalgo que no tiene oficio alguno, ni va acompañado de muchos criados, ni, sobre todo, posee la hacienda suficiente para ser estimado en la república. Carece, por tanto, de una condición medular, imprescindible: de dinero. Problema central que se ve, además, agravado desde el primer momento, puesto que la falta de una profesión digna (otra carencia) lleva a nuestro héroe al ocio, y «los ratos que estaba ocioso, que eran los más del año, se daba a leer libros de caballerías [...] Y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto que vendió muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías» (I-i, 31). Don Quijote, pues, se empobrece aún más. Y no es casual que su empobrecimiento coincida con su locura caballescaca, ya que la carencia de bienes económicos acentúa todavía más la dificultad de su pretensión primordial: la de ser caballero. Como le dice su sobrina, el grado mayor de su locura no estriba tanto en haber dado «en una ceguera tan grande y en una sandez tan conocida que se dé a entender que es valiente, siendo viejo, que tiene fuerzas, estando enfermo, y que endereza tuertos, estando por la edad agobiado», cuanto, «sobre todo» —dice—, en pensar «que es caballero, no lo siendo; porque, aunque lo puedan ser los hidalgos, no lo son los pobres» (II-vi, 579). Ella, que obviamente conoce bien la situación patrimonial de su tío, ratifica su pobreza, y la relaciona directamente con su rango social: don Quijote es un hidalgo de solar conocido, pero no puede ser un caballero, por más que él lo sustente, a causa de su pobreza. Esta interpretación debía de ser, sin duda, la habitual para cualquier lector contemporáneo de nuestro héroe más o menos familiarizado con las cuestiones nobiliarias, y, sobre todo, obviamente, para los caballeros e hidalgos que leyeron el texto cervantino en su época y se vieron necesariamente inmersos en el problema que planteaba. Porque lo cierto es que, cuando don Quijote se hace armar caballero andante, y lo hace, además, de manera harto satírica y burlesca, a manos de un pícaro ventero ayudado por dos prostitutas, está planteando un grave problema de jerarquía nobiliaria, y más para los caballeros auténticos, que pudieron sentirse expresamente aludidos, y no para bien, a causa del contexto ridículo de la disparatada ceremonia.

<sup>9</sup> *Floreto de anécdotas y noticias diversas*, pp. 360-362.

No se trataba, además, sólo de eso, ya que existían otros elementos de burla caballeresca igualmente duros y escarnecedores para los caballeros auténticos de principios del XVII, que, seguramente, se sintieron satirizados y ofendidos por la inmortal novela cervantina, a consecuencia también de las pocas fuerzas y muchos años del hidalgo enfermo y loco que se pretendía caballero, dado que, por decirlo con palabras de J. Salazar Rincón, «el hombre que ha de empuñar las armas, ha de tener, según las propias leyes de la caballería, mocedad, brío, riqueza, linaje y sano juicio; y así se indica expresamente en el *Código de las Partidas* y en las reglas que rigen la conducta de los caballeros. Don Quijote, en cambio, es «seco de carnes y enjuto de rostro» (I, 1), viejo y débil, y tan pobre de fuerzas como de hacienda. Su escaso vigor para empuñar las armas se remata con el ridículo aspecto de su figura y vestimenta: un rocín que apenas se tiene en pie, unas armas llenas de orín y mocho, una celada de cartón y una bacía de barbero. La locura de Alonso Quijano [...] consiste en creerse caballero esforzado y valiente, siendo en realidad un pobre hidalgo, viejo y enfermo».<sup>10</sup>

Los lectores nobles y allegados a la nobleza del siglo XVII sabían que el estamento aristocrático estaba formado, básicamente, por tres categorías, aparte de la cúspide que implicaban los Grandes de España; a saber: hidalgos, caballeros y señores de título. Lógicamente, se podía ascender de una a otra y medrar en la escala nobiliaria, sobre todo, se podía pasar de la hidalguía a la caballería, pero con unas condiciones inexcusables. Los hidalgos habían sufrido una considerable devaluación durante el siglo XVI que culmina a principios del XVII, por las fechas de nuestra inmortal novela<sup>11</sup>. Los caballeros habían consolidado, a la inversa, su posición y se habían situado por encima de los hidalgos. La hidalguía ya no era suficiente por sí sola, había perdido buena parte de su prestigio social, se había depauperado y se había visto sobrepasada por los labradores ricos y los burgueses ennoblecidos. El hidalgo, poco a poco, había acabado por convertirse en un parásito. Su número era excesivo: entre 1590 y 1600 había 134.223 hidalgos en Castilla, lo que, si se aplica el coeficiente 4,5, da un total de 604.004 personas ligadas a lo que esta clase representa; es decir, más del 10% de la población y el 90% de la nobleza.<sup>12</sup> Su pobreza era proverbial. Escuchemos, simplemente, a Cervantes: «Pues ya por pobres son tan enfadosos los hidalgos» (*El juez de los divorcios*, 728)<sup>13</sup>; «Un tal Fulano de Oviedo, / hidalgo, pero no rico: / maldición del siglo nuestro, / que parece que el ser pobre / al ser

<sup>10</sup> *El mundo social del «Quijote»*, Madrid: Gredos, 1986, p. 158.

<sup>11</sup> Vid. Vicente Llorens, «Don Quijote y la decadencia del hidalgo», en *Aspectos sociales de la literatura española*, Madrid: Castalia, 1974, pp. 47-66.

<sup>12</sup> Vid. Ricardo Sáez, art. cit.

<sup>13</sup> Cito la página de nuestra ed., Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, *Cervantes. Teatro completo*, Barcelona: Planeta, 1987.

hidalgo es anejo» (*La gran sultana*, vv. 2.254-2.258, p. 437). O mejor, oigamos a las Cortes de 1593: «[...] viene con esto a causarse a los hidalgos pobres, como de ordinario lo son la mayor parte dellos, una total imposibilidad para seguir sus hidalguías...»<sup>14</sup>.

Y aquí radica, como venimos insistiendo, el eje del problema, porque para ser caballero no era suficiente poseer sólo el estatuto jurídico —que don Quijote cumple con creces—, sino también los medios económicos suficientes para desempeñar el papel que la sociedad asignaba a los nobles, el dinero necesario para mantener el rango aristocrático con dignidad. Multitud de textos coetáneos insisten en lo mismo. Veamos algunos, sin más comentario: «A los hidalgos ricos llaman caballeros» —dice Antonio de Torquemada<sup>15</sup>—. «Los ricos hacendados tienen una calidad que les ilustra y perficiona sus noblezas: por las riquezas son más conocidos y estimados, y los hijosdalgo cobran epítetos y renombres más altos, como es de caballero [...] y los pobres apenas son llamados escuderos» —asegura fray Benito de Peñalosa<sup>16</sup>—. «Verdad es que si llamamos caballero al que es hijodalgo de sangre y solar, denotamos en él por este nombre de caballero una cierta cualidad, que demás de la hidalguía, denota nobleza, antigüedad, o patrimonio, o todo junto. Y en esta significación es más ser caballero que hidalgo» —en palabras de J. Arce de Otálora<sup>17</sup>—. «[...] los hijosdalgo eran ricos [...] y hoy es calidad de hidalguía la riqueza [...] Y por eso la nobleza es causa de las riquezas [...], y sin ellas apenas y con gran dificultad se conserva la nobleza» —reitera y acentúa B. Guardiola<sup>18</sup>—. El propio Cervantes, en fin, sostiene la misma opinión en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: «Junto a la villa que me dio el cielo por patria vivía un hidalgo riquísimo, cuyo trato y cuyas muchas virtudes le hacían ser caballero en la opinión de las gentes»<sup>19</sup>. Los testimonios son, pues, abrumadores: la riqueza era una condición imprescindible para que un hidalgo de solar conocido pudiera ser considerado caballero; la pobreza, a la inversa, hacía imposible tal consideración e impedía el ascenso a la caballería. Don Quijote, a pesar de ello, se convirtió en caballero andante. El problema estaba servido.

Por si no era suficiente, don Quijote, además, arremetía con frecuencia contra los caballeros cortesanos, lo cual era totalmente lógico desde su perspectiva de esforzado caballero andante, o lo que es lo mismo, desde su locura caballe-

<sup>14</sup> *Actas de las Cortes de Castilla*, XIII, p. 64.

<sup>15</sup> *Coloquios satíricos*, NBAE, VII, p. 662, a.

<sup>16</sup> *De las cinco excelencias del español* (1629), apud., N. Salomón, *Recherches*, 771.

<sup>17</sup> *Summa nobilitatis hispanicae*, Salamanca, 1559, fol. 267.

<sup>18</sup> *Tratado de nobleza y de los títulos y ditados que hoy día tienen los varones claros y grandes de España*, Madrid, 1591, fol. 66, v.

<sup>19</sup> III-iii, 1214. Cito por nuestra ed., Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, *Miguel de Cervantes Saavedra. Obra Completa, II*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1994.

resca; pero no lo era tanto, antes al contrario, desde la óptica de la realidad social contemporánea, esto es, desde el punto de vista de los caballeros auténticos de principios del siglo XVII español, fundamentalmente cortesanos. Porque lo cierto es que, desde el acceso a la monarquía de Felipe III y la consiguiente llegada al poder del duque de Lerma, la nobleza española se fue haciendo básicamente cortesana: «a medida que los grandes y pequeños nobles se trasladaban a la Corte, eran seguidos por miles de personas que ocupaban o aspiraban a ocupar un lugar a su servicio [...] Los segundones y los hidalgos arruinados acudían en tropel a la Corte con la esperanza de hacer o reponer sus fortunas»<sup>20</sup>. Todos, en efecto, acudían a Madrid por las fechas del *Quijote*, porque, como decía Fernández Navarrete, los aristócratas abandonaban el campo para «venirse a gozar descansadamente su hacienda en la Corte, donde los que no son nobles, aspiran a ennoblecerse; y los que lo son, a subir a mayores puestos». Navarrete había detectado con precisión el cambio que se estaba produciendo en la jerarquía de valores sociales: «Cuando [...] llegan a tener caudal con que poder fundar un mayorazgo, no le fundan en sus lugares, como se solía hacer, comprando en ellos viñas, dehesas y otras heredades, para que los hijos que no siguiesen las letras o las armas volviesen a cultivarlas [...]; y así, con la comodidad de comprar juros, casi todos los ministros que llegan a mejorar de hacienda y fortuna, fundan en la Corte sus casas y mayorazgos». Para solucionar el grave problema, era imprescindible, por tanto, que volviesen a sus lugares de origen, como pedía nuestro autor: «los que deben salir son los Grandes y Señores, y los Caballeros y gente desta calidad», porque su vida ociosa en la Corte «tiene para ellos grandes daños, y para ella (la Corte) grandes inconvenientes»<sup>21</sup>. Huelga decir que no hicieron caso alguno de tan juiciosas recomendaciones, ni de otras semejantes de Mata, Cellorigo, etc.

Don Quijote, obvio es decirlo, defensor a ultranza de la vieja caballería andante, se encontraba más cerca de la postura de Navarrete que de la que ofrecía la realidad social de su época, y por ello, desde su altura superior, desdeñaba la nueva situación de los caballeros cortesanos: «Bien parece un gallardo caballero, a los ojos de su rey, en la mitad de una gran plaza, dar una lanzada con felice suceso a un bravo toro; bien parece un caballero, armado de resplandecientes armas, pasar la tela en alegres justas delante de las damas, y bien parecen todos aquellos caballeros que en ejercicios militares, o que lo parezcan, entretienen y alegran, y, si se puede decir, honran las cortes de sus príncipes; pero sobre todos éstos parece mejor un caballero andante, que por los desiertos, por las soleda-

<sup>20</sup> En palabras de J. H. Elliott, *La España Imperial. 1469-1716*, Barcelona: Vicens Vives, 1965, pp. 342-343.

<sup>21</sup> P. Fernández Navarrete, *Conservación de monarquías*, Madrid, 1626, pp. 11-16, 84-86 y 172-173; apud., Francesco Benigno, *La sombra del rey*, Madrid: Alianza Editorial, 1994, pp. 111-112.

des, por las encrucijadas, por las selvas y por los montes anda buscando peligrosas aventuras, con intención de darles dichosa y bien afortunada cima, sólo por alcanzar gloriosa fama y duradera<sup>22</sup>. Mejor parece, digo, un caballero andante, socorriendo a una viuda en algún despoblado, que un cortesano caballero, requiebrando a una doncella en las ciudades» (II-xvii, 664). Declaraciones de esta índole pudieron levantar ampollas entre los directamente implicados, es decir, entre los verdaderos caballeros cortesanos. Era lógico que nuestro héroe abogara por la superioridad de su profesión sobre la vida muelle de la Corte; más aún, era imprescindible, dado que él necesitaba del campo abierto y libre, donde sus andanzas caballerescas, sin someterse a otra ley que la que le dictaban sus propios fueros personales, pudieran campar por sus respetos. Su utópica misión restauradora de la edad dorada era incompatible, no sólo con el poder opresor y supranacional que emanaba de Madrid, sino también, con las limitaciones que para sus movimientos cotidianos implicaban las convenciones cortesanas<sup>23</sup> y las leyes ciudadanas. Sin embargo, es muy probable que ni la mencionada lógica, ni su locura caballeresca aneja, fueran captadas en toda su magnitud por los lectores expresamente aludidos en los juicios quijotescos, esto es, por los caballeros cortesanos auténticos.

<sup>22</sup> Nadie puede poner en tela de juicio la virtud caballeresca de nuestro héroe, su valor a toda prueba, su honestidad sin tacha, su moralidad, su decisión presta para ayudar al primer menesteroso que se encuentra, etc.; nadie puede dudar, en efecto, de la virtud de don Quijote. De ahí que, desde la óptica de *El Floreto de anécdotas* quinientista [«aora se llama hijo de sus obras, de donde tuvo origen el refrán castellano que dize: *Cada uno es hijo de sus obras*, y porque las buenas y virtuosas llama la Divina Escritura «algo» y a los vicios y pecados «nada» [...], compuso este nombre hijodalgo, que querrá dezir aora descendiente del que hizo alguna extraña virtud» (p. 358)], don Quijote sea un hidalgo incuestionable y un sólido aspirante a caballero, ya que, en efecto, y como él mismo dice tantas veces, es un verdadero «hijo de sus obras» virtuosas y caballerescas. Desde este planteamiento, pues, él puede ser, perfectamente, caballero legítimo. Lo que sucede es que éste es un planteamiento meramente teórico, heredero de la tradición del pensamiento renacentista y humanista, cuya capacidad de traspasar los límites de la teoría y llegar al ámbito de la realidad social quinientista o seiscentista era más que discutible, en general. No digamos, ya, en particular, en el caso concreto de don Quijote, donde la hipótesis del ejercicio de la virtud, más que dudosa, resulta verdaderamente inviable, a consecuencia de la locura caballeresca de nuestro personaje. Y ello, porque los resultados prácticos de sus intervenciones justicieras, siempre bien intencionadas, son, a menudo, imprevisibles y pueden ser absolutamente negativos para los implicados, como sucede con el niño al que apalea, tras irse el héroe, Juan Haldudo, el rico de Quintanar, en I-iv, y que, cuando vuelve a encontrarse con don Quijote en I-xxxi, le dice a nuestro caballero que: «si otra vez me encontrare, aunque vea que me hacen pedazos, no me socorra ni ayude, sino déjeme con mi desgracia; que no será tanta que no sea mayor la que me vendrá de su ayuda de vuestra merced, a quien Dios maldiga, y a todos cuantos caballeros andantes han nacido en el mundo» (321). Huelga todo comentario. La virtud caballeresca de don Quijote puede, incluso, ser peligrosa para los seres reales, de carne y hueso. Vista desde la realidad, pues, no es tal virtud, sino locura.

<sup>23</sup> Me he ocupado de éstas y otras cuestiones conexas en «La omisión de Madrid en *El Quijote*», AC, XXXI (1993), pp. 9-25.

El propio Cervantes tenía conciencia muy clara del problema social que podía plantear la lectura de su libro en dos ámbitos nobiliarios muy determinados, el de la hidalguía y el de la caballería. De ahí que, nada más comenzar la segunda parte de su inmortal novela, el héroe pregunte a su criado: «[...] y dime, Sancho amigo: ¿qué es lo que dicen de mí por ese lugar? ¿En qué opinión me tiene el vulgo, en qué los hidalgos y en qué los caballeros?» A lo que Sancho responde: «Los hidalgos dicen que, no conteniéndose vuestra merced en los límites de la hidalguía, se ha puesto *don* y se ha arremetido a caballero con cuatro cepas y dos yugadas de tierra y con un trapo atrás y otro adelante. Dicen los caballeros que no querrían que los hidalgos se opusiesen a ellos, especialmente aquellos hidalgos escuderiles que dan humo a los zapatos y toman los puntos de las medias negras con seda verde» (II-ii, 552). Las dos respuestas coinciden en lo mismo, en la oposición contra el ascenso de don Quijote a consecuencia de su falta de dinero. Y en esto, tanto los hidalgos como los caballeros no hacían otra cosa que sustentar la ideología ortodoxa y dominante al respecto: la necesidad de una posición económica adecuada para medrar con dignidad dentro de la nobleza. El novelista sabía muy bien en qué radicaba el problema, sabía que ni a los hidalgos ni a los caballeros les interesaba que se transgrediera el sistema, sólidamente establecido, de la movilidad social dentro de la clase nobiliaria. Por eso es ahora, y sólo ahora, en la *Segunda parte* de su novela, consolidado el ascenso caballeresco de don Quijote ya desde el título —*El ingenioso caballero*, frente a la anterior, *El ingenioso hidalgo*—, cuando el libro intenta equilibrar los excesos que tan heterodoxo medro implicaba. Nace, así, la figura de don Diego de Miranda.

Y lo hace con plena coherencia, ya que es en la *Segunda parte* cuando don Quijote y Sancho adquieren conciencia de su dimensión «real», de «vida» auténtica, gracias a la aparición del bachiller Sansón Carrasco, que ha leído la *Primera*, y, no obstante, conversa con ellos de igual a igual. En ese momento, nuestros héroes de ficción adquieren la misma categoría vital que su lector real, dado que se mueven en el mismo plano que él. Así, ubicados junto a los lectores de sus «vidas», los personajes traspasan las barreras de la ficción y se salen de ella, por así decirlo, para introducirse en la realidad. Y ya desde la «vida» recién conquistada, preguntan a su interlocutor y lector acerca de muy diversas cuestiones sobre su «historia», manifiestan su desacuerdo sobre los muchos palos recibidos por el héroe, hablan de Dulcinea, dan feliz solución a la desaparición del asno, e incluso se permiten censurar a su «autor», sobre todo cuando conocen que es moro, pues los de esta raza son «embelecadores, falsarios y quimeristas», etc. Pues bien, en este preciso contexto, y sólo en él, es cuando don Quijote indaga sobre la opinión de hidalgos y caballeros. Y ello porque ésta es una cuestión que afecta de verdad a la jerarquía social de la nobleza española, a la de carne y hueso. De ahí que se haga desde la «vida» real, y no desde la

ficción literaria, una vez anulados los límites entre ambas, en virtud del genial hallazgo de Cervantes. Poco después, en buena lógica, a la altura del cap. XVI, aparece don Diego de Miranda.

Don Diego es un hidalgo de aldea, como nuestro héroe, y de su misma edad, además, pero sólo coincide con él en esos dos rasgos, y ello para que se establezca la comparación entre ambos; porque es un hidalgo modélico, «más que medianamente rico», casado y familiar —«paso la vida con mi mujer, y con mis hijos, y con mis amigos»—, que no conoce los libros de caballerías —«los de caballerías aún no han entrado por los umbrales de mis puertas»—, prudente y discreto —«no escudriño las vidas ajenas»—, buen cristiano —«oigo misa cada día»— caritativo y generoso —«reparto de mis bienes con los pobres, sin hacer alarde de las buenas obras»— (II-xvi, 651-652), etc. Nuestro don Quijote, en cambio, es todo lo contrario: pobre, soltero y sin descendencia, loco por los libros de caballerías, entrometido, aventurero e indiscreto. El otro es rico, padre de familia, sedentario, equilibrado, sereno y cuerdo. Don Diego no sabe nada de caballeros andantes, ni es aguerrido, ni esforzado, ni valiente, como demuestra ante los leones; su ideal de vida procede del humanismo, del menosprecio de corte, de la dorada mediocridad, de la moral erasmista y del epicureísmo cristiano<sup>24</sup>. Don Diego es un contraste de don Quijote en casi todo; pero, sobremanera, lo es desde una óptica social. El arquetípico hidalgo que encuentra nuestro héroe es un modelo ideal desde todos los puntos de vista, tanto desde la tradición cultural del humanismo, como desde la jerarquía social contemporánea. En su modo de vida coinciden las exigencias utópicas de los pensadores renacentistas del XVI (Erasmus, Vives, Valdés, Torquemada, Guevara, etc.), con las peticiones de los tratadistas socio-económicos del XVII, como Navarrete, Cellorigo, Mata, etc. Pero, sobre todo, repito, es la contrafigura social de don Quijote, al menos para los hidalgos y caballeros coetáneos, pues nace con el fin, entre otros, de que, al cruzarse los dos hidalgos manchegos, todos pudieran ver «lo que va de uno a otro: del hidalgo fuera de su lugar al hidalgo en su sitio, satisfecho de ser lo que es»<sup>25</sup>. Don Diego, en efecto, cumple, a plena satisfacción, todas las exigencias que podían pedirse a un hidalgo para ser caballero, pues tiene linaje, dinero, posición y virtud —tanta, que Sancho se refiere a él como al «primer santo a la jineta que he visto» (II-xvi, 652)—. No es raro, por tanto, que el propio don Quijote le denomine caballero: «a quien don Quijote llamaba el *Caballero del Verde gabán*» (II-xvii, 665). Tampoco debe extrañar que el novelista

<sup>24</sup> Vid. F. Márquez Villanueva, «El caballero del verde gabán y su reino de paradoja», en *Personajes y temas del «Quijote»*, Madrid: Taurus, 1975, pp. 147-227.

<sup>25</sup> Por decirlo con palabras de Nicolás Marín, en su artículo, imprescindible para estas cuestiones, «Alonso Quijano y Martín Quijada», en *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, Granada: Universidad, 1994, pp. 199-230; en concreto, p. 211.

haga lo propio: «Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego, pintándonos en ellas lo que contiene una casa de un caballero labrador y rico» (II-xviii, 666). Y ello porque éste sí puede ser caballero de verdad, a pesar de su condición de hidalgo, y en cambio no pretende serlo y se encuentra a gusto con su estado. Don Quijote, a la inversa, no puede serlo, no reúne las condiciones, y, muy significativamente, afirma su caballería, a contrapelo de las normas sociales, y ejerce como tal, a pesar de su escarnecedor y paródico espaldarazo<sup>26</sup>.

Cervantes, pues, había realizado el contrapeso de su disparatado caballero, había equilibrado su figura con la de don Diego de Miranda, para que hidalgos y caballeros pudieran captar su función de contraste y así no se sintieran necesariamente aludidos ni atacados por las locuras del héroe. Es obvio que, sabedor de las ampollas que había levantado entre algunos de ellos, quién sabe si intencionadamente<sup>27</sup>, quería sanarlas, acentuando la excepcionalidad poco generalizable de su peculiar personaje mediante el contraste con un hidalgo más común. Sin embargo, ya era tarde para rectificar, y «si muchos de los espléndidos y ricos cortesanos únicamente fueron capaces de reír indolentemente con las aventuras cervantinas, hubo quienes se mostraron preocupados ante la carga destructora de quien ponía en riesgo su honor, hacía befa de la caballería y los ponía en evidencia»<sup>28</sup>. Lo más probable es que ni unos ni otros tuvieran tiempo de leer el mencionado intento equilibrador de las relaciones hidalgo-caballerescas, dado que sólo había tenido lugar en la *Segunda parte*, ya en 1615, mientras que la respuesta antiqijotesca de los caballeros contemporáneos había aparecido un

<sup>26</sup> Los dos, para que no haya dudas, son hidalgos de aldea, pues, como decía el *Floreto de anécdotas y noticias diversas*: «por maravilla salen hombres muy hazañosos o de grande ingenio para las ciencias y armas, que no nazcan en aldeas o lugares pajizos y no en las ciudades muy grandes» (p. 360).

<sup>27</sup> Lo más probable es que sí tuviera intención crítica y burlesca, porque suponer que Cervantes lo había hecho inocentemente, sin darse cuenta, es pensar en lo excusado. Ahora bien, eso no significa que deseara ridiculizar a todos los hidalgos ni a todos los caballeros, sino a algunos en concreto, posiblemente con nombres y apellidos, sobre todo a los que ostentaban unas ínfulas nobiliarias desproporcionadas, como Lope de Vega y su escudo famoso, por ejemplo, del que tanto se reía Góngora. Lope siempre se consideró hidalgo, porque su padre era de La Montaña, aunque un simple bordador, y siempre deseó ser caballero, cosa que no consiguió nunca dentro de España, y sí fuera, tardíamente, pues el Papa acabó por nombrarle de la Orden de Malta, a consecuencia de *La corona trágica*. Pero Cervantes no llegó a saberlo, pues había muerto ya por esas fechas. El Fénix, además, era enemigo de nuestro autor y amigo de Avellaneda, como éste dice explícitamente en el prólogo de su falso *Quijote*. La mención de su nombre no es, por tanto, ociosa, en la cuestión que nos ocupa. Porque eran comportamientos de esta índole, incluido el de Lope, por supuesto, los que le interesaban y le hacían afilar sus dardos. Nada más. Por eso, para evitar malentendidos e impedir que se pudiera generalizar la burla, rectificó y equilibró la figura de su héroe con la contrafigura de don Diego Miranda. Ello demuestra que nunca quiso hacer universal su sátira, y que no deseaba que nadie lo interpretara así, en primer lugar, porque él tampoco lo entendía de ese modo, y, en segundo término, porque su dependencia del patronazgo y del mecenazgo aconsejaba no aventurarse en exceso por terrenos pantanosos.

<sup>28</sup> Por decirlo, otra vez, con los términos de Nicolás Marín, art. cit., p. 214.

año antes, en 1614, como *Segundo tomo del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, bajo la autoría de un tal Alonso Fernández de Avellaneda. Obviamente, ni éste ni los caballeros que se ocultaban detrás de su máscara<sup>29</sup> tuvieron tampoco ocasión de leer la transformación final del héroe cervantino, y no pudieron ver, en consecuencia, cómo recuperaba su cordura, olvidaba su locura caballerescas y, por tanto, su condición de caballero, y volvía a ser el hidalgo de aldea del principio, aunque sólo fuera para morir cristiana y barrocamemente en su cama. Porque lo cierto era que, en efecto, don Quijote de la Mancha desaparecía y ocupaba su lugar Alonso Quijano el Bueno. Este hidalgo, al igual que don Diego de Miranda, no ofrecía peligro alguno para los caballeros auténticos; pero el contraataque de éstos ya se había publicado, y no había lugar para volverse atrás: el *Segundo tomo* de Avellaneda era una réplica en toda regla contra los elementos anticaballerescos de *El ingenioso hidalgo* de Cervantes. No tanto, obvio es decirlo, contra los esfuerzos equilibradores de su *Ingenioso caballero*.

Martín Quijada, el contrahéroe avellanesco, no registra oscilación alguna en el nombre ni en los apellidos, como tampoco su lugar de nacimiento se desconoce, sino que se trata de Argamasilla de Alba. Toda la rica y libre ambigüedad cervantina desaparece, porque no interesa nada la literatura. Se trata de una mera cuestión de clase social: presentar a un hidalgo concreto, bien identificado, y pobre —y ya sabemos lo que significa la pobreza— que pretende medir sus fuerzas con las de los caballeros de verdad en unas justas asimismo auténticas. Lo cual, visto desde los caballeros, es un disparate condenado al fracaso. Como así sucede, ya en Zaragoza, donde el bueno de nuestro héroe hace el ridículo a que estaba destinado desde el principio, y es objeto de diversión y risa por parte de los caballeros, que le tratan como a un bufón. Como bien dice Nicolás Marín: «La oposición cervantina verdad/mentira, realidad/fantasía, vicio/virtud, ha quedado reducida a algo más simple: el cortesano de la España del 600 frente a la figura envilecida del hidalgo»<sup>30</sup>. Por eso, es un caballero auténtico, Álvaro Tarfe, quien le presta sus armas, dado que él las había perdido —lo que sucedería a un caballero auténtico—, y le anima a dejar Argamasilla para ir a Zaragoza; por eso el mismo caballero granadino lo saca de la cárcel de la ciudad del Ebro, le organiza una sortija en su casa, anima a don Carlos a que haga lo propio, forma parte de los que planean su viaje a la Corte, y, finalmente, se hace responsable de todo y le lleva, rematadamente loco, por fin, a la casa del Nuncio (que todavía se llama hoy así al manicomio) de Toledo. A través de don Álvaro Tarfe, caballero auténtico y, por eso, verdadero motor de la acción, Avellaneda lleva a su Quijote con frecuencia a ciudades y pueblos grandes, cosa que no había he-

<sup>29</sup> Vid. Martín de Riquer, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, Barcelona: Sirmio, 1988. Aunque dista de ser definitiva la identificación de Jerónimo de Pasamonte con Avellaneda.

