EDAD DE ORO

XXV

UAM EDICIONES

Este volumen se publica con subvención de la DGICYT
(Ministerio de Educación y Ciencia) y con la financiación parcial
del Servicio de Publicaciones de la UAM.

© Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid
EDAD DE ORO, Volumen XXV
I.S.S.N.: 0212-0429
Depósito Legal: MU-396-1999
Edición de: Compobell, S.L. Murcia

La XXV edición del Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro se celebró entre los días 7 y 11 de marzo de 2005 en el Salón de Actos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid y en el Auditorio de Cuenca, donde se llevó a cabo, bajo la dirección de Florencio Sevilla Arroyo, una revisión crítica de las últimas investigaciones sobre Cervantes y el *Quijote* con motivo de la celebración del IV Centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*, con el título *El* Quijote *cuatrocientos años después.* Asimismo, es esta xxv edición se conmemoraron los veinticinco años del congreso.

Edad de Oro agradece a Carlos Alvar la coordinación del Seminario, así como la ayuda de Martín Muelas en la organización de la parte conquense de este Seminario. Asimismo, *Edad de Oro* contó con Begoña Rodríguez Rodríguez como secretaria del Seminario; y con la siguiente comisión organizadora: Daniel Martínez-Alés, Antonio Fábregas, Juan Carlos Gómez Alonso, Javier Rodríguez Pequeño e Iván Martín Cerezo.

EDAD DE ORO Vol. XXV. Primavera 2006

ALFREDO ALVAR EZQUERRA
Cervantes, la epistemología histórica de su tiempo y otros lugares comunes . 9

CARLOS ALVAR
Las traducciones del Quijote 35

ALBERTO ANULA
Nombres deverbales neológicos en el Quijote 53

MANUEL ARIZA
Los estudios sobre la lengua y el estilo del Quijote 107

JAVIER BLASCO
Notas sobre un artista del fraude y del engaño: Avellaneda 117

JEAN CANAVAGGIO
Tradición culta y experiencia viva: don Quijote y los agoreros 129

JAIME FERNÁNDEZ S. J.
Visión de la crítica en el siglo XX sobre la muerte de don Quijote 141

MANUEL FERNÁNDEZ NIETO
La comida del Quijote 157

TEODOSIO FERNÁNDEZ
El Quijote en Hispanoamérica: lecturas de Borges 181

ÁNGEL GABILONDO
«Esto no puede ser sólo un sueño». Cervantes y Descartes: un par de modernos 201

ANTONIO GARCÍA BERRIO
Parteluz. Cervantes entre clasicismo y modernidad: razones sobre la centralidad canónica del Quijote 217

AURELIO GONZÁLEZ
Formas y funciones del Romancero en el Quijote 275

CHEN KAIXIAN
Don Quijote y China, don Quijote y yo 295

ISAÍAS LERNER
El Quijote *y el decir con seso* 307

BEGOÑA LOLO
El Quijote *en la música europea. Encuentros y desencuentros* 317

BEGOÑA LÓPEZ BUENO
Apolo versos, el amor conceptos: la poesía en el Quijote 333

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS
Don Quijote, *el mejor libro de caballerías jamás escrito* 359

ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ
De Avellaneda y Avellanedas 371

PATRICIA MARTÍNEZ GARCÍA
El Quijote *y la tradición antinovelesca francesa en los siglos XVII y XVIII* . 409

JOSÉ MONTERO REGUERA
El Quijote *en 1640: historia, política y algo de literatura* 437

JOSÉ MARÍA PAZ GAGO
La semiótica ante el Quijote*: de los estudios estructurales a los estudios culturales* 447

AUGUSTIN REDONDO
Algunos aspectos religiosos del Quijote*. Entre burlas y veras* 457

ANTONIO REY HAZAS
Cervantes, Lope, Góngora, el Entremés de los Romances *y los primeros capítulos del* Quijote 473

JAVIER RODRÍGUEZ PEQUEÑO
Don Quijote de la Mancha *o el arte nuevo de hacer novelas* 503

JAVIER RUBIERA FERNÁNDEZ
Novela, drama y vida: la teatralidad del Quijote 519

ALDO RUFFINATTO
Italia con y sin Quijote 545

LÍA SCHWARTZ
Entre Aristóteles y Cicerón: ética y retórica en el Quijote 559

FLORENCIO SEVILLA ARROYO
El texto definitivo del Quijote*, según Cervantes* 581

RESEÑA 607

CERVANTES, LA EPISTEMOLOGÍA HISTÓRICA DE SU TIEMPO Y OTROS LUGARES COMUNES[1]

ALFREDO ALVAR EZQUERRA
(Académico Correspondiente de la RAH
Investigador Científico del CSIC)

De la lectura de Cervantes, de Cervantes en su conjunto y no sólo de *El Quijote*, podemos extraer interesantes conclusiones sobre sus ideas historiosóficas porque en sus escritos aparece como epistemólogo de la Historia y como historiador de sus tiempos o cronista de sus días.

Muchas de sus obras son historias o históricas, como *La Numancia, La Española inglesa*, gran cantidad de alusiones y textos cortos, los espacios sociales

[1] Este trabajo se ha realizado gracias al proyecto de investigación financiado por la CAM, «Cervantes y su actividad económica y social: nuevos datos para reconstruir varios ambientes», número de referencia 06/HSE/0468/2004, duración diciembre de 2004-diciembre de 2005. Por otro lado, he de confesar que hace años me interesó la cuestión de la historiografía del humanismo. Querría citar como complemento a este trabajo: Coordinador y editor de *Las Relaciones Topográficas de Felipe II*, Madrid: CSIC-Comunidad de Madrid, 1993, 3 vols. Vol. I, *Estudio Introductorio*, 193 págs; vols. II y III, *Transcripción de los manuscritos*, 495 y 493 págs. respectivamente. Con la colaboración de E. García Guerra y M. A. Vicioso. Además, «Sobre historiografía castellana en tiempos de Felipe II», en *Torre de los Lujanes*, Madrid, 32 (1996), págs. 89-106. Coordinador de la obra *Imágenes Históricas de Felipe II*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2000, 269 págs. y en concreto «La historia, los historiadores y el rey en la España del humanismo», págs. 217-54. También, «La necesidad de renovación historiográfica y los cronistas de Carlos V», en García García, Bernardo J., *El Imperio de Carlos V, procesos de agregación y conflictos*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2000, págs. 301-24. Asimismo creo de cierto interés para el tema que nos ocupa el cap. II de mi *Cervantes. Genio y libertad,* Madrid: Temas de Hoy, 2004 (1ª).

Edad de Oro, XXV (2006), págs. 9-34

que describe en los *Entremeses*, y tantas cosas más. Curiosamente, a la vez que se desarrollan los acontecimientos, él se va preguntando hasta dónde puede ir penetrando la ficción y hasta donde la verdad cuando se relatan hechos.

En segundo lugar, sus escritos históricos son ficticios, pero correctamente revestidos de las formas «cultas» del texto histórico.

En las páginas que siguen ofrezco algunas reflexiones sobre la epistemología histórica de Cervantes.

Mis puntos de partida son los siguientes: 1.- No voy a buscar extrañas, esotéricas y rebuscadas presencias en Cervantes; 2.- Cervantes leyó a Cicerón y sus textos historiosóficos; 3.- Cervantes compartió vivienda con la viuda de Esteban de Garibay, cronista oficial de Felipe II; 4.- Cervantes leyó a Luis Cabrera de Córdoba, cronista de Felipe III; 5.- Cervantes tenía interés teórico sobre el qué es la Historia, cuáles sus objetos; cómo se transmite.

Desgranemos las aseveraciones anteriores: Cervantes cita a Cicerón, bien alabando su elocuencia, bien su retórica varias veces: en *La Galatea*, al ensalzar a Francisco de Medina:

> «Los ríos de elocuencia que del pecho
> del grave antiguo Cicerón manaron;
> los que al pueblo de Atenas satisfecho
> tuvieron y a Demóstenes honraron;
> los ingenios qu'el tiempo ha ya deshecho,
> que tanto en los pasados se estimaron,
> humíllense a la sciencia alta y divina
> del maestro Francisco de Medina»,

en el «Prólogo» a *Quijote* I:

> «porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón…»;

al principio de la aventura de la Cueva de Montesinos[2] al acabar las bodas de Camacho, en las que tuvieron a don Quijote por «un Cid en las armas y por un Cicerón en la elocuencia. Poco después vuelve a aparecer en don Quijote en presencia de los Duques:

> «—¿Qué quiere decir demostina, señor don Quijote —preguntó la duquesa—, que es vocablo que no le he oído en todos los días de mi vida?

[2] *Quijote* II. Capítulo XXII. «Donde se da cuenta [de] la grande aventura de la cueva de Montesinos, que está en el corazón de la Mancha, a quien dio felice cima el valeroso don Quijote de la Mancha».

> —*Retórica demostina* —respondió don Quijote— es lo mismo que decir *retórica de Demóstenes*, como *ciceroniana*, de Cicerón, que fueron los dos mayores retóricos del mundo»[3].

Su grave ciencia queda recogida en *El juez de los divorcios*:

> CHIRINOS.— Honrados días viva vuesa merced, que así nos honra; en fin, la encina da bellotas; el pero, peras; la parra, uvas, y el honrado, honra, sin poder hacer otra cosa. / BENITO.— Sentencia ciceronianca, sin quitar ni poner un punto. / CAPACHO.— Ciceroniana quiso decir el señor alcalde Benito Repollo».

Y sale también en el soneto a Gabriel del Barrio Angulo,

> «Desde hoy más, la discreción
> quedará puesta en su punto,
> y el hablar y escribir junto
> en su mayor perfección,
> que en esta nueva ocasión
> nos muestra, en breve distancia,
> Demóstenes su elegancia
> y su estilo Cicerón».

Es cierto que en ninguna de esas alusiones, aparece mención explícita de las obras del romano, pero tampoco es imprescindible. Cervantes había leído y sabía algo de Cicerón. El qué, en concreto, ya es elucubración. No obstante, este problema no es obstáculo para seguir adelante como veremos porque las alusiones ciceronianas no son pocas.

El que conoció a Garibay o a su viuda es evidente: compartieron casa en Valladolid. Hace poco puse en anecdótica relación, el último acto vital de Garibay antes de expirar, el reconocimiento de una hija natural habida con mujer soltera, con el reconocimiento de Cervantes de su hijo natural napolitano en *El Viaje del Parnaso*[4].

El que leyera a Luis Cabrera de Córdoba también es evidente[5]:

> «No lo harás con éste dese modo,
> que es el gran Luis Cabrera, que, pequeño,

[3] *Quijote* II. Capítulo XXXII. «De la respuesta que dio don Quijote a su reprehensor, con otros graves y graciosos sucesos…»

[4] Los pasos de Garibay los he seguido por Amberes. Véase, A. Alvar Ezquerra, *Cervantes. Genio y libertad*, Madrid: Temas de Hoy, 2004, págs. 309 y sigs.

[5] *Viaje del Parnaso*, vv. 106 y sigs.

todo lo alcanza, pues lo sabe todo;
es de la historia conocido dueño,
y en discursos discretos tan discreto,
que a Tácito verás si te le enseño».

Refresco la memoria: Luis Cabrera de Córdoba fue un personaje cortesano, nacido en Madrid en 1559 y murió en la Corte en 9 de abril de 1623. Escribió varias obras históricas, pero me interesa resaltar la epistemológica: *De Historia. Para entenderla y escribirla*, Madrid, 1611. Reeditada por Montero Alonso en 1948 es una obra clave en los escritos de teoría de la Historia de nuestro siglo de Oro[6].