<sup>30</sup> Art. cit., p. 219.

cho nunca Cervantes, para que el personaje haga el ridículo y resulte escarnecido. Incluso lo conduce a la Corte, para que se convierta en verdadero y singular bufón de los cortesanos, cosa que sucede, nada más llegar al Prado de San Jerónimo, donde su mero y estrafalario aspecto físico organiza un alboroto considerable. Y es que el hidalgo avellanescos es un pobre pelele ridículo que anhela igualar las grandezas de los auténticos caballeros, como don Álvaro Tarfe, y fracasa siempre en sus intentos: para que no haya dudas sobre su calidad despreciable como caballero falso. Desde el principio, además, Dulcinea desaparece del ámbito avellanescos, y Martín Quijada se convierte en el Caballero Desamorado, con el objeto de resaltar que el personaje carece de otro de los atributos fundamentales y definitorios de los caballeros: la capacidad del sentimiento amoroso, reservada sólo a la aristocracia. Por eso se le niega también al hidalgo de Avellaneda, para que ninguna cualidad caballerescas le adorne.<sup>31</sup>

El *Quijote* de Avellaneda, pues, es una réplica inmisericorde y destructiva hecha desde la perspectiva de los caballeros auténticos y cortesanos de la España de la época contra el *Quijote* de Cervantes, lo cual demuestra que la inmortal novela no sólo se leyó en su momento como un libro cómico y divertido<sup>32</sup>, sino también como una obra polémica y crítica que atentaba contra los privilegios de los caballeros. El apócrifo ofrece, así, una excelente pauta de recepción para analizar la novela cervantina desde la óptica de su conflictividad social, centrada en torno a la figura del hidalgo y a sus deseos de medro.

Esta situación, conforme a la cual, según hemos visto, ni los hidalgos ni los caballeros auténticos y coetáneos podían aceptar el ascenso caballerescos de don Quijote, a causa de que no poseía el patrimonio económico adecuado para sostenerlo; esta situación, reitero, guarda una extraordinaria semejanza con la que habitualmente se produce en las páginas de la novela picaresca, donde también el hidalgo ocupa el lugar medular en torno al cual gira la polémica de la recepción social contemporánea del género, a principios del siglo XVII, cuando nace como tal.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Véase, en fin, el tantas veces citado art. de Nicolás Marín, que nos ahorrará detenernos más en este apartado.

<sup>32</sup> Vid. P. E. Russell, «*Don Quijote* y la risa a carcajadas», en *Temas de «La Celestina»*, Barcelona: Ariel, 1978, pp. 405-440.

<sup>33</sup> No sé si será necesario recordar que la novela picaresca surge como tal género a principios del XVII, concretamente entre las dos partes de la novela de Mateo Alemán, *El Guzmán de Alfarache*, esto es, entre 1599 y 1604. Verdaderamente, el éxito del propio *Lazarillo de Tormes*, antes olvidado, se debe al de la mencionada novela de Alemán, como bien documentara Claudio Guillén, en «Luis Sánchez, Ginés de pasamonte y los inventores del género picaresco» (en *Homenaje a Rodríguez-Moñino, I*, Madrid: Castalia, 1966, pp. 221-231), donde se constata que editores, público y autores sancionan el nacimiento del género picaresco por las mismas fechas de aparición del *Quijote*. No en vano, en 1602 se ha impreso la segunda parte apócrifa del *Guzmán*, de Juan Martí, y se ha escrito *El Guitón Honofre*, de Gregorio González, hacia 1604 se escribe *El Buscón*, de Quevedo, en 1605, el mismo año de la inmortal novela, se publica *La Pícaro Justina*, de Francisco López de Úbeda, etc.

Bien es verdad que en la picaresca, a partir ya del *Lazarillo*, el hidalgo que se cuestiona es, usualmente, el *escudero*, es decir, el más pobre de todos (recuérdense las palabras de fray Benito de Peñalosa), el «hidalgo escuderil» (en términos cervantinos, que no tenía ni para limpiarse los zapatos), que ocupaba el más bajo escalafón de la hidalguía misma y, por ende, de la nobleza. Pero, en todo caso, es un hidalgo, que es de lo que se trata. Porque no es ninguna casualidad que, tanto en el *Quijote* como en la novela picaresca, la cuestión de la movilidad social se centre en la figura del hidalgo.

Y es que la situación social del escudero era sumamente paradójica, pues, por un lado, estaba integrado de derecho, y pertenecía a la clase privilegiada, ya que no «pechaba»; por otro, en cambio, estaba marginado de hecho, puesto que no poseía la necesaria solvencia económica con que mantener una posición nobiliaria, y su precariedad implicaba en ocasiones un *status* similar incluso al de cualquier pícaro.<sup>34</sup> De hecho, ya en el *Lazarillo*, por mencionar la primera narración picaresca, el hidalgo pasa más hambre que el propio Lázaro de Tormes, que es, curiosamente, quien le proporciona algún mendrugo que llevarse a la boca. Al final, Lázaro tiene que aceptar la barragana de un clérigo como mujer, pero come, y lo hace mucho mejor que su amo, el escudero, cuando vivía en Toledo. El propio pícaro, además, se había burlado de su exagerada presunción y había censurado su concepto de la honra meramente externo y superficial, basado únicamente en apariencias vanas, como la capa que dobla cuidadosamente a diario y mete debajo de la enjalma o el palillo de dientes que se pone a la boca para dar a entender que ha pasado algo por sus muelas, etc.: todo falso y banal. A pesar de ello, el hidalgo parecía un pariente del conde de Arcos, según Lázaro, porque era condición de la hidalguía sobrellevar las penalidades materiales con el orgullo de la herencia de sangre, del linaje y de la honra, por más que todo este andamiaje se mantuviera apenas con meras apariencias. Las críticas que se dirigen contra la hidalguía, con todo, no son ahora de caballeros, y menos de otros hidalgos, como acaecía en el *Quijote*, sino que proceden de los burgueses y conversos que escribieron las primeras novelas picarescas, a quienes se cerraba o, en cualquier caso, obstaculizaba el acceso a la nobleza, por cuestiones de herencia de sangre, ya que no de dinero, mientras que formaban parte de ella, de la aristocracia, los hidalgos pobres. De ahí que estos burgueses, de origen judío o no, se pregunten con insistencia, en las páginas de la picaresca, acerca de qué elementos implicaban la aparente superioridad de los «hidalgos escuderiles» sobre ellos. No es casual que Guzmán sea muy superior a los hidalgos y viva, una vez establecido en Madrid, como un rico comerciante, ni

<sup>34</sup> Las ideas que siguen, y a veces incluso las palabras, proceden de Antonio Rey Hazas, «Poética comprometida de la novela picaresca», en *Nuevo Hispanismo*, I, Univ. Menéndez Pelayo, 1982, pp. 55-76; o de *La Novela Picaresca*, Madrid: Anaya, 1990.

que la burla que hace en Génova a sus parientes afecte, a la vez, al dinero y a la honra, dado que se pretende hacer ver cómo ambas cosas están ligadas. Menos debe extrañar que Justina Díez, *La Pícaro*, acabe casada con un hidalgo linajudo, como todos: «era mi marido [...] pariente de algo y hijo de algo —dice—, y preciábase tanto de serlo, que nunca escupí sin encontrar con su hidalguía»<sup>35</sup>; ella, precisamente ella, que se burla de la España de las tres castas y de las tres religiones, y, siendo de origen absolutamente judío («De los otros abuelos de parte de padre —dice—, no sé otra cosa más de que eran un poco más allá del monte Tábor, y uno se llamó Taborda. Y así, si no se hallaren en este catálogo, hallarse han en el que hizo el presidente Cirino», 1, 178)<sup>36</sup>, hereda a una vieja morisca en Medina de Rioseco, ella, repito, se casa con un hidalgo. ¿Hay más ironía?

Y es que, en efecto, hidalgos y pícaros aparecían casi indiferenciados, con toda intención, para que se viera que la hidalguía no implicaba superioridad verdadera alguna, sino todo lo contrario: hermanamiento con la picaresca. La verdad era que escuderos pobres y antihéroes compartían muchos elementos comunes, como los siguientes: la pobreza, en primer lugar, por la que todos se veían obligados a servir para sobrevivir —los trabajos manuales eran deshonorosos—, aunque a distintos niveles sociales y con diferentes perspectivas. Dado que no podían trabajar con sus manos, intentaban mantener unos (los hidalgos) y alcanzar otros (los pícaros) una honra igualmente vacua, aparente y superficial, en los unos por falta de dinero, y en los otros por falta de abolengo y de virtud. A ninguno se le pasaba por las mientes la realización de labor productiva alguna, ya que eso iba contra la honra, y hasta los pícaros emulaban el comportamiento honroso de los nobles en esto («llámome Marcos de Obregón; no tengo oficio, porque en España los hidalgos no lo aprenden, que más quieren padecer necesidad o servir que ser oficiales»)<sup>37</sup>. Unos y otros, en fin, tenían que sobrevivir como podían, generalmente de milagro, por más que los pícaros pidieran limosna al natural, tan desharrapados como eran, mientras que los escuderos se vieran obligados a mantener como fuera su aspecto externo para sobrellevar la miseria con dignidad —no olvidemos que al quevedesco don Toribio Rodríguez Vallejo Gómez de Ampuero y Jordán y a los suyos se les pasa el tiempo remendándose adecuadamente, vistiéndose a propósito e incluso paseando una

<sup>35</sup> Cito por mi ed. de la novela: Francisco López de Úbeda, *La Pícaro Justina*, Madrid: Ed. Nacional, 1977, vol. 2, p. 721.

<sup>36</sup> Cirino, quien, por si no se recordara, era el gobernador de Siria el año en que nació Jesucristo, y fue quien ordenó, ese mismo año, hacer el empadronamiento de los hebreos de Judea. Tal es el catálogo donde figuran los ancestros de Justina.

<sup>37</sup> Vicente Espinel, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, ed. S. Gili Gaya, Madrid: CC, 1970, vol. II, p. 63.

vez al mes a caballo, y otra al año en coche, etc., porque no tienen más remedio que aparentar como sea su hidalguía, aunque para ello tengan que recoger de noche huesos de carnero, mondaduras de frutas, plumas y pellejos de conejos, «para honrarnos con ello de día»<sup>38</sup> (dice don Toribio), mientras que Justina, como buena pícara, busca un manto viejo y de baja calidad para pedir limosna como «romera envergonzante», y lo hace con éxito, sin mayores escrúpulos—. Así pues, la verdad era que, en cualquier caso, sólo vanas y falaces apariencias establecían una mínima separación entre pícaros e hidalgos pobres; o, lo que es lo mismo, entre plebeyos y nobles. De este sutil modo, los burgueses conversos que iniciaron la novela picaresca querían que se viera con claridad hasta qué punto no había apenas diferencias reales y auténticas entre pícaros e hidalgos. Deseaban que el lector se hiciera preguntas como la siguientes: ¿en qué reside, entonces, la superioridad que otorga, al menos teóricamente, la hidalguía? ¿Por qué tienen privilegios los hidalgos pobres sobre los ricos que no son hidalgos? ¿Qué razones objetivas obstaculizan el acceso a la nobleza de los adinerados que no son hidalgos? Etc., etc... Lo que en verdad querían, obvio es decirlo, es que se les allanaran los obstáculos que dificultaban su acceso a dicha categoría nobiliaria. Porque ahí radicaba el problema, ahí se hallaba el meollo del asunto: en que los burgueses, conversos o no, integrados de hecho, a causa de su dinero, entre las clases privilegiadas, no lo estaban de derecho, a causa de su herencia de sangre, mientras que sí eran nobles de verdad los desgraciados hidalgos pobres. Y es que, en efecto, los hidalgos constituían el gozne intermedio de esta configuración social: ellos tenían, como clase social, la clave que abría, hacia arriba o hacia abajo, la sociedad contemporánea, ubicados, como estaban, en el punto justo, en el medio exacto entre la clase aristocrática y el pueblo llano, a medio camino, pero formando parte, claro está, de la nobleza y disfrutando de sus prebendas.<sup>39</sup>

La importancia del hidalgo como personaje axial de la novela picaresca era tanta, su visión crítica negativa resultaba tan obvia, que Vicente Espinel escribió su novela picaresca, la única que salió de su pluma, la *Vida del escudero Marcos de Obregón* (1618), con la intención primordial de rehabilitar su figura, la del escudero, precisamente dentro de los cauces del género que la denostaba sistemáticamente. De ahí las peculiaridades formales y semánticas de su novela, cuyo héroe, Marcos de Obregón, no está configurado como un pícaro, sino como

<sup>38</sup> Cito por mi ed. de Francisco de Quevedo, *Historia de la vida del Buscón*, Madrid: SGEL, 1982, p. 195.

<sup>39</sup> La presunción y soberbia de los hidalgos originó a veces una guerra declarada entre villanos y nobles. Las Cortes de 1598 dicen, por ejemplo: «que en la mayor parte de Castilla la Vieja en este año ha habido grandes revueltas y escándalo entre el estado de los caballeros e hijosdalgo, y el de los pecheros...» (*Actas*, XIII, 65).

un «escudero» (tal y como reza en el título), pero cuya autobiografía no tiene sentido si no es como una novela picaresca, puesto que se trata de demostrar —dentro de sus cánones, para que tenga verdadero sentido y efectividad de respuesta válida— que el personaje actúa de manera opuesta radicalmente a la visión negativa del tópico establecida por el género picaresco. La novela intenta y consigue demostrar la posibilidad que tiene un hidalgo pobre de sobrevivir con dignidad, sin abdicar un ápice de su nobleza ni de su honra, llegando incluso a convertirse en ayo o maestro ejemplar, que predica con la ilustración de su propia virtud. Y ello mediante una vida que, no obstante las concesiones a la picaresca, puede desenvolverse conforme a patrones aceptables y verosímiles de honradez y moralidad.

Como se puede observar, la picaresca se centraba en la figura más baja de la clase hidalga, en la del escudero, en la del hidalgo pobre, personaje que no coincidía exactamente con el de Cervantes, cuyo hidalgo era de la más rancia prosapia de la hidalguía, esto es, «de solar conocido» y «de devengar quinientos sueldos», aunque no muy rico tampoco. La diferencia entre los dos tipos de hidalgo era lógica, no obstante, ya que el hidalgo cervantino amenazaba a los caballeros de verdad, ubicados por encima de él en la escala social, en la misma medida en que el escudero picaresco representaba una amenaza contra los intereses ennoblecedores de burgueses (conversos, o no) enriquecidos, situados por debajo de él, aunque deseosos de superarlo. Desde arriba o desde abajo, en cualquier caso, su lugar central acarrea la conflictividad social de que venimos hablando.

Pero es que incluso entre los caballeros se utilizó la novela picaresca contra la hidalguía, pues, desde una óptica mucho más parecida a la de Avellaneda, lo hizo don Francisco de Quevedo en la única novela que salió de su pluma, en *El Buscón*, escrita hacia 1604. Porque lo cierto es que Pablos de Segovia no desea llegar a la hidalguía, sino que, desde pequeñito, todo su afán de medro se encamina a ser caballero. Tal es su obsesión archirreiterada una y otra vez: alcanzar la condición de caballero. Y no deja de ser curioso que ni una sola vez se le pase por las mientes ser hidalgo, aunque sólo fuera como tránsito hacia la caballería, pues era el paso habitual en la época, como hemos visto ya en el caso del hidalgo que es don Quijote, al fin y al cabo, antes de su encumbramiento caballeresco, o incluso en el escudero del *Lazarillo*, cuando piensa en la posibilidad de servir a «caballeros de media talla», aunque no le gusten demasiado. Pero lo cierto es que este pícaro redomado, descendiente de conversos por los cuatro costados, hijo de un barbero ladrón, borracho y cornudo y de una bruja, alcahueta y prostituta, los dos de ascendencia judaica, para mayor baldón; este abyecto despojo social, harto significativamente, desprecia la hidalguía hasta el punto de que ni siquiera piensa en ella como escalón intermedio para llegar a ser caballero. No hay mayor desprecio que éste. Más aún, el pícaro supera con fa-

cilidad al hidalgo paupérrimo con el que se encuentra, a don Toribio, y le deja en la cárcel, mientras él escapa de ella, y, tras usurpar la identidad de un falso comerciante rico, intenta hacerse pasar por un caballero de verdad, por un noble rico. El pícaro fracasa, a la postre, en su intentona, pero supera con creces al hidalgo y, repito, ni siquiera menciona la hidalguía como fase intermedia de su ascenso. El menosprecio es absoluto. ¿Por qué? Porque a don Francisco de Quevedo, caballero de la Orden de Santiago, noble auténtico, que se pasó la vida pleiteando para acrecentar su aristocracia, le parecía que los hidalgos indigentes desprestigiaban a la nobleza verdadera, y, por tanto, a los caballeros como él, sobre todo, dada su cercanía de clase, a consecuencia de que se veían obligados a vivir como pobres de solemnidad, como auténticos desheredados, por lo que podía fácilmente confundírseles con ganapanes y vagabundos.

En definitiva, el problema fundamental, como hemos visto, radicaba en el patrimonio económico. La situación social dependía, fundamentalmente, de la salud monetaria. En este sencillo análisis coincidían curiosamente el *Quijote* y la novela picaresca, pues no sólo se trataba de la ubicación central del hidalgo en la escala social barroca, sino también, simultáneamente, de una cuestión de dinero, o, por mejor decir, y en los mismos términos que utilizan todas estas novelas, se trataba de «tener o no tener»: «Dos linajes solos hay en el mundo, como decía una agüela mía, que son el tener y el no tener» —dice el *Quijote* (II-xx, 691)—. «Dime, ¿quién les da la honra a los unos que a los otros quita? El más o menos tener» —asegura el *Guzmán de Alfarache* (I-ii-4, Rico, p. 273)—. «Verdad es que algún buen voto ha habido de que en España, y aun en todo el mundo, no hay sino solos dos linajes: el uno se llama tener y el otro no tener —reza, en fin, *La Pícara Justina* (I-ii-i, Rey, 165-166)—. No deja de ser significativa la semejanza casi total entre Cervantes, Mateo Alemán y Francisco López de Úbeda, o entre el *Quijote* y la novela picaresca, si se quiere. En definitiva, todo era cuestión de dinero, en efecto, pues, como decía don Toribio, el vapuleado hidalgo del *Buscón* quevedesco, «Veme aquí v. m. un hidalgo hecho y derecho, de casa de solar montañés, que, si como sustento la nobleza, me sustentara, no hubiera más que pedir. Pero ya, señor licenciado, sin pan y carne no se sustenta buena sangre y, por la misericordia de Dios, todos la tienen colorada, y no puede ser hijo de algo el que no tiene nada»<sup>40</sup>.

Como decía González de Cellorigo en su *Memorial de la política necesaria y útil restauración a la república de España*, se había perdido el imprescindible equilibrio social entre las clases, por haber «venido nuestra república al extremo de ricos y pobres sin haber medio que los compase, y a ser los nuestros o ricos que huelgan o pobres que demanden, faltando los medianos que ni por riqueza ni por pobreza dejen de acudir a la justa ocupación que la ley natural nos obli-

<sup>40</sup> Cito por mi ed., Quevedo, *El Buscón*, Madrid: SGEL, 1982, p. 193.

ga»<sup>41</sup>. La ausencia de «medianos» que notaba Cellorigo era, precisamente, el gran problema de España: la falta de una clase media hacía, en efecto, a nuestro país diferente de los de su entorno. ¿Pero qué grupos constituían, en la época, los «medianos»? ¿Qué individuos podían configurar esa clase media inexistente y necesaria? ¿Quiénes, en todo caso, al margen de que no existiera una clase media diferenciada, estaban verdaderamente en medio de la pirámide social? Los hidalgos, desde luego. Junto a otros grupos sociales<sup>42</sup>, o solos; pero los hidalgos, sin duda. Oigamos a Alonso López Pinciano, que no nos dejará mentir: «el estado *medio* ocupan los hidalgos —dice— que viven de su renta breve y los ciudadanos y escuderos dichos y los hombres de letras y armas constituidos en dignidad»<sup>43</sup> (*Philosophía Antigua Poética*, II, 166, ed. del CSIC).

Los hidalgos se hallaban en el centro del arco social áureo. De ahí que su figura se encuentre, asimismo, en la base de la novela moderna. No es casual que fuera así, ya que la hidalguía constituía el gozne que abría o cerraba el paso hacia la nobleza, máxima aspiración de todos los que tenían dinero para intentarlo, apatecible siempre por el prestigio y los privilegios que comportaba. Los hidalgos, ciertamente, estaban en medio, como decía el Pinciano, y eran censurados por todos: por unos, los de abajo, los burgueses, porque no entendían las razones de su superioridad; por otros, los de arriba, los caballeros, porque su miseria desprestigiaba a la clase nobiliaria. Por fas o por nefas, arremetieron contra ellos desde ambos lados de la contienda, a consecuencia de su posición central, a consecuencia de que eran «medianos». Quienes dieron cauce a la no-

<sup>41</sup> Apud. J. H. Elliott, *La España Imperial*, p. 337.

<sup>42</sup> Los juristas y hombres de leyes también formaban parte de ese indefinido grupo social medio, pues así lo dice el gran poeta y humanista Don Diego Hurtado de Mendoza, no obstante su noble origen familiar, pues era hijo de don Íñigo López de Mendoza, conde de Tendilla y marqués de Mondéjar, en su *Guerra de Granada* (ed. de B. Blanco-González, Madrid: Castalia, 1970, p. 105): «letrados, gente media entre los grandes y pequeños, sin ofensa de los unos ni de los otros».

<sup>43</sup> Además del héroe, el *Quijote* ofrece sendos modelos ejemplares del ejercicio de las armas y de las letras en los dos hermanos Pérez de Viedma, el capitán y el oidor, de origen hidalgo, que se encuentran casualmente, después de muchos años sin verse, en la venta de Juan Palomeque el Zurdo. Por medio de ellos entra la realidad de las dignidades que aportaban armas y letras a los españoles del Siglo de Oro. Porque lo cierto era que, mediante su ejercicio, los plebeyos podían acceder a la hidalguía, y los hidalgos a dignidades más altas, como la caballería, por supuesto. Éstos son, significativamente, hijos de un hidalgo montañés. De hecho, «[...] el hombre por uno de dos caminos reales viene a disponerse, y merecer que el rey le conceda la nobleza, e hidalguía, y éstos son, o por saber, o por bondad de costumbres [...]; en el camino del saber, se comprehende todo género de letras [...], y en el otro camino de la bondad de costumbres se incluyen las armas» —dice Bernabé Moreno de Vargas, en sus *Discursos de la nobleza de España*, Madrid, 1621, fols. 12-13—. Y en ello coincide con don Quijote, para quien «dos caminos hay [...] por donde pueden ir los hombres a llegar a ser ricos y honrados: el uno es el de las letras; otro, el de las armas» (II-vi, 580). Lo que sucede es que, aunque estos análisis son válidos para la realidad, no lo son para don Quijote, cuya locura se constituye en obstáculo insuperable, como ya hemos analizado. Vid. nota 22.

vela moderna, quienes, por las mismas fechas, crearon el *Quijote* y la novela picaresca, detectaron tales tensiones sociales y las llevaron, con sensibilidad extraordinaria, al centro de la mejor y más original prosa de nuestro Siglo de Oro. La novela, intuitivamente, aunque sin perfiles claros ni bien definidos, estaba ya atisbando y entreviendo con acierto pleno, en todo caso, que en los grupos sociales intermedios, y en torno a ellos, en sus aledaños, se hallaba la clave de las inquietudes sociales de su época, y que tales inquietudes eran tema preferente de su quehacer literario, o, si se quiere, novelesco.

Nada hay de casualidad en ello, sobre todo si lo analizamos desde el futuro de la novela española, pues algo muy parecido, aunque más sólido y mejor cimentado, iba a suceder entre doscientos cincuenta y trescientos años después, cuando el considerable paso del tiempo había originado ya la existencia de una clase media de verdad, bien conformada y con conciencia diferenciada de clase. Galdós afirmó entonces sin paliativos que sus problemas eran la médula de la novela realista decimonónica, de la gran novela de costumbres que él aspiraba a realizar en España, como lo había hecho Balzac en Francia. Un Galdós casi adolescente aseguró con firmeza: «la clase media [...] es el gran modelo, la fuente inagotable. Ella es hoy la base del orden social; ella asume, por su iniciativa y por su inteligencia, la soberanía de las naciones, y en ella está el hombre del siglo XIX, con sus virtudes y sus vicios [...] La novela moderna de costumbres ha de ser la expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo de esa clase [...]» («Observaciones sobre la novela contemporánea en España», *Revista de España*, XV, 1870).

El joven Galdós tenía muy claras las ideas sobre la materia novelesca, cuando escribía estas palabras, pero no las tenía tan claras acerca de la mencionada clase social, porque lo cierto es que, no ya en esas fechas, sino incluso veintisiete años después, un Galdós bastante más maduro pensaba que la sociedad española todavía no había definido perfectamente a la nueva clase media. De ahí que, en su discurso de ingreso en la RAE, dijera que: «La llamada clase media [...] no tiene aún existencia positiva, es tan sólo informe aglomeración de individuos procedentes de las categorías superior e inferior, el producto, digámoslo así, de la descomposición de ambas familias: de la plebeya, que sube; de la aristocrática, que baja»<sup>44</sup>. Y esto, curiosamente, así enunciado, no dista demasiado de la situación del hidalgo, como ya hemos visto (noble que baja y es superado a veces por los pecheros que suben), situado en la intersección del pueblo y de la nobleza, sufriendo las tensiones de unos y otros. Y es que, salvadas las distancias enormes, los muchos años y las diferentes y distantes situaciones sociales y

<sup>44</sup> Menéndez y Pelayo-Pereda-Galdós, *Discursos leídos ante la Real Academia Española en las recepciones públicas de 7 y 21 de febrero de 1897*, Madrid: Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello, 1897, p. 18.

literarias, Cervantes, Alemán, Quevedo, Espinel y López de Úbeda no tenían las ideas narrativas menos claras que Galdós. De hecho, aunque no lo manifestaran, sí hicieron del estado medio, de la hidalguía, reiterada e insistentemente, uno de los temas fijos de sus incipientes novelas modernas, las cuales, a despecho de las diferencias temáticas abismales que separan la tradición caballeresca de la picaresca, coincidieron en sus análisis de las tensiones básicas de la realidad social seiscentista. Y así las reprodujeron, de manera harto parecida, significativamente, tanto el *Quijote*, como el *Lazarillo*, el *Guzmán*, el *Buscón* o *La Pícara Justina*.

ANTONIO REY HAZAS  
Universidad Autónoma de Madrid

## EL QUIJOTE: DE LA MIRADA LITERAL A LA MIRADA LITERARIA

### I

Quisiera señalar ante todo hasta qué punto la ambigüedad es siempre fructífera en literatura. Una vez más el profesor Pablo Jauralde ha tenido la delicadeza de invitarme a hablar aquí, en este caso a propósito del Quijote. Por un malentendido feliz mi intervención ha aparecido impresa con el añadido de «el último capítulo». Lo cual no deja de favorecer el doble sentido de lo que quiero decir. Esto es, que vamos a aludir, en efecto, al último capítulo del Quijote pero a raíz del último capítulo de mi libro *La literatura del pobre*<sup>1</sup>. Tal ambigüedad puede sin duda enriquecernos en su propia cualidad de azar, de aleatoriedad.

Quisiera en tal sentido precisar que este libro, *La literatura del pobre*, se sostiene básicamente en una construcción decisiva: la construcción de la *vida* como hecho textual, literario. Sabemos que la vida se puede fabricar hoy en un laboratorio, pero se fabricó a principios de nuestra modernidad, en torno al XVI-XVII, en el interior del proceso de un texto. Un proceso muy específico porque se produce a partir de una especie de ruptura drástica con lo anterior. Y para entender este anterior tendremos que partir de dos preguntas básicas: ¿por qué la *vida* y por qué el *pobre*? La respuesta a estas dos preguntas nos la da esa anterioridad a la que nos referimos, es decir, el feudalismo como modo de producción discursiva (que por supuesto aún perdurará durante mucho tiempo, pero

---

<sup>1</sup> Juan Carlos Rodríguez, *La literatura del pobre* (Granada: Comares, 1994).

ya como algo herido de muerte en su interior). Y en efecto así sucede: en el feudalismo la vida no existe, no sólo porque la vida terrestre es un reflejo de la celestial, no sólo porque el tiempo es únicamente el tiempo litúrgico o el tiempo de los ciclos rurales, etc., sino porque la vida no puede existir en los textos, en ese laboratorio que es el discurso. Obviamente ni los nobles ni los santos (los únicos protagonistas del texto feudal, en tanto que supuestos sujetos reales de la historia) pueden de hecho tener vida. Sólo tenían hazañas o hagiografías. La vida sólo empieza a aparecer en los dispositivos textuales cuando aparece en los dispositivos sociales. Es decir, a través de las nuevas capas burguesas más o menos ricas o laicas, y sólo podía ser vista, construida, por los intelectuales nuevos más o menos pertenecientes a esas mismas capas nuevas: laicos, erasmistas, luteranos, conversos... En ese tejido, entre el proceso social y el proceso textual, es donde realmente se elabora el proceso de la vida, el descubrimiento de la vida (en el sentido fuerte en que se hizo el descubrimiento de un nuevo mundo) y su máscara más propicia: la vida de los pobres. La vida de los pobres es un acontecimiento transmutado. Los pobres hacen que la vida aparezca, pero, a la inversa, la vida de los pobres hace que la vida cotidiana aparezca en los textos.

¿Cuándo aparecen los pobres? —¿y con qué fuerza como para decir que la vida aparece con ellos?—.

Evidentemente los pobres en el feudalismo no existen, no se ven, porque son sólo pobres de Dios o peregrinos. Por supuesto que al principio de la transición, entre los siglos XIV y XVI, pululan las revueltas campesinas. Münzer, Wycleff y los Hussitas (y tantos otros ejemplos claves) serían una muestra de ello, pero sobre todo la muestra de la hendidura del sistema feudal, de la servidumbre plena. Por eso donde en realidad empiezan a verse los pobres es donde el trastrueque del sistema se hace más total, es decir, en las ciudades, el primer mercado capitalista, el nuevo Estado y la política maquiaveliana, etc. La «ciudad hace libres» es la gran trampa y la primera fundamentación del capitalismo. Con los siervos pegados a la tierra y al señor hubiera sido imposible crear el sistema capitalista, incluso en esta primera etapa mercantil y manufacturera. Los siervos se hacen libres en la ciudad, sí, pero libres de todo<sup>2</sup>, es decir, sin otra cosa que vender que su propia fuerza de trabajo. O sea, si traducimos, la fuerza de trabajo es igual a las horas, igual al tiempo, igual a la vida diaria. Los siervos libres, al vender su fuerza de trabajo, lo que venden es su propia vida. Con ellos aparece la vida. Por eso decimos que sin libertad y sin pobreza no hay vida. Porque además los

---

<sup>2</sup> «Para convertir el *dinero* en *capital*, el poseedor del dinero tiene pues que encontrarse en el *mercado*, entre las *mercancías*, con el *trabajador libre*; *libre* en un doble sentido: pues de una parte ha de disponer *libremente* de su fuerza de trabajo como de *su* propia mercancía y, de otra parte, no ha de tener otra mercancía que ofrecer en venta; ha de hallarse pues... *libre de todo* (...)». K. Marx, *El Capital*, trad. de W. Roces (México: F.C.E.) I, 122.

siervos libres se dividen en dos: los que tienen trabajo y los que son reserva de mano de obra, es decir, los verdaderos pobres, los «márgenes» del sistema. Pero esto es sólo un aspecto de la cuestión. El otro aspecto es que las relaciones mercantiles no sólo funcionan a través del propio mercado o del trabajo manufacturero sino, sobre todo, a través de la relación *amo/criado*, que sustituye a la relación *señor/siervo* por el hecho básico de que se instaure en el terreno de la supuesta libertad de la fuerza de trabajo. Así Lázaro puede llamarse criado de muchos amos, mientras que sería inconcebible que un siervo pudiera serlo de muchos señores. Las horas litúrgicas y/o rurales se sustituyen así por las horas lineales del tiempo, del momento de cada día, de la cotidianidad, del hambre o del sexo, de la fuerza de trabajo convertida en vida literal: esa relación *amo/criado* que se arrastra de *La Celestina* al *Quijote*, pasando por supuesto por toda la diversidad textual a la que solemos denominar picaresca.

## II

Pues bien, si traducimos el término fuerza de trabajo (libre) por los términos que realmente le corresponden, es decir, tiempo lineal, espacio diario, la ausencia o la presencia de ambos, el hambre del hambre o del sexo, estaremos estableciendo en suma, la ecuación fuerza de trabajo igual a vida cotidiana. Porque, insisto, lo que los pobres venden de hecho es su vida. Por eso decíamos que la vida aparece con los pobres, o más bien, a nivel subjetivo, por la sustitución de la relación *señor/siervo* por la relación *amo/criado*. Ahora bien, si la relación *amo/criado* implica la aparición de la vida en los dispositivos textuales, implica asimismo que tales dispositivos textuales, de narración o de discurso, se sostengan a su vez en la nueva concepción burguesa del mundo, un nuevo inconsciente ideológico al que podríamos llamar mirada literal. Y es lógico: frente a los cuatro sentidos de la Escritura única que poseía la textualidad feudal, en tanto que el mundo era un texto reflejando el mundo divino y cada signo una signatura donde habitaba la esencia de Dios, la mirada literal burguesa implica la literalidad de los signos porque implica la abolición del reflejo especular sagrado: el mundo ha dejado de ser un *Ordo de Dios*, algo escrito «dígitio Dei»<sup>3</sup>.

Estas son, pues, las dos cuestiones decisivas que necesitábamos plantear de entrada. Pero si nos fijamos, observaremos también un matiz decisivo entre

---

<sup>3</sup> Por supuesto que la mirada literal burguesa es tan ideológica como la feudal. Todas las discursividades lo son en cualquier modo de producción. Incluso en los cuatro sentidos feudales (digamos: literal, moral, alegórico y anagógico) hay, como se observa, también un sentido literal. La diferencia con la literalidad burguesa es que aquí la sacralización ha desaparecido: los signos son signos y los cuerpos son cuerpos. Por eso Galileo decía que sus enemigos eclesiásticos «no veían lo que veían», es decir, se trataba de dos literalidades distintas.

ambas. La segunda cuestión, la de la mirada literal, no resultaba muy difícil de conceptualizar (incluyendo el carácter de lucha ideológica que implica). La primera cuestión, es decir, la ecuación pobres libres = fuerza de trabajo = vida cotidiana, ha necesitado sin embargo más elaboración (por razones obvias) hasta hacerla cobrar valor teórico. Y precisamente es, con todo, la ecuación que nos resulta indispensable para poder dilucidar el tercer núcleo que está latiendo en los dos planteamientos anteriores. Porque aunque los pobres sean la vida, en el sentido que señalamos, nos estamos refiriendo a la vida en tanto que proceso textual, en tanto que disposición narrativa. Y está claro que los pobres no saben leer ni escribir textos. Entonces ¿quién escribe su vida?, mejor, ¿quién construye la vida como eje textual, como cronología lineal, como espacio vivido, como literalidad, en suma, del cada día?

Evidentemente conocemos al converso Rojas, al organicista Quevedo burlándose de que los pobres tengan genealogía, quizá al supuesto erasmista del Lazarillo, al pagano/romano Delicado, al luterano Luna, etc., etc. Mucho más dudoso es que conozcamos a Cervantes. Pero en el fondo no es esto lo que nos interesa, ni siquiera conocer al supuesto «bufón» (?) del Estebanillo. Como hemos señalado se trata de un horizonte ideológico absolutamente nuevo, donde lo que nos interesa no es tanto quién escribe como los efectos textuales que se producen.

Quiero decir, nunca como en estos textos (a los que he denominado *Literatura del pobre* por las razones antes aducidas), nunca como aquí, digo, se hace evidente la propia objetividad textual de la narración, su propia materialidad objetiva, o por situarlo de otra manera, la diferencia entre la enunciación objetiva del texto y la presencia del enunciado/enunciador (del autor, en suma). La diferencia entre enunciación y enunciado/enunciador se impone. Pero ¿en qué sentido? Podemos apreciarlo quizás, como en ningún otro sitio, y para entrar ya en nuestra materia clave, a propósito de la diferencia entre la primera y la segunda parte del Quijote. Quiero plantear desde ahora mismo una cuestión radical, o sea, ir a la raíz: se trata de dos libros absolutamente distintos. Cada uno es otro mundo, otra cosa respecto al anterior o al posterior. Pero se trata igualmente de dos mundos textuales que van a marcar asimismo una transformación decisiva en lo que desde entonces vamos a entender como escritura literaria.

### III

Que Cervantes parte de la mirada literal y que Cervantes parte de la construcción de una vida (o mejor de dos vidas entrelazadas en la relación amo/criado) es algo indudable y es precisamente lo que nos ha permitido introducir su figura y su obra como los dos últimos capítulos de nuestro libro.

Pero vamos a explicarnos mucho más detenidamente a través de tres planteamientos fundamentales que nos van a servir como rodeo para especificar más lo que queremos conceptualizar en torno a Cervantes y en torno a la segunda parte del Quijote. Tres planteamientos fundamentales: 1º) un proceso jurídico; 2º) una carta servil; 3º) un problema teórico crucial.

1º) Un proceso jurídico: hay que tener en cuenta que lo que nos interesa aquí es el inconsciente que aflora en tal proceso. Lo sabemos: ante el juez, ante el médico, ante el poder, siempre se tartamudea, se balbucea. Siempre puede aflorar, ladrar, el inconsciente. Es el caso de la muerte de Juan de Ezpeleta ante la casa de Cervantes y el interrogatorio del Alcalde de Corte a los posibles relacionados con el caso (un caso sopechoso de sobra y precisamente por la actuación del alcalde Villarroel). Pues bien, lo que nos interesa de tal interrogatorio es la respuesta de la hermana de Cervantes, el afloramiento de su inconsciente. ¿Qué respuesta? Aquí lo increíble: cuando el Alcalde le pregunta que quién es su hermano, ella responde «un hombre que escribe y que trata negocios». Evidentemente la hermana de Cervantes *tartamudeaba*. No sabía lo que decía. Y ello por dos razones básicas inscritas en la respuesta: a) el escritor como figura independiente no existía como normalización social (cfr. Norbert Elias) a finales del XVI y principios del XVII. Más aún: es una figura «sospechosa» precisamente por no existir, por carecer de lugar social (cfr. igualmente mi libro *Teoría e historia de la producción ideológica*); b) y si existe el *hombre de negocios*, aún peor (y me refiero obviamente al pequeño negociante): arrastra la sombra del judío, del traficante mercantil o del servidor de la especulación de los banqueros extranjeros. Sin saberlo la hermana de Cervantes lo estaba condenando. Y sin embargo en este mismo inconsciente también nos afloran dos sombras de una actividad cervantina que hoy llamaríamos racional/burguesa sin lugar a dudas. Pues en efecto, la figura de Cervantes que podemos rastrear a partir de tal tartamudeo, de tal respuesta de temblor, es el otro perfil al que da contornos la imagen de la hermana, el ojo del «otro» que ve a Cervantes. Y esto es lo que el otro ve: su permanente «ir haciéndose a sí mismo», su permanente crearse su propio destino, como escritor o como negociante. Incluso como jugador de azar<sup>4</sup>. Quizá no en los límites de Góngora (ese continuo *alzar figura* con las cartas) pero sí en la timba de atrás de la librería de Robles (donde existía un billar con agujeros: el «truco»). Cervantes que leía hasta los papeles tirados en la calle, no iba sólo a la librería de su librero Robles a leer —otra manera de desafiar al azar—

---

<sup>4</sup> Sobre el carácter de jugador de Cervantes, suficientemente esbozado anteriormente, vid. ahora el excelente libro de Jean Canavaggio, *Cervantes en busca del perfil perdido*, 2ª ed. (Madrid: Espasa-Calpe, 1992)

sino a construirse su propio destino a través precisamente de un comienzo en el vacío<sup>5</sup>. El juego de azar y el juego de escribir suponen una misma actitud vital: apostar hacia nada. Del mismo modo que la letra de cambio y la letra de imprenta se mezclan en ese momento para forjar la nueva figura del riesgo (del azar otra vez). A raíz de la nueva objetividad social que se está creando (el primer capitalismo de la letra de cambio) y de la nueva configuración del yo, de la subjetividad social, incluido el yo del escritor. Es decir, el riesgo y el azar de su propia escritura: el comienzo absolutamente nuevo de lo nuevo, de lo aleatorio, de lo que no tiene ya más soporte que el yo del escritor, es decir, un soporte en el aire.

El proceso jurídico se nos transforma así inesperadamente, visto desde hoy en los ojos de ayer de la hermana, en un proceso en torno a la configuración del yo, en torno a la aparición de la letra de cambio y la letra de imprenta como coyunturas realmente nuevas, el yo, en fin, que surge de la conjunción de ambas coyunturas como hombre que trata negocios o como hombre que escribe. Como *hombre que escribe*: id est, el único soporte de la enunciación que ya no está legitimada por ninguna escritura otra: la escritura sacralizada de la Biblia o de la Corte. Quizá ahí la raíz del primer Quijote: *mi* escritura y no la escritura legitimada de las caballerías cortesanas (no sin contradicciones, puesto que Cervantes sí se atiene a la norma establecida en *La Galatea* o *El Persiles*: quizá con ironía en el primer caso, quizá intentando mejorar la norma en el segundo: pero eso no es óbice para que Cervantes se sitúe siempre en el plano de un comienzo propio, de un salto en el vacío). Y desde la misma perspectiva podríamos situarnos para observar la tercera cuestión que planteábamos, junto al proceso jurídico (y dejando por el momento de lado la cuestión de la carta servil). Me refiero, obviamente, a la problemática de ese yo enunciativo que se atreve a decir *esto es verdad* o *es verdadero* porque yo lo digo, porque mi escritura lo sostiene. De nuevo un salto en el vacío, de nuevo algo increíble. Todos los trabajos sobre la retórica cervantina y sus préstamos y sus deudas son válidos y magníficos desde Américo Castro hasta Riley<sup>6</sup>. Incluso yo mismo he tratado de insistir en el tema de lo

<sup>5</sup> Hay un lugar clave en que a Cervantes también le surge este inconsciente de que hablamos. Como es sabido, en el prólogo de las *Novelas Ejemplares*, Cervantes hace una doble inscripción de la escritura entre el *tartamudeo* y el *truco*. Literalmente así: a) «En fin, pues [...] yo he quedado en blanco y sin figura, será forzoso valerme por mi pico, que aunque tartamudo, no lo será para decir verdades»; y b) «Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos...». Cfr. *Novelas Ejemplares*, ed. de Harry Sieber, 2ª ed. (Madrid: Cátedra, 1981), I, 51, 52. Sin tener en cuenta por el momento la importancia decisiva de ese «poner en público» (en la plaza de la república) como clave de la nueva realidad del texto, lo que necesitamos subrayar es que el posible moralismo que se puede deducir de la continuación de (b), está tachado por la literalidad de (a), esa increíble relación entre el tartamudeo y la verdad, como es increíble la relación establecida entre el texto y el azar del «truco».

<sup>6</sup> E.C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes* (Madrid: Taurus, 1972) e *Introducción al Quijote* (Barcelona: Crítica, 1990). Vid. igualmente VV. AA. *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Barcelona: Anthropos, 1990).

verosímil, de la «poética histórica» y de las relaciones de Cervantes con el Guzmán en mi último libro<sup>7</sup>. Pero sin duda prefiero resaltar esa cuestión básica, ese inmanentismo de la escritura cervantina, su propio referirse a sí misma como única legitimación de lo verdadero, casi un inmanentismo que podríamos llamar spinozista: lo verdadero se legitima a sí mismo por la escritura, y la escritura se legitima por lo verdadero que construye: no un intento de alcanzar la verdad global de la Escritura, sino lo verdadero a través de la propia escritura estructurada con las minúsculas de la propia experiencia aleatoria, las minúsculas del azar, del yo que se está formando a la vez que se está escribiendo. Algo muy similar a lo que ocurre con *La historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, algo similar al ojo nuevo de Galileo. Quiero decir que Cervantes se la juega siempre, incluso en el azar de introducirse en la Norma, para construir su vida, su figura de escritor, como se la juega Bernal para construir su vida reconstruyendo lo verdadero del acontecimiento de la conquista, lo verdadero de lo nuevo. Si no hubiera un ojo nuevo, si no hubiera una tierra nueva, si la letra de cambio o la letra de escritura no fueran nuevos, no habría comienzo absoluto (en el sentido relativo en que este término se puede aplicar a Cervantes), no habría salto en el vacío. Y éste es el salto: *esto es verdadero, o esto es mi verdad singular, porque yo lo vi, porque yo estuve allí, porque yo lo viví*. Algo que resulta claro en la posición de Bernal frente a la de López de Gomara. Algo que resulta menos claro en Maquiavelo, Galileo o Cervantes: *esto es verdadero porque yo lo digo en mi libro*. Y convendría subrayar el inmanentismo inscrito en ese *mi*, es decir (como se observa claramente en los dos prólogos del Quijote), mi escritura es mía, porque es mía es verdadera y, porque es verdadera y es mía es por lo que estoy solo. Así defenderá su soledad frente a la burla de Lope, pero Lope se equivocaba, obviamente: el inmanentismo de Cervantes era lo que le iba a dar valor a su escritura, un valor que aún pisaba la dudosa luz del día, no sólo por motivos personales de la biografía cervantina, sino porque el perfil del escritor aún no estaba estructurado plenamente. Atreverse a decir *esto es verdadero porque lo dice mi escritura*, suponía una ruptura total. Suponía oponerse nada menos que al aserto aún dominante: esto es verdad porque lo dice el Libro. Se trate del libro de los Antiguos (como señalan los nuevos humanistas burgueses) o se trate inevitablemente del libro por excelencia, del libro sacro y/o cortesano. No deja de ser sintomático, en este sentido, que casi todos los libros que llamamos «del pobre» se titulen *vidas* y no *libros*. Vidas porque efectivamente construyen una vida; pero el asunto es más profundo: no se llaman libros porque, como dice el autor de *La pícara Justina* en el prólogo:

---

<sup>7</sup> Cfr. *La literatura del pobre*, especialmente pp. 332-335.

*No es justo que el nombre de libro, que se dió a la historia de la genealogía y predicación evangélica de Christo, se aplique a los que contienen cosas tan ajenas de lo que Christo edificó con su doctrina y pretendió en su venida.*<sup>8</sup> (La cursiva es mía)

El síntoma, pues, está claro en la relación vida/libro, como lo está en la relación entre el libro único y la proliferación de libros que ahora se va a producir. No ya tanto por la cuestión técnica de la imprenta, como por la cuestión objetiva de la proliferación de escrituras singulares, es decir, por la aparición de la inmanencia de la escritura que se atreve a decir lo verdadero y a legitimarse a partir de ahí. Precisamente lo que nos va a llevar a la especificidad propia de la segunda parte del Quijote.

#### IV

El rodeo, en efecto, nos ha servido para algo. El inesperado desdoblamiento que hemos hallado en el análisis del proceso jurídico, así como el inesperado sesgo que hemos visto cobrar a la relación entre la verdad y lo verdadero, nos han conducido directamente a la cuestión de la inmanencia de la escritura. Y la inmanencia de la escritura no es un simple desdoblamiento del racionalismo/burgués del hombre que trata negocios. La inmanencia de la escritura se nos presenta por el contrario como trasfondo de la pregunta fundamental: ¿por qué surgió el Quijote de 1615? O de otro modo, por qué el Quijote de 1605 se transformó en otra cosa, por qué —o cómo— se transformó en la mirada literaria.

Habíamos hablado, pues, de un proceso jurídico, luego de la verdad y lo verdadero, y finalmente hablaremos de la carta servil. Pero para atenernos al Quijote de 1615 hay que retornar de nuevo a los hechos. Hechos bien conocidos por demás: a) en primer lugar tenemos la epístola que Sancho ya gobernador de Barataria escribe a su mujer, fechándola el 20 de Julio de 1614. El 22 de Julio del mismo año se fecha la Adjunta en prosa al Parnaso. En teoría pues, sólo dos días después, con lo que se supone que Cervantes ya tendría todo el tiempo disponible para dedicarse al Quijote. Naturalmente estas fechas no indican prácticamente nada más que posibilidades. Pero nos sirven al menos como una manera de cercar precisamente las posibilidades temporales del texto. Pues en efecto, b) a fines de Septiembre de 1614, en Tarragona, en casa del librero Felipe Robert, aparece un *Segundo tomo del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* «que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras». Autor: un

---

<sup>8</sup> Cfr. *La pícara Justina*, ed. de A. Rey Hazas (Madrid: Editora Nacional, 1977), I, p. 71.

desconocido, natural de Tordesillas, el licenciado Alonso Fernández de Avellaneda. Seguramente todo es falsía. Ni existió la imprenta de Tarragona, ni el librero Robert, ni se sabe quién es Avellaneda, y quizás lo único plausible es que el libro se imprimiese en Barcelona. Incluso el término «tomo» remite a la escolástica. Y sobre todo: se sigue llamando «hidalgo» a quien ya es «caballero».

Fuese como fuese, naturalmente esto supone un cataclismo. Para Cervantes, por supuesto. Para la crítica posterior, también; y para nosotros la obligación de plantearnos dos «por qués». ¿Por qué aparece el apócrifo de Avellaneda? Y mucho más profundamente, ¿por qué aparece la segunda parte del *Quijote* de Miguel de Cervantes?

Evidentemente aquí brotan de nuevo una serie de matices que necesitamos precisar en la medida de lo posible. Se suele decir que los intereses de Robles y el éxito público del *Quijote* habrían presionado a Cervantes para realizar esta segunda parte. Ciertamente el éxito del primer *Quijote* fue indudable desde el principio. Hay constancia de diez ediciones en castellano por Europa casi inmediatas. Thomas Shelton hace la traducción inglesa en 1613. César Ordín, la francesa en 1614. Incluso (como siempre se cita) un año antes de la primera edición, en las fiestas y mascaradas de Valladolid, ya aparecen las figuras de don Quijote, Rocinante y Sancho, como representantes públicos y celebrados. Es evidente que las normas de edición no eran las mismas de hoy (los libros se *divulgaban* manuscritos antes de la imprenta; el de las *Soledades* es otro caso ejemplar, y mucho más complejo de lo que se supone: cfr. mi *Teoría e Historia...*); y es evidente asimismo que el problema del plagio y de las prolongaciones constituía un hecho habitual (Cfr. las *Celestinas*, los *Lazarillos*, etc.). Pero es indudable también que algo estaba ya cambiando al respecto. La noción misma de «plagio» empezaba a tropezarse con la aparición de la noción de autor, del sujeto propietario de la obra (por muy brumosa que aún estuviera la imagen de tal sujeto propietario, en suma, la imagen del escritor en esta época, según venimos diciendo).

Pero de cualquier forma esta imagen del «sujeto propietario» es la que llevará más tarde a la fijación impresa de las *Comedias* de Lope y Calderón. E incluso 10 años antes del caso Avellaneda/Cervantes ya había existido el caso de Mateo Alemán, plagiado por Mateo Luján de Sayavedra (bajo el seudónimo de Joan Martí) respecto al primer volumen del *Guzmán de Alfarache*; y sabemos la importancia que esto tiene, por la importancia indudable que Alemán va a tener asimismo en el *Quijote*. En cualquier caso, lo fundamental es que ya no se trata de continuaciones o de plagios anónimos, sino de que el plagio se da de cara con el autor. Es decir, quizás sea cuando se plantea por primera vez la cuestión de la verdad o lo verdadero del texto y la responsabilidad del autor respecto a ese texto: lo que digo es mi verdad y los otros mienten; los otros libros plagian mi libro deformándolo, quitándole su verdadero sentido.

Cervantes (como Alemán anteriormente) se da cuenta de que esa prolongación apócrifa es un dardo directamente dirigido contra él. Y además un dardo envenenado. En torno al tema de la verdad don Quijote avisa: «*Y porque veas que te digo verdad en esto, considérame impreso en historias*». También Sancho avisa: «*Digo que era venta porque don Quijote la llamó así, fuera del uso que tenía de llamar a todas las ventas castillos*». Avisa incluso el enunciado/enunciador: «*Preguntaron al huésped si había posada. Fuéle respondido que sí, con toda la comodidad y regalo que pudieran hallar en Zaragoza*»<sup>9</sup>. Incluso Sancho vuelve a asombrarse del hecho: «*Dando particulares gracias de que a su amo no le hubiese parecido castillo aquella venta*».

A través del sutil tabique oyen en la habitación de al lado la conversación entre otros dos huéspedes, don Jerónimo y don Juan, que están leyendo en voz alta (y es muy significativo el hecho de *compartir la lectura*) un texto preciso: el *Quijote* de Avellaneda. Al oír don Quijote que en ese texto se dice que él está desenamorado de Dulcinea, lógicamente se enoja y se exalta. Y de nuevo surge el problema de la verdad y la cuestión, por tanto, del enfrentamiento entre libros: el otro libro miente. Dice don Quijote: «*Va muy lejos de la verdad...*». En efecto, ¿cómo podía ser don Quijote el verdadero don Quijote si se desenamorara de Dulcinea? Por eso los lectores del falso libro, don Jerónimo y don Juan, tienen que darle la razón, mejor dicho, tienen que devolvérsela: «*Sin duda vos sois el verdadero don Quijote de la Mancha*». Para no darle gusto al autor, don Quijote no lee el falso libro. Le basta con oíjearlo para deducir que es aragonés porque no usa artículos y para provocar el chiste de Sancho: ¿cómo se iba a llamar la mujer de Sancho Mari Gutiérrez si siempre se había llamado Teresa Panza?<sup>10</sup>.

En el mismo marco, en el capítulo LXXII, Cervantes hace un nuevo juego de espejos en el que se plasma su vieja amistad hacia los moriscos y su continua obsesión por la administración pública, por legitimarse ante ella. Don Quijote elige al noble granadino don Álvaro de Tarfe (de algún modo Granada —«*buen patriá*»— seguía teniendo connotaciones moriscas) para que testimonie ante el alcalde y el escribano que ni él ni Sancho son los que aparecen en el libro falso de Avellaneda. Curiosa necesidad ésta, la de establecer un testimonio jurídico de existencia civil, pública, estatal. Evidentemente Cervantes ya había estado demasiado en la cárcel, pero —o sobre todo— don Quijote no podía soportar el plagio, no podía soportar la mentira de un libro sobre su propia vida, sobre su propio libro.

<sup>9</sup> Es bien sabido que don Quijote no acude a las justas de Zaragoza, sino que marcha directamente a Barcelona porque el falso Quijote de Avellaneda sí había actuado en esas justas zaragozanas.

<sup>10</sup> Curiosamente, la irrupción de Avellaneda obliga a Cervantes en la segunda parte a certificar el nombre de sus personajes, que en casos como el de la mujer de Sancho, «bailaba» en la primera parte entre Mari Gutiérrez, Juana Gutiérrez, Juana Panza o Teresa Panza.

Podemos matizar así la pregunta crucial: ¿habría existido la segunda parte del *Quijote* sin el texto de Avellaneda? Es posible que hubiera existido, pero es indudable que hubiera existido «de otra manera».