Por tanto, como primera conclusión, podemos afirmar que el ambiente sobre la teoría de la Historia, o del uso que se ha de hacer de la Historia no es tema ajeno a la mente portentosa de Cervantes.

El «Coronista» del Gobernador, el «cronista» en Cervantes

Según tengo entendido, la voz *coronista* o *cronista* sólo aparece una vez en todo Cervantes. Tan escasa es su importancia que Avalle-Arce no la recoge en su *Enciclopedia*[7]. Covarrubias en el *Tesoro de la Lengua castellana o española* de 1611 nos explica claramente qué es un cronista, «el que escribe historias o annales de las vidas y hazañas de los reyes», y así mismo, qué es una crónica, «la historia oque trata de la vida de algún rey o vidas de reyes, dispuesta por sus años y discurso de tiempo». Pues bien: Cervantes empleó el término sólo una vez y lo hizo en su justa medida y de manera bellísima:

> «Llegó la noche, y cenó el gobernador, con licencia del señor doctor Recio. Aderezáronse de ronda; salió con el mayordomo, secretario y maestresala, y el coronista que tenía cuidado de poner en memoria sus hechos, y alguaciles y escribanos, tantos que podían formar un mediano escuadrón» (Q, II-XLIX, 444a[8]).

El «coronista» que tenía cuidado de poner en memoria sus hechos… ¿Quién, sino el propio Cervantes vuelve a autorretratarse en esa escena? ¿Quién sino él es el «coronista» del Gobernador, o sea, de Sancho?

Por otro lado, desde un punto de vista institucional estaba claro que el cronista era un asalariado servidor real con un objetivo escribir la historia regia o señorial,

[6] Las últimas páginas biográficas dedicadas a Cabrera de Córdoba son de Martínez Millán y Carlos Morales, eds. lits. de L. Cabrera de Córdoba, *Historia de Felipe II. Rey de España,* Salamanca, 1998, 3 vols., vol. I, págs. IX-XXIV.

[7] J. B. Avalle-Arce, *Enciclopedia cervantina*, Alcalá: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

[8] Para las citas remito a la edición de las *Obras Completas* de Florencio Sevilla, en Castalia, 1999.

mientras que el historiador sencillamente escribía las historias. Ahora bien, entonces como hoy, esa puesta por escrito de los hechos famosos o gloriosos tenía varios problemas, unos de carácter formal; otros, de carácter deontológico.

De entre los primeros, que si se escribía en lengua vernácula o en latín; que si en elevado y pomposo estilo o en llano y común; que si hasta lo nimio era susceptible de ser historiado o sólo lo importante; que si la historia debía reflejar la vida de los reyes, o la de los pueblos.

Desde un punto de vista deontológico, todo giraba alrededor de una misma cuestión: el historiador sólo debía escribir la verdad de las cosas verdaderas.

Desde una perspectiva moral, la Historia era enseñanza. Por eso, cuando un historiador era plúmbeo, quedaba desautorizado:

> «Quizá de esta suerte le podrá acontecer a este historiador [Cervantes tiene por tal a Avellaneda]: que no se atreverá a soltar más la presa de su ingenio en libros que, en siendo malos, son más duros que las peñas» («Prólogo», *Quijote*, II).

Que el «coronista» tenía como fin último ensalzar a su señor, era un principio que todos los cronistas o los que aspiraran a ello, lo sabían. Mucho tiempo antes de que naciera Cervantes, en 1536, Juan Ginés de Sepúlveda, en carta escrita al obispo de Verona, le comunicaba que había sido nombrado cronista por el Emperador y que su cometido era que "yo debía escribir con el fin de glorificarle", papel que aceptaba, tanto el cargo como la tradición que iba aparejada a él, porque todos los reyes de Castilla había tenido sus cronistas oficiales para que escribieran su historia "diligente y fielmente"[9]. Como el coronista del Duque —o de Sancho— que nos decía Cervantes.

Ambiente historicista en el siglo xvi: López de Hoyos y las *Relaciones Topográficas*

Larga era en tiempos de Cervantes la tradición epistemológica sobre la historia en España en general y en Castilla en particular. Por lo que llego a saber, fue en el ocaso del reinado del Emperador y en los albores de su hijo Felipe II y más hacia 1575, cuando tuvo lugar una revolución metodológica importantísima en la teoría de la Historia en Castilla. En esa revolución metodológica —que aquí y ahora no puedo relatar por extenso— hubo unos cuantos personajes, así Juan Páez de Castro, Juan López de Velasco, Juan de Ovando y Ambrosio de Morales, sobre todo, que se tomaron muy en serio la necesidad de escribir una verdadera Historia de España. Pero esa Historia verdadera no se podía hacer si las bases

[9] Véase la jugosa carta 6 en Á. Losada, *Epistolario de Juan Ginés de Sepúlveda,* Madrid, 1979, págs. 41 a 43.

del conocimiento seguían siendo las mismas que antaño, si se seguían repitiendo leyendas y cronicones medievales como acababa de hacer Florián Docampo. No perdamos de vista que en la discusión entre el canónigo y el don Quijote indignado sobre historias verdaderas y legendarias, se describe perfectamente este mundo de confusiones (*Quijote* I-XLIX)[10]. Luis Cabrera de Córdoba dedica intrincadas páginas a discutir sobre historia verdadera e historia verosímil[11].

Por tanto, para escribir historia veraz era necesario renovar las fuentes de información. Las fuentes nuevas fueron los archivos, en los que se custodiaban los papeles reales, pero cada vez más otros documentos. Y si se guardaban ahí, no era para que se pudrieran, sino para que fueran usados por la posteridad, o cuando fuera preciso. Así que, en los orígenes de la fundación del Archivo de Simancas está la preservación de la documentación, ciertamente, pero también su custodia para ser usada por los historiadores que autorizase el rey.

Sin embargo, a día de hoy sólo contamos con los trabajos de Rodríguez de Diego, sobre la importancia de Simancas[12]. Él ha interpretado la creación de Simancas como «un proyecto archivístico», esto es, no como una mera casualidad de las necesidades de los tiempos que corrían, sino como una actuación con una finalidad. Igualmente, ha hablado de archivos de la administración, del poder y de la historia; en tercer lugar, ha dedicado varios trabajos a la fundación, funciones y orden interno del Archivo.

En 1588 se dicta la *Instrucción* para el gobierno de Simancas. Si tenemos en cuenta que el archivo como tal nace en 1561, parece algo tardía la fecha para darle gobierno. Mas no importa: al menos está hecha, cosa que otras monarquías no tienen; se hace antes que en muchas ciudades (lo cual es muy importante porque el XVI es siglo de presión demográfica y localidad que no tuviera constatación documental de su patrimonio, localidad que podía empezar a olvidarse de sus propiedades concejiles); y se hace con la velocidad habitual de las cosas de Felipe II: con parsimonia.

En tiempos de Carlos V se había ido recogiendo escrituras dispersas por diversos lugares de Castilla. Así, en efecto, «en Arévalo deve haber muchos libros de la Contaduría»; en Segovia «sépase sy en su fortaleza ay algunos libros y escrituras para que se traigan».

---

[10] Las crónicas francesas y los romances españoles son garantes de calidad de nuevo en *Quijote,* I-XXVI.

[11] L. Cabrera de Córdoba, *De Historia. Para entenderla y escribirla,* «Discurso X», págs. 41 y sigs. Manejo la edición de Santiago Montero Díaz, Madrid, 1948. La obra de Cabrera, aun importante, es bastante escolástica, a veces reiterativa, en ocasiones no busca originalidades…

[12] *Instrucción para el gobierno del Archivo de Simancas (año 1588)*, Madrid, 1998; «La formación del Archivo de Simancas en el siglo XVI. Función y orden interno», en *Coleccionismo y bibliotecas (ss. XV-XVIII)*, Salamanca, 1998, págs. 519-57 y, por último «Archivos del poder, archivos de la administración, archivos de la Historia» en *Historia de los archivos y de la archivística en España,* Valladolid, 1998, págs. 17-31.

Mas en esta primera fase lo que interesaba, esencialmente, era la documentación patrimonial del rey, lo que ellos denominan «las escripturas tocantes a nuestro patrimonio y corona real».

En 1561, sin embargo, vienen a coincidir dos fenómenos: a la vez que Felipe II traslada la Corte de Toledo a Madrid, inicia obras en Simancas y, probablemente, va configurando la idea de El Escorial cuya primera piedra se pone en 1563.

A partir de 1568 la documentación que se reciba en Simancas será patrimonial, sí, pero también concerniente a «nuestros reinos y vasallos». Los organismos centrales mandarán los documentos de oficio, sin que les sean pedidos por el rey y Diego de Ayala archivará, catalogará, cuidará de esos papeles, no se dedicará a acopiarlos como Antonio —por cierto— Catalán.

En estos momentos, sobre todo alrededor de 1567, personajes como Zayas o López de Velasco están muy preocupados por la correcta funcionalidad del archivo. Zayas era el secretario que hizo de Montano el personaje que es y de López de Velasco, no voy a glosar más su figura.

Pues bien, el 14 de marzo de 1567 se expide una cédula real a Jerónimo Zurita para que recoja todas las escrituras en poder de embajadores, ministros y oficiales de los Reyes Católicos y de Carlos V para que las lleve a Simancas y haga relación de todo cuanto hay.

Es un paso más de la configuración del depósito documental administrativo y también histórico. Y, al mismo tiempo, el historiador se convierte en el ferviente servidor del rey sobre quien escribirá una historia documental. Probablemente si hay cosas que no interesen, no se citan esos documentos.

La cédula dice, según sintetiza Rodríguez de Diego,

> «Las personas que tienen cargo de escribir la historia e crónicas no tienen fundamento e luz que deberían tener para que haya de las cosas pasadas la verdadera y particular memoria que ha de haber. Por razón de lo cual sería de grande importancia y utilidad que todos los dichos papeles y escrituras se cobrasen y recogiesen y se pusiesen en el dicho archivo de Simancas»

La intención es clarísima. El incumplimiento de la norma también: porque aún están en El Escorial las respuestas a las *Relaciones Topográficas*, cuya finalidad historicista es obvia.

Otros personajes recorrieron otros territorios. Ambrosio de Morales se fue a León, Asturias y Galicia. El destaca esencialmente la búsqueda de reliquias y papeles medievales. Morales no es, a mi modo de ver, personaje equilibrado ni con los pies en su tierra. Es un erudito «raro».

No entro en consideraciones de historia del poder y uso de los archivos. He de seguir atado al tema de la creación de una historia. Y recuerdo nuevamente: hacia 1560-1570 se constituye el «moderno» Simancas; se fraguan (desde Páez

de Castro a Ovando o Juan López de Velasco) las *Relaciones Topográficas*, es la época de oro del Ambrosio de Morales cronista; López de Velasco escribe sus impresiones sobre cómo ha de ser la Historia oficial y la constitución de una Junta de historiadores... No son fenómenos aislados ni casualidades históricas. Como tampoco es casualidad que las ordenanzas de Simancas nazcan al calor de la vista regia a la Torre do Tombo de 1581, o que cuando se preparan, sus redactores sean un secretario real —Zayas—, un archivero —Diego de Ayala— y el Presidente de Castilla, Ruy Vázquez de Arce. Al final se incorpora el Secretario de la Cámara, Juan Vázquez de Salazar personaje de excepcional importancia en este tramo del reinado de Felipe II.