Precisemos de nuevo algunos hechos. En primer lugar es evidente que Cervantes deja la primera parte con un final que es en la práctica una obra abierta: «*Tiénesse noticia que lo ha hecho, a costa de muchas vigiliass y mucho trabajo, y que tiene intención de sacallos a la luz, con esperanzas de la tercera salida de don Quijote*». Con el famosísimo añadido de los versos del *Orlando Furioso* (Canto XXX, 16) de Ariosto: «*Forse altro canterà con miglior plectio*»<sup>11</sup>. No creo, sin embargo, que esta apariencia de obra abierta, que estos versos, pasen de ser un mero adorno retórico, ni que aludiesen, por tanto, a la posibilidad de que cualquier «otro» real pudiera continuar el libro. Como es sabido también, en el prólogo a la edición (1613) de las *Novelas ejemplares* se nos anuncia una nueva parte del *Quijote*. Dice Cervantes:

*A esto se aplicó mi ingenio [...] y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjerass y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa*<sup>12</sup>.

Enseguida promete el *Persiles* y a continuación: «*Y primero verás, y con brevedad dilatadas, las hazañas de don Quijote y donaires de Sancho y luego las Semanas del Jardín*». Dejando de lado la sutilísima actuación de la «diferencia» (*hazañas* del caballero, pero sólo *donaires* del criado, precisamente el paradigma que Cervantes va a trastocar, fusionando ambos lados para transformarlos simplemente en *vidas*), lo que más nos interesa de este prólogo es el hecho de que anuncie la continuación del *Quijote* antes que el *Persiles* (y las nunca vistas *Semanas del Jardín*<sup>13</sup>). Pero hay más síntomas significativos. Tanto el hecho de que Cervantes empiece aquí a recordar Lepanto como, sobre todo, su declaración expresa de «sujeto propietario» de la obra; no ya un «padraastro», como había dicho respecto al *Quijote*, sino un verdadero padre/madre de los textos, alguien que realmente los ha parido y los ha engendrado («*mi ingenio las engendró, y*

<sup>11</sup> Obviamente el verso de Ariosto es: «*Forse altri canterà con miglior plectro*». Cervantes traducirá este mismo verso al final del capítulo primero de la segunda parte: «*Quizá otro cantará con mejor plectro*»

<sup>12</sup> *Novelas ejemplares*, ed. cit. «Prólogo», I, p. 52.

<sup>13</sup> Eisenberg ha creído reconocerlas y Sánchez Ferlosio ha utilizado el título en nuestros días. También puede ser sinuoso el empeño de Cervantes en decir que todas las novelas son suyas, pues evidentemente había dudas sobre algunas y ya sabemos que la desaparición del manuscrito Porras ha dejado esas dudas para siempre.

*las parió mi pluma*»), e incluso utilizando hasta la imagen del ama de cría alquilada, la imprenta («y van creciendo en los brazos de la estampa»). Otro síntoma, no menos significativo y desdoblado a partir de éste, es ese yo soy o yo fui «el primero que he novelado...». Esto va a tener una importancia decisiva respecto al caso de Avellaneda y, por supuesto, respecto a la propia consideración de Cervantes como escritor; su lucha contra el azar ya estaba dada: no sólo ya soy escritor, sino que yo soy el primer escritor. Y un tercer síntoma, tremendamente expresivo, es su continua referencia al «ingenio» («mi ingenio las engendró...») con una correlación implícita que siempre ha solido dejarse de lado: que a don Quijote se le llame respectivamente «ingenioso hidalgo» e «ingenioso caballero». ¿No habría que investigar hasta que punto es decisiva la imagen del «ingenio» en Cervantes? ¿Qué quiere decir exactamente el término, sobre todo si lo ponemos en relación con la *Agudeza y arte de Ingenio* de Gracián, pocos años después?<sup>14</sup>. ¿Por qué, en fin, ese empeño de Cervantes en su propio «ingenio» y en el «ingenioso» hidalgo y luego caballero don Quijote de la Mancha?

Quizá el «ingenio propio» no sea más que otra manera de hablar del «yo propio», es decir, de la figura del escritor como sujeto propietario del texto. Y mucho más en un momento en el que la pregunta clave comienza a ser ya, como insinuábamos nada menos que ésta: ¿qué legitima socialmente el discurso? ¿Cómo puede legitimarse el discurso de un yo que no se basa en el libro sagrado o cortesano, sino acaso transformando sus modelos —el relato caballeresco, bizantino, sentimental o morisco, incluso la imagen laica de las «novelle» en las *Novelas ejemplares*?—.

Está claro que la única respuesta posible a tal pregunta, id. est, el problema de la autoexpresión del texto, de la inmanencia de la escritura (el verdaderamente fundamental para una auténtica teoría literaria) no se planteará a fondo hasta Spinoza<sup>15</sup>. Pero de cualquier forma es obvio que tal inmanencia de la escritura está ya inscrita en lo que hemos llamado la «mirada literal» como única solución legitimadora del discurso cervantino. La mirada literal es la clave. Pero lo es sobre todo —y en primera instancia— dentro del enunciado/enunciador, esto es, de lo que podríamos llamar alusivamente la cosmovisión de Cervantes.

<sup>14</sup> Lo hemos analizado en torno a la temática referente al término «concepto». Cfr. Juan Carlos Rodríguez, *La literatura en las sociedades sacralizadas* (en prensa). Acerca del «ingenio», vid. la obra de Pierre-François Moreau, *Spinoza. L'expérience et l'éternité*, (París: Epiméthée, PUF, 1994), pp. 395 y ss., donde se alude de manera directa a la temática del «ingenio» en los siglos XVI y XVII, y a su inscripción en el campo de las pasiones por parte de Spinoza, en cuya biblioteca, inventariada muchas veces, se hallaban las *Novelas ejemplares* de Cervantes.

<sup>15</sup> Vid. sobre todo G. Deleuze, *Spinoza et le problème de l'expression* (París: Minuit, 1968). E igualmente, A. Negri, *La anomalía salvaje* (Barcelona: Anthropos, 1993); y Charles Ramond, *Qualité et quantité dans la philosophie de Spinoza* (París: PUF, 1995).

Es decir, la interpretación, la lectura cervantina frente a los cuatro sentidos del mundo y de su escritura sacralizada que señalábamos anteriormente. Cuatro sentidos que albergaban todas las signaturas, desde la letra al pez, desde el ave al libro. Cada signo lleva dentro una sustancia divina y cada sustancia se traslada por analogía a la famosa cadena de todos los seres que es imprescindible para la sacralización. La mirada burguesa o laica, como ya habíamos señalado también, no sólo rompe esta cadena sino que hace trizas las signaturas; las convierte en meros signos literales. Las apariencias son verdad, la vida es verdad (no es un sueño; que la vida sea verdad es la condición tanto de las Comedias como de toda la literatura del pobre). Un cuerpo es un cuerpo, la literalidad de la mirada es también la literalidad de la escritura.

Las consecuencias textuales de todo esto en 1615 aparecen bastante claras respecto al texto de 1605. Efectivamente, como decíamos, en la primera parte del *Quijote* parece evidente que es la mirada literal (o el enunciado/enunciador del autor) la que se impone a la objetividad textual de la narración. Diríamos igualmente que en esta primera parte resulta obvia la relación paródica de las caballerías —pero también el respeto a la vida de los personajes— como elemento determinante. Pero en el segundo texto las cosas cambian de forma radical; y también por el hecho decisivo que habíamos anunciado: porque la narración, la objetividad textual, se impone sobre el enunciado/enunciador del autor.

Esto es lo que diferencia de raíz la primera y la segunda parte; incluso lo que hace difícil hablar de una segunda parte de un mismo libro. El enunciado del autor es demasiado fuerte en el primer *Quijote*; el poder de su mirada literal se impone sobre todo. La sorpresa sobreviene en la segunda parte donde la narración es la que determina al enunciado/enunciador; no es que éste desaparezca, sino que la propia situación del enunciado cervantino le obliga a doblegarse ante la narración. Es decir, porque los personajes ya tienen vida propia, el enunciado cervantino tiene que doblegarse ante ellos: a) sea porque estén viviendo ya en la imprenta, y por tanto en el público; b) sea porque la aparición del libro de Avellaneda lo ha trastocado todo.

De un modo u otro la mirada literal, predominante en la primera parte, se transforma en lo que hemos llamado mirada literaria, predominante en la segunda parte. Una segunda parte que no es una continuación sino la configuración de otro libro.

De la mirada literal a la mirada literaria: ¿cómo se produce este milagro absolutamente terrestre?

Quedan muchas cuestiones por dilucidar. Por ejemplo, la aparición de Avellaneda es relativamente tardía en la segunda parte, pero la vida de los personajes en la imprenta es precisamente el inicio del libro. Nos correspondería preguntar si Cervantes conocía el de Avellaneda antes de la redacción de su libro, o si lo modificó durante su redacción, una vez conocido el texto apócrifo.

Las dos preguntas son válidas tanto porque el prólogo de esta segunda parte está escrito directamente contra Avellaneda, como porque sabemos que los textos se conocían antes de su impresión. Nada impide (pese a las fechas que hemos citado antes) que, como se afirma en el prólogo, el texto esté redactado directamente para demostrar su verdad frente a la falsedad del de Avellaneda. Nada impide tampoco pensar que Cervantes comenzó a escribir esta segunda parte pensando que sus personajes ya tenían vida propia, ya estaban en la imprenta. En cualquier caso no cabe duda de que (desde el prólogo hasta el final) el libro parece escrito no tanto contra Avellaneda como a partir de Avellaneda. Y, sobre todo, a partir de la «vida propia» de los personajes.

Y he aquí el milagro: Cervantes no se defiende frente Avellaneda. Nos dice explícitamente que, aunque el lector lo espere, él no va a decir nada al respecto sino que va a dejar que sean sus personajes los que se defiendan. Cuando los personajes se defienden a sí mismos, cuando adquieren vida propia y actúan por su cuenta, es cuando podemos decir que ha aparecido la mirada literaria, lo que desde entonces hemos seguido llamando literatura. No de autor a autor, sino de libro a libro, la escritura vive en su propia inmanencia real, en su propia materialidad —y se defiende a sí misma: eso es la literatura—.

¿Cómo se produce este milagro? Evidentemente el yo del texto cervantino no es el mismo que el de Bernal o el del *Lazarillo*. Lo curioso es que es un yo enmascarado todavía —y desde la primera parte— en otro libro, es decir, un yo que no se atreve a decir yo, y que dice en cambio: el libro del morisco Cide Hamete, su traductor al castellano, y, finalmente, el yo que lo transcribe. Hasta aquí los tres niveles obvios en el primer *Quijote*. Pero en el segundo el mecanismo se dispara; el yo es ahora también el de don Quijote, el de Sancho y su mujer, el del ama y el cura y el barbero, el del bachiller Sansón Carrasco, primero derrotado y luego vencedor bajo la figura del caballero de La Blanca Luna...

Todos son «yo» realmente existentes, vivos, pero realmente vivos en una escritura que se refiere a su vez a dos escrituras: la impresión de la primera parte, su vida en ella; y el falseamiento de la escritura de Avellaneda.

Fijémonos en la diferencia con el *Guzmán*. Como ya hemos señalado, Mateo Alemán se encuentra con el mismo problema: el plagio, o sea, el falso *Guzmán* de Luján de Sayavedra (o Joan Martí). ¿Pero qué hace Alemán al respecto? Todo lo contrario que Cervantes. Esto es, introducir a Sayavedra (o Soto) en su texto como un personaje real (y realmente indeseable) hasta que al final lo convierte en un loco que se arroja por la borda del barco gritando: «¡Yo soy Guzmán de Alfarache, yo soy Guzmán de Alfarache!...». Mateo Alemán no sabe aún transformar su mirada literal en mirada literaria. Para él el autor es más importante que el texto, y la realidad que la escritura. Es el enunciado del autor el que se venga del otro autor, ridiculizándolo. No son los personajes, su escritura, los que defienden por sí mismos su propia vida.

Da exactamente igual que don Quijote y Sancho actúen simplemente porque saben que están escritos en libros y, por tanto, tienen que emularse a sí mismos, como porque traten de desmentir continuamente a Avellaneda. Carece de importancia que Avellaneda aparezca sólo en el capítulo LIX o en el LXXII (pero también en el prólogo y el testamento final). Lo que importa, evidentemente, es que la escritura de 1615 es radicalmente distinta a la de 1605: la mirada literal se ha transformado en mirada literaria.

## V

El primer biógrafo de Cervantes, el genial valenciano Mayáns<sup>16</sup>, que supone que Cervantes nació en Madrid (como Nicolás Antonio lo hacía natural de Sevilla), no yerra, sin embargo, en lo esencial. Comienza Mayáns así su excepcional biografía: «*Miguel de Cervantes Saavedra, que viviendo fue un valiente soldado aunque mui desvalido i escritor mui célebre pero sin favor alguno...*». Sin duda es la mejor definición de Cervantes que he leído: «escritor sin favor alguno». Excepto, quizás, el favor que nos hizo la carta servil de Lope (el segundo hecho al que habíamos aludido), fechada el 4 de agosto de 1604. Después de indicarnos que sus Comedias son «*odiosas para Cervantes*», añade, como es sabido, que de los poetas en ciernes para el año que viene... «*ninguno tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a don Quijote*». El encono entre Cervantes y Lope ni siquiera lo ha podido resolver Canavaggio, en su espléndida biografía cervantina<sup>17</sup>. Posiblemente Lope conocía antes de su publicación las páginas del primer Quijote en donde el cura habla, sí, de un «*felicísimo ingenio de estos reinos*» (como ya antes Cervantes le había llamado «*monstruo de la naturaleza*»), para inmediatamente degollar las obras lopescas («*las comedias del día*», id. est, las del arte nuevo de este tiempo) considerándolas «*espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia*». De ahí quizás la respuesta de Lope, en su doble sesgo de considerar a Cervantes el «peor poeta» (la ambigüedad del término es obvia) además de recordar la falta de alabanzas al *Quijote*. En efecto, no hay ni una alabanza en la introducción del texto cervantino que no venga de la propia mano de Cervantes. Lope y su grupo<sup>18</sup> han convertido a Cervantes en un escritor solitario, sin favor alguno. La vida en general lo ha

<sup>16</sup> Vid. Gregorio Mayáns y Siscar, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, ed. de Antonio Mestre (Madrid: Clásicos Castellanos, 1972).

<sup>17</sup> J. Canavaggio, *Cervantes. En busca del perfil perdido*, op. cit.

<sup>18</sup> Y Avellaneda o Pasamonte o quienquiera que fuese. Los trabajos de Martín de Riquer en este sentido son casi definitivos. Vid. por ejemplo, Martín de Riquer, *Cervantes Pasamonte y Avellaneda* (Barcelona: Sirmio, 1988).

convertido en un hombre viejo, cansado y tan sólo con su historia auestas. Dice Avellaneda en el prólogo: «*Conténtese con su Galatea y Comedias en prosa, que eso son las más de sus novelas, no nos canse*». Fijémonos en el doble tiro que Avellaneda ejercita: a) frente al «yo soy el primero que he novelado», Avellaneda replica a Cervantes que sus novelas no son más que comedias en prosa; y b) frente a los ataques a Lope, Avellaneda redundaba en el hecho de llamar a Cervantes «no-poeta» y decir que sus comedias son prosaicas —y por tanto no pueden compararse con las de Lope—. El propio Avellaneda, pues, insiste en ese lopismo al señalar que el *Quijote* de Cervantes era tan malo que nadie osó siquiera dedicarle unos versos preliminares. Hemos señalado suficientemente hasta qué punto Cervantes no se defiende en su prólogo de 1615, salvo en sus méritos como soldado y en el hecho de respetar sus canas, frente al sucio ataque del autor del apócrifo.

Y hay algo más sinuoso todavía en el fondo de toda esta problemática, algo que se volvía contra el propio Lope: la cuestión del público, del éxito comercial, como habíamos indicado antes. Si Lope había dicho que lo importante era el precio de la entrada, lo que el público paga, resultaba innegable que el *Quijote* era un negocio desde el primer día. Y no sólo porque lo señale el bachiller Sansón Carrasco, aunque exagerando, al principio de la segunda parte<sup>19</sup>. Robles y Cuesta, librero e impresor, sí que se dieron cuenta enseguida de la joya que tenían entre las manos. Por eso la propiedad del libro se extendió desde Castilla a todos los rincones de España. Las ediciones se multiplicaban por doquier, en efecto, desde Amberes a Italia. El público que había alzado a Lope, rompía en cierto modo así el poder de Lope sobre Cervantes. Ya no bastaba una carta, había que escribir una burla apócrifa del *Quijote*: el Avellaneda. Y así acaso surgió, como decíamos, el mayor favor (a la contra) de nuestra historia literaria. Todo este haz de circunstancias contrarias forzaron al solitario Cervantes a crear lo insólito, lo inesperado. En el prólogo de 1615 defiende su historia y sus canas, su vida. En el texto de 1615, sin embargo, deja que sea la escritura la que se defienda a sí misma, lo que venimos llamando la inmanencia de la escritura.

Pero aún hay más: Cervantes, «escritor sobre todo», transforma la mirada literal en literaria no sólo por el hecho decisivo de que los personajes se defiendan a sí mismos, sino en el conjunto de la escritura, incluida la relación del escritor con el texto. Y especialmente en un aspecto básico: el tema de la ironía o del distanciamiento. Ironía hay en la *Adjunta al Parnaso* de una manera drásti-

---

<sup>19</sup> «Es tan verdad, señor —dijo Sansón—, que tengo para mí que el día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia; si no, dígalo Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impreso; y aún hay fama que se está imprimiendo en Amberes, y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga» Cf. *El Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*, ed. de J. Casaldueño (Madrid: Alianza Editorial, 1984), p. 30.

ca. La ironía late en *La Galatea* bajo el aparente horizonte bucólico. La ironía brota por todos los rincones en los dos prólogos de ambas partes del *Quijote*<sup>20</sup>. Ironía hay en el silencio del capítulo X de la segunda parte: «*Llegando el autor de esta grande historia a contar lo que en este capítulo cuenta, dice que quisiera pasarle en silencio, temeroso de que no había de ser creído*»<sup>21</sup>. Sólo que el silencio nos lleva inmediatamente al distanciamiento, a la inscripción de las relaciones sociales en el texto. En dos ámbitos al menos: a) la cuestión del salario, y b) la cuestión de los apócrifos.

La cuestión del salario se presentaba ya en la primera parte, en el capítulo XX, cuando Sancho señalaba:

*Está bien cuanto vuestra merced dice —dijo Sancho—; pero quería yo saber, por si acaso no llegase el tiempo de las mercedes y fuese necesario acudir al de los salarios, cuánto ganaba un escudero de un caballero andante en aquellos tiempos, y si se concertaban por meses, o por días, como peones de albañir.*

Y responde don Quijote: «*No creo yo que jamás los tales escuderos estuvieron a salario, sino a merced*»<sup>22</sup>.

Pero en la segunda parte, en el capítulo V, el problema del salario es ya una cuestión directa entre Sancho Panza y su mujer, un asunto que se había planteado antes y que ahora se complica al ser éste, curiosamente, un capítulo que el propio Cervantes da como apócrifo. ¿Por qué? Evidentemente por la cuestión de la «memoria», es decir, por poner en duda la «sacralización del linaje». Y esto es tremendo. Sancho le dice a su mujer que podrá casar a su hija con el mayor linaje nobiliario porque, cuando sea gobernador de una ínsula, nadie se acordará ya de sus orígenes. Y se basa para ello en lo que el predicador había dicho en el pueblo la cuaresma pasada:

*Todas las cosas presentes que los ojos están mirando [...] están y asisten en nuestra memoria mucho mejor y con más vehemencia que las cosas pasadas. Todas estas razones [...] son las segundas por quien dice el traductor que tiene por apócrifo este capítulo*<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> La contradicción entre el feudalismo y las primeras relaciones burguesas se muestra más a las claras que nunca en la existencia de esos dos prólogos. Uno al noble, donde el escritor y el propio libro se presentan como sometidos al señor y le solicitan su amparo; y otro prólogo, dedicado al público, que a veces se desdobra entre el vulgo y el discreto lector, y que siempre supone esa incertidumbre ante el juicio imprevisible de la nueva realidad que ahora ha surgido: el público que paga y que por eso tiene derecho para juzgar, para criticar el libro.

<sup>21</sup> Ed. cit., p. 68.

<sup>22</sup> Ed. cit., p. 159.

<sup>23</sup> Ed. cit., p. 45.

Las primeras razones de que este capítulo fuera apócrifo consistían, precisamente, en el hecho de casar a su hija con cualquier noble sólo por la presencia de su «poder» de gobernador como realidad directa. De cualquier modo, al final de la historia este asunto se resolverá con una frase drástica y triste de Sancho a Teresa Panza. Es casi el final del libro: «*Dineros traigo que es lo que importa*»<sup>24</sup>.

El otro apócrifo, el correspondiente a la cueva de Montesinos, es también absolutamente irónico, porque si don Quijote no nos dice lo que ha visto en la cueva (pero hay que creerle), le hace un guiño textual a Sancho señalándole que también habría que creer lo que Sancho había visto montado en Clavileño, el caballo de madera.

La problemática de los capítulos apócrifos nos señala dos niveles distintos: la cueva de Montesinos es ya un distanciamiento respecto a la magia del caballero; por el contrario, la cuestión del salario y de la memoria afirman ahora la realidad de ese doble círculo de la mirada literal/literaria de esta segunda parte. Curiosamente lo literario se afirma en la propia literalidad de los hechos. Es la decisiva escena del capítulo XX, el de las bodas de Camacho, donde Sancho zanja definitivamente la cuestión de los orígenes nobiliarios (o sea, de la puesta en duda de la «memoria») que se había insinuado en el capítulo V. En el apotegma, la respuesta de Sancho<sup>25</sup> resulta drástica y taxativa. Cuando los nobles están discutiendo sobre los diversos tipos de linaje, Sancho exclama: «*Dos linajes solos hay en el mundo, como decía una agüela mía, el tener y el no tener*»<sup>26</sup>.

*To have and have not*: ¿no es éste el resumen del Quijote?<sup>27</sup>.

Finalmente, si nos acercamos a los seis capítulos preparatorios de la salida de don Quijote en la primera parte, y a los siete capítulos preparatorios de la salida en la segunda parte, nos damos de bruces con esa distancia abismal que

<sup>24</sup> Ed. cit., p. 483.

<sup>25</sup> Que, por cierto, recogió Hemingway y que aparece también en otros textos de la época.

<sup>26</sup> Ed. cit., p. 145.

<sup>27</sup> Damos importancia a los capítulos en esta segunda parte del Quijote, porque ahora los capítulos son algo decisivo, ya que desaparecen las «partes». Cervantes va a reivindicar para siempre a sus personajes y hasta la muerte. Y ahora no va a ser una muerte fingida, como en el libro anterior, un retorno fingido a la casa, un círculo hacia el origen, sino que va a ser la historia real de una vida/muerte real. Por eso Cervantes abandona ahora ya definitivamente la ideología del Libro, esa ideología medieval de las signaturas caballerescas. Contra el libro había escrito él, pero escribir «contra» significa estar «dentro» de la ideología del Libro. Cuando escribe ahora la historia del caballero la divide estrictamente en capítulos, no en partes, y en estos capítulos aparece la nueva versión que don Quijote (y que el propio Cervantes) nos da(n) de la objetividad de la escritura. Y me atrevería a señalar que esta linealidad de la vida (esta cronología de los capítulos) se condensa sobre todo en el juego especular de los capítulos apócrifos. Como si Cervantes dijera: cuento una vida, pero en estos capítulos —apócrifos— que la vida se cuente ella misma. Ese es posiblemente el secreto de la segunda parte del *Quijote*, y el secreto, quizás, de que el segundo *Quijote* sea un libro «otro».

va del enunciado a la narración. Los decisivos siete capítulos «introdutorios» de la segunda parte nos sumergen precisamente en el hecho del caballero escrito en historias, impreso en libros, en la realidad de sus escrituras. Si en la primera parte Cervantes habla de un libro sin «comentos» ni «glosas» (sin lo propio, pues, de los libros cortesanos o sacralizados) en la segunda parte nos habla de narrar literalmente los sucesos y, por supuesto, de evitar las interpolaciones. La mirada literal se ha transformado ya globalmente en mirada literaria.

Así llegamos al origen de nuestra propuesta: en el capítulo LXXIII, el penúltimo de la segunda parte, don Quijote, al regresar derrotado a su aldea, oye a unos niños decir: «*No la has de ver en todos los días de tu vida*».

Sancho recuerda que eso puede referirse a una jaula de grillos (último índice de locura) o a una liebre. Y que los cristianos no deben creer en augures. Pero está claro el sentido de ese sinsentido infinito. Me atrevería a decir que ahí se esconde una de las claves de toda nuestra fascinación de siglos por el Quijote: «*No la has de ver en todos los días de tu vida*».

No se trata sólo de Dulcinea. De hecho aunque haya visto tres o quizás cuatro veces a Aldonza Lorenzo, don Quijote no ha visto nunca a Dulcinea<sup>28</sup>. A fin de cuentas el Caballero de La Blanca Luna, Sansón Carrasco, tras vencerle, sólo le ha obligado a prometer que abandonará las armas durante un año, pero ha reconocido que Dulcinea es la más hermosa de las doncellas que existen sobre la tierra... Los augures del canto de los niños (ese «*no la has de ver en todos los días de tu vida*») van más allá de Dulcinea. Y esto es lo que nos queda. Incluso más que el último capítulo, el del testamento, de nuevo (como el prólogo) dedicado a atacar a Avellaneda<sup>29</sup>, donde finalmente es el enunciador Cervantes el que se impone. Pero no ocurre lo mismo en el decisivo capítulo penúltimo, donde quizá se albergue la respuesta imposible a la pregunta sin fin.

Esta respuesta imposible: «*No la has de ver*». ¿A quién? Evidentemente, a tu propia vida. A la propia vida que Cervantes había intentado crear a través, sobre todo, del segundo *Quijote*, de su ingenioso caballero. Pues es eso, en efecto, lo que nunca conseguiremos ver: nuestra propia vida.

Y para finalizar, una serie de planteamientos básicos:

Sería inútil comparar, como se ha hecho tantas veces, la supuesta visión falsa de don Quijote con la mirada verdadera de la realidad, e incluso con la mirada literal. Sencillamente hay que comparar a don Quijote con su propia visión, con ese extraño juego del ver y no ver inscritos en su propia manera de ver, en

---

<sup>28</sup> Aunque, por supuesto, todos los lectores hayamos visto alguna vez a Dulcinea, y Dulcinea esté siempre «visible» en el texto. Éste es el milagro de la mirada literaria.

<sup>29</sup> Pero también a darle un tercer «nombre propio» (y público, ante la administración civil) a don Quijote. Registrado ya para siempre —el poder de la letra viva contra la letra muerta de la administración estatal, transgredida en sus propias líneas— como don Alonso Quijano, el Bueno.

su propia mirada; esa mirada que implica siempre la transformación de su objeto: de Dulcinea a Aldonza o de Aldonza a Dulcinea, de molinos en gigantes o de ventas en castillos..., pero quizás se trataría de precisar más: no ya tanto la visión de Aldonza convertida en Dulcinea, ni la propia vida de Quijano convertida en caballerías, sino la enunciación de lo no-dicho en el texto quijotesco y, sobre todo, la imposibilidad de lo indecible. Esto es lo indecible: la inutilidad de su propia vida cotidiana transmutada en el sinsentido de cualquier vida, precisamente al inscribirse en las lecturas de don Quijote y en la escritura de Cervantes. La carencia de sentido de la vida del caballero (por su pérdida histórica) se convierte así en una trampa mortal. ¿Es que acaso las otras vidas (nuestras propias vidas) tendrían sentido por el mero hecho de estar en la nueva historia?

Y en efecto, ese sinsentido del sentido de la escritura es la clave de la mirada literaria; la literatura se establece a sí misma en cuanto que forma de vida, de una vida que no es más que interrogación, respuesta a una pregunta sin formular: ¿cómo dar sentido al límite de lo invisible, de lo que no tiene sentido?

He aquí la diferencia entre la mirada del *Guzmán* y la mirada literaria de la segunda parte del *Quijote*. La mirada literal ignora las preguntas para ofrecernos sólo respuestas. La mirada literaria (al menos desde la textualidad que inaugura don Quijote) no puede ser más que la continua, tenaz pregunta a esas respuestas ya dadas. Una pregunta a las respuestas: así el ver/no ver entre don Quijote y Dulcinea. Así, en fin, la mirada literaria de Cervantes como punto de crisis que va a seguir latiendo hasta hacer estallar todo el horizonte ideológico establecido, para convertirlo en otra cosa: por ejemplo, en la aparición de lo que hoy entendemos como «novela». Especialmente a partir de los seguidores ingleses de Cervantes desde el XVIII, con Sterne y Fielding a la cabeza, hasta el propio Joyce. Sólo que la mujer del *Ulysses* de Joyce —recordemos— susurraba explícitamente: «Sí, yo dije, quiero, sí».

Y esto es ya otra manera de hablar de literatura. Exactamente cuando el yo del pobre —sea hombre o mujer— ha decidido decir sí, descubrir, hacerse dueño de su propia corporalidad y de su propia potencialidad subjetiva. En suma, de su propia historia.

Precisamente la que nunca había tenido.

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ  
Universidad de Granada

## LA PASTORA MARCELA

*A la memoria de Don Américo Castro*

En la Primera Parte del *Quijote*, entre los capítulos 11 y 14, se desarrolla el episodio de Marcela, perteneciente por derecho propio al mundo de la erótica pastoril. Aunque no es el único del *Quijote* (cfr. I.51, Leandra; recuérdese, por lo demás, la reaparición imposible del tema en II.73; en I.6 véase el escrutinio de la biblioteca del hidalgo, y compárese todo ello con lo que se dice sobre la pastoril en *El coloquio de los perros*, amén de no olvidar *La Galatea*), sí es el más estructurado y significativo, e incluso fundamental para la mejor comprensión del conjunto del *Quijote* (un resumen del episodio en Castro, 1971, 53-56). No todos los lectores, desde luego, estarían de acuerdo con lo que acabo de decir, como no lo está quien ha escrito lo que sigue (Ferrerías, 1982, 89, 97):

*Comprendo que es inimaginable un Quijote sin Grisóstomo y Marcela, por ejemplo; sin embargo, ni Grisóstomo ni Marcela median en nada la aventura del héroe, éste no recibe ni da nada en la aventura del desdichado pastor enamorado y la arrogante [sic] doncella [...]. Confieso llanamente que no sé clasificar esta aventura a la hora de relacionarla con la estructura paródica.*

Sin duda: sería ímproba tarea el hallar esa relación, aunque, como veremos, la parodia existe *a posteriori*.

La extremada y fascinante personalidad de la pastora Marcela no está sola en la obra de Cervantes, aunque sí compendía maravillosamente los diferentes

personajes semejantes del universo cervantino. Es preciso recordar la «pastora desamorada», Gelasia, de *La Galatea* (OC, VI, 761-762; cfr. El Saffar, 1984, 57, 61)<sup>1</sup>. De ella se dice, por ejemplo:

*Aquella desamorada, aquella desconocida [...] es, señores, la enemiga mortal de este desventurado hermano mío, el cual, como ya todas estas riberas saben, y vosotros no ignoráis, la ama, la quiere y la adora, y, en cambio [...], con el más esquivo y desamorado desdén que jamás en la crueldad pudiera hallarse, le mandó que de su presencia se partiese [...].*

A lo cual, «la cruel Gelasia, sin moverse del lugar donde estaba», responde con un soneto que termina con el famoso, extraordinario verso: *Libre nací, y en libertad me fundo*. Y también, en otro orden y sin salir de *La Galatea*, véase lo que dice el pastor Damón (OC, III, 679; cf. Gaos, ed. *Quijote*, 1987, I. 279):

*Porque como el amor sea y ha de ser voluntario y no forzoso, no debo yo quejarme de no ser querido de quien quiero, ni debo hacer caudal del cargo que le hago, diciéndole que está obligada a amarme porque yo la amo [...].*

Se trata, sin duda, de la contrafigura de Grisóstomo, y será la propia Marcela quien manifestará después ideas muy similares. Así en cierto momento fundamental de su discurso o «manifiesto», como lo llamaba Ortega y Gasset (1905-1963), cuando Marcela dice que «el verdadero amor no se divide, y ha de ser voluntario y no forzoso» (OC, I.14, 1078). Es algo que más adelante parece evocar el propio Don Quijote, quien, no se olvide, ha escuchado con profunda atención todo lo que dijera Marcela: «Yo soy enamorado, no más de porque es forzoso que caballeros andantes lo sean» (OC, I.32, 1382). Pues Marcela, en efecto, ha dicho, entre otras cosas asombrosas, aquello de que:

*El Cielo aún hasta ahora no ha querido que yo ame por destino, y el pensar que tengo que amar por elección es excusado* (OC, I.14, 1078).

Que este pensamiento es característicamente cervantino —y humanista, y moderno—, con independencia del ámbito libresco de que pueda provenir

<sup>1</sup> Ésta y las restantes citas en lenguas extranjeras, han sido traducidas por mí al castellano.

(así, por ejemplo, Garcilaso, *Égloga II*, vv. 164-167), lo prueba su reaparición en otro momento del *Quijote* (OC, II.14, 1316), en que el Caballero del Bosque, esto es, Sansón Carrasco, dice: «Mi destino, o, por mejor decir, mi elección, me trajo a enamorar de la sin par Casildea de Vandalia». Y asimismo en *Persiles* (OC, II.6, 1587), por boca de Periandro: «El amor nace y se engendra en nuestros pechos o por elección, o por destino».

Al llegar aquí es indudable el error de ciertos críticos y lectores; alguno de ellos ha llegado a escribir que

*La historia de Marcela puede tomarse como una crítica de la novela pastoril en la que sólo existen convenciones amorosas, y en la que no se plantea nunca el problema de la libertad individual* (Ferrerías, ed. *Quijote*, I, 156 nota).

Pues lo cierto es que si tenemos en cuenta lo dicho hasta aquí y las citas anteriores, en la erótica pastoril el problema de fondo es, precisamente, el problema de la libertad individual; ahí aparece, en efecto,

*el personaje literario como una singularidad estrictamente humana, como expresión de un «dentro de sí». Hemos hablado con exceso de lo abstracto y convencional de lo pastoril, de su ignorancia del tiempo y del espacio, y esto impidió atender a la proyección interior de sus personajes, al único espacio vital en que existen* (Castro, 1967, 276; cfr. López Estrada, 1971, 275-278).

Sí. Pero lo que ocurre es que una vez realizado eso, Cervantes quiere más para sus personajes, pastoriles o no, y en su afán de realización total,

*llevó a cabo la máxima proeza de reducir a uno los dos planos del Entierro del Conde de Orgaz; los armonizó secularmente, de tal forma que la ensoñación ilusoria pareciera incluida en la realidad de este mundo* (Castro, 1974, 90).

Y así, Don Quijote y Sancho (y Marcela, añadido yo),

*además de contemplar lo inexistente como visible y tangible, actúan y convierten en urdimbre de sus vidas el tema de su ensoñación* (*ibid*, loc. cit.).

Ahora bien, ¿quién es Marcela? Una mujer de quien todos tienen, típicamente, una imagen falsa, y a la que todos quisieran controlar, manejar. En Marcela

se funden las dos proyecciones masculinas características de la época, la caballeresca y la pastoril:

*Ambas proyecciones revelan idéntico desnivel, y significan la su-  
plantación de un ser real por una imagen falsa de la mujer. Y ambas  
garantizan la separación entre lo masculino y lo femenino, que es la  
marca de fábrica tanto de las novelas pastoriles como de las caballe-  
rescas* (El Saffar, 1984, 53).

Mas hay una cosa cierta: Marcela es como es, o mejor, como quiere ser. Y este *querer ser* es lo que la hace tan semejante a Don Quijote, en una suerte de vidas paralelas. Ambos, en efecto, han abandonado, familia, hogar, aldea y mediocridad humana para vivir ella como pastora y él —con la añadidura de haber cambiado también de nombre— como caballero andante. *Son quienes son* (cfr. Castro, por ejemplo, 1971, 11), olvidados sus orígenes y transformados en otra cosa, una demostración que demuestra, y de qué manera, «el papel que la literatura tiene en llenar el vacío de la propia vida» (El Saffar, 1984, 61).

Otro detalle significativo une a Marcela y a Don Quijote: ambos viven su nueva vida fuera de poblado, «por las afueras de la sociedad» (Castro, 1967, 316), en un mundo básicamente *natural*, como naturales son los razonamientos de Marcela. Se trata de un verdadero arrebató de autorrealización.

*en un mundo de gentes y de circunstancias concitado contra la  
audaz que se aferra heroicamente a la fe en ser quien es* (Castro, 1974,  
59; cf. también y del propio Castro por ejemplo, 1971, 37).

Y, finalmente, lo que une a Marcela y a Don Quijote es el sueño de la libertad; de esto trataré a poco.

Suspense y admirado ha estado escuchando Don Quijote el discurso de Marcela. Cuando la hermosa pastora termina de hablar, el caballero sale en su defensa y se identifica con lo dicho por ella. Incluso cuando desaparece entre la espesura de la montaña, Don Quijote, deseoso de hablarla, la busca inútilmente durante más de dos horas. Hemos de preguntarnos qué admira Don Quijote en Marcela, qué descubre en ella. En primer lugar, sin duda, Marcela le ofrece la oportunidad de llevar a la práctica uno de sus puntos programáticos fundamentales, pues en el discurso a los cabreros había dicho que «se instituyó la orden de los caballeros andantes para defender las doncellas» (OC, I.11, 1067; aquí, I.14, 1079). Hago breve paréntesis para señalar, como ha dicho algún crítico, que la única *doncella* que anda por la novela en verdad necesitada de protección es la sobrina —soltera, claro— del propio Don Quijote: pero esto es otra cuestión.

Y además Don Quijote descubre, sin duda con admiración, la existencia de otra persona tan independiente y libre como él mismo, integérrima e individualista, sincera y honesta. Don Quijote descubre un espejo en que puede mirar un *otro yo*, un «Don Quijote con faldas», me atrevo a decir. No acaba de convencerme, mas me parece una inteligente y atractiva tesis, el que como se ha dicho (El Saffar, 1984, 63),

*Don Quijote, admirador consciente de la independencia de  
Marcela, inconscientemente la desea, como hacen los demás hombres.*

Quizá. Pero en cualquier caso, y como sabemos, Marcela se pierde entre los árboles, y Don Quijote, que la busca sin éxito, no la encuentra. Nunca más se encontrarán, en efecto, estas dos vidas tan «voluntariosas y proyectiles» (Castro, 1974, 183), de diferente destino. Y ese extraño, sorprendente deseo del caballero, quedará en un arrebato sin objeto, en una frustración.

Que, pese a todo, los mundos de Marcela y de Don Quijote son mundos separados —por autónomos y personales— puede acaso quedar ejemplificado por la vía paródica (que trae a la memoria, cómo no, lo ocurrido en la Cueva de Montesinos), en un *anticlímax* en verdad espectacular, el del capítulo 15 de esta Primera Parte (OC, 1080), cuando Rocinante quiere cortejar a las yeguas de los yangüeses. Si bien me parece totalmente desorbitado el afirmar que «Rocinante representa el inconsciente de Don Quijote» (El Saffar, 1984, 63), sí creo correcto ver aquí

*una parodia del episodio recién terminado, una réplica a cargo de  
Rocinante (Grisóstomo) y una haca galiciana (Marcela). La yegua,  
tan arisca como la pastora, recibe «con las herraduras y con los dientes»  
al caballo, amante importuno (Gaos, ed. cit., I, 289 nota).*

En efecto, como dijera Luis Cernuda (1975, 964), «a Cervantes le atraen los extremos», y no sólo en sentido paródico.

Pero regreso a Marcela, es decir, regreso a la libertad y a la mujer.

El de Cervantes es un universo poblado de gentes de «desesperado y libre vivir» (Castro, 1974, 110), como Marcela, Don Quijote, Roque Guinart y tantos otros, en un libro en el cual su autor hace que el caballero libere a los galeotes, pues, «me parece duro caso hacer esclavos a los que Dios y Naturaleza hizo libres» (OC, I, 22, 1116). Y en el cual, en fin, el de la Triste Figura proclama aquello (tan semejante a lo que dijera Juan Ruiz en el *Libro de Buen Amor*: «Libertat e soltura no es por oro comprada») de que

*La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los*

*hombres dieron los Cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres* (OC, II.58, 1468-69).

Pues bien. En ese universo *libertario* destaca por méritos propios la pastora Marcela, porque además de ser un «ejemplo extremo de persona inspirada por un ideal de libertad» (Creel, 1988, 65; cfr. Osterc, 1963, 254-261), es también y además

*el símbolo de la libertad femenina y de la libertad humana, de los derechos del amor* (Gaos, ed. cit., I, 242 nota),

ya que «libre y desenfadadamente triunfa la hermosa Marcela» (OC, I.12, 1071). Comentaré a seguido lo más significativo del razonado discurso de Marcela, pero antes he de recordar que parte de lo que ahí dice y desde luego su actitud personal se parecen mucho a las ideas y actitudes vitales de la prostituta Areúsa y de la gentil dama Melibea en *La Celestina*, obra que bien conocía Cervantes. He de limitarme aquí a dejar mencionada esta semejanza, y a recordar que

*el grito de Areúsa de querer ser libre va a adquirir estructura novelística y positiva en Cervantes* (Castro, apud Gilman, 1988, 69; cf. del propio Castro, 1974, 109).

Areúsa, Melibea, Marcela: las tres reivindican, no sin cierta angustia, diferente en cada caso, su derecho a ser quienes quieren ser; esto es, a ser libres; esto es, a ser personas (Castro, 1971, 37); esto es, a ser mujeres.

Repasemos ahora, rápidamente, los puntos clave del «manifiesto de Marcela»:

- 1.— Soy hermosa, soy «amable», pero...
- 2.— El amor es indivisible y voluntario.
- 3.— Un ejemplo de la naturaleza: la serpiente.
- 4.— Yo nací libre.
- 5.— Soy *fuego y espada*. Véase aquí el comentario del joven Ortega y Gasset (1905; Ortega, 1963, 57-58):

*Marcela, al decir esto, ha ungido las palabras de ironía. Bien sabe ella que el fuego apartado atrae [...]; bien sabe ella que una espada puesta lejos rebrilla al sol que es un placer y abre en el más pacífico de los hombres el deseo de llegarse y ponérsela al costado [...]; este versículo [...] podría ser el primero de una biblia para las mujeres españolas.*

- 6.— Desengaño oral.
- 7.— Grisóstomo, hundido y «anegado».
- 8.— Dos clases de amor (insistencia en el segundo punto).
- 9.— ¿Qué mató a Grisóstomo?
- 10.— Tengo libre condición.
- 11.— No juego con los hombres.

Y tras esto, Marcela desaparece, inútilmente seguida, como sabemos, por un Don Quijote fascinado.

*Un manifiesto*, decía Ortega y Gasset. Sí, un manifiesto del amor y de la libertad. Como antes, repito, en *La Celestina*; como después, mucho después, en el muy cervantino Galdós de *Fortunata y Jacinta*: en *Fortunata*, claro. Pues ella, como Marcela, como Areúsa, como Melibea, tenía «el sentimiento de la liberación» (Pérez Galdós, 1983, II.306). Y sin duda, como *Fortunata y Jacinta*, la de Marcela es una historia *para la libertad. Y para el amor*.

Para la posteridad, que es nuestro presente. La *Canción desesperada* de Grisóstomo reaparece en Pablo Neruda. Y la portorriqueña Rosario Ferré (en Ortega, 1993, 41-43) escribe no hace mucho el poema titulado «La pastora homicida», al que pertenece lo que sigue:

Cruel, arrogante y desdeñosa  
han dado en llamarme los aquí presentes,  
porque de la trágica deshonra de Grisóstomo  
hoy me culpan, negándole cristiana sepultura  
por extinguir la vida de su propia mano.  
[...]

*Fuego apartado soy, y espada puesta lejos;*  
las aguas del arroyo son mi espejo,  
con él hablo y comunico cada día  
el inquieto fluir del pensamiento.  
No he venido al lugar de este sepelio  
a atestiguar si en mi presencia vierten  
de nuevo sangre las heridas de Grisóstomo,  
sino a admitir sin miedo la culpa de su muerte  
[...]

Nacimos libres, le aseguré a Grisóstomo aquel día,  
tendido mi cuerpo a campo abierto junto al suyo  
cual desnuda cordillera de cristales,  
y para seguirlo siendo  
escojo la soledad perdida de estos montes,  
los árboles aferrados a su porción de tierra,  
la luna que sólo mengua y crece

cuando en la noche me envuelve silenciosa  
la marea que sube por la sangre.  
Grisóstomo, olvidado demasiado pronto  
de nuestro clandestino juramento,  
quiso aquel día hacerme suya para siempre,  
sacrificando mi albedrío a la gloria de su nombre.  
*Fuego soy apartado y espada puesta lejos.*  
Si el cielo al nacer me concedió sus dones  
no por ello debo ser culpada,  
como tampoco la víbora por la ponzoña que guarda.  
Sentado Grisóstomo en la cumbre de una encina  
cantando en su zampoña mis encantos,  
lo impulsé a traición un día hacia el abismo.  
Marchita ya su sangre en la arboleda,  
cayó a mis pies su corazón despedazado.

Pocas veces un poema sirve para explicar una página literaria, pero sin duda, éste es el caso.

Termino con otras bellas palabras, ahora de Américo Castro (1971, 57-58), que iluminan también la historia de la pastora Marcela:

*Grisóstomo y Marcela traspasaron los límites de la previa literatura pastoril al hacer coincidir su amar y su no amar con su aparecer y su desaparecer [...]. Grisóstomo se suicida pero no se extingue: «ofreceré a los vientos cuerpo y alma», es decir, que algo de él continuará invisiblemente moviéndose por entre las brisas o los vendavales. Por su parte, la «hermosura» de Marcela también se desvaneció al entrarse «por lo más cerrado de un monte que allí cerca estaba». A la amada sin amor y al amante sin amada no los veremos nunca, ni en sus «vientos» ni en su «monte». Grisóstomo dispuso que lo enterraran en el campo, sin relación, por consiguiente, con ninguna creencia. Ella y él —dos entidades absolutas, inmersas en sí mismas— tal vez acabaran por reunirse en un incógnito no sabemos dónde.*

JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS  
Universidad Autónoma de Madrid

## BIBLIOGRAFÍA

- Castro, Américo. *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus, 1967, tercera edición.  
— *Cómo veo ahora el Quijote*. Madrid: Magisterio Español, 1971.  
— *Cervantes y los casticismos españoles*. Madrid: Alianza, 1974.  
Cernuda, Luis. *Prosa Completa*. Barcelona: Barral, 1975, pp. 947-972.  
Cervantes, Miguel de. *Obras Completas*. Ed. de A. Valbuena Prat. Madrid: Aguilar, 1960, undécima edición.  
Creel, Bryant L. *Don Quixote, Symbol of a Culture in Crisis*. Valencia: Albatros-Hispanóvil, 1988.  
El Saffar, Ruth. *Beyond Fiction. The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*. University of California Press, 1984.  
Ferré, Rosario. «La pastora homicida». *La Cervantiada*. Ed. de Julio Ortega. Madrid: Libertarias, 1993, pp. 41-43.  
Ferrerías, Juan Ignacio. *La estructura paródica del Quijote*. Madrid: Taurus, 1982.  
— Ed. de M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I. Madrid: Akal, 1991.  
Gaos, Vicente. Ed. de M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I. Madrid: Gredos, 1987.  
Gilman, Stephe. «The Last Don Quijote of Don Américo». *Américo Castro: The Impact of His Thought. Essays to Mark the Centenary of His Birth*. Ed. de Ronald E. Surtz et al. Madison: University of Wisconsin, 1988, pp. 63-70.  
López Estrada, Francisco. «La literatura pastoril en la obra de Américo Castro». *Estudios sobre la obra de Américo Castro*. Ed. de Pedro Laín Entralgo. Madrid: Taurus, 1971, pp. 263-281.  
Ortega y Gasset, José. *Sobre el Amor*. Madrid: Plenitud, 1963, segunda edición.  
Osterc, Ludovik. *El pensamiento social y político del Quijote*. México: De Andrea, 1963.  
Pérez Galdós, Benito. *Fortunada y Jacinta*. Ed. de Francisco Caudet. Madrid: Cátedra, 1983.



## LEER EL *QUIJOTE*

Desocupados lectores: como viene siendo habitual desde hace ya quince primaveras, el Seminario Internacional *Edad de Oro* inauguró sus sesiones el pasado 27 de marzo y, como las cosas humanas no sean eternas, inevitablemente las clausuró cuatro días después. Se me ha encomendado la grata y difícil tarea de resumir lo que fueron aquellos cuatro días de actividades en torno a la más universal de nuestras novelas: *Don Quijote de la Mancha*. Y digo difícil porque resumir implica simplificar y creo que ninguna de las abundantísimas ideas que allí oímos merezca ser olvidada.

Desde que el lunes 27 Luciano García Lorenzo abriese oficialmente el Seminario con la presentación de *Edad de Oro*, XIV, muchas fueron las sugerencias que se nos ofrecieron para leer *El Quijote*.

Ya en la sesión inaugural, el profesor Isaías Lerner nos proponía leer la obra «palabra por palabra», tal como podía hacerlo un lector del siglo XVII. Para mostrarnos cómo llevarlo a cabo, realizó un pormenorizado análisis del capítulo XVIII de la segunda parte, en el que nos desveló los presupuestos de lectura que un receptor áureo podía captar: reescritura de fuentes clásicas, conocimiento del registro de cada personaje, introducción de vocablos de aire novedoso, manipulación de fraseología familiar... Todo un conjunto de pautas para descubrir, en una segunda lectura —la primera sugirió el Prof. Lerner que fuera ingenua— la inmensa riqueza que estos cuatro siglos de distancia pudieran habernos robado.

Más tarde, en la primera sesión, Juan Carlos Rodríguez resaltó cómo Cervantes, trasladando su afición por los juegos de azar a su propia vida, apostó, con el riesgo que esto implicaba en una superestructura como la del XVII,

por su propia identidad como escritor. Es entonces, dice el profesor Rodríguez, cuando la mirada literal se convierte en mirada literaria.

Terminamos la primera sesión de conferencias con una interesante disertación de Jorge Pérez de Tudela, quien nos introdujo en un juego de narradores muy cervantino al presentarnos su comunicación como un hallazgo de archivo. Los diferentes niveles de temporalidad fueron su objeto de estudio: un tiempo para vivir, el del controvertido Barroco; un tiempo para narrar, en el que se alinearía la caótica experiencia, y que, sin embargo, Cervantes no extingue para dejar paso al tiempo del lector explícito, que es en definitiva quien debe dilucidar.

Y al final de la mañana, como respuesta al debate que se suscitó en la sesión inaugural sobre la calidad de la poesía cervantina, asistimos a un recital en el que Cervantes fue poeta y motivo. La excepcional selección de textos realizada por Mario Hernández, perfectamente conectada con el piano de Pedro Sarmiento y la voz de Emilio Gutiérrez Caba, nos ofrecieron un medio original y diferente de acercarnos a la obra del escritor complutense.

En la segunda sesión, celebrada el martes, José Montero Reguera nos desveló la abundancia de enseñanzas prácticas que contiene *El Quijote*. En él podemos encontrar, según parece, un ejemplo explícito de cómo hacer el primo. Bromas aparte, el doctor Montero llamó nuestra atención sobre la figura del primo erudito que acompaña a Don Quijote a la cueva de Montesinos. El discurso de este personaje, junto con otros aspectos, parece sugerir que la novela plantea una crítica a un tipo de literatura, muy en boga en la época, que incorporaba, en obras que pasaban por ser de entretenimiento, una erudición vacía y sin provecho.

A continuación, Julio Rodríguez Puértolas resaltó la extremada y fascinante personalidad de la pastora Marcela. Este personaje representaría un canto a la libertad muy en consonancia con el ideario quijotesco.

En la tercera sesión, la cualificada mano de Francisco Rico nos introdujo en el terreno de la ecdótica. Además de repasar a los principales editores de *El Quijote*, apuntó sus criterios para una edición correcta de la novela. El académico ilustró una buena parte de sus argumentos con la controvertida aparición y desaparición del rucio. Aurora Egido, presidenta de la mesa, se vio obligada a tomar las riendas de la «pollinesca» discusión que se generó a continuación. Y así, todos nos fuimos a aderezar lo necesario para el viaje a Cuenca.

Qué mejor escenario para seguir hablando de molinos y gigantes, de ínsulas y cautivos que esta ciudad que tiene su réplica encantada a unos pocos kilómetros. La hospitalidad de la UIMP nos hizo sentirnos pronto como en casa. Así el miércoles por la tarde reanudamos las actividades con un ritmo más acelerado.

En la vespertina sesión cuarta, el profesor Anthony Close nos mostró con ejemplos gráficos y «olorosos» (recomendamos «husmear» en su ponencia) las innovaciones que Cervantes aplicaba a la preceptiva clásica sobre el decoro para

crear una comicidad muy peculiar. Ahondar en la cotidianeidad con atención minuciosa, pero fantaseadora, constituye la base de la originalidad cervantina.

A continuación, siguiendo al profesor Michel Moner, realizamos interesantes recorridos geográficos, sociológicos, simbólicos y literarios que nos sirvieron para descubrir el itinerario como clave estructural de *El Quijote*.

Finalizamos la tarde con el análisis que Antonio Rey hizo sobre el tratamiento similar que *El Quijote* y la picaresca dan al tema de los hidalgos.

Por la noche, en el Auditorio de Cuenca, tuvimos la oportunidad de recrearnos en el variado y original concierto que la polifacética escuela de música de Villacañas nos ofreció. Fue el contrapunto musical al congreso.

Finalmente, la quinta sesión tuvo lugar la mañana del jueves, día 30. Henry Ettinghausen sin llegar a defender la interpretación de *El Quijote* como una alegoría histórica, resaltó que Cervantes participa con su novela en el ambiente de introspección colectiva de muchos otros autores satíricos de la época.

Por su parte Giuseppe Grilli analizó la dimensión teatral del pasaje que tiene lugar en el palacio de los Duques y que guarda cierta relación, por su enfoque, con los sucesos acaecidos en el Palacio de Constantinopla de *Tirant lo Blanc*.

Concluíamos la mañana con un animado debate en el que se lanzaron sugerencias interesantes que nos devolvieron de nuevo al comienzo, siguiendo la trayectoria circular que nos sugirió Michel Moner: cómo leer *El Quijote* y hasta qué punto podemos decir que nos hallamos ante una novela abierta a cualquier tipo de interpretación.

Estoy segura de que esos días que pasamos leyendo y releiendo *El Quijote*, o quijotizando la lectura, como nos sugería Ángel Gabilondo en la primera sesión, nos sirvieron para adentrarnos más en la fuente inagotable que es esta obra cervantina. No sé si al final del congreso estábamos más o menos perdidos que al principio. Ni siquiera sé si de eso precisamente se trataba, de perderse siguiendo a nuestro universal caballero. De cualquier forma, aquellos que venían buscando alguna pista sobre cómo leer esta obra, tuvieron aún una última oportunidad gracias a ese *Otro modo de leer El Quijote* que el profesor Agustín Redondo nos sugirió.

Y hasta aquí el sumario de la parte académica de esta edición de *Edad de Oro*. El resumen de la otra parte, la humana, la que se vive entre sesión y sesión, ése os sugiero que lo viváis en directo en la próxima edición.

En fin, nos enfrascamos tanto en la lectura, que se nos pasaron las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así del poco dormir y del mucho leer y escuchar se nos enriqueció —que no secó— el cerebro. Y, en cuanto a lo del juicio..., que cada uno decida si prefiere perderlo o conservarlo. Y vale.