De entre los 30 capítulos de las *Ordenanzas*, hay puntos de capital importancia para nosotros, ahora: en Simancas habrá «memoria de la antigüedad». Para ello, se recogerán en un libro las cosas «curiosas y memorables». Servirían para ser historia, directamente; los secretarios de los consejos de Estado y Guerra deberían mandar anualmente relación de lo más importante acaecido en su esfera administrativa; el Consejo de Indias desde 1571 tenía que suministrar al cronista toda la información que precisase para su trabajo histórico.

Si recordara algunas preguntas de las *Relaciones Topográficas*, volvería a llamar la atención sobre la vinculación que encuentro entre ese interrogatorio, el archivo y la redacción de la historia de España. Por cierto, el secretario real que remite los interrogatorios a las autoridades locales es Juan Vázquez de Salazar. Me ocupo del interrogatorio de 1575 y recuerdo que en el de 1578 interesarían —por lo menos— las preguntas 31, 32, 33, 34 y 44:

> «Los hechos señalados y cosas dignas de memoria, de bien o mal, que hubieren acaecido en dicho pueblo o en sus términos» (pta. 37 de 1575)
>
> «Las personas señaladas en letras o armas» (pta. 38)
>
> «Y generalmente todas las demás cosas notables y dignas de saberse que se ofreciesen» (pta. 57)

Parece ser que la visita más importante con fines históricos que se hace a Simancas en el XVI es la de Zurita. Lo cual, a mi modo de ver, no quiere decir que sea el único que tiene acceso a la documentación simanquina, pues Ayala podría haber remitido copias, o los historiadores haber tenido acceso a los papeles antes de que se remitieran a Simancas. O si no, Antonio de Herrera miente. Por otro lado, Atanasio de Lobera, que fue cronista de Felipe III, también estuvo en Simancas aunque sin frutos.

Mas la exactitud de las cosas se olvida. Por eso, cuando en el ciclo de la vida hay que imitar fenómenos anteriores, es bueno tener ante los ojos el modelo de aquello que funcionó correctamente. Felipe II está, probablemente, madurando la idea de su sucesión en Flandes. A él le habían cedido unos territorios, pero

no recordaría bien la fórmula o la fecha. Por eso recurre al *historiador*, a mitad de camino entre sabio, cronista y memoria viva, para que refresque el recuerdo. ¿Cómo? Con papeles de Simancas.

> «Esteban de Garibay me dijo diez o doce días ha, que Vuestra majestad le había mandado me pidiese copia de la renunciación que el Emperador, nuestro señor que esté en el cielo, hizo en Vuestra Majestad de estos reinos, y que si no estaba en mi poder, yo mirase dónde se hallaría y la hiciese traer, y así envié por ella al Archivo de Simancas y el secretario Antonio de Ayala me la ha enviado que es la inclusa, la cual me ha parecido enviar a Vuestra Majestad para que siendo servido la pueda ver y si lo fuere de que se dé al dicho Esteban de Garibay me la mande Vuestra majestad volver para ello. En Madrid, a 29 de marzo, 1595.
>
> Al margen, letra de Felipe II (?): Fue bien enviar por esto que podréis dar a Garibay y enviad también por copia de lo de la Corona de Aragón que debió ser el mismo día[13], y también de lo de Nápoles y Milán que fue dos años antes, y venido me lo enviad que holgaré de ver lo uno y lo otro»[14]

El mismísimo don Quijote sólo considera que un hombre sabio puede escribir sus hazañas (por dos veces, en *Quijote* I-XIX y XXI)[15].

---

[13] No se recuerda a ciencia cierta el acontecimiento.

[14] A. H. N., *Consejos*, 4.414, fol. 56.

[15] Capítulo XIX. «De las discretas razones que Sancho pasaba con su amo, y de la aventura que le sucedió con un cuerpo muerto, con otros acontecimientos famosos

—Si acaso quisieren saber esos señores quién ha sido el valeroso que tales los puso, diráles vuestra merced que es el famoso don Quijote de la Mancha, que por otro nombre se llama *el Caballero de la Triste Figura*.

Con esto, se fue el bachiller; y don Quijote preguntó a Sancho que qué le había movido a llamarle *el Caballero de la Triste Figura*, más entonces que nunca.

—Yo se lo diré —respondió Sancho—: porque le he estado mirando un rato a la luz de aquella hacha que lleva aquel malandante, y verdaderamente tiene vuestra merced la más mala figura, de poco acá, que jamás he visto; y débelo de haber causado, o ya el cansancio deste combate, o ya la falta de las muelas y dientes.

—No es eso —respondió don Quijote—, sino que el sabio, a cuyo cargo debe de estar el escribir la historia de mis hazañas, le habrá parecido que será bien que yo tome algún nombre apelativo, como lo tomaban todos los caballeros pasados: cuál se llamaba *el de la Ardiente Espada;* cuál, *el del Unicornio;* aquel, *de las Doncellas;* aquéste, *el del Ave Fénix;* el otro, *el Caballero del Grifo;* estotro, *el de la Muerte;* y por estos nombres e insignias eran conocidos por toda la redondez de la tierra. Y así, digo que el sabio ya dicho te habrá puesto en la lengua y en el pensamiento ahora que me llamases *el Caballero de la Triste Figura*, como pienso llamarme desde hoy en adelante; y, para que mejor me cuadre tal nombre, determino de hacer pintar, cuando haya lugar, en mi escudo una muy triste figura.

—No hay para qué gastar tiempo y dineros en hacer esa figura —dijo Sancho—, sino lo que se ha de hacer es que vuestra merced descubra la suya y dé rostro a los que le miraren; que, sin más ni más, y sin otra imagen ni escudo, le llamarán *el de la Triste Figura*; y créame que le digo verdad, porque le

Por esto cobran especial significado la alusión —la única, creo— de Cervantes a los archivos. Está en *Quijote* I; en ella queda claro que, primero, los archivos son de particulares (de «los ingenios de la Mancha») y, segundo, que en los archivos ya no se guardan sólo papeles administrativos, sino cosas interesantes:

> «Bien es verdad que el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen» (*Quijote* I-VIII.).

Volvamos atrás. El uso de los archivos se convierte en tiempos de Felipe II en base de información necesaria para escribir historia. Pero aún hay otra novedad: las *Relaciones Topográficas* no se hicieron como instrumento para conocer los recursos naturales, sociales o económicos, como habitualmente decimos, sino que se hicieron para tener una sólida base, pueblo por pueblo, sobre la que construir ese edificio de la Historia nacional. Los resultados son todavía desconocidos, porque

---

prometo a vuestra merced, señor, y esto sea dicho en burlas, que le hace tan mala cara la hambre y la falta de las muelas, que, como ya tengo dicho, se podrá muy bien escusar la triste pintura».

Y también:

Capítulo XXI. «Que trata de la alta aventura y rica ganancia del yelmo de Mambrino, con otras cosas sucedidas a nuestro invencible caballero

—No lo dudes, Sancho —replicó don Quijote—, porque del mesmo y por los mesmos pasos que esto he contado suben y han subido los caballeros andantes a ser reyes y emperadores. Sólo falta agora mirar qué rey de los cristianos o de los paganos tenga guerra y tenga hija hermosa; pero tiempo habrá para pensar esto, pues, como te tengo dicho, primero se ha de cobrar fama por otras partes que se acuda a la corte. También me falta otra cosa; que, puesto caso que se halle rey con guerra y con hija hermosa, y que yo haya cobrado fama increíble por todo el universo, no sé yo cómo se podía hallar que yo sea de linaje de reyes, o, por lo menos, primo segundo de emperador; porque no me querrá el rey dar a su hija por mujer si no está primero muy enterado en esto, aunque más lo merezcan mis famosos hechos. Así que, por esta falta, temo perder lo que mi brazo tiene bien merecido. Bien es verdad que yo soy hijodalgo de solar conocido, de posesión y propriedad y de devengar quinientos sueldos; *y podría ser que el sabio que escribiese mi historia deslindase de tal manera mi parentela y decendencia, que me hallase quinto o sesto nieto de rey*. Porque te hago saber, Sancho, que hay dos maneras de linajes en el mundo: unos que traen y derriban su decendencia de príncipes y monarcas, a quien poco a poco el tiempo ha deshecho, y han acabado en punta, como pirámide puesta al revés; otros tuvieron principio de gente baja, y van subiendo de grado en grado, hasta llegar a ser grandes señores. De manera que está la diferencia en que unos fueron, que ya no son, y otros son, que ya no fueron; y podría ser yo déstos que, después de averiguado, hubiese sido mi principio grande y famoso, con lo cual se debía de contentar el rey, mi suegro, que hubiere de ser. Y cuando no, la infanta me ha de querer de manera que, a pesar de su padre, aunque claramente sepa que soy hijo de un azacán, me ha de admitir por señor y por esposo; y si no, aquí entra el roballa y llevalla donde más gusto me diere; que el tiempo o la muerte ha de acabar el enojo de sus padres».

esta es la primera vez que esto se deja por escrito. En cualquier caso, esta es una parte fraccionaria de la cédula real con la que se manda recopilar los datos:

> «Por haber entendido que hasta ahora no se ha hecho ni hay descripción particular de los pueblos de estos reinos, cual conviene a la grandeza y autoridad de ellos, habemos acordado que se hagan la dicha descripción y una historia de las particularidades y cosas notables de los dichos reinos…» (Desde El Pardo, 27 de octubre de 1575[16])

Hay un no-resultado, una suerte de fracaso, ya que la Historia de España no se llegó a escribir. Era tal la cantidad de información que se recibió en el centro de la cultura cortesana, esto es, en El Escorial (y no en Simancas, si hubiera habido intenciones de control social), que no se pudo hincar el diente. Ni aun en el siglo XVIII cuando se copiaron las respuestas a los cuestionarios y se llevaron a la Real Academia de la Historia. Si embargo, hubo otros beneméritos resultados parciales: las *Antigüedades de las ciudades de España* de Morales, Alcalá, 1575, usaron los interrogatorios e hicieron reproducciones facsímiles de algunas piedras descritas en las *Relaciones*, como indiqué en su día[17]; de nuevo en el XVIII al editar las *Antigüedades*… en 1792 se hacen reproducciones facsímiles.

Por otro lado, tengo la convicción de que muchas de las corografías del XVII nacen siguiendo el orden de las preguntas de las *Relaciones Topográficas*, o si no, que se cotejen sus estructuras e iremos viendo si esta es una aseveración con fundamento o alocada.

En fin, y es que, hasta hoy no se había dicho, el autor de la contestación a las *Relaciones Topográficas* de Madrid fue, ni más ni menos, que Juan López de Hoyos. En efecto, indicios para creer que él era, los hay si se coteja la humanística respuesta al interrogatorio y los escritos del maestro (¿?) de Cervantes. Pero, si con solo el cotejo podíamos aproximarnos a la autoría, hay otras fuentes que no nos permiten dudar nada.

Veamos qué pasa en Madrid en 1575, mientras Cervantes está tomando unos baños en un balneario en Argel, refocilándose con algún amo morito. A finales de ese año, se recibe el interrogatorio y se manda lo que expresa el acuerdo municipal:

> «En este ayuntamiento el señor corregidor dijo[18] que Su Majestad le ha mandado por una su carta misiva haga ciertas diligencias conforme a una

[16] Encabezamiento del interrogatorio en Villarejo de Salvanés (Madrid), por ejemplo.

[17] *Las Relaciones Topográficas de Felipe II*, Madrid: CSIC-Comunidad de Madrid, 1993, 3 vols. Vol. I, *Estudio Introductorio*, 193 págs.; vols. II y III, *Transcripción de los manuscritos*, 495 y 493 págs. respectivamente. Con la colaboración de E. García Guerra y M. A. Vicioso.

[18] [Al margen:] Descripción, se haga.