DELIA GAVELA  
Universidad Autónoma de Madrid



## QUEVEDO, POLÍTICO Y ESCRITOR

Es este el título que la Universidad Internacional Menéndez Pelayo ha dado este año a su Curso superior de Filología Española: *Quevedo, político y escritor: sus textos, sus contextos, su legado*. Se desarrolló entre el 17 y el 28 de julio de 1995, bajo la dirección de Lía Schwartz y Antonio Carreira. Gracias a este curso los asistentes pudimos tener a la vista un completo panorama de los varios aspectos de la vida de Quevedo, de su obra en verso y prosa, de los últimos avances en la crítica y la investigación, y de su trascendencia en toda la literatura posterior, desde el siglo XVIII hasta la generación del 27. El curso tuvo cuatro apartados, unos más generales que otros, pero siempre adecuados en importancia e interés y asimilados a las líneas maestras de la crítica quevediana actual: 1) Los contextos históricos e ideológicos; 2) *La Vida del Buscón* en el contexto de la ficción áurea; 3) Quevedo y la poesía de su tiempo; 4) La obra moral y satírica: sus contextos y su legado.

Tras la presentación, donde intervino la vicerrectora de la UIMP, Aurora Egido, comenzó el curso —y el primer apartado, sobre los contextos históricos e ideológicos— con la intervención de Pablo Jauralde, de la Universidad Autónoma de Madrid, quien habló de *La aventura de una vida*. El profesor Jauralde buceó en los orígenes de la formación de nuestro autor, en su aventura educativa con los jesuitas, y nos ofreció una completa visión del Quevedo humanista de hacia 1610: la del autor de *la España defendida*. La revelación de nuevos y muy importantes datos biográficos estuvo acompañada de numerosas consideraciones sobre su personalidad. La conferencia fue un excelente comienzo para un curso que habría de seguir ahondando en otros aspectos concretos de la biografía de Quevedo.

Siguió la intervención del profesor Manuel Fernández Álvarez, de la Universidad de Salamanca. Desde el punto de vista cronológico, fue continuación de la conferencia anterior, y trató de otra etapa de la vida de Quevedo, situada

en un contexto histórico y un lugar bien definidos: *Italia, 1613-1619. Una política imperial: el Duque de Osuna y Quevedo* fue el título de su ponencia. En ella se expusieron aspectos de la evolución que sufrió la actitud de los italianos hacia el dominio español, y el cómo fue cambiando ésta según se ponían de manifiesto las debilidades del Imperio. Quevedo está en Italia con una figura bien caracterizada, el Duque de Osuna, que es Virrey de Sicilia e intenta conseguir el virreinato de Nápoles por todos los medios. En este intento, la actuación de nuestro autor resultará fundamental. Y una vez logrado por el Duque el cargo, hacia 1613, la privilegiada posición de Quevedo le hará ser agente que trate de detener por todos los medios el declive de la monarquía hispana, moviendo peones en Milán, Saboya, Venecia, Croacia... Este período culminará con la caída de Osuna —y, por consiguiente, de Quevedo—, acusado de alta traición. Así, con el final de esta ponencia se dejó abierto el camino al período siguiente de la vida del satírico.

Henry Ettinghausen, profesor de la Universidad de Southampton, habló esa tarde sobre *Quevedo ante el cambio de régimen de 1621*. Los cambios políticos que llegaron con la muerte de Felipe III tuvieron una gran influencia en Quevedo, y contamos hoy con dos obras suyas fundamentales para comprender las circunstancias en que se encuentra en este momento: el *Mundo Caduco* y los *Grandes Anales*. El conocimiento de estas dos obras, unido al hecho de que nuestro autor se halla en el destierro en ese momento tras su papel en los sucesos de Italia junto a Osuna, clarifica la visión de un Quevedo hostil a la situación política que acaba de terminar. La exposición de Ettinghausen fue un buen colofón para un primer día donde armonizaron tres aportaciones diferentes. Se dio así una visión de conjunto sobre la evolución ideológica de nuestro autor en su contexto histórico y político, hasta el momento de la llegada de Felipe IV al trono.

Continuó el seminario al día siguiente con una nueva conferencia a cargo de Manuel Fernández Álvarez cuyo título —*Quevedo visto por un historiador: de consejero a político de la oposición. La corte, 1629-1639*— no correspondió exactamente con su contenido en lo que atañe a los períodos aludidos. Sin embargo, sí que trató de la visión historiográfica de Quevedo, cuyos escritos, bajo este enfoque, pueden darnos una explicación bastante válida de su personalidad y de sus contradicciones, tan abundantes. La añoranza de Carlos V, del rey-soldado que combate al frente de sus tropas y de los tiempos de esplendor, abandonados con el quinientos, marca una actitud, ya desde la *Política de Dios*, donde se nos advierte cómo un rey que pelea delante de los suyos nos obliga a ser valientes. Tal vez no son tantos los renuncios en que incurre nuestro autor en su evolución de consejero de Osuna a crítico de Olivares. Quevedo, en su nostalgia de otros tiempos, pide una monarquía sin validos y la vuelta de un César: la crítica de la monarquía hereditaria en su «seamos de quien nos hereda, y no de quien nos arrebató» de *La hora de todos* y su idea de que los reyes que se entregan a privados son como galeotes. Así pues, el rey Felipe IV ha de prescindir de validos

y tomar las armas personalmente contra Francia, como expresa en el Soneto «No siempre tienen paz las siempre hermosas», dedicado a este rey, que acaba con un exaltado «Vibre tu mano el rayo fulminante, / castigarás soberbias y locuras, / y si militas volverás triunfante».

Henry Ettinghausen volvió a tomar la palabra para hablarnos de *Quevedo ante la rebelión de catalanes y portugueses*, es decir, de la rebelión que acaba con el Conde-Duque y los ojos bajo los que nuestro satírico la vio en sus escritos, desde sus circunstancias como prisionero en León. *Descifrase el alevoso manifiesto* y *La rebelión de Barcelona* son obras destinadas a contestar los panfletos, tan abundantes, que circulan a lo largo de la contienda, y que en buen número son catalanes y portugueses. Se habló sobre las necesidades que movieron a Quevedo, desde San Marcos, a intentar granjearse de nuevo el favor del rey y del valido. En ese sentido, la figura del privado se nos presenta como la de un personaje íntegro y desinteresado en su acción de suprimir los privilegios forales. Las actitudes de Quevedo ante el privado en un momento posterior, a medida que se produce el descalabro militar español, él es liberado y Olivares cae pocos meses antes de la trágica batalla de Rocroi, son apreciables en su epistolario. Muestran que, una vez más, nuestro autor se contradice con sus actitudes anteriores, según las circunstancias van modelando su comportamiento.

Josette Riandière La Roche, de la Sorbonne Nouvelle de París, completó la mañana con una erudita exposición —*Quevedo y la montaña de Cantabria*— sobre los orígenes de los Quevedo. La investigadora, bien conocida por sus espléndidos trabajos en este terreno, tan importante para conocer la biografía de nuestro autor, mostró cómo eran apreciados durante el reinado de Felipe IV los orígenes montañoses para obtener la certificación de limpieza de sangre. Desde ese punto, se entiende mejor el acceso al hábito de Santiago de un individuo de noble linaje, aunque poco poderoso, que por sus apellidos —Villegas, Santibáñez, Ceballos, Rueda— tiene una imagen bien definida en la corte.

Alfonso Rey, de la Universidad de Santiago de Compostela, fue el que culminó este segundo día. Su exposición, *De ideologías religiosas: «Virtud militante»*, versó sobre un tema del que es buen conocedor. La *Virtud militante* es obra tenida en gran estima por Quevedo, como manifiesta en carta al Duque de Medinaceli. En ella se combinarán el tratado y el sermón, en un uso del paralelismo prosístico que se habrá de desarrollar en otras obras. Es interesante su coincidencia de ideas con algunos arbitristas en materia de pensamiento económico, lo que extraña en una obra menos moralista que religiosa. Pero su pensamiento religioso, concluyó Alfonso Rey, de enfoque erasmiano y «militante», no condiciona su estoicismo filosófico. El interés de esta aportación se resaltó en el contexto del tratamiento de las ideas de Quevedo y, enlazando con la intervención de Ettinghausen de esa mañana, continuaría al día siguiente en la culminación de este apartado dedicado a historia e ideología.

Josette Riandière tomó la palabra la mañana siguiente para referirse a *Quevedo y los franceses: de los panfletos a los tratados políticos*. Habló, pues, de la postura de Quevedo desde la corte, en un momento en que no es partidario de Olivares, pero coincide con él en el ataque a los franceses y a su rival, Richelieu. La profesora Riandière dio una completa visión de esas ideas de Quevedo a través de sus escritos, desde una obra de transición, el *Lince de Italia*, que se escribe en 1628, antes de acceder Quevedo a los favores de la corte, hasta la *Hora de todos*, donde comienza la culminación de su actitud, y la *Carta a Luis XIII* y la *Visita y anatomía*.

Para concluir con esta sección, el profesor Santiago Fernández Mosquera, de la Universidad de Santiago de Compostela, habló del *Hallazgo e interpretación de un memorial recuperado: «Execración contra los judíos»*. Éste fue el título de su ponencia, y en ella recordó de modo breve los hechos del descubrimiento e interpretó el papel ideológico de la obra recientemente aparecida de Quevedo. Se refirió el estado de la cuestión de la crítica de esta obra y se la situó históricamente como panfleto de circunstancias, con el establecimiento de ciertos paralelismos entre las figuras de Quevedo y Paravicino.

Esa misma mañana comenzó el corto segundo apartado —sobre el *Buscón* y la ficción narrativa en su tiempo— con una nueva intervención de Pablo Jauralde: *Imaginación y espacio narrativo en «El Buscón»*. En ella propugnó la lectura de la obra como producto de un autor «hombre de su tiempo», es decir, acorde a los datos histórico-biográficos de que el investigador dispone. Pero paralelamente hizo referencia a aspectos formales de la obra y a las particularidades narrativas de su autor, tales como la rapidez general en el *tempo* de narración, rota por la complacencia en pequeños centros que rompen ese ritmo. Esto llevó a la conclusión de que la obra no está bien concebida y lo que busca es el aplauso del lector. Fue una rica aportación que generó un debate animado.

Alfonso Rey tomó esa tarde la palabra para tratar sobre «*El Buscón*»: *¿Obra de juventud? Ensayo de relectura*. Sobre la base de los problemas textuales que genera la polémica de las primeras ediciones, la obra fue vista como una buena muestra de las ideas de Quevedo en esa década de los 20, especialmente cara a su exigencia a la nobleza y su neutralidad frente a la burguesía. La discusión que siguió a esta ponencia anticipó la mesa redonda de la mañana siguiente. Ésta, sobre los *Problemas textuales de «El Buscón»*, la formaron Antonio Carreira, Pablo Jauralde y Alfonso Rey, y estuvo moderada por Lía Schwartz. Los nuevos planteamientos que generan los criterios actuales de edición de la obra, vistos los aspectos de transmisión textual y de datación, fueron tratados tras ser valorada la, en su momento, fundamental edición de Lázaro Carreter. El debate se centró principalmente en las presuntas varias fases redaccionales y clarificó el estado de la cuestión ecdótica de la obra.

Antonio Carreira, del Instituto *Calatalifa* de Madrid, inauguró acto seguido el tercer apartado del curso —Quevedo y la poesía de su tiempo— con una in-

tervención que versó sobre la *Presencia de Quevedo en las antologías poéticas de comienzos del siglo XVII*, y en la que se sirvió de Góngora como referencia para analizar a Quevedo desde el punto de vista de la recepción. Fue una erudita ponencia que contó con una participativa discusión final.

Esa tarde, Lía Schwartz, Profesora del Dartmouth College, habló de *Las voces del poeta-amante en sus contextos literarios*. La poesía amorosa como recreación de motivos petrarquistas entremezclados, en muchos de los casos, con referencias de la elegía romana, fue tratada aquí con denso rigor. Se ofreció un panorama de los procesos de imitación y emulación de la poesía quevediana, que abarcaban además la *Antología griega*, así como discursos pastoriles y neoplatónicos. La exposición fue aplicada a la idea de la existencia de varias voces en ese *Yo* poético, que se relacionó con todo este variado abanico de influencias.

El viernes comenzó con otra conferencia de Antonio Carreira, esta vez sobre *Góngora, Quevedo y la estética de la dificultad*. En su desarrollo se pusieron de manifiesto una vez más los resbaladizos límites de lo ‘culterano’ y lo ‘conceptista’ en un riguroso análisis de la producción de ambos poetas. Francisco Rico, de la Real Academia Española, concluyó la semana con dos intervenciones seguidas. La primera, sobre el soneto «*Cerrar podrá mis ojos...*», fue un eficaz análisis de las fuentes y la puntuación de este poema quevediano. En la segunda retomó el tema del apartado anterior del curso, y habló sobre *Novela picaresca e historia de la novela*. En relación con Quevedo, inscribió el *Buscón* en una amplia corriente imitativa de la revolución realista, inaugurada por el *Lazarillo* y continuada con el *Guzmán*, de la que se dieron abundantes detalles.

Tras un sábado y un domingo en los que los asistentes al curso disfrutamos de un soleado Santander, la segunda semana fue abierta con la ponencia de Jaime Siles, de la Universidad de Saint Gallen, quien continuó hablando de poesía, en este caso de *La poesía grave de Quevedo y sus fuentes clásicas*. Fue una densa exposición en la que se propuso elaborar un orden de las diversas fuentes, a fin de identificarlas en su función, esto es, como mecanismos al servicio de la creación poética quevediana. El papel de la elegía latina también fue valorado, pues el propósito de Quevedo es condensar en catorce versos lo que este género había desarrollado a partir del epigrama, en una multiforme imitación. Y dentro de todo ello, la recuperación de la *Gravitas* clásica como actitud moral y las influencias de Propertio. De esta forma, y mientras se traían a colación los *topoi* estoicos relacionados con esta poesía seria, se concluyó una intervención sobre las fuentes que habría de tener continuación al día siguiente, en un enlace entre la moral y la sátira que no desaprueban los escritos de Quevedo.

El legado de la obra poética quevediana comenzó a ser tratado por José Luis Calvo Carilla, de la Universidad de Zaragoza, quien aclaró algunas de las claves que relacionan *Quevedo y la Generación del 27*. Se centró en Alberti y Cernuda como pautas de referencia de una recepción que, paralelamente a la recibida por

Góngora, existe de Quevedo entonces. Éste, que por su lenguaje desgarrado, cercano a veces al expresionismo y el surrealismo, es leído de un modo moderno, contagia en un sentido inmediato a Alberti, quien convierte el Quevedismo en un modelo de poesía comprometida, mientras que, por el contrario, Cernuda se mueve en un nivel superior de abstracción.

La poesía de Quevedo fue debatida esa tarde en una Mesa Redonda titulada *La poesía de Quevedo: lo universal, lo histórico*. La moderó Antonio Carreira y en ella Mario Hernández, de la Universidad Autónoma de Madrid, José Luis Calvo Carilla, Jaime Siles y Lía Schwartz trataron de cuatro puntos esenciales: la lectura filosófica de la poesía de Quevedo frente a la lectura libre, poesía sería *versus* poesía festiva, Quevedo, Góngora y el lector moderno y, en cuarto lugar, la poesía religiosa de Quevedo. El tratamiento de estos puntos fue desigual tanto en extensión como en profundidad, pero la mesa redonda resultó ser muy participativa y los asistentes al curso intervinieron en encendidos debates.

Tras un emotivo homenaje a la figura del desaparecido Francisco Ynduráin, profesor muy ligado a la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, la cuarta y última parte del curso —la obra moral y satírica: sus contextos, su legado— fue tan extensa como rica y variada. La inició la mañana del martes Manuela Mena, del Museo del Prado, con una clarificadora aportación al curso. Su título fue *El contexto artístico de la obra de Quevedo: El Bosco y el mundo medieval*. Fue ésta la primera de dos intervenciones sobre el entorno plástico de la obra de Quevedo y se centró en ilustrar cómo del mundo medieval heredó nuestro autor conceptos como el Juicio Final, las tentaciones, el Infierno y el triunfo de la Muerte, tan presentes en su obra satírica en prosa.

Jaime Siles habló a continuación sobre *La sátira latina y la poesía satírica de Quevedo*, a la que considera —dijo— la más intensa desde el punto de vista creador. Quevedo se fija en la realidad inmediata para mostrar una visión cómica del mundo y, partiendo de ello, el profesor Siles demostró cómo la *sátira* latina es desplazada por Quevedo hacia el poema moral, mientras que para sus sátiras se inspira en epigramas y elegías. Esa tarde, Mario Hernández retomó el tema del legado en *De la sátira barroca al esperpento: Quevedo, predecesor de Valle Inclán*. Se ilustraron los caracteres de neobarroquismo, las contradicciones y la pluralidad del autor gallego y, todo ello, situado en su contexto modernista, fue analizado como una recreación de la obra quevediana.

Manuela Mena comenzó el día siguiente una segunda aproximación a las corrientes pictóricas del tiempo de nuestro autor. Tuvo como título *El contexto artístico de la obra de Quevedo. Lo contemporáneo: de Arcimboldo a Jacques Callot*. Paralelamente al contexto medieval que, como ya se había visto, tuvo una influencia muy determinada en Quevedo, la estética contemporánea también ofrece numerosos puntos de conexión con sus textos: las formas de contemplar y recrear la naturaleza, la guerra, la pobreza y los tipos humanos, ele-

mentos esenciales en Quevedo, fueron revisados en obras pictóricas coetáneas. Por otra parte, las ideas estoicas tan características en el escritor, también se vieron reflejadas alegóricamente en cuadros y grabados donde la *vanitas* y la idea de la no recuperación son temas esenciales.

Sagrario López Poza, de la Universidad de La Coruña, habló de *Quevedo, humanista cristiano*. El saber humanístico puesto al servicio del catolicismo militante, modo de obrar muy jesuítico, es aquél con el que Quevedo se educa a fines del siglo XVI, y ello, sumado al movimiento neoestoico, conciliado con el humanismo en una síntesis ascética, ayuda a explicar muchos de los procedimientos retóricos de nuestro autor como el *contrafactum*, típico de las obras festivas, o el cultivo de la biografía. El uso de una cultura humanística —menor de la que se le supone en ciertos momentos, mas indudable— en su compromiso con el Estado y la ortodoxia católica, nos da un trasfondo ideológico que es necesario tener en cuenta en el análisis de sus obras.

Esa tarde la directora del curso, Lía Schwartz, trató las obras satíricas en prosa en su ponencia *De los «Sueños» a «La Hora de todos»: política y sátira menipea en el siglo XVII*. Fue una visión panorámica del género satírico en la prosa de Quevedo, desde el mismo concepto de «sátira» y su acepción por parte de la crítica, hasta el análisis de sus obras en prosa como recreaciones de modelos clásicos inscritas en un contexto muy concreto. La obra de Justo Lipsio y, en buena medida a través de ella, la recepción de las sátiras menipeas de Séneca y la obra de Luciano, se postularon como fundamentales para entender los *Sueños*, el *Discurso de todos los diablos* o la *Hora*. De este modo, el papel de la política en las sátiras en prosa, especialmente resaltado en el caso de la última obra, quedó redefinido a través del uso de recursos clásicos para la crítica moral de la sociedad.

Sagrario López Poza dio una conferencia la mañana del jueves sobre *«Los Sueños» y la tradición emblemática*, en la que ofreció un completo panorama de este género literario y lo relacionó con la sátira quevedesca. Tras una introducción general, enlazó con su ponencia del día anterior mostrando la aceptación por parte de los jesuitas de los emblemas, por similitud con su forma de enseñar, y así demostró cómo el carácter de los *Sueños*, que distorsionan adrede enseñando lo correcto por su contrario, se hallan en esta línea. Las analogías de la obra estoica *La tabla de Cebes* con el *Sueño del Infierno*, puestas de manifiesto a lo largo de la exposición, contribuyeron a descubrir todo un mundo que estaba muy presente en el contexto cultural de Quevedo.

Jesús Antonio Cid, de la Universidad Complutense, habló acto seguido sobre *La sátira política en la Corte: 1610-1640*, ponencia en la que se ilustraron esas críticas de los vicios de los poderosos tan abundantes desde el reinado de Felipe III, su tradición y sus tipologías. Dentro de todo ello Quevedo no fue visto como un poeta satírico-político, escritor de invectivas personales, sino más bien como político-moral, que da consejos sobre cómo conducirse. Sus sátiras,

más centradas en ir contra los de fuera que contra los de dentro, lo caracterizaron de otro modo. En esa línea, la autoría del *Padre Nuestro* glosado, atribuida a Quevedo, fue puesta en cuestión otra vez, así como el carácter político y moral de la sátira *La Hora de todos*. De esta manera, los problemas que se habían tratado en la intervención anterior de Lía Schwartz, se replantearon en buena medida aquí.

Leonardo Romero Tobar, de la Universidad de Zaragoza, dictó dos conferencias en las que habló del legado de Quevedo en esas épocas que conectan al lector contemporáneo con el poeta: los siglos XVIII y XIX. La primera, que expuso el jueves por la tarde, a continuación de la de Antonio Cid, versó sobre *De la sátira barroca al artículo de costumbres: Quevedo, Torres Villarroel y Larra*, y en ella se trató de la herencia que la sátira menipea tuvo en el artículo periodístico, que no es más que la manifestación de una poética nueva aparecida en el Siglo de las Luces. Las «visitas» a la corte en el *Día de difuntos* de Larra entroncan con la interpretación que Torres había hecho en el siglo anterior de Quevedo y su poética. La intervención del viernes se centró en *La novela realista entre Cervantes y Quevedo: la invención galdosiana*, y tuvo como objeto el descubrimiento de algunas de las huellas de Quevedo —y del siempre omnipresente Cervantes— que se pueden observar en la narrativa de la segunda mitad del siglo pasado. La atención que a Quevedo prestó Galdós fue el eje de la ponencia, y esos restos del Juvenal español, que aparecen como de soslayo pero siempre están ahí, se rescataron de algunas de las novelas galdosianas: *El doctor Centeno*, *Tormento*, *La de Bringas*, *Fortunata y Jacinta*, *Trafalgar*, *Gloria...* La filosofía moral y numerosas claves de nuestro escritor fueron así recuperadas a través del gran novelista finisecular. El curso había llegado a su fin.

La conclusión del curso corrió a cargo de Lía Schwartz, y tuvo como título *Quevedo y la formación del canon áureo: las tres últimas décadas*. En ella se repasó el papel cambiante que el satírico ha desempeñado en ese canon, desde la forma de estudiarlo en relación, siempre de inferioridad, con Cervantes —como hizo Ticknor—, hasta los elogios crecientes de Fernández Guerra, Astrana Marín —Quevedo escribió de todo y bien— que culminan con Borges en los años 50. Así se expusieron sobre esta base las novedades críticas de las tres últimas décadas y se enlazó con el contenido del curso. Lo que en él se pretendía ilustrar y se había logrado en buena parte, fue el cómo vida y obra se entrelazan en los escritos de ese cúmulo genial de contradicciones llamado Francisco de Quevedo Villegas.

*Quevedo, político y escritor* resultó ser, en definitiva, un curso bastante completo para los quevedistas y muy instructivo para todos los interesados en la literatura áurea española que, en buen número, asistieron. La organización fue excepcional, así como el trato a los participantes. Esperamos que gran parte de los trabajos presentados tengan salida en la publicación de unas actas, como parece ser la intención de los organizadores, y que en lo sucesivo, las ediciones del Curso Superior de Filología Española de la UIMP mantengan el elevado nivel alcanzado por ésta.

MIGUEL MARAÑÓN RIPOLL

M<sup>a</sup> del Carmen Rocha de Sigler, *Francisco de Quevedo. Cinco silvas (Estudio, edición y notas)*, Salamanca: Ediciones Universidad, 1994, 266 pp.

La bibliografía sobre las silvas de Quevedo, enriquecida durante los últimos años de forma profunda y creciente, halla en el libro de Rocha de Sigler un nuevo complemento. Se presenta como «estudio, edición y notas» de cinco silvas de Quevedo (*A la soberbia, Al sueño, Al que cavaba una mina, Roma antigua y moderna, y A una nave*), al que aduce una introducción general sobre Quevedo, la silva como género y sobre la colección concreta de silvas quevedianas.

La primera parte de la introducción presenta dos capítulos. El primero pretende describir un estado muy sumario de las cuestiones principales referidas a la obra poética de Quevedo (temas, estilo, fuentes, ideología, problemas textuales). Se trata de un repaso a la bibliografía esencial y ya clásica de Quevedo, con un propósito meramente informativo, tal vez como premisa metodológica. El segundo capítulo, como reza el epígrafe, justifica el estudio de las silvas con una breve relación de los estudios que han abordado este aspecto concreto de la obra quevediana. Incluye en este apartado un dato de relieve, no manejado con anterioridad: la referencia de Jiménez Patón en su *Mercurio Trimegisto* a una «séptima sylva» de Quevedo, lo que sirve para reafirmar la idea de que Quevedo consideraba como colección singular un determinado número de composiciones. Se une este dato a los *loci classici* de Lope de Vega, anunciando la relación de Quevedo con Estacio en su composición de silvas, y de Quevedo declarando al Obispo de Bona su intención de continuar con el grupo de silvas: el tan citado «Yo volveré por mi melancolía con las silvas, donde el sentimiento y el estudio hacen algún esfuerzo por mí». Se echa en falta en este repaso bibliográfico una actualización que incluya el trabajo de Aurora Egido sobre la silva andaluza, que proporciona un panorama preciso para comprender la iniciativa de Quevedo, y el volumen colectivo de *La silva* (ed. López Bueno, Serv. de Publicaciones de Univ. de Sevilla, 1991), donde, entre otros estudios que abordan de modo exhaustivo el tema de la silva, se incluye un trabajo concreto de Pablo Jauralde sobre las de Quevedo.

La segunda parte de la introducción se centra en el asunto concreto de las silvas. El primer aspecto tratado es el del mismo concepto de silva. Para ello se remonta, de forma

obligada, a la antigüedad clásica, a Estacio. La retórica clásica, tras las huellas de Quintiliano, ha asociado el término silva a la improvisación, tal vez guiada por las palabras que el propio Estacio declara en el prólogo de sus *Silvae*: composiciones «qui mihi subito calore et quadam festinandi voluptate fluxerunt». Los estudiosos del poeta latino (Newmyer, Hardie) han observado el carácter convencional de estas declaraciones, sometidas al tópico de la modestia, propio de los proemios. Rocha de Sigler observa con claridad que la indicación de Estacio no debe ser tomada al pie de la letra y no debe ocultar que la colección reúne «varios géneros retóricos (*epicedia, genethliaca, epithalamium, epistula, propemptica, soteria*)» (p. 45). Esta observación es esencial para la comprensión de las silvas quevedianas como colecta de similar naturaleza genérica a la de Estacio.

Sobre el papel de Poliziano en la historia de la silva, Rocha de Sigler apunta una afinidad de tono y de modalidad descriptiva con Estacio. Sin embargo, la lectura de ambos no depara similitudes susceptibles de unificar el género. Con Poliziano, la silva, como bien indica Alcina (*La silva neolatina*, en *La silva*, ob. cit., pp. 129-155), abre un nuevo modelo de poesía didascálica, de asunto metaliterario que habrá de ser muy fructífero durante los siglos XVI y XVII, pero no muy próximo al origen estaciano. La idea de Lorenzo de' Medici como discípulo (p. 47) de Poliziano y las implícitas semejanzas entre las silvas de ambos son también discutibles. Cada una pertenece a modelos distintos, en origen y desarrollo, como la historia de la silva mostrará luego: la poesía bucólica de Lorenzo, la composición didáctica de Poliziano y la básicamente encomiástica de Estacio tienen poco que ver, al margen del título. De lo que no hay duda es de la importancia extraordinaria que un análisis de la silva neolatina reporta, en especial, al estudio de las silvas de Quevedo, como demuestra el trabajo ya citado de Alcina.

En el apartado de la silva española, Rocha de Sigler recuerda la cronología propuesta por Asensio: el lapsus temporal entre las dos partes de las *Flores de poetas ilustres*, Jáuregui, el manuscrito de la *Poética silva* (que estudió Lara Garrido, *Homenaje al Prof. A. Gallego Morell*, Univ. de Granada, 1989, t. II, pp. 183-199), Góngora, y los preceptistas Faría y Sousa y Caramuel. Conviene no olvidar en estos hitos el de Lope de Vega: su silva *Apolo*, de 1604, un diálogo burlesco más bien propio de Luciano de Samosata, ha de tenerse en cuenta en esta cronología de la silva en España.