> instrucción que para ello se le envía escrita en molde de que hizo demostración. Y por que en este ayuntamiento hay personas que entienden como más antiguos quién podrá hacer con mayor diligencia y más inteligencia lo que por la dicha instrucción se le manda, que él lo notifica a los dichos señores para que nombren las dichas personas. Y por los dichos señores visto, nombraron al señor Bartolomé de la Canal para que haga la memoria de los lugares de la jurisdicción de esta Villa y al maestro Juan López, preceptor de la gramática, y a Luis de Faria, vecino de esta villa, para que hagan la descripción que por la dicha instrucción se manda, y se les encarga lo hagan con la diligencia posible para que se cumpla como Su Majestad lo manda»[19].

Unos meses después, en otra reunión municipal, designan, no sé bien en qué fecha, a un regidor al cual cambian poco después:

> «Al señor Pedro Rodríguez de Alcántara se le comete entienda en lo de la descrición e hable sobre ello al maestro Juan López [de Hoyos] y a Faria y a las demás personas que convenga y tenga mucho cuidado en ello porque el señor Nicolás Suárez a quien estaba cometido está enfermo»[20]

Mas sus tiempos y los nuestros son muy distintos. Nos llevan de la mano a 1578:

> «El señor Pedro Rodríguez de Alcántara sea comisario[21] de lo de la descripción que está cometido al señor Bartolomé de la Canal y solicitan al maestro Juan López y los demás que están nombrados para que se acabe conforme a lo por Su Majestad proveído y si algo fuere menester para ello se pague por su libranza y del señor Corregidor de sobra de rentas»[22].

Creo que es definitivo: quien hizo la contestación a las *Relaciones Topográficas* de Madrid fue Juan López de Hoyos, maestro de Cervantes en el Estudio de la Villa. Por eso esa contestación es un texto tan humanístico, no es una respuesta a un cuestionario. Por eso, que en esa contestación de Madrid aparezcan tantas semejanzas con otros escritos de López de Hoyos, especialmente en los dedicados a la muerte de Isabel de Valois en los que, por vez primera, se recogen poemas debidos a Cervantes. Me satisface sobremanera dar a la luz hoy esta noticia.

---

19 AVM. Acuerdo del viernes 9 de diciembre de 1575 años.
20 AVM. Acuerdo del 10 de octubre de 1576.
21 [Al margen:] Descripción.
22 AVM. Acuerdo de 10 de diciembre de 1578 años.

Si Cervantes hubiera aprendido tantas cosas de López de Hoyos como se quiere que hubiera aprendido, no cabría duda de que de él habría extraído también las enseñanzas de la Historia.

Verdad y ficción al historiar

Existen muchas diferencias entre un historiador y un narrador de historias, bien sea periodista o novelista. La mayor parte de esas diferencias son epistemológicas y, una de ellas, es esencial: el historiador está preocupado intensamente preocupado, por dilucidar la verdad de los hechos. El narrador de historias no, porque no tienen ni empacho ni conocimientos suficientes y entonces busca en la ficción brillantemente adornada, la calidad de su escrito.

Esto de la búsqueda de la verdad era algo que obsesionaba y debería obsesionar hoy también, a los historiadores. No voy a perderme en una selva de ejemplos. El tópico de que el historiador debía ser libre para escribir historia verdadera, venía ya, supongo de tiempos clásicos, y había sido retomado en el primer Renacimiento: Hernán Pérez de Guzmán a mediados del xv había escrito ya que «el estoriador sea libre para escribir la verdad sin temor»[23]; el propio Bernal Díaz del Castillo se las veía dificilísimas para revestir sus escritos de veracidad y que no parecieran aquellos denostados Amadises:

> «Y desde que vimos tantas ciudades y villas pobladas en el agua, y en tierra firme otras grandes poblazones, y aquella calzada tan derecha y por nivel cómo iba a Méjico, nos quedamos admirados, y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís [...] y algunos de nuestros soldados decían que si aquello que veían si era entresueños, y no es de maravillar que yo lo escriba aquí de esta manera, porque hay mucho que ponderar en ello que no sé cómo lo cuente: ver cosas nunca oídas, ni vistas, ni aún soñadas, como veíamos».

No sé si hay relación directa entre ese texto y otro de Cervantes, pero las similitudes son muchas:

> «Otra vez se ha dicho que no todas las acciones no verisímiles ni probables se han de contar en las historias, porque si no se les da crédito, pierden su valor; pero al historiador no le conviene más de decir la verdad, parézcalo o no lo parezca. Con esta máxima, pues, el que escribió esta historia dice que Soldino, con todo aquel escuadrón de damas y caballeros, bajó por las gradas de la escura cueva, y a menos de ochenta gradas se descubrió el cielo

[23] Citado por Jaime González en *La idea de Roma...* pág. 23, n. 74.

> luciente y claro, y se vieron unos amenos y tendidos prados que entretenían la vista y alegraban las almas. Y, haciendo Soldino rueda de los que con él habían bajado, les dijo:
>
> —Señores, esto no es encantamento» (*Persiles y Sigismunda*, III-XVIII).

A principios del siglo XVII se tenía conciencia de que el puesto de cronista mayor de Indias, era, en cierto modo, de censor:

> «El licenciado Juan de Ovando [...] en cuyo tiempo fue instituido el oficio de Coronista Mayor de las Indias para efecto de escrivir con mayor autoridad fundamento y verdad los hechos de los castellanos en el Nuevo Mundo y para ver y esaminar lo que otros Coronistas escriuiessen, porque halló que casi todo lo escrito no se podía dar fe por la demasiada licencia con que hasta entonces se había hecho...»[24]

Sobre el gusto de Cervantes por la censura, volveré más adelante.

Pedro de Salazar editó en 1570 su *Hispania Victrix. Historia en la qual se cuentan muchas guerras sucedidas entre Christianos y infieles*..., que empieza así:

> «Aver de escribir con verdad (S.C.R.M.) historias, hazañas, y cosas memorables para eterna memoria de los hombres es (a mi parecer) *vn trabajo y peligro no menor que emprenderlas y acabarlas, así por el trabajo de ordenarlas y escribirlas como en la dificultad que hay en hallar la pura verdad de las cosas* de como en effecto pasaron. De lo cual, aunque los historiadores no tienen dadas fianças (como dize Séneca), son obligados con toda solvencia, diligencias humanas y vías posibles a inquirirlas, guardándose de tres enemigos que suelen perturbar y impedir esto, que son: amor, odio o interés [...] Por dezir verdad, cosa de que yo siempre me he preciado y procurado (por la bondad de Dios), grande es el amor que yo tengo a mi nación, y deseo con estraña affición el augmento y grandeza della, mas no de tal manera que engendre en mi pecho odio contra las otras naciones, para que cegado con la pasión no vea, calle, o disimule, añada o omita a ninguna de las otras lo que haría en la mía. Soy hombre, y como tal puedo —por ignorancia— engañarme; pero no quiera Dios que sea por ninguna de los dichos amor y odio».

En 1582 Julián del Castillo dedica a Felipe II una *Historia de los Reyes Go*dos con el fin de demostrar cómo la estirpe del rey procede de ellos. Aparte del significado nacionalista de tal pretensión (los orígenes españoles están en los

[24] Antonio de Herrea, *Historia general de los hechos de los castellanos*, Dedicatoria al vol. II.

UAM Ediciones

godos, y no en los romanos; los godos empiezan con el diluvio, señorean Roma, y luego España), que a día de hoy nos obliga a centrar *La Numancia* en este ambiente nacionalista, advierte Julián del Castillo:

> «Se deue creer se ha escrito la verdad con toda decencia, mas por mayor claridad advierto que todo lo en esta historia escripto es tomado de muchos y verdaderos autores aprobados, que en ella se declaran donde convenía así en lo tocante a la verdad de la historia como a las historias y cosas que se le han aplicado para sustancia y gusto de ella».

Por cierto, nada que ver con el socarrón Cervantes que advierte de que no va a citar bibliografía.

En fin, ya puede ser suficiente: la obsesión por demostrar que se está haciendo narración veraz de los hechos es moneda común en la mentalidad de los historiadores. Y entre ellos está Cervantes.

En ninguno de los textos principales en que se habla de Cide Hamete Berengeli, se habla de él como «historiador verdadero». Era, sí, «curioso y puntual» (*Quijote*, I-XVI); «sabio y atentado» (*Quijote*, I-XXVII). A él, por «autor primero» debían mostrarse todos agradecidos (*Quijote*, II-XL); es, frente a Avellaneda, «flor de los historiadores»[25]. Se le atribuyen muchas virtudes, ciertamente, pero no la de la veracidad de su relato. No creo fantasear en nada nuevo, pero hasta este punto llegan las vueltas y revueltas de Cervantes, que al hacer ficción, mantiene la realidad: Cide Hamete no podía ser historiador verdadero porque es un cuento. Y además porque era moro, como senequistamente advierte don Quijote[26].

---

[25] *Quijote* II. Capítulo LXI. «De lo que le sucedió a don Quijote en la entrada de Barcelona, con otras [cosas] que tienen más de lo verdadero que de lo discreto: —Bien sea venido a nuestra ciudad el espejo, el farol, la estrella y el norte de toda la caballería andante, donde más largamente se contiene. Bien sea venido, digo, el valeroso don Quijote de la Mancha: no el falso, no el ficticio, no el apócrifo que en falsas historias estos días nos han mostrado, sino el verdadero, el legal y el fiel que nos describió Cide Hamete Benengeli, flor de los historiadores. No respondió don Quijote palabra, ni los caballeros esperaron a que la respondiese, sino, volviéndose y revolviéndose con los demás que los seguían, comenzaron a hacer un revuelto caracol al derredor de don Quijote; el cual, volviéndose a Sancho, dijo: —Éstos bien nos han conocido: yo apostaré que han leído nuestra historia y aun la del aragonés recién impresa».

[26] *Quijote* II. Capítulo II. «Que trata de la notable pendencia que Sancho Panza tuvo con la sobrina y ama de don Quijote, con otros sujetos graciosos: «—Aún la cola falta por desollar —dijo Sancho—. Lo de hasta aquí son tortas y pan pintado; mas si vuestra merced quiere saber todo lo que hay acerca de las caloñas que le ponen, yo le traeré aquí luego al momento quien se las diga todas, sin que les falte una meaja; que anoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca, hecho bachiller, y, yéndole yo a dar la bienvenida, me dijo que andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*; y dice que me mientan a mí en ella con mi mesmo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que

Cide Hamete inventaba. Por cierto, no sé si estoy equivocado, pero me gustan los argumentos de Benchebeb y Marcilly para llamar a Cide Hamete Berengeli por su nombre, «señor [Cide] que más alaba al Señor [Hamete] hijo del Evangelio [Ben-engeli]», o sea, Cervantes[27].

Cide Hamete inventaba y por eso no puede ser historiador verdadero. Pero es historiador, aunque arábigo, pero historiador al fin[28]. Tampoco puede ser historiador verdadero porque es moro, de tal manera que con esta realidad socialmente aceptada, acrecienta el sentido imaginario de la narración: «de los moros no se podía esperar verdad alguna»[29].

Y, entonces, se le plantean —a Cervantes claro— ese sin fin de problemas formales que hay a la hora de historiar y que tantas y tantas veces aparecen en los tratados de teoría de la Historia del siglo XVI. Extraigo doce aforismos del diálogo entre el Bachiller Sansón Carrasco, don Quijote y Sancho, diálogo en que subyace una lección de epistemología de la historia. Alguna vez habré de citar otros relatos de Cervantes:

En primer lugar, que las cosas han de ser narradas con detalle, no «tan corta y sucintamente que apenas nos llegan a los labios»[30].