Concluye este apartado con el análisis del vínculo de Quevedo con la tradición clásica. Rocha de Sigler enlaza directamente a Quevedo con Estacio en la concepción general del grupo de silvas: «para Quevedo, como para Estacio, la selección del título es un reconocimiento del carácter misceláneo de la colección» (p. 54). Otra de las conclusiones más importantes de este capítulo, fundamental para la monografía en su conjunto, es la afirmación de que para Quevedo «el término silva no describía una forma métrica sino un género poético» (p. 53). La superación del marco métrico es básica para comprender a Quevedo, aunque el poeta español, para complicar las cosas, haya escrito silvas con el modelo métrico de las silvas en la mayor parte de los casos. A pesar de ello, estos aspectos deben quedar completamente deslindados, tal y como hace Rocha de Sigler.

Uno de los grandes problemas con que se enfrenta el estudioso de las silvas quevedianas es la delimitación del *corpus*. Para ello, Rocha de Sigler apela a la historia de los textos, a su transmisión. El trabajo básico ya fue señalado por Asensio, pero Rocha de Sigler añade detalles más minuciosos. Opera por partes: incluye como primer

grupo indiscutible, 19 poemas, cuyos testimonios se repiten con cierta insistencia en varios documentos. Después comienza, tal y como ella declara, «un escrutinio más cuidadoso»:

a) Los poemas que reciben la denominación de idilios en la edición del Parnaso como colofón funeral a la sección *Canta sola a Lisi* de la musa Erato y que figuran en la colección de Nápoles. Rocha de Sigler no lo afirma con claridad: sugiere que fue González de Salas el promotor de tal ubicación en el Parnaso y que tal vez Quevedo quiso pertenecieran a la serie original de silvas. La consideración es irreprochable, aunque la idea de que fue Quevedo el inductor también lo es: no hay datos de que Quevedo no haya querido conformar el cancionero *Canta sola a Lisi* con ese final epitáfico. Es plausible incluso la idea de que Quevedo quisiera utilizar los idilios en dos lugares diferentes, con dos contextualizaciones diferentes, igualmente válidas ambas.

b) Un segundo grupo está constituido por las composiciones que sólo figuran en la edición de *Las tres musas*. La duda, muy razonable, de Rocha de Sigler sobre la inclusión de «Deja la procesión, súbete al paso», por su carácter excesivamente moralizante y por su fórmula métrica, es extensiva a otros poemas y en concreto a «Este polvo sin sosiego», escrito en quintillas de difícil vinculación métrica. Este mismo poema sirve para deshacer el problema que presenta Rocha de Sigler, también con objeciones muy razonables, sobre la inclusión de un romance como «Tiempo que todo lo mudas» entre composiciones escritas en su mayoría en metros italianos.

c) En un tercer grupo se incluyen composiciones que sólo han conservado una versión única en *Parnaso*. En este caso se reproduce la objeción sostenida por Asensio sobre el poema «Cuando glorioso entre Moisés y Elías», juzgada como «relación» y, por tanto, eliminada del inventario. Rocha de Sigler lo considera «fuera de lugar» y lo hace pasar «a la lista de poemas de dudosa inclusión» (p. 61). La singularidad de ciertas composiciones —y ésta lo es— es razón para rechazarlas del *corpus*, pero también para incluirlas, dada la heterogeneidad esencial de la colección. El hecho de que sea un poema «descriptivo-narrativo», como apunta Rocha de Sigler, es vinculable a «Esclarecidas señas da Fortuna», por su carácter de pseudo relación, y a, por poner un ejemplo, entre otros muchos, «Este de los demás sitios Narciso», por su voluntad descriptiva.

d) La consideración de «Si fueras tú mi Eurídice» y «Júpiter, si venganza tan severa» como madrigales y la no inclusión en el índice, que debe ser tomada como argumento de peso, complica su aceptación en el elenco de silvas, pero, como señala Rocha de Sigler, «es difícil rechazar categóricamente estos poemas» (p. 61).

La relación final que propone Rocha de Sigler es, tal vez, la más idónea, con la indicación de los poemas cuya inclusión resulta problemática y que, a mi juicio, es perfectamente aceptable —excepto los madrigales— en el conjunto definitivo de las mismas.

Donde reside la mayor importancia de esta introducción general es en la caracterización del conjunto de silvas conforme a los géneros clásicos que en ella concurren. Rocha de Sigler muestra cómo la colección, a la manera de Estacio, está compuesta por poemas epidícticos, de encomio principalmente. En ellos destaca *epicedios*, el *propemptikon* de la silva *A una nave*, el elogio de ciudades en *Roma antigua y moderna*, epitafios (o fórmulas epitáficas), himnos como el de *A las estrellas*, o *descripciones* de toda naturaleza, entre las que destaca la referida a la casa del valido Chacón de los Reyes Católicos, de clara ascendencia estaciana. Es muy interesante y pertinente la consideración de la canción *El escarmiento* como epitafio, ya que permite enfatizar la idea senequista (proce-

dente de la doctrina socrática) del cuerpo como sepulcro del alma: según Rocha de Sigler, «el hablante en su propio cuerpo sepultado se dirige al transeúnte y le pide que detenga su paso «mientras vivo escarmiento» le aconseja» (p. 70).

Un apartado sobre la tendencia en ciertas silvas a la disposición ternaria también resulta muy interesante. Rocha de Sigler ejemplifica, de forma concreta, esta característica en la silva *Al que cavaba una mina*, en el *Himno a las estrellas* y en la silva *Al pincel*. Se detiene de forma particular en esta última, a la que aplica la observación de López Grigera sobre la distribución ternaria de origen helénico, basada a su vez en la disertación de González de Salas en los preliminares de la musa Clío acerca de la canción pindárica. Aunque este poema pueda presentar tal disposición, es en la silva al músico Jerónimo de Mata, «El instrumento artifice de muros», que Rocha de Sigler incluye también como ejemplo general, donde esa estructura pindárica halla su mejor ejemplo.

Un repaso bibliográfico a los textos lleva a la autora a establecer la cronología, al menos, de los testimonios que transmiten un conjunto o una serie de silvas: la *Segunda parte de las flores de poetas ilustres*, de 1611, de Calderón, el manuscrito 46 de la biblioteca de Nápoles, el manuscrito de Évora, y las ediciones de *El Parnaso español* y de *Las tres musas*. Conjetura una historia del proceso y advierte un paso intermedio entre la *Segunda parte de las Flores* y el manuscrito napolitano, a partir de la intervención de dos copistas en este último y la referencia, ya citada, de Jiménez Patón sobre la séptima silva, cuya numeración coincide con la del grupo de silvas napolitanas que el copista X (según denominación de Ettinghausen) transcribe. Asimismo aventura una fecha para este manuscrito sobre el año 1625, atrasando en más o menos 10 años la cronología propuesta por Ettinghausen. Es muy probable que la controversia sobre este extremo continúe, ya que los datos avalan ambas hipótesis: un margen, no obstante, de diez años no es demasiado grande si tenemos en cuenta que se trata de una colección que se va conformando a lo largo de la vida de Quevedo.

Otro de los problemas importantes consiste en dilucidar cuál de los manuscritos (el de Nápoles y el de Évora) es anterior. Rocha de Sigler se inclina por un manuscrito (subarquetipo) desaparecido, previo a ambos testimonios, y por la redacción más temprana de Nápoles. La autora advierte que las silvas 1-5 son iguales en ambos manuscritos: a ello conviene añadir que diez de los trece poemas que contiene el manuscrito de Évora figuran dentro de los once primeros lugares de Nápoles. La afinidad es extraordinaria y, por ello, conviene, como ha hecho Rocha de Sigler, otorgarle al manuscrito portugués la importancia necesaria en esta historia de las silvas.

Con todos los datos, Rocha de Sigler propone, con un estudio complementario de variantes textuales de seis silvas, una posible filiación entre sus testimonios, sustentada con todo lujo de detalles. Las conclusiones son significativas: a) las correcciones del copista Q (Quevedo, según los indicios) del manuscrito de Nápoles no fueron tenidas en cuenta en otras fuentes y, sobre todo, b) «en la redacción de las *Silvas* hubo dos etapas y los textos fueron sometidos a un constante proceso de revisión y reajuste» (p. 107).

En la edición de los textos, Rocha de Sigler opta por el testimonio más próximo al arquetipo, con la reconstrucción en algunos casos de tal arquetipo. En ocasiones, la distancia entre los textos le induce a respetar las diferencias, con la edición paralela de las versiones que juzga próximas a los subarquetipos. La edición propiamente dicha abarca cinco silvas: las cinco primeras del índice y de la edición de *Las tres musas: A la sober-*

bia, *Al sueño*, *Al que cavaba una mina*, *Roma antigua y moderna* y *A una nave*. Cuentan en general con una complicada historia textual e incluso tres de ellas se hallan entre los poemas quevedianos que más testimonios presentan. La labor de recensión y posterior conformación del texto es muy minuciosa y ocupa la mitad del libro.

En el poema *A la soberbia* establece dos subarquetipos: el arquetipo  $\alpha$ , procedente de *Las tres musas* y *Nápoles* y el arquetipo  $\beta$ , procedente de uno de los manuscritos de Rodríguez Moñino. Se juzga a este último posterior, por la huella del gongorismo y por la aseveración de López Grigera de que Quevedo acumula e intensifica el uso del latinismo léxico a partir del año 1630 en sus escritos en prosa. Es posible que exista tal influjo gongorino, pero éste pudo haberse producido en fechas próximas a la publicación de las *Soledades* y corregido en años posteriores. Si el léxico, según López Grigera, tiende al cultismo a medida que avanzan los años, desde el punto de vista de la *compositio*, se aprecia un regreso, en los tratados morales más tardíos, al período paralelístico de miembros (Ver A. Azaustre, *El paralelismo prosístico de Quevedo*, tesis en microficha, Univ. de Santiago, 1993) que la versión del arquetipo  $\alpha$  presenta con claridad.

Rocha de Sigler en la presentación de tres de estas silvas (*Al que cavaba una mina*, *A una nave* y *Roma antigua y moderna*) incluye un apartado sobre la *inventio* y la *dispositio*. El más extenso es el dedicado a la silva *Roma antigua y moderna*, para explicar la deuda con Propertio, con Joachim du Bellay, Janus Vitalis y, en general, con la poesía de ruinas que tantos ejemplos dejó en la poesía humanista del XVI y XVII. Hace lo propio con *Al que cavaba una mina*, del que señala su raigambre horaciana, con reminiscencias de Focílides, Anacreonte, Ovidio y los autores de la sátira romana. Desde el punto de vista estructural indica su disposición ternaria y la relaciona con la definición de canción pindárica que desarrolla González de Salas. La distribución puede ser ternaria pero resulta arriesgado establecer la conexión con el modelo prolijamente descrito por Salas en los preliminares. En el caso de *A una nave*, Rocha de Sigler señala de forma general su relación con los lugares comunes de la diatriba contra la codicia, cuyas formulaciones el propio Horacio contribuyó a establecer. La deuda con el poema *Phaselus ille* de Catulo explica no sólo los argumentos empleados, sino también la estructura de *propemptikon* que Rocha de Sigler observa en esta silva.

En las dos silvas restantes no figura este análisis de motivos y temas. Habría sido útil para comprender, en el caso de la silva *Al sueño*, el influjo de Estacio en la *dispositio*, en la medida en que se presenta como *amplificatio* del texto latino, tal y como muestran Crosby y Schwartz en su trabajo sobre esta cuestión («La silva *El sueño* de Quevedo: génesis y revisiones», *BHS*, 63, 1986, pp. 111-126) y que Rocha de Sigler reconoce haber tenido delante una vez redactado el epígrafe. En el caso de la silva *A la soberbia*, la afinidad de algunas expresiones con el discurso sobre la soberbia en *Virtud militante*, de 1636, podría haber ayudado en el establecimiento de la cronología de los textos.

El libro de Rocha de Sigler era necesario: sólo queda desear que la labor emprendida con la edición de estas composiciones (tarea ardua y comprometida, que Rocha de Sigler resuelve con rigor) se continúe con el resto: el resultado podría clarificar, por la heterogeneidad y por el carácter representativo de la colección, la totalidad de la creación poética de Quevedo.

MANUEL ÁNGEL CANDELAS COLODRÓN  
Universidad de Vigo

Cipriano de la Huerga, *Obras completas*, vol. VIII, León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 1994, 312 pp.

El humanismo español, con sus perfiles propios y características diferenciales, constituye un fenómeno cultural que sólo se ha empezado a conocer y estudiar con profundidad en fechas no muy lejanas. Los viejos, aunque insustituibles, trabajos de Menéndez Pelayo aportaron nueva luz sobre él, que hoy en día, ya en los albores del siglo XXI, se nos muestra mucho mejor definido y perfilado tras la labor exegetica de, entre otros, Marcel Bataillon, Eugenio Asensio, Margherita Morreale, Luis Gil y Francisco Rico. Estos investigadores han proporcionado numerosos trabajos sobre aspectos concretos y, asimismo, panoramas globalizadores que enmarcan ajustadamente el humanismo español en el contexto europeo y que han permitido el florecimiento de otros estudios sobre este tema. Así, en fechas muy próximas, Ángel Gómez Moreno ha revisado las relaciones hispano-italianas (en *España y la Italia de los humanistas. Primeros ecos*, Madrid: Gredos, 1994), mientras que Domingo Ynduráin ha ofrecido una nueva visión de conjunto en su volumen *Humanismo y Renacimiento en España* (Madrid: Cátedra, 1994), etc.

El humanismo español, pues, parece conocerse cada vez mejor, tanto en sus aspectos concretos, como a través de panoramas más amplios, de carácter globalizador. Carecemos, sin embargo, todavía hoy, de un elemento de trabajo fundamental para poder estudiarlo con el detalle que requiere: los textos. En efecto, en la actualidad contamos con muy pocas ediciones asequibles y rigurosas de los textos fundamentales de nuestros humanistas.

En este sentido, es benemérita la labor llevada a cabo por el grupo investigador que dirige el helenista Gregorio Morocho Gayo, de la Universidad de León, y cuyo objetivo fundamental reside en el estudio y edición de las obras de nuestros principales humanistas: Cipriano de la Huerga, Pedro de Valencia, Cristóbal Méndez, Benito Arias Montano, Dionisio Vázquez, Francisco Aguilar Terrones del Caño, Pedro de Fuentidueña, Juan de Vergara, Conde de Rebolledo, Antonio Ruiz de Morales y Molina, Luis Cabrera de Córdoba y Gaspar Grajal.

Primer resultado —primero e importantísimo— de este grupo investigador (financiado en parte por la DGICYT) es la colección *Humanistas españoles* que en apenas cuatro años ha publicado una decena de volúmenes de cuidada tipografía y elegante presentación. En ellos se han editado las obras de Cipriano de la Huerga y algunas de Pedro de Valencia.

El volumen que ahora reseño es el octavo de los dedicados a Cipriano de la Huerga y con él se cierra la publicación de todos los escritos conocidos hasta el momento presente del referido maestro Cipriano. Es fruto, asimismo, de la colaboración eficaz de un nutrido grupo de reconocidos investigadores: Gaspar Morocho Gayo se ha ocupado de las presentación y búsqueda de fuentes manuscritas; Francisco Javier Fuente Fernández ha prologado, editado críticamente y anotado la *Competencia de la hormiga con el hombre* y el *Epistolario*, así como ha transcrito el *Parecer sobre Paulo IV* y elaborado su aparato crítico; José Ignacio Tellechea Idígoras se ha encargado del estudio introductorio y la anotación del *Parecer sobre Paulo IV*; Jesús Paniagua Pérez, Santiago Domínguez Sánchez y M<sup>a</sup> Esperanza Curto Herrero han hecho lo propio con el *Parecer sobre la*

*esclavitud*. Finalmente, Javier Blasco, de la Universidad de Valladolid, se ha encargado de la revisión del volumen.

Todas las obras aquí editadas lo han sido con rigor encomiable; la anotación es extensa y erudita, referida a aspectos muy diversos: historia, estilística, figuras de expresión, fuentes... Revela asimismo un conocimiento profundo de la bibliografía sobre estas materias.

A cada texto de Cipriano de la Huerga le precede una extensa introducción en la que se desgrana hasta los más pequeños detalles, diversos aspectos de la obra en cuestión: descripción bibliográfica, estructura externa, cuestiones de autoría y género literario, fuentes textuales e ideológicas (erasmismo, lucianismo...), datación, elementos retórico-estilísticos, forma y sentido, situación de las obras en el contexto de otras similares de la época, etc. La información que se ofrece es muy detallada, con amplio y diestro manejo de fuentes clásicas y modernas. Algunas notas son, en este sentido, utilísimas para conocer mejor aspectos menos difundidos de nuestro Renacimiento: véanse por ejemplo las que se refieren a «afeites» (p. 80), el género epistolográfico (pp. 114-115), gastronomía de la época (p. 190), etc.

En unos textos tan amplios no faltan tampoco algunos deslices tipográficos fácilmente solventables en una segunda edición: erratas aisladas y, de más calado, el desbarajuste en la numeración de las notas de pp. 49-50. Acaso convendría también unificar el sistema de referencias bibliográficas: mientras que en la *Bibliografía final* se prescinde del nombre de la editorial, en las notas sí se incluye, aunque con excepciones (p. ej. n. 44 de la p. 69). Añádanse además en la bibliografía el número monográfico de la revista *Ínsula* sobre el diálogo renacentista coordinado por Lía Schwartz (con trabajos de Ana Vian, Florencio Sevilla Arroyo, etc.), y el importante volumen de David Marsh, *The Quattrocento Dialogue. Classical Tradition and Humanistic Innovation* (Londres: Harvard University Press, 1980).

La colección *Humanistas españoles* y, en concreto, este octavo volumen que cierra los dedicados a Cipriano de la Huerga, supone una aportación de primer orden para el mejor conocimiento y estudio del Humanismo Español. El trabajo serio, riguroso, llevado a cabo por Gaspar Morocho Gayo, Francisco Javier Fuente, Rafael González Cañal, Javier Blasco y un largo etcétera merece no sólo nuestro reconocimiento, sino también nuestra admiración por llevar a buen puerto una labor tan útil e imprescindible como ardua, paciente y largamente esperada.

JOSÉ MONTERO REGUERA  
Universidad de Vigo

Francisco de Leiva, *Una comedia y dos entremeses inéditos*. Ed. crítica, prólogo y notas de Cristóbal Cuevas y Elena Garcés, Málaga: Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 1994, 203 pp.

Las grandes figuras de nuestro teatro áureo (Lope, Tirso, Moreto, Calderón...) han eclipsado con frecuencia a otros autores que les fueron contemporáneos. Sin embargo y

afortunadamente, de un tiempo a esta parte se vienen impulsando desde la crítica especializada los estudios sobre otros autores que contribuyeron al éxito y peculiaridades del teatro español del Siglo de Oro. Fieles seguidores de Lope o de Calderón, han permanecido casi en el olvido; más aún si estos autores no estaban relacionados con la vida cortesana. Pues bien, Cristóbal Cuevas y Elena Garcés reivindican la figura de uno de ellos, Francisco de Leiva, y dan a conocer datos sobre su vida y obra, recuperando además tres piezas inéditas del autor malagueño, una comedia (*Antes que Amor es la patria* y *Primer cerco de Roma*), y dos entremeses (*El poeta* y *El Ensayo*). Procuraremos, desde estas páginas, colaborar con tan loable tarea.

Francisco de Leiva y Ramírez de Arellano perteneció al grupo de dramaturgos que desarrollaron su actividad teatral en Málaga, ciudad que —como otras tantas ciudades españolas— vivió el esplendor de las representaciones en los corrales de comedias.

En la *Introducción*, los editores subrayan la calidad literaria y los valores escénicos del dramaturgo malagueño, que le sitúan plenamente integrado en la creación del espectáculo barroco, y no sólo como discípulo aventajado de grandes maestros, sino como autor representativo de una forma personal de entender los cánones sentados por Lope, perfeccionados y continuados por Tirso de Molina, Moreto o, por supuesto, Calderón.

Para el bosquejo biográfico, Cuevas y Garcés utilizan documentos notariales e intentan —con éxito— depurar la biografía de Leiva de leyendas e incluso confusiones, de las que han sido y son víctimas diversos autores de nuestro Siglo de Oro. Los editores seleccionan escrupulosamente documentos y fuentes y no presentan al lector datos concluyentes si no aceptan totalmente su autenticidad y precisión.

Don Francisco de Leiva nació en Málaga en junio de 1630; de clase social medianamente acomodada, comenzó la carrera eclesiástica, viéndose obligado a interrumpirla tras el fallecimiento de su padre en 1649. Logró, sin embargo, ordenarse de Menores, lo que no le permitió vivir económicamente holgado. No contrajo matrimonio «tal vez por su innata prevención ante lo que pudiera suponer asumir responsabilidades» (p. XI). Parece que vivió siempre en su Málaga natal, aunque los testimonios consultados no son concluyentes en este sentido, y además su vida transcurrió entre la dedicación a la creación dramática y su actividad como albacea testamentario de su madre, fallecida en 1667.

Francisco de Leiva es fundamentalmente un creador dramático. No participa en las justas poéticas, academias literarias o certámenes poéticos, como tampoco lo hace en la vida cortesana. En ninguna de las celebraciones poéticas a las que concurren los ingenios malagueños aparecen composiciones suyas, debido, según Cuevas y Garcés, «a una meditada norma de conducta, a la que no sería ajeno su propósito de cultivar, casi en exclusiva, el género dramático» (p. XIII). Sus piezas se estrenan después de un delicado proceso de creación, siguiendo a sus maestros. En las comedias de capa y espada se asemeja a Rojas, Zorrilla y a Moreto, con técnica perfecta de habilidad en la creación del enredo y fino humor. Cultiva el género caballeresco y el heroico —al que pertenece la obra publicada— y pese a que su producción dramática es muy breve —un total de quince obras— los autores señalan los valores de estas piezas como suficientes para reivindicar la persona y la obra del escritor malagueño. Sus obras se representaron en diversas ciudades españolas y se publicaron en las *Partes de comedias* en 1669 y 1675; otras pasaron a formar parte del repertorio de compañías famosas, todo lo cual da testimonio

de su éxito. Don Francisco murió joven (46 años) y en la misma ciudad que le vio nacer, Málaga.

Con respecto a su perfil dramático, Cuevas y Garcés aceptan el tópico señalado por la crítica anterior, que apuntan a Leiva como discípulo de Calderón, a quien sin duda debe su estética; pero Leiva es deudor también de Lope de Vega, a quien debe su barroquismo y su frescura. Así, no cabe la menor duda de que a la hora de clasificar su producción dramática, Leiva debe ser incluido en el ciclo de Calderón, correspondiente a los autores nacidos en la primera mitad del XVII, maestro al que adeudan su técnica teatral, sus temas y su estilo. Pero el teatro que conoce Leiva, al que acude como espectador, es el de Lope, pero evolucionado, madurado, y de él es, sin duda, máximo deudor. No obstante, y como explican los editores, «Leiva no es solamente un imitador, sino un creador» (p. XVIII); innova en la psicología de los personajes, su humor y frescura son caracteres que le individualizan, en cierto modo, de sus maestros.

Francisco de Leiva concibe su producción dramática para su puesta en escena, para un espectador plural y no para el lector individual. El cuidado depositado para ello en el texto literario es extremo, así como en la elección del argumento. Estos datos revelan a un autor totalmente inmerso en la cultura de su tiempo.

Con respecto al lenguaje, su palabra, al decir de los autores, es preciosa, variada y perfectamente usada, puesta siempre al servicio de la representación, por lo que los diálogos son fluidos y sencillos, populares, salpicados de refranes y adornados con cultismos, sentencias y tecnicismos. Seguidor estilístico de Góngora, Leiva no deja pasar ocasión de acercarse al culteranismo que practica contenidamente en su discurso dramático. Siempre va a confiar, en última instancia, en las aptitudes interpretativas del actor, al servicio del cual están pensados el lenguaje y la expresión dramática.

El humor y la gracia andaluzas están presentes en la *ironía escénica* de la que hace gala el escritor malagueño y que se comprueba tanto en la comedia como en los entremeses ahora editados. Perfectamente complementado el lenguaje de los personajes con la adecuación métrica, también en este sentido se observa su deuda hacia Lope. La utilización de la estrofa adecuada a cada personaje y al tipo de parlamento así lo confirman.

Tras estas consideraciones generales acerca de la producción dramática de Leiva, Cuevas y Garcés se centran en la pieza dramática editada, *Antes que amor es la patria*, perteneciente al género patriótico heroico. El tema y el desarrollo del argumento no son casuales si tenemos en cuenta el momento histórico en el que se concibe y se estrena: finales del siglo XVII, en el fin de la hegemonía española y los separatismos nacionales. Frente a todo ello, «Leiva lleva a la escena el ejemplo de un pueblo que supo levantar un futuro esplendoroso sobre la base de anteponer los intereses comunes a los particulares» (p. XXIV). Y es que, según explican los editores, la Málaga de finales del siglo XVII conoció un movimiento dirigido desde las altas esferas encaminado a inculcar al pueblo ese espíritu patriótico al que contribuyó Francisco de Leiva con cinco comedias heroicas, siendo una de ellas la que ahora se publica por primera vez.

Por lo que respecta a la autoría sobre ella, la crítica anterior había dudado en su atribución al malagueño. No se conocía entonces el manuscrito 16.718 que ahora custodia la Biblioteca Nacional de Madrid y que perteneció a la biblioteca del duque de Osuna, que sólo atesoraba copias que se hubieran realizado directamente de los originales. La

copia contenida en este manuscrito del siglo XVIII es la que publican Cuevas y Garcés; el manuscrito no deja, por su propia naturaleza, lugar a dudas en cuanto a su correcta atribución, y en él leemos: «*Comedia famosa Antes que amor es la patria, y Primer cerco de Roma*, de Dn. Franc[isco] de Leyva» (p. XXVI), datos confirmados por los últimos versos de la obra, que de nuevo dan como autor al malagueño.

En cuanto a la fecha de redacción del texto, Cuevas y Garcés se sirven de las referencias internas del mismo: algunos pasajes recuerdan a *El alcalde de Zalamea* y al *Mágico prodigioso*, lo cual apuntaría a una fecha posterior a la publicación de ambas obras, es decir, hacia 1663. Los editores se sirven también del análisis argumental, que señala las fuentes utilizadas por Leiva, algunas publicadas con posterioridad a 1654. Sin embargo y considerando la existencia de lo que podría considerarse como una primera redacción de la obra, *La mayor constancia de Mucio Scévola*, Cuevas y Garcés indican una fecha bastante posterior, y piensan en una redacción no anterior a 1670-6, basándose además en la cercanía de la muerte del autor, que no le permitió venderla a sus impresores. Sitúan además los autores a la obra al final de su vida argumentando «... su calidad literaria, su madurez escénica y la magistral soltura con que Leiva maneja sus fuentes con vistas a la *dispositio* dramática» (p. XXVIII).

Con relación a las fuentes utilizadas, parece que el malagueño tuvo presentes los valores patrióticos y heroicos de *Ab urbe condita libri* de Tito Livio, además de otras obras de Horacio, Virgilio, Valerio Máximo o Plutarco.

El argumento conecta a la antigua Roma con el momento histórico que se vive en España en esos momentos, destacándose los valores de los personajes, que anteponen el bien común al particular, y sobre todos ellos, la valiente Clelia, que acaba casándose con su enemigo. La dualidad en los personajes es una constante de la obra, que se manifiesta incluso en los parlamentos en los que participan dos o más interlocutores, revelándose así una tendencia al manierismo que descubre la herencia calderoniana. Los autores realizan un breve aunque profundo estudio de los personajes de la obra y localizan sus correspondientes históricos, examinando los caracteres y el tratamiento que de los mismos realiza Leiva. Nada falta en este drama plenamente barroco: restitución del orden social perturbado, los graciosos, la pareja de enamorados y su correlato de inferior clase social, el héroe (heroína) y el final ejemplificador. Leiva limita la naturaleza (según las normas de Aristóteles), mezcla la tragedia y la comedia (según explicó Lope) y en el lenguaje y puesta en escena es seguidor de Calderón.

La obra está redactada en función del gusto del público, siguiendo sus exigencias, buscando el éxito en escena. Por ello, los autores culminan su valoración crítica con estas palabras: «Enfocada, sin embargo, desde los presupuestos estéticos del Barroco, *Antes que amor es la patria* nos parece una excelente comedia heroica de tema histórico, en la que las cualidades escénicas, el texto literario, la temática y el tono emotivo cautivan a un lector dotado de un mínimo de sensibilidad y cultura» (p. XXXIX).