---

me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió. —Yo te aseguro, Sancho —dijo don Quijote—, que debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia; que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir. —Y ¡cómo —dijo Sancho— si era sabio y encantador, pues (según dice el bachiller Sansón Carrasco, que así se llama el que dicho tengo) que el autor de la historia se llama Cide Hamete Berenjena! —Ese nombre es de moro —respondió don Quijote».

[27] S. Bencheneb, y Ch. Marcilly,: «Qui était Cide Hamete Benengeli?» en *Melanges offerts à Jean Sarrailh*, París: Éditions Hispaniques, 1966, vol. I, págs. 97-116.

[28] «Cuando yo [explica Cervantes en el «Prólogo»] oí decir «Dulcinea del Toboso», quedé atónito y suspenso, porque luego se me representó que aquellos cartapacios contenían la historia de don Quijote. Con esta imaginación, le di priesa que leyese el principio y, haciéndolo ansí, volviendo de improviso el arábigo en castellano, dijo que decía: *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*. Mucha discreción fue menester para disimular el contento que recebí cuando llegó a mis oídos el título del libro; y, salteándosele al sedero, compré al muchacho todos los papeles y cartapacios por medio real; que, si él tuviera discreción y supiera lo que yo los deseaba, bien se pudiera prometer y llevar más de seis reales de la compra» (*Quijote* I-IX).

[29] *Quijote* II. Capítulo III. «Del ridículo razonamiento que pasó entre don Quijote, Sancho Panza y el bachiller Sansón Carrasco*:* Con esto se consoló algún tanto, pero desconsolóle pensar que su autor era moro, según aquel nombre de Cide; y de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas. Temíase no hubiese tratado sus amores con alguna indecencia, que redundase en menoscabo y perjuicio de la honestidad de su señora Dulcinea del Toboso; deseaba que hubiese declarado su fidelidad y el decoro que siempre la había guardado, menospreciando reinas, emperatrices y doncellas de todas calidades, teniendo a raya los ímpetus de los naturales movimientos; y así, envuelto y revuelto en estas y otras muchas imaginaciones, le hallaron Sancho y Carrasco, a quien don Quijote recibió con mucha cortesía».

[30] «Sucedía a estos dos lechos el del arriero, fabricado, como se ha dicho, de las enjalmas y todo el adorno de los dos mejores mulos que traía, aunque eran doce, lucios, gordos y famosos, porque era uno de los ricos arrieros de Arévalo, según lo dice el autor desta historia, que deste arriero hace particular

En segundo lugar, sólo son dignos de ser historiados los hechos pasados y conclusos[31].

Tercero: sólo son dignos de ser historiados los hechos de los caballeros y no de los escuderos[32].

Cuarto: el estilo narrativo ha de acompañar al objeto de la narración y así, «cuando fuese verdad que la tal historia hubiese [la del caballero andante don Quijote], siendo de caballero andante, por fuerza había de ser grandílocua, alta, insigne, magnífica y verdadera»[33]. Sin embargo, al haberse escrito en lengua vernácula ha alcanzado más difusión de la que se podría querer[34]. No obstante, a algunos fascinaba que historia tan disparatada se dijera de manera tan elegante[35].

---

mención, porque le conocía muy bien, y aun quieren decir que era algo pariente suyo. Fuera de que Cide Mahamate Benengeli fue historiador muy curioso y muy puntual en todas las cosas; y échase bien de ver, pues las que quedan referidas, con ser tan mínimas y tan rateras, no las quiso pasar en silencio; de donde podrán tomar ejemplo los historiadores graves, que nos cuentan las acciones tan corta y sucintamente que apenas nos llegan a los labios, dejándose en el tintero, ya por descuido, por malicia o ignorancia, lo más sustancial de la obra. ¡Bien haya mil veces el autor de *Tablante de Ricamonte*, y aquel del otro libro donde se cuenta los hechos del conde Tomillas; y con qué puntualidad lo describen todo!» (*Quijote*, I-XVI).

[31] *Quijote* II. Capítulo III. «Del ridículo razonamiento que pasó entre don Quijote, Sancho Panza y el bachiller Sansón Carrasco*:* Pensativo además quedó don Quijote, esperando al bachiller Carrasco, de quien esperaba oír las nuevas de sí mismo puestas en libro, como había dicho Sancho; y no se podía persuadir a que tal historia hubiese, pues aún no estaba enjuta en la cuchilla de su espada la sangre de los enemigos que había muerto, y ya querían que anduviesen en estampa sus altas caballerías».

[32] *Quijote* II. Capítulo III. «Del ridículo razonamiento que pasó entre don Quijote, Sancho Panza y el bachiller Sansón Carrasco*:* Con todo eso, imaginó que algún sabio, o ya amigo o enemigo, por arte de encantamento las habrá dado a la estampa: si amigo, para engrandecerlas y levantarlas sobre las más señaladas de caballero andante; si enemigo, para aniquilarlas y ponerlas debajo de las más viles que de algún vil escudero se hubiesen escrito, puesto —decía entre sí— que nunca hazañas de escuderos se escribieron»

[33] *Quijote* II. Capítulo III. «Del ridículo razonamiento que pasó entre don Quijote, Sancho Panza y el bachiller Sansón Carrasco»

[34] *Quijote* II. Capítulo III. «Del ridículo razonamiento que pasó entre don Quijote, Sancho Panza y el bachiller Sansón Carrasco*:* —Ahora digo —dijo don Quijote— que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que, a tiento y sin algún discurso, se puso a escribirla, salga lo que saliere, como hacía Orbaneja, el pintor de Úbeda, al cual preguntándole qué pintaba, respondió: "Lo que saliere". Tal vez pintaba un gallo, de tal suerte y tan mal parecido, que era menester que con letras góticas escribiese junto a él: "Éste es gallo". Y así debe de ser de mi historia, que tendrá necesidad de comento para entenderla. —Eso no —respondió Sansón—, 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; y, finalmente, es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que, apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen: "Allí va Rocinante". Y los que más se han dado a su letura son los pajes: no hay antecámara de señor donde no se halle un *Don Quijote:* unos le toman si otros le dejan; éstos le embisten y aquéllos le piden. Finalmente, la tal historia es del más gustoso y menos perjudicial entretenimiento que hasta agora se haya visto, porque en toda ella no se descubre, ni por semejas, una palabra deshonesta ni un pensamiento menos que católico».

[35] *Quijote* II. Capítulo LIX. «Donde se cuenta del extraordinario suceso, que se puede tener por aventura, que le sucedió a don Quijote: Así quedaron admirados de sus disparates como del elegante modo con que los contaba».

Quinto y sexto: las hazañas gloriosas deben escribirse para que no se olviden, pero es mejor en lengua vernácula que en latín[36]; en las lenguas vernáculas se pueden describir las hazañas[37].

Séptimo: con la historia, con la biografía escrita en vida del protagonista, se alcanza la fama si la vida está siendo virtuosa y la infamia, en caso contrario[38].

Octavo: los historiadores pueden errar, pero hay yerros sin importancia y falsedades[39].

Noveno: historiar es, aunque no se quiera, materia subjetiva. Porque el sujeto historiado puede querer que le sean enaltecidas unas cuestiones, y el historiador va por otros derroteros y el lector, por unos terceros[40]. En cualquier caso, la historia que se escribe, es hija del escritor, o para ser más claros, retomemos la despedida de Cide Hamete, indignadísimo aún después de la muerte de don

[36] *Quijote* II. Capítulo III. «Del ridículo razonamiento que pasó entre don Quijote, Sancho Panza y el bachiller Sansón Carrasco*:* Bien haya Cide Hamete Benengeli, que la historia de vuestras grandezas dejó escritas, y rebién haya el curioso que tuvo cuidado de hacerlas traducir de arábigo en nuestro vulgar castellano, para universal entretenimiento de las gentes».

[37] *Quijote* II. Capítulo III. «Del ridículo razonamiento que pasó entre don Quijote, Sancho Panza y el bachiller Sansón Carrasco: —Si por buena fama y si por buen nombre va —dijo el bachiller—, solo vuestra merced lleva la palma a todos los caballeros andantes; porque el moro en su lengua y el cristiano en la suya tuvieron cuidado de pintarnos muy al vivo la gallardía de vuestra merced, el ánimo grande en acometer los peligros, la paciencia en las adversidades y el sufrimiento, así en las desgracias como en las heridas, la honestidad y continencia en los amores tan platónicos de vuestra merced y de mi señora doña Dulcinea del Toboso».

[38] *Quijote* II. Capítulo III. «Del ridículo razonamiento que pasó entre don Quijote, Sancho Panza y el bachiller Sansón Carrasco: Hízole levantar don Quijote y dijo: —Desa manera, ¿verdad es que hay historia mía, y que fue moro y sabio el que la compuso? —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 aun 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. —Una de las cosas —dijo a esta sazón don Quijote— que más debe de dar contento a un hombre virtuoso y eminente es verse, viviendo, andar con buen nombre por las lenguas de las gentes, impreso y en estampa. Dije *con buen nombre* porque, siendo al contrario, ninguna muerte se le igualará».

[39] *Quijote* II. Capítulo III. «Del ridículo razonamiento que pasó entre don Quijote, Sancho Panza y el bachiller Sansón Carrasco: —Nunca —dijo a este punto Sancho Panza— he oído llamar con don a mi señora Dulcinea, sino solamente la señora Dulcinea del Toboso, y ya en esto anda errada la historia. —No es objeción de importancia ésa —respondió Carrasco».

[40] *Quijote* II. Capítulo III. «Del ridículo razonamiento que pasó entre don Quijote, Sancho Panza y el bachiller Sansón Carrasco: —No, por cierto —respondió don Quijote—; pero dígame vuestra merced, señor bachiller: ¿qué hazañas mías son las que más se ponderan en esa historia? —En eso —respondió el bachiller—, hay diferentes opiniones, como hay diferentes gustos: unos se atienen a la aventura de los molinos de viento, que a vuestra merced le parecieron Briareos y gigantes; otros, a la de los batanes; éste, a la descripción de los dos ejércitos, que después parecieron ser dos manadas de carneros; aquél encarece la del muerto que llevaban a enterrar a Segovia; uno dice que a todas se aventaja la de la libertad de los galeotes; otro, que ninguna iguala a la de los dos gigantes benitos, con la pendencia del valeroso vizcaíno. —Dígame, señor bachiller —dijo a esta sazón Sancho—: ¿entra ahí la aventura de los yangüeses, cuando a nuestro buen Rocinante se le antojó pedir cotufas en el golfo?»

Quijote, con Avellaneda: «Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atrevió, o se ha de atrever, a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de mi valeroso caballero». Aún más, las últimas palabras: «no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que, por las *de mi verdadero* don Quijote, van ya tropezando, y han de caer del todo, sin duda alguna».