Con respecto a *El poeta*, el primero de los entremeses también inéditos que se presentan en el volumen, Cuevas y Garcés atribuyen a su brevedad y carácter festivo su no publicación, lo que hace sospechar la pérdida de, al menos, algunos entremeses más. Aquí se sigue el manuscrito 14.856 de la Biblioteca Nacional de Madrid, del siglo XVII, que lo atribuye a Francisco de Leiva, frente a la desconfianza y ambigüedad ante esta autoría mostrada por C.A. de la Barrera, quien también así se refiere al segundo entre-

més, *El ensayo*. Parece que ambos manuscritos (el 14.856 citado y el 14.516/17 que conserva *El ensayo*) pertenecieron a la biblioteca de don Agustín Durán.

Para confirmar la correcta atribución al malagueño y situarle inmerso en la cultura de su tiempo, Cuevas y Garcés se sirven del análisis formal, métrico y estructural. Con relación al argumento, su carácter costumbrista le encuadra en lo que Cotarelo denominó «entremés de costumbres teatrales». Así, se nos revela Leiva como un hábil conocedor del ambiente teatral y bien preparado para reproducirlo en sus entremeses. En cuanto a la datación de estos entremeses, aquí también Cuevas y Garcés disienten de la crítica anterior —que los consideraba obras de juventud— sino que ven en estas obras breves al escritor maduro que conoce a la perfección el ambiente del teatro, la personalidad de los actores para los que escribe sus piezas dramáticas.

Sigue ahora en el volumen —tras la breve relación de los *Instrumenta* utilizados— la edición anotada de las tres obras. Dicha anotación está orientada únicamente a la mejor comprensión del texto, cumpliendo perfectamente con su cometido. En estas páginas comprobamos efectivamente las excelencias de unas obras tan ponderadas por los autores en la introducción, y asistimos a su deliciosa lectura que invita a imaginarnos su puesta en escena.

Como *Apéndice* se presenta el aparato crítico, en el que se describen los manuscritos utilizados, así como las variantes resultantes del cotejo con otros manuscritos, algunos con un contenido tan diferente que obliga a los autores a ofrecer otro texto para *El poeta*.

El rigor y cuidado editorial se aprecian a lo largo del volumen, lo cual hace más atractivo el contenido de la obra, loable desde su ambición primera: impulsar el conocimiento de un autor representativo y la edición de tres piezas dramáticas que permanecían, hasta ahora, inéditas. Vaya desde aquí nuestra felicitación a los editores, a quienes debemos ya el conocimiento de producciones dramáticas que contribuirán, sin duda, a juzgar adecuadamente el alcance y significación de nuestro teatro áureo.

MERCEDES SÁNCHEZ SÁNCHEZ  
Instituto de Lexicografía  
Real Academia Española

Miguel de Cervantes, *La destrucción de Numancia*. Edición de Alfredo Hermenegildo, Madrid: Castalia, 1994, 190 pp.

*La Numancia* presenta una historia editorial compleja. Esta pieza de Cervantes es una de las dos que se conservan manuscritas, junto con *El trato de Argel*, de las «veinte comedias o treinta» que don Miguel escribió, si hacemos caso de lo que asegura en el prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, antes del triunfo avasallador de la dramaturgia lopesca. Sin embargo, aquí termina la fortuna de esta pieza, pues el ológrafo no ha llegado hasta nosotros. La obra se conservó en dos manuscritos no autógrafos fechados a finales del XVI o principios del XVII. Uno de ellos se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid bajo la signatura 15.000 (para una descripción detallada: Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, ed. de Florencio Sevilla y

Antonio Rey, Barcelona: Planeta, 1987, p. LXVI); ésta ha sido encuadernado en piel y va precedido de una noticia bibliográfica de La Barrera donde éste explica que llegó a sus manos, cedido por don Tiburcio Tejada, junto con otras siete comedias españolas. El texto presenta numerosas lecturas erróneas que llegan en ocasiones al disparate. Con todo, fue durante toda la primera mitad de este siglo el único testimonio manuscrito disponible.

La otra copia manuscrita de *La Numancia* se encuentra actualmente entre los fondos de la Hispanic Society of America. Dicha copia perteneció a don Pedro de Llanos y Rivero durante el siglo XVII, a Salvador Nogués durante el XVIII, a José Sancho Rayón y, finalmente, a Archer Huntington quien la donó a la Hispanic Society en 1956, según explica J. Canavaggio («A propos de deux comedias de Cervantès: quelques remarques sur un manuscrit récemment retrouvé», *BH*, LXVIII [1966], p. 5). Sin embargo, este manuscrito permaneció durante bastante tiempo ilocalizable, lo que hizo que algunos de los editores del presente siglo no pudieran contar con una prueba documental de tamaño importancia. En 1964, Antonio Rodríguez Moñino («Reaparición de un manuscrito cervantino (*El trato de Argel* y *La Numancia*)», *Anuario de Letras*, IV [1964], pp. 69-103) localizó el ms., que resultó ser un texto más fiable —sin lecturas absurdas— que el de la Biblioteca Nacional de Madrid. Esto lo hubiera podido convertir, a partir de ese momento, en fuente preferible frente a Ms. 15.000 para las ediciones posteriores si no fuera por las dificultades que la institución americana propietaria venía poniendo para su consulta.

Por otro lado, *La Numancia* no fue publicada hasta que la editó, en 1784, Antonio de Sancha, quien estableció el texto a partir del segundo manuscrito mencionado, el de la Hispanic Society. Este dato de la fuente de Sancha fue una incógnita durante todo el tiempo que permaneció desaparecido el manuscrito.

Así las cosas, los editores modernos se han acercado al texto con todas las reservas que impone la carencia del autógrafo y las dificultades para la obtención del material conservado. El pasado mes de mayo aparecía en las librerías una nueva edición del drama cervantino a cargo del profesor Alfredo Hermenegildo, bien conocido por sus investigaciones en el terreno del teatro de los siglos XV y XVI.

La edición se inicia con un prólogo de cuarenta páginas de extensión y contenido que satisfacen las necesidades de un lector no especializado, pero al tiempo ofrecen sugerencias —y, por supuesto, apoyo bibliográfico— para los ya iniciados en la materia. Los dos primeros epígrafes contextualizan la pieza tanto en su dimensión literaria como en el aspecto histórico que le sirve de base argumental. Especial interés, creemos, tienen el tercer y cuarto capítulos en los que, sin extenderse innecesariamente, A. Hermenegildo ofrece un ajustado panorama de las obras inspiradas en el suceso de la destrucción de Numancia, así como de las ocasiones en que la pieza cervantina ha subido a escena en el último medio siglo. Muy útil es asimismo el resumen de las valoraciones críticas que la pieza ha tenido desde el siglo XVIII hasta hoy.

El estudio de la obra en sí —pp. 25 a 39— nos parece muy sugerente y conciso. La vía interpretativa que resume el editor está basada en algunos de sus trabajos anteriores (*La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona: Planeta, 1973 o *La «Numancia» de Cervantes*, Madrid: SGEL, 1976). A través de los tres tipos de personajes — con nombre propio, anónimos, con nombre abstracto— se nos ofrecen los tres planos que *se su-*

*perponen y se complementan en una perfecta armonía* (p. 28), según el profesor Hermenegildo. Existe una dimensión humana de las figuras individualizadas, que en el caso del general sitiador, Cipión, podría estar sugiriendo una interpretación histórica de la obra al identificarlo con don Juan de Austria y su papel como jefe supremo de las tropas que sofocaron la rebelión de los moriscos en las Alpujarras (1568-1571). Pero esto se complementa con una universalización del hecho teatral a través de los personajes innominados. Y, finalmente, se enriquece con una reflexión sobre España y los españoles canalizada a través de los personajes alegóricos.

A la *Introducción* siguen dos secciones bibliográficas. La primera incluye, según se dice, «las ediciones más importantes» (p. 41) de la obra. Siete son en concreto las citadas. Si bien ya se avisa de la selección, quizás hubiera resultado útil para el lector especializado una lista más amplia en un texto donde el editor tiene tanto que decir. La *Bibliografía selecta* que incluye los estudios críticos y las obras citadas es muy completa. Revisa las bibliografías de ediciones anteriores convirtiéndose en la más actualizada de las publicadas.

Cierto detenimiento merece la *Nota previa*, pues recoge, entre otras cosas, los criterios editoriales. Ante el problema de la falta de autógrafo, que resumíamos al comienzo de esta reseña, A. Hermenegildo adopta la siguiente resolución:

*Hemos reproducido y editado, con numerosas correcciones, el texto que aparece en el manuscrito (M) existente en la Biblioteca Nacional de Madrid (número 15.000), y hemos tenido en cuenta la excelente edición de Schevill y Bonilla (SB), hecha a partir de dicho manuscrito. Cuando la lección del manuscrito era claramente ilógica, la hemos remplazado por otra correspondiente teniendo en cuenta un documento existente en la Hispanic Society of America. [...] La edición impresa por Antonio de Sancha[...] ha sido utilizada en los casos en los que M y SR resultaban inacceptables* (p. 49).

Sigue en esta postura de respeto a M la edición de Schevill y Bonilla, excepto en el hecho de que aquéllos no contaban con el manuscrito Sancho Rayón, por lo que hay que suponer que, las pocas veces que corregían, lo hacían con Sancha. Sin embargo, el profesor Hermenegildo, tal como anuncia, aunque se *apoya* para las correcciones en SR, de donde toma la mayor parte de las lecturas que modifican a M —p. ej.: vv. 5, 58, 63, 93, 97, 160, 223, 224, 238, 241, 302, etc.— también se decanta en ocasiones por la solución de Schevill y Bonilla —véase vv.: 405, 449, 516— o propone una lectura ecléctica propia —v. 466—. Por tanto, cumple con lo que se propone:

*nosotros hemos optado pragmáticamente por respetar, como texto base, el ms. M, y por modificar, apoyándonos en SR y en S, su reflejo fiel, algunos de sus pasajes marcadamente ilógicos o absolutamente incomprensibles* (p. 50).

La labor filológica del prof. Hermenegildo es destacada: se ajusta a sus criterios editoriales —lo que no siempre ocurre—, anota rigurosamente las modificaciones introducidas al texto base —salvo inevitables errores: vv. 227, 370, 382—, así como las variantes de los demás testimonios manejados. Cuestionable es, sin embargo, el criterio

editorial elegido. Como comentábamos, ante la carencia de autógrafo debe ser el editor moderno quien decida. Es, por tanto, válida la opción de A. H., lo que no vemos tan claro es que sea «pragmática». M es un ms. repleto de lecturas erróneas e incluso disparatadas, como el mismo A. H. reconoce. Por tanto, no parece muy práctico tomarlo como texto base cuando las modificaciones que se han de introducir son más numerosas y significativas que si se tomara SR. Las razones que alega A. H. para su decisión no parecen demasiado convincentes:

*En general hemos resistido a la tentación de SR, que ofrece un texto más claro en muchos sentidos. SR es un manuscrito no autógrafo de una época parecida a la de M y que, de todas formas, no ofrece mayores garantías de fidelidad al texto inicial perdido que las que da el manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional madrileña (p. 49).*

*SR[...] rectifica con una lógica a veces excesiva ciertos pasajes incomprensibles de M. (p. 40).*

De hecho, en las notas a pie de página 57 y 58 de la *Introducción*, parece decantarse por la superioridad de SR cuando afirma que las variantes que presenta este manuscrito —en la simbología de los nombres: Morandro frente a Marandro y Leoncio frente a Leoncio— se adaptan mejor a la doble interpretación según la cual Cervantes estaría utilizando un suceso de la historia antigua para rememorar otro contemporáneo.

Por otro lado, el profesor Hermenegildo es el primer editor moderno que ha tenido la posibilidad de consultar directamente, según se desprende de las notas y variantes, el manuscrito custodiado por la Hispanic Society. Por ello, aprovechando la asunción del editor de que «mientras no aparezcan nuevas pistas para identificar la matriz primera, el arquetipo, tendremos que conformarnos con reconstrucciones basadas en el material existente y rectificadas según criterios no absolutamente indiscutibles» (p. 50), nos permitimos, con todo respeto, discutir su elección y sugerir que podría haber sido útil contar, por fin, con una edición basada en el manuscrito Sancho Rayón.

MANUEL URÍ

DELIA GAVELA

Universidad Autónoma de Madrid

# EDITORIAL CASTALIA

Zurbano, 39 - Tels.: 319 89 40 - 319 58 57 - Fax: 310 24 42 - 28010 MADRID



- Lope de Vega**  
10/ **FUENTE OVEJUNA**  
Edición de F. López Estrada
- Lope de Vega**  
19/ **EL CABALLERO DE OLMEDO**  
Edición de Joseph Pérez
- 21/ **RAMILLETE DE ENTREMESES Y BAILES**  
Edición de H. E. Bergman
- Lope de Vega**  
25/ **EL PERRO DEL HORTELANO. EL CASTIGO SIN VENGANZA**  
Edición de A. David Kossoff
- Miguel de Cervantes**  
29/ **ENTREMESES**  
Edición de E. Asensio
- Tirso de Molina**  
31/ **EL VERGONZOSO EN PALACIO**  
Edición de Francisco Ayala
- A. Moreto**  
33/ **EL DESDÉN, CON EL DESDÉN**  
Edición de Francisco Rico
- Rojas Zorrilla**  
38/ **DEL REY ABAJO, NINGUNO**  
Edición de Jean Pestas
- A. de Rojas**  
44/ **EL VIAJE ENTRETENIDO**  
Edición de J. P. Resson
- B. de Torres Naharro**  
51/ **COMEDIAS**  
Edición de D. W. Mc Pheeters
- Lope de Vega**  
55/ **EL PEREGRINO EN SU PATRIA**  
Edición de J. B. Avalu-Arce
- Lope de Vega**  
68/ **SERVIR A SEÑOR DISCRETO**  
Edición de F. Weber de Kurlat
- Lucas Fernández**  
72/ **FARSAS Y ÉGLOGAS**  
Edición de M. J. Canellada
- Guillén de Castro**  
76/ **LOS MAL CASADOS DE VALENCIA**  
Edición de L. G. Lorenzo

- Calderón de la Barca**  
82/ **EL ALCALDE DE ZALAMEA**  
Edición de J. M. Díez Borque
- Calderón de la Barca**  
112/ **EL MÉDICO DE SU HONRA**  
Edición de D. W. Cruickshank
- Calderón de la Barca**  
116/ **ENTREMESES, JÁCARAS Y MOJIGANGAS**  
Edición de E. Rodríguez y A. Tordera
- Calderón de la Barca**  
119/ **LA CISMA DE INGLATERRA**  
Edición de F. Ruiz Ramón
- Tirso de Molina**  
128/ **LA HUERTA DE JUAN FERNÁNDEZ**  
Edición de B. Pallares
- Tirso de Molina**  
135/ **LA VILLANA DE LA SAGRA. EL COLMENERO DIVINO**  
Edición de B. Pallares
- L. de Góngora**  
137/ **LAS FIRMEZAS DE ISABELA**  
Edición de R. Jammes
- Tirso de Molina**  
187/ **DON GIL DE LAS CALZAS VERDES**  
Edición de A. Zamora Vicente
- F. de Rojas**  
191/ **LA CELESTINA**  
Edición de P. E. Russell
- M. de Cervantes**  
207/ **LA DESTRUCCIÓN DE NUMANCIA**  
Edición de A. Hermenegildo
- Calderón de la Barca**  
208/ **LA VIDA ES SUEÑO**  
Edición de J. M. Ruano de la Haza
- G. Vicente**  
213/ **AUTO DA BARCA DA GLÓRIA Y NAO D'AMORES**  
Edición de M. I. Resina



**CASTALIA  
DIDÁCTICA**

- 31/ **TEATRO BREVE DE LOS SIGLOS DE ORO**  
Edición de Catalina Buezo

## CLÁSICOS MADRILEÑOS

- Lope de Vega**  
2/ **TRES COMEDIAS MADRILEÑAS**  
Edición de J. I. Ferreras
- Tirso de Molina**  
7/ **POR EL SÓTANO Y EL TORNIO**  
Edición de A. Zamora Vicente



**LITERATURA  
Y SOCIEDAD**

- M. Herrero**  
13/ **OFICIOS POPULARES EN LA SOCIEDAD DE LOPE DE VEGA**
- N. Salomón**  
36/ **LO VILLANO EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO**
- R. Andioc**  
43/ **TEATRO Y SOCIEDAD EN EL MADRID DEL SIGLO XVIII**
- S. Zimic**  
53/ **EL TEATRO DE CERVANTES**
- M. Oehrlin**  
54/ **EL ACTOR EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO**



**NUEVA BIBLIOTECA  
DE ERUDICIÓN Y CRÍTICA**

- J. M. Ruano de la Haza**  
y J. J. Allen  
8/ **LOS TEATROS COMERCIALES DEL SIGLO XVII Y LA REPRESENTACIÓN DE LA COMEDIA**

## NOVEDADES

- Juan de Mena**  
9/ **LABERINTO DE FORTUNA**  
Edición de Maxim Kerkhof
- Paul Julian Smith**  
10/ **ESCRITO AL MARGEN**



# CÁTEDRA

## CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

### **Historia del teatro español del siglo xvii**

Ignacio Arellano

### **Historia básica del arte escénico**

César Oliva y Francisco Torres Monreal

### **La imaginación y el arte de Calderón**

Alexander Parker

### **Estudios sobre Lope de Vega**

Juan Manuel Rozas

## SIGNO E IMAGEN

### **Semiótica teatral**

Anne Ubersfeld

## LETRAS HISPÁNICAS

### **Teatro completo**

Juan del Encina

*Edición de Miguel Ángel Pérez Priego*

### **Teatro completo**

Luis de Góngora

*Edición de Laura Dolfi*

### **La fiera, el rayo y la piedra**

Pedro Calderón de la Barca

*Edición de Aurora Egido*

### **El mejor alcalde, el rey**

Lope de Vega

*Edición de Frank P. Casa y Berislav Primorac*

### **El burlador de Sevilla y convidado de piedra**

Tirso de Molina (atribuido)

*Edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez*

De venta en las principales librerías. Pedidos a



Oficina central: Juan Ignacio Luca de Tena, 15

Tels.: (91) 3938600

Fax: (91) 3209129 / 7426631

28027 MADRID

# BIBLIOTECA CLÁSICA

Bajo la dirección de Francisco Rico

## Últimos títulos publicados:

DON JUAN MANUEL  
EL CONDE LUCANOR

DIEGO DE SAN PEDRO  
CÁRCEL DE AMOR

GARCILASO DE LA VEGA  
OBRA POÉTICA  
Y TEXTOS EN PROSA

BENITO PÉREZ GALDÓS  
TRAFALGAR  
LA CORTE DE CARLOS IV

## Próxima aparición:

JORGE DE MONTEMAYOR  
LA DIANA

GUILLÉN DE CASTRO  
LAS MOCEDADES DEL CID

P Á G I N A S   D E  
B I B L I O T E C A   C L Á S I C A

POESÍA ESPAÑOLA, I. EDAD MEDIA

POESÍA ESPAÑOLA

10. LA NUEVA POESÍA (1975-1992)

A N E J O S   D E  
B I B L I O T E C A   C L Á S I C A

FRANCISCO DE QUEVEDO  
EXECRACIÓN CONTRA LOS JUDÍOS

CRISTÓBAL DE VILLALÓN  
EL SCHOLÁSTICO



## CRÍTICA



grijalbo mondadori

# MANUSCRT. CAO

## VI

Revista de publicación no periódica que recoge textos, noticias, material, etc., surgida como órgano de expresión e investigación del equipo *Edad de Oro* que cataloga los fondos manuscritos literarios castellanos de los siglos XVI-XVII de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Las tareas de este proyecto de investigación vienen siendo subvencionadas, parcialmente, por el Departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Madrid.

*Director:*

Pablo Jauralde Pou

*Secretaria:*

Mercedes Sánchez Sánchez

*Consejo de Redacción:*

Mariano de la Campa Gutiérrez

Manuel Cebollo Acosta

Delia Gavela García

Miguel Marañón Ripoll

Mercedes Méndez de Mesa

José Montero Reguera

Lola Montero Reguera

Luis Peinador Marín

Isabel Pérez Cuenca

Pedro J. Rojo Alique

Manuel Urí Martín

Elena Varela Merino

Julio C. Varas García

*Consejo Editorial:*

Ignacio Arellano

Alberto Blecua

Antonio Carreira

Clara Giménez Fernández

Begoña López Bueno

José Lara Garrido

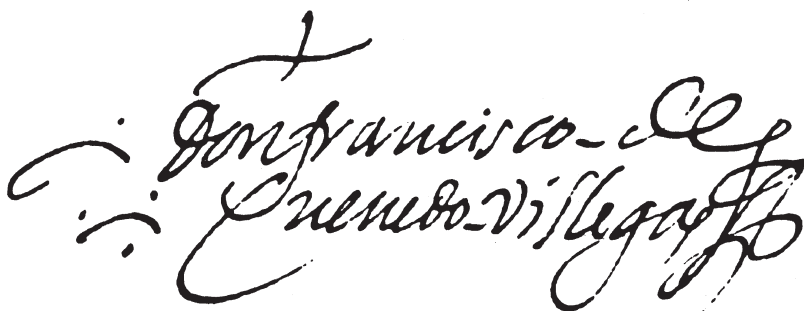
Julián Martín Abad

Dolores Noguera Guirao

Manuel Sánchez Mariana

Carmen Valcárcel Ribera



A large, elegant handwritten signature in black ink, reading 'Francisco de Quevedo Villegas'. The script is fluid and characteristic of the 17th century.

## QUEVEDO Y SU FAMILIA

EN SETECIENTOS DOCUMENTOS NOTARIALES

(1567-1724)

por James O. Crosby y Pablo Jauralde Pou

- 671 documentos desconocidos sobre Francisco de Quevedo Villegas y su familia, sus antepasados y sus herederos.
- 59 reproducciones fotográficas ampliadas.
- “Ante mí pareció presente Agustín Villanueva, Secretario de Su Majestad, y dijo que doña María de Santibáñez... ha muerto hoy a las cuatro de la mañana” (el notario Juan de la Cotería certifica la noticia de la muerte de la madre de Quevedo en el Palacio Real, el 7 de diciembre de 1600).
- “En la biblioteca particular del marqués de Valdeterrazo me di cuenta de que yo era uno de doce o quince personas que a lo largo de los siglos había visto aquella firma de Quevedo, pequeña, débil y temblona, de tinta clara, que delataba los estragos de una enfermedad tan grave que le hizo dictar su testamento. Aún menos personas han visto en el Archivo de Protocolos de Madrid las firmas correspondientes de su padre, su madre, su hermana y su abuela” (James O. Crosby, 1966).

Pedidos a: Librería de la Universidad Autónoma de Madrid, 28049 Madrid.

Precio: 3.800 pesetas.

CATÁLOGO DE MANUSCRITOS  
DE LOS SIGLOS CASTELLANOS  
XVI Y XVII  
EN LA BIBLIOTECA NACIONAL  
Volumen II (3.674 a 3.800)

Madrid, 1993

Publicados los volúmenes I y II  
En prensa los volúmenes III y IV

Edad de Oro (Universidad Autónoma de Madrid)

Directores:

Pablo Jauralde Pou  
Manuel Sánchez Mariana

Coordinación:

Clara Giménez  
Isabel Pérez Cuenca

Investigadores:

Paloma Alfaro Torres  
Mariano de la Campa  
José Antonio Martínez Comeche  
Antonia María Ortiz Reguera  
Luis Peinador Marín  
Pedro C. Rojo Alique  
Mercedes Sánchez Sánchez  
Carmen Válcárcel Rivera

El equipo de investigación de *Edad de Oro* ha recibido, durante dos periodos de tres años, una ayuda a la investigación de la Dirección General para la Investigación Científica y Técnica (DGYCT), para la realización de este catálogo.

Coordina la edición:

© Copyright 1993, Gabinete de Difusión

NIPO: 306-92-008-5

ISBN: 84-7483-391-9 (obra completa)

Depósito Legal: M-11573-1993

Imprime: RUMAGRAF, S.A.

Nicolás Morales, 34. 28019 Madrid

**EDAD DE ORO**  
**HOJA DE PEDIDO**

---

Apellidos

---

Nombre

---

Institución

---

Dirección

---

Deseo recibir los números de **Edad de Oro** \_\_\_\_\_

---

Firma:

---

Envíese a:

Librería de Universidad Autónoma de Madrid  
28049 MADRID

---

La decimoséptima edición de **EDAD DE ORO**  
tendrá lugar en la primavera de 1997 y versará sobre  
*El Madrid de los Austrias*

## NÚMEROS DE LA REVISTA PUBLICADOS

### EDAD DE ORO I

Madrid, U.A.M., 1982, 105 págs.

### EDAD DE ORO II

*Los géneros literarios.*

Madrid, U.A.M., 1983, 215 págs.

### EDAD DE ORO III

*Los géneros literarios: prosa.*

Madrid, U.A.M., 1984, 309 págs.

### EDAD DE ORO IV

*Los géneros literarios: poesía.*

Madrid, U.A.M., 1985, 235 págs.

### EDAD DE ORO V

*Los géneros literarios: teatro.*

Madrid, U.A.M., 1986, 311 págs.

### EDAD DE ORO VI

*La poesía en el siglo XVII.*

Madrid, U.A.M., 1987, 285 págs.

### EDAD DE ORO VII

*La literatura oral.*

Madrid, U.A.M., 1988, 285 págs.

### EDAD DE ORO VIII

*Iglesia y literatura. La formación ideológica de España.* Homenaje a Eugenio Asensio.

Madrid, U.A.M., 1989, 226 págs.

### EDAD DE ORO IX

*Erotismo y literatura.*

Madrid, U.A.M., 1990, 346 págs.

### EDAD DE ORO X

*América en la literatura áurea.*

Madrid, U.A.M., 1991, 245 págs.

### EDAD DE ORO XI

*San Juan de la Cruz y fray Luis de León y su poesía.* Homenaje a José Manuel Blecua.

Madrid, U.A.M., 1992, 251 págs.

### EDAD DE ORO XII

*Edición, transmisión y público en el Siglo de Oro.*

Madrid, U.A.M., 1993, 410 págs.

### EDAD DE ORO XIII

*Francisco de Quevedo y su tiempo.*

Madrid, U.A.M., 1994, 240 págs.

### EDAD DE ORO XIV

*Lope de Vega.*

Madrid, U.A.M., 1995, 328 págs.

EL BANDOLERO Y SU IMAGEN EN EL SIGLO DE ORO. Edición al cuidado de Juan Antonio Martínez Comeche.

Anejo de EDAD DE ORO.

Madrid, U.A.M., Casa de Velázquez, U.I.M.P., Université de la Sorbonne Nouvelle-CNRS, 1989, 262 págs.

ANTHONY CLOSE

*La comicidad innovadora del «Quijote»: del extremismo tradicional a la normalidad casera.*

HENRY ETTINGHAUSEN

*De edad de oro a edad de hierro: cabreros, caballeros, cautivos y cortesanos en el «Quijote».*

GIUSEPPE GRILLI

*La corte de los duques: «Quijote», II, 30-33 (al fondo el «Tirante», el palacio de Constantinopla y sus fiestas).*

ISAÍAS LERNER

*El «Quijote» palabra por palabra.*

MICHEL MONER

*Cervantes en Francia: «El Ingenioso hidalgo» y sus avatares ultramontanos.*

JOSÉ MONTERO REGUERA

*Humanismo, erudición y parodia en Cervantes: del «Quijote» al «Persiles».*

JORGE PÉREZ DE TUDELA

*Tiempo del «Quijote», tiempo de Cervantes, tiempo del lector.*

AGUSTÍN REDONDO

*Burlas y veras: la Princesa Micomicona y Sancho negrero («Don Quijote» I,29).*

ANTONIO REY

*El «Quijote» y la picaresca: la figura del hidalgo en el nacimiento de la novela moderna.*

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

*El «Quijote»: de la mirada literal a la mirada literaria.*

JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS

*La pastora Marcela.*

CRÓNICA

RESEÑAS