Décimo: No todo ha de ser narrado en las historias; sólo lo trascendental, lo que sirva para dar fama: «Las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia»[41]. En el mismo sentido se declara en el *Persiles*, en un párrafo en el que, además, amplía su reflexión a la diferencia que hay entre historiar y fabular: «Las peregrinaciones largas siempre traen consigo diversos acontecimientos, y, como la diversidad se compone de cosas diferentes, es forzoso que los casos lo sean. Bien nos lo muestra esta historia, cuyos acontecimientos nos cortan su hilo, poniéndonos en duda dónde será bien anudarle; porque no todas las cosas que suceden son buenas para contadas, y podrían pasar sin serlo y sin quedar menoscabada la historia: acciones hay que, por grandes, deben de callarse, y otras que, por bajas, no deben decirse; puesto que es excelencia de la historia que cualquiera cosa que en ella se escriba puede pasar, al sabor de la verdad que trae consigo; lo que no tiene la fábula, a quien conviene guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y con tanta verisimilitud que, a despecho y pesar de la mentira, que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía» (*Persiles y Sigismunda*, III-x). Luis Cabrera de Córdoba nos habla sobre la «Materia de la historia» proponiéndonos que «el escribe cosas humildes o indignas de saberse […] descubre

[41] *Quijote* II. Capítulo III. «Del ridículo razonamiento que pasó entre don Quijote, Sancho Panza y el bachiller Sansón Carrasco: —No se le quedó nada —respondió Sansón— al sabio en el tintero: todo lo dice y todo lo apunta, hasta lo de las cabriolas que el buen Sancho hizo en la manta. —En la manta no hice yo cabriolas —respondió Sancho—; en el aire sí, y aun más de las que yo quisiera. —A lo que yo imagino —dijo don Quijote—, no hay historia humana en el mundo que no tenga sus altibajos, especialmente las que tratan de caballerías, las cuales nunca pueden estar llenas de prósperos sucesos. —Con todo eso —respondió el bachiller—, dicen algunos que han leído la historia que se holgaran se les hubiera olvidado a los autores della algunos de los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote. —Ahí entra la verdad de la historia —dijo Sancho. —También pudieran callarlos por equidad —dijo don Quijote—, pues las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia. A fee que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero».

Igualmente: *Quijote* II. Capítulo LX. «De lo que sucedió a don Quijote yendo a Barcelona: Sucedió, pues, que en más de seis días no le sucedió cosa digna de ponerse en escritura, al cabo de los cuales, yendo fuera de camino, le tomó la noche entre unas espesas encinas o alcornoques; que en esto no guarda la puntualidad Cide Hamete que en otras cosas suele».

mala inclinación»[42], así como que el historiador ha de tener la cabeza bien en su sitio para «saber bien distinguir las cosas para ordenarlas, porque la variedad no las confunda ni enrede»[43]; en fin, «¿Tan de esencia de la historia es saber las cabras que han pasado, por estenso, que si se yerra una del número no puedes seguir adelante con la historia?» (*Quijote*, I-XX)[44].

Al descubrir el manuscrito de Cide advierte algunos fallos, y «otras algunas menudencias había que advertir, pero todas son de poca importancia y que no hacen al caso a la *verdadera relación* de la historia; que ninguna es mala como sea verdadera» (*Quijote*, I-IX). Por cierto, ¿cuántas «verdaderas relaciones» se escribieron en nuestros siglos XVI y XVII?

Undécimo: el historiador, frente al poeta, ha de contar la verdad de las cosas[45]. Luis Cabrera de Córdoba dedica varios parágrafos a la comparación entre poesía e historia[46].

---

[42] L. Cabrera de Córdoba, *De Historia. Para entenderla y escribirla…*, «Discurso XI», págs. 46 y sigs., en concreto, pág. 47.

[43] L. Cabrera de Córdoba, *De Historia. Para entenderla y escribirla…*, «Discurso XIII», págs. 50 y sigs., en concreto, pág. 51.

[44] Capítulo **xx**. «De la jamás vista ni oída aventura que con más poco peligro fue acabada de famoso caballero en el mundo, como la que acabó el valeroso don Quijote de la Mancha

—¡Yo qué diablos sé! —respondió don Quijote—.

—He ahí lo que yo dije: que tuviese buena cuenta. Pues, por Dios, que se ha acabado el cuento, que no hay pasar adelante.

—¿Cómo puede ser eso? —respondió don Quijote—. ¿Tan de esencia de la historia es saber las cabras que han pasado, por estenso, que si se yerra una del número no puedes seguir adelante con la historia?

—No señor, en ninguna manera —respondió Sancho—; porque, así como yo pregunté a vuestra merced que me dijese cuántas cabras habían pasado y me respondió que no sabía, en aquel mesmo instante se me fue a mí de la memoria cuanto me quedaba por decir, y a fe que era de mucha virtud y contento.

—¿De modo —dijo don Quijote— que ya la historia es acabada?

—Tan acabada es como mi madre —dijo Sancho.

—Dígote de verdad —respondió don Quijote— que tú has contado una de las más nuevas consejas, cuento o historia, que nadie pudo pensar en el mundo; y que tal modo de contarla ni dejarla, jamás se podrá ver ni habrá visto en toda la vida, aunque no esperaba yo otra cosa de tu buen discurso; mas no me maravillo, pues quizá estos golpes, que no cesan, te deben de tener turbado el entendimiento.

—Todo puede ser —respondió Sancho—, mas yo sé que en lo de mi cuento no hay más que decir: que allí se acaba do comienza el yerro de la cuenta del pasaje de las cabras.

—Acabe norabuena donde quisiere —dijo don Quijote—, y veamos si se puede mover Rocinante».

[45] *Quijote* II. Capítulo III. «Del ridículo razonamiento que pasó entre don Quijote, Sancho Panza y el bachiller Sansón Carrasco: —Así es —replicó Sansón—, pero uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar, o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna». Más adelante, de nuevo: «Me ha dado gusto que el autor de la historia haya hablado de mí de manera que no enfadan las cosas que de mí se cuentan; que a fe de buen escudero que si hubiera dicho de mí cosas que no fueran muy de cristiano viejo, como soy, que nos habían de oír los sordos».

[46] L. Cabrera de Córdoba, *De Historia. Para entenderla y escribirla…*, «Discurso IV», págs. 23 y sigs.

Duodécimo: Cervantes cree en la necesidad de la censura, sobre todo si en historia se falta a la verdad, que es ponderada como cuestión sagrada: «los *historiadores* que de mentiras se valen habían de ser quemados»[47]. Sobre el control y la censura, vuelve a incidir en otros tantos arbitrios: en la instauración del protocomediato (*Quijote*, I-XLVIII), en la existencia de protalcaldes, etc. Es decir, el individuo por sí mismo tiene tendencia a errar y han de ser las autoridades las que encaucen hacia el bien común los actos de la colectividad.

Por cierto, el parlamento en contra de las comedias históricas —sobre todo de éstas—, mal armadas cronológicamente, y poco veraces, tiene raíces en la lógica de los tiempos. Luis Cabrera de Córdoba, aunque años después, dirá que «el orden de los tiempos hace la historia clara, y la perturbación della y confusión dellos, ciega y obscura…»[48].

Como es bien sabido, Sancho se retira de la escena —poco después del famoso «no hay libro malo» y de que se vea que algunos pierden su fama al editar sus palabras— cuando el bachiller advierte de algunas cosas inconclusas; el bachiller y don Quijote continúan la conversación y comparten el tiempo agradablemente.

Renacerá el diálogo cuando Sancho esté dispuesto a contar qué pasó con su asno y qué con cien reales[49]. Mas no sólo es en ese diálogo en el que Cervantes muestra su capacidad historiográfica, sino que vuelve sobre las cuestiones de teoría y metodología de la Historia en otros pasajes.

Naturalmente, al reflexionar sobre el cartapacio del Alcaná de Toledo:

> «Habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y no nada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rencor ni la afición, no les hagan torcer del camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de

[47] *Quijote* II. Capítulo III. «Del ridículo razonamiento que pasó entre don Quijote, Sancho Panza y el bachiller Sansón Carrasco: —A escribir de otra suerte —dijo don Quijote—, no fuera escribir verdades, sino mentiras; *y los historiadores que de mentiras se valen habían de ser quemados*, como los que hacen moneda falsa; y no sé yo qué le movió al autor a valerse de novelas y cuentos ajenos, habiendo tanto que escribir en los míos: sin duda se debió de atener al refrán: «De paja y de heno...», etcétera. Pues en verdad que en sólo manifestar mis pensamientos, mis sospiros, mis lágrimas, mis buenos deseos y mis acometimientos pudiera hacer un volumen mayor, o tan grande que el que pueden hacer todas las obras del Tostado. En efeto, lo que yo alcanzo, señor bachiller, es que para componer historias y libros, de cualquier suerte que sean, es menester un gran juicio y un maduro entendimiento. Decir gracias y escribir donaires es de grandes ingenios: la más discreta figura de la comedia es la del bobo, porque no lo ha de ser el que quiere dar a entender que es simple. La historia es como cosa sagrada; porque ha de ser verdadera, y donde está la verdad está Dios, en cuanto a verdad; pero, no obstante esto, hay algunos que así componen y arrojan libros de sí como si fuesen buñuelos».

[48] L. Cabrera de Córdoba, *De Historia. Para entenderla y escribirla…*, «Discurso II-III», págs. 76 y sigs., en concreto, pág. 77.

[49] *Quijote* II. Capítulo IV. «Donde Sancho Panza satisface al bachiller Sansón Carrasco de sus dudas y preguntas, con otros sucesos dignos de saberse y de contarse»

> lo presente, advertencia de lo por venir. En ésta sé que se hallará todo lo que se acertare a desear en la más apacible; y si algo bueno en ella faltare, para mí tengo que fue por culpa del galgo de su autor, antes que por falta del sujeto».

Desde la simpleza de Sancho, cuando está dándole el nombre al caballo Clavileño (ya se le había dado nombre nuevo al baci-yelmo, o a los poet-ambres…), se reivindica una historia popular, no sólo de reyes y reinos. El tema tampoco es nuevo —es una de las obsesiones de Páez de Castro; es el título de Herrera y su *Historia de los castellanos*…—, pero puesto en boca de un personaje cómico-histórico, tiene su curiosidad. En efecto, Sancho revindica por qué puede ser historiable; entre otras cosas por «ser enemigo mortal, como lo soy, de los judíos, debían los historiadores tener misericordia de mí y tratarme bien en sus escritos»[50] y añade,

> «—¡Aquí del rey! —dijo Sancho—: ¿qué tienen que ver los escuderos con las aventuras de sus señores? ¿Hanse de llevar ellos la fama de las que acaban, y hemos de llevar nosotros el trabajo? ¡Cuerpo de mí! Aun si dijesen los historiadores: "El tal caballero acabó la tal y tal aventura, pero con ayuda de fulano, su escudero, sin el cual fuera imposible el acabarla". Pero, ¡que escriban a secas: "Don Paralipomenón de las Tres Estrellas acabó la aventura de los seis vestiglos", sin nombrar la persona de su escudero, que se halló presente a todo, como si no fuera en el mundo!»[51].

En las formas del relato histórico, el autor también ha de tener libertades y elegir el orden de la narración[52]. Ahora bien, es necesaria la correcta estructura

---

[50] *Quijote* II. Capítulo VIII. «Donde se cuenta lo que le sucedió a don Quijote yendo a ver su señora Dulcinea del Toboso: —Eso es lo que yo digo también —respondió Sancho—, y pienso que en esa leyenda o historia que nos dijo el bachiller Carrasco que de nosotros había visto debe de andar mi honra a coche acá, cinchado, y, como dicen, al estricote, aquí y allí, barriendo las calles. Pues, a fe de bueno, que no he dicho yo mal de ningún encantador, ni tengo tantos bienes que pueda ser envidiado; bien es verdad que soy algo malicioso, y que tengo mis ciertos asomos de bellaco, pero todo lo cubre y tapa la gran capa de la simpleza mía, siempre natural y nunca artificiosa. Y cuando otra cosa no tuviese sino el creer, como siempre creo, firme y verdaderamente en Dios y en todo aquello que tiene y cree la Santa Iglesia Católica Romana, y el ser enemigo mortal, como lo soy, de los judíos, debían los historiadores tener misericordia de mí y tratarme bien en sus escritos. Pero digan lo que quisieren; que desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano; aunque, por verme puesto en libros y andar por ese mundo de mano en mano, no se me da un higo que digan de mí todo lo que quisieren».

[51] *Quijote* II. Capítulo VIII. «Donde se cuenta lo que le sucedió a don Quijote yendo a ver su señora Dulcinea del Toboso».

[52] *Quijote* II. Capítulo XLVI. «Del temeroso espanto cencerril y gatuno que recibió don Quijote en el discurso de los amores de la enamorada Altisidora: …donde le sucedió otra aventura más gustosa que la pasada, la cual no quiere su historiador contar ahora, por acudir a Sancho Panza, que andaba muy solícito y muy gracioso en su gobierno».

UAM Ediciones

del texto así como su proporcionalidad, de tal suerte que si en algo se falla, se habrá descrito más un monstruo que un libro, como suele acontecer en los de caballerías[53]. Luis Cabrera de Córdoba escribe «resumirá [el historiador] la narración a los principales puntos y hechos […]. Sale de la historia y [la] haze monstruosa [si la hace] irregular»[54].

Además, al escribir en lengua vulgar, cuestión de innegable interés en Cervantes, la recompensa es mucho mayor, porque el relato llega a todos. Traigamos a colación las palabras de aquella joven e inculta campesina que ella lee, mientras que sus familiares han oído: «si no es que nos miente y nos engaña una historia que de sus hazañas anda impresa y yo he leído»[55].

La alteración de la verdad hace que el historiador pierda el respeto que se le debe. Cuando don Jerónimo, Sancho y don Quijote están criticando el texto de Avellaneda, según don Quijote hay tres cuestiones por las que debe ser reprehendido el plagiario: Por lo que dice en el prólogo, por escribir en aragonés y por fallar en el nombre de la esposa de Sancho. Es una crítica desconcertante, desde luego: valga lo del prólogo, pero no lo del uso de una lengua vernácula, salvo que no la considerara de cultura, como el vascuence y, en otra parte excusa ciertos yerros porque no son trascendentes[56].

---

[53] «Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfeción de lo que se escribe. No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio; sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada» (*Quijote*, I-XLVII).

[54] L. Cabrera de Córdoba, *De Historia. Para entenderla y escribirla…*, «Discurso XIII», págs. 50 y sigs., págs. 52 y 53 concretamente.

[55] *Quijote* II. Capítulo LVIII. «Que trata de cómo menudearon sobre don Quijote aventuras tantas, que no se daban vagar unas a otras: —¡Ay, amiga de mi alma —dijo entonces la otra zagala—, y qué ventura tan grande nos ha sucedido! ¿Ves este señor que tenemos delante? Pues hágote saber que es el más valiente, y el más enamorado, y el más comedido que tiene el mundo, si no es que nos miente y nos engaña una historia que de sus hazañas anda impresa y yo he leído. Yo apostaré que este buen hombre que viene consigo es un tal Sancho Panza, su escudero, a cuyas gracias no hay ningunas que se le igualen. —Así es la verdad —dijo Sancho—: que yo soy ese gracioso y ese escudero que vuestra merced dice, y este señor es mi amo, el mismo don Quijote de la Mancha historiado y referido. —¡Ay! —dijo la otra—. Supliquémosle, amiga, que se quede; que nuestros padres y nuestros hermanos gustarán infinito dello, que también he oído yo decir de su valor y de sus gracias lo mismo que tú me has dicho, y, sobre todo, dicen dél que es el más firme y más leal enamorado que se sabe, y que su dama es una tal Dulcinea del Toboso, a quien en toda España la dan la palma de la hermosura».

[56] *Quijote* II. Capítulo LIX. «Donde se cuenta del extraordinario suceso, que se puede tener por aventura, que le sucedió a don Quijote*:* —En esto poco que he visto he hallado tres cosas en este autor dignas de reprehensión. La primera es algunas palabras que he leído en el prólogo; la otra, que el lenguaje es aragonés, porque tal vez escribe sin artículos, y la tercera, que más le confirma por ignorante, es que

Por otro lado, como decía antes, no sólo es en el diálogo que me sirve de guión en donde Cervantes alude a la epistemología del historiar. En verso lo hace en

Del mismo, en alabanza de la presente obra
Si, ansí como de nuestro mal se canta
en esta verdadera, clara historia,
se oyera de cristianos la victoria,
¡cuál fuera el fruto d'esta rica planta!
Ansí cual es, al cielo se levanta
y es digna de inmortal, larga memoria,
pues, libre de algún vicio y baja escoria,
al alto ingenio admira, al bajo espanta.
Verdad, orden, estilo claro y llano
cual a perfecto historiador conviene,
en esta breve summa está cifrado.
¡Felice ingenio, venturosa mano,
que, entre pesados yerros apretado,
tal arte y tal virtud en sí contiene!

También lo había hecho ya en 1605 en *Quijote*, I-IX, donde explicaba por qué se había de escribir historia, para que no cayeran en el olvido los hechos famosos de los prohombres:

> «Parecióme cosa imposible y fuera de toda buena costumbre que a tan buen caballero le hubiese faltado algún sabio que tomara a cargo el escrebir sus nunca vistas hazañas, cosa que no faltó a ninguno de los caballeros andantes,
>
> de los que dicen las gentes / que van a sus aventuras,
>
> porque cada uno dellos tenía uno o dos sabios, como de molde, que no solamente escribían sus hechos, sino que pintaban sus más mínimos pensamientos y niñerías, por más escondidas que fuesen; y no había de ser tan desdichado tan buen caballero, que le faltase a él lo que sobró a Platir y a otros semejantes.

yerra y se desvía de la verdad en lo más principal de la historia; porque aquí dice que la mujer de Sancho Panza mi escudero se llama Mari Gutiérrez, y no llama tal, sino Teresa Panza; y quien en esta parte tan principal yerra, bien se podrá temer que yerra en todas las demás de la historia. A esto dijo Sancho: —¡Donosa cosa de historiador! ¡Por cierto, bien debe de estar en el cuento de nuestros sucesos, pues llama a Teresa Panza, mi mujer, Mari Gutiérrez! Torne a tomar el libro, señor, y mire si ando yo por ahí y si me ha mudado el nombre. —Por lo que he oído hablar, amigo —dijo don Jerónimo—, sin duda debéis de ser Sancho Panza, el escudero del señor don Quijote. —Sí soy —respondió Sancho—, y me precio dello. —Pues a fe —dijo el caballero— que no os trata este autor moderno con la limpieza que en vuestra persona se muestra: píntaos comedor, y simple, y no nada gracioso, y muy otro del Sancho que en la primera parte de la historia de vuestro amo se describe».

> Y así, no podía inclinarme a creer que tan gallarda historia hubiese quedado manca y estropeada; y echaba la culpa a la malignidad del tiempo, devorador y consumidor de todas las cosas, el cual, o la tenía oculta o consumida».

La necesidad expresada por Cervantes en 1605 era antigua:

> «Suplicamos a Vuestra majestad mande a personas doctas que entiendan en recopilar crónicas viejas y antiguas destos reynos porque no se olvide la memoria de los grandes hechos de sus predecesores y de sus súbditos» (Cortes de Toledo de 1538)»

Dicho sea de paso que Ginés de Pasamonte se vanagloria de escribir su autobiografía, que barrerá del mapa al *Lazarillo* (*Quijote*, I-XXII): ¿cómo, si no es autobiográficamente, se va a hacer la historia de un rufián? Un historiador no debe ocuparse en individuos de esa calaña.

Por otro lado, volviendo a esa necesidad mentada antes, es la que da vida al propio Ambrosio de Morales que en el «Prólogo» a sus *Antigüedades de las ciudades de España* señala que le movió a escribir su historia el

> «No tener nuestros españoles cuasi historia ninguna de las cosas antiguas que acá sucedieron en tiempo que los romanos la conquistaron, señorearon, y perdieron»;

además, explicita las causas que le movieron a escribir su Historia y las adorna con unas reflexiones y con una anécdota: Los extranjeros «muchas veces nos dan en rostro con que nunca hemos sido los españoles para hazer una historia de nuestras cosas, ni dar una buena relación de nuestras antigüedades». Así que recuerda que en la Corte de Francia, en 1560, causaba perplejidad las pocas historias que había de España hechas por españoles y que esa cuestión podría generar una lamentable situación: que la Historia de España la escribieran extranjeros. Así que, humillado, decidió escribir ya la Historia de España, porque siempre había sentido la inclinación a ello desde que era pequeño.

Esto de los franceses ensalzando la mediocridad hispana se recoge en la «Aprobación» de Márquez Torres en *El Quijote* II. Cervantes debió leer a Ambrosio de Morales. Y lo debió criticar veladamente, porque contra él y esas formas de hacer historia debió la ridiculización del humanista y sus fuentes y caños, como aparecieron en *Las Relaciones Topográficas* o en tantas corografías de finales del XVI y del XVII.

Vence el tiempo y, aunque no voy a poner el pie en ningún estribo, que no tengo ganas todavía, sí que recordaré cómo en su epistolario el humanista Enrique Cock —cronista de la guardia real de los archeros de Felipe II y narrador de los

dos viajes regios a la corona de Aragón, el de 1585 y el de 1592— se sentía orgulloso de su biblioteca, cercana a 600 volúmenes, en la que había recogido a todos los historiadores. Al morir, en el aposento de sus estanterías, el torpe escribiente que fue haciendo el inventario *post mortem* de sus bienes fue anotando esos libros que el ahora difunto había considerado de Historia: Tras un «Palmerín de Oliba en romançe», «la historia del ynfante luçescanio», «sergas desplandián», «primaleón de oliba», «lisuarte de grecia», «el caballero de la ardiente espada», «don florisel de niquea», por cuatro veces se repite la frase «otro del dicho»; «otro del caballero de la fe» y, repentinamente, tras otros textos que no eran de caballería, aparecen «Olibante de Laura en romance, don Belyanís de Grecia en romance, segunda parte del dicho, vn libro en francés de armas, otro en latín sin título, otro de los santos y mártires despaña en latín» y siguió así el inventario.

Por cierto, esto de los inventarios tiene cosas tales como que en el López de Hoyos, leo varias entradas en las que pone «otro libro que se intitula Titulillo», que supongo tendrían que haber anotado «Tito Livio». Pero así va la veracidad, la ficción y la ensoñación.

En fin, concluiré este repaso por escritos y obras haciendo alusión a un par de reflexiones del *Persiles* que me han llamado siempre la atención en Cervantes:

> «La historia la poesía y la pintura simbolizan entre sí, y se parecen tanto que, cuando escribes historia, pintas, y cuando pintas, compones. No siempre va en un mismo peso la historia, ni la pintura pinta cosas grandes y magníficas, ni la poesía conversa siempre por los cielos. Bajezas admite la historia; la pintura, hierbas y retamas en sus cuadros; y la poesía tal vez se realza cantando cosas humildes» (*Persiles y Sigismunda*, III-XIV).

La segunda es una socarrona aproximación al objeto del análisis histórico y el sujeto que hace historia:

> «El autor desta historia sabía más de enamorado que de *historiador*, porque casi este primer capítulo de la entrada del segundo libro le gasta todo en una difinición de celos» (*Persiles*, I).

Sentencias que, desde luego, son algo más descarnadas en un aforismo (103) del tacitista Antonio Pérez, escrito en las mismas fechas:

> «Los príncipes habrían de temer a los historiadores más que a los grandes pintores las mujeres feas».

Para otra ocasión dejo al Cervantes historiador de sus tiempos.

LAS TRADUCCIONES DEL *QUIJOTE*

CARLOS ALVAR
(Université de Genève
Centro de Estudios Cervantinos)

La difusión del *Quijote* en el mundo debe mucho a las traducciones que se han ido sucediendo desde el siglo XVII, es bien sabido; pero no sólo, pues con frecuencia se olvidan las recreaciones a que dio lugar la novela o algún episodio de la misma en el teatro, la ópera, el ballet o en las artes figurativas.

Cervantes era conocedor de las dificultades y abusos de las traducciones, y en varias ocasiones alude a este trabajo:

> Me parece que el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que, aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las escurecen, y no se veen con la lisura y tez de la haz; y el traducir de lenguas fáciles, ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel. Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir; porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre, y que menos provecho le trujesen. (*Quijote*, II-LXII)

Los teóricos modernos de la traducción han establecido con agudeza los problemas que suscita este trabajo intelectual agrupándolos en parejas que parecen aporías irresolubles: así, se habla de si la traducción tiene que dar prioridad a la fidelidad a las palabras del original o a las ideas expresadas en el mismo; si debe

Edad de Oro, XXV (2006), págs. 35-51

ser más parecida a una obra original o si debe manisfestar en todo momento su carácter subsidiario y dejar ver que se trata de una traducción; si el estilo debe ser el del original o si el traductor puede dar cauce libre a su propia sensibilidad; finalmente, si al traducir se debe modernizar y hasta qué punto el traductor es libre para intervenir en el original. Como es natural, a esta serie de consideraciones se añade el problema del verso, pues hay quienes defienden que el verso debe traducirse en verso y quienes opinan que su forma natural es la prosa.

Todos estos aspectos se plantean de forma diacrónica con las traducciones del *Quijote*, pues nos encontramos con que gran parte de las motivaciones de los traductores derivan de una actitud contraria a la adoptada por sus predecesores.

No es fácil resolver en teoría esas dicotomías y, como bien se puede suponer, no hay solución para lo que ya ha ocurrido. Una traducción no es sólo un ejercicio de estilo, sino que representa una actitud cultural y, por lo tanto, estará estrechamente vinculada a la época que la ha visto nacer.

La discusión de si se debe traducir de forma literal, dando a cada palabra su valor en la lengua de destino, o si por el contrario lo importante es captar el sentido general, es tan antigua como el mismo ejercicio de traducir, y ya está documentada en Cicerón y en San Jerónimo.

Tampoco la fidelidad estilística parece haber preocupado a los traductores medievales, pero ya con Juan del Enzina se atisba un primer cambio de actitud, aunque serán los humanistas como L. Bruni (1440) quienes muestren un cambio en la sensibilidad y señalen que

> Casi todos los escritores poseen ciertas características de dicción propias, como la ampulosidad y generosidad de Cicerón, la concreción y brevedad de Salustio, o la cierta solemnidad, levemente rústica de Livio: el buen traductor se adaptará al traducir a cada uno de ellos, a fin de conseguir las características de cada uno. Así, si se traduce a Cicerón, no podremos evitar extendernos en grandes periodos copiosos y redundantes con gran variedad y elocuencia hasta lograr extremados circunloquios, ora acelerando, ora retardándonos. Y si la versión es de Salustio, tendremos la necesidad de emitir un juicio casi de cada una de sus palabras, respetar la propiedad de su dicción y seguir su gran escrupulosidad, y en cierta medida vernos constreñidos y anulados. Y si se traduce a Livio, no habrá modo de dejar de imitar las características de su dicción.

Frente las equivalencias formales (traducciones literales) que defienden unos con el intento de poner un texto al alcance de una sociedad, las equivalencias dinámicas pretenden recrear en la sociedad los mismos efectos que una obra había tenido en la sociedad que la vio nacer, lo que significa, según las teorías de Nida y Taber (1974) una adaptación profunda de acuerdo con la nueva cultura. Esta adaptación, que exige una absoluta naturalidad, supone la armonía con la

lengua y la cultura receptoras, lo que en definitiva viene a ser equivalente a una recreación del texto, en el que resulta deifícil percibir hasta donde llega el autor original y dónde empieza la intervención del traductor. Pero la adaptación no se conforma con esas modificaciones y tiene que estar también de acuerdo con el contexto del mensaje, o lo que es igual, debe mantener en la medida de lo posible el tono del original, sin forzar la lengua con arcaísmos pertenecientes a épocas más cercanas al original que a la lengua a la que se traduce. Por último, no debe olvidarse que se traduce para un público determinado: de ahí surge la tendencia en determinadas épocas a adaptar profundamente el texto a las nuevas circunstancias.

En vano se aplicarán a las traducciones del *Quijote* las categorías modernas que pueden exigirse a versiones actuales: el criterio filológico sólo se ha implantado a partir del siglo XIX y como consecuencia de esta tardía implantación, parece inútil buscar equivalencias exactas en el trabajo de quienes nunca se plantearon semejante labor. Si se considera con esta perspectiva, la exactitud, con o sin compensaciones textuales, es una entelequia que sólo en contadas ocasiones se encontrará, pues los traductores se esfuerzan más en trasladar el sentido que cualquier otro aspecto: se explica así la ausencia frecuente de poesías y proverbios, o por las mismas razones, la presencia de proverbios donde no existen en el original.

Por otra parte, los traductores del siglo XVIII se plantean la calidad artística de su trabajo (recordemos una vez más a las bellas infieles), cosa que no ocurre con sus homólogos del siglo anterior. Sin embargo, los traductores del romanticismo y posteriores pretenden unir la exactitud a la belleza, lo que no está exento de peligros y de intervenciones arbitrarias a veces.

Si a todos estos aspectos se añade que la traducción es muchas veces resultado de unos planteamientos de política cultural, nada de extraño tendrá que la fidelidad al original se considere un aspecto de menor trascendencia, pues lo realmente importante es tener en la lengua de llegada un texto clásico, del canon, que con su sola presencia enriquece y dignifica a la sociedad que lo recibe. Ahora tiene poca relevancia que se haya traducido del español directamente o que la versión haya pasado a través de algún intermediario, no siempre escrupuloso, pues es deudor de su momento y de la sociedad en la que apareció. Tampoco tendrá mucha importancia que el texto mantenga sus más elementales cualidades, incluyendo las aventuras o los nombres de los personajes, pues lo realmente trascendental es el concepto de tener un nuevo texto que viene avalado por el prestigio de la historia cultural.

La traducción, bien lo sabía Cervantes, no puede representar con la misma nitidez el haz y el envés del tapiz. Tal vez sea ésta la razón o una de las razones principales para comprender el éxito y la necesidad de las ilustraciones que desde época muy temprana acompañaron el texto, y a las que se les atribuye eviden-

temente la función de rellenar los espacios vacíos, de dar un aspecto concreto a todo lo que queda indeterminado en el original, o que exige una explicación en culturas distintas a la española del siglo XVII. Por eso, no es una labor inútil conocer las peripecias de las ilustraciones, como tampoco es un trabajo baldío comprobar cómo se recibió el texto en cada época a través de los artistas que se ocuparon de ilustrarlo.

En las páginas que siguen me voy a limitar a señalar los hitos más importantes en la traducción de la obra en los dos primeros siglos de andadura del texto.

1. El siglo XVII

1612. La primera versión del *Quijote* a otra lengua es la realizada por el inglés Thomas Shelton, al servicio del «muy honrado, muy buen señor, el señor de Walden», que debe identificarse con Theophilus, Lord Howard of Walden, primogénito del conde de Suffolk. El traductor, del que no se sabe nada más, comenzó su trabajo hacia 1607 y lo tenía concluido el año antes de la publicación, cuando la inscribe en el registro del gremio del papel («Register of the Stationers' Company»). Vio la luz en Londres, gracias a Edward Blount y William Barret, con el título de *The History of the valerous and wittie Knight-Errant, Don Quixote de la Mancha*.

El mismo Shelton completaría en 1620 su versión de la obra con la incorporación de la Segunda Parte del *Quijote*. A partir de 1652 se publican las dos partes juntas.

Posiblemente utilizó para su trabajo la edición de Bruselas (Roger Velpius, 1607), para la Primera Parte y un ejemplar de la edición madrileña de 1615 para la otra.

Según declara el traductor en el prólogo, realizó la traducción a instancias de un amigo que no conocía la lengua de Cervantes, y tardó en llevarla a término apenas cuarenta días.

Sin duda, fue ésta la versión —quizás aún no impresa— que conoció Shakespeare, dando lugar a la tragicomedia *The History of Cardenio* (1612), resultado de la colaboración de John Fletcher (1579-1625) y el dramaturgo: parece obvio que el tema central se encuentra en los episodios pastoriles de Sierra Morena (*Quijote*, I, XXIV-XXIX).

En todo caso, la traducción de Shelton refleja el interés existente en Inglaterra por la literatura española, que ya se había manifestado en 1611 con la traducción de otro episodio del *Quijote*, el del *Curioso impertinente*, realizada por Massinger sobre el relato incluido en el cap. XXXII de la Primera Parte, y que pudo tener vida independiente, si se da fe al hallazgo del ventero, que saca del arca un legajo con la historia de los dos amigos florentinos (II-XLVII) y a la difusión de la novelita como unidad exenta.

Naturalmente, los traductores posteriores criticaron el trabajo de Shelton, al que no faltan defectos como es previsible, pero que cuenta con el inestimable mérito de la proximidad cronológica al original.

1614. Muy distinto es el caso de la traducción francesa, aparecida dos años más tarde, obra de César Oudin, con el título de *L'Ingénieux Don Quixote de la Manche composé par Michel de Cervantes,* y la aclaración *traduit fidèlement d'espagnol en français*. Nacido en la provincia de Bassigny (entre Lorena y Champaña), en fecha desconocida, era hijo de un notable prevoste, y estuvo al servicio de Enrique IV, a la sazón rey de Navarra. Sus conocimientos lingüísticos le valieron que fuera enviado en diversas misiones diplomáticas, especialmente a Alemania, y el nombramiento de intérprete real (1597), cargo que ostentó hasta su muerte en 1625.

Su interés por el español se manifiesta en una *Gramática* (1597), una traducción de *Refranes y proverbios* (1605), el *Tesoro de las dos lenguas* (1607), la versión de los *Diálogos muy amenos* (1608) y la *Silva curiosa de Julián Medrano* (1608), en cuya traducción francesa añadió *El curioso impertinente*, que había sido publicado por Nicolas Baudouin como texto exento en el mismo año. Además, Oudin tradujo *La Galatea* (1611), de manera que la traducción de la Primera Parte del *Quijote*, en 1614, es el resultado de un largo proceso de formación y estudio. El rey Luis XIII recompensó el esfuerzo realizado con la cantidad de 300 libras.

Esta traducción tuvo gran éxito y se reimprimió en varias ocasiones (1616, 1620, 1625, llegando a sumar ocho ediciones hasta 1665), y aún hoy se suele publicar como una versión «clásica»: la exactitud del vocabulario contrasta con el escaso rigor de Shelton, y la introducción de hispanismos —a veces necesarios— no altera especialmente el tono y acierto general. Oudin prescinde de muchas composiciones en verso y sustituye la dedicatoria al Duque de Béjar por la suya, dirigida al rey Luis XIII.

En 1618 François de Rosset publicó la traducción de la Segunda Parte. Desde 1639 aparecen los dos volúmenes juntos.

Hay que señalar que unos meses antes de que apareciera la traducción de Oudin, el 3 de febrero de 1614, los señores de Santenir dieron una fiesta, posiblemente en el Louvre, en la que hubo un *Ballet de Don Quichot*, y dos años más tarde se documenta una mascarada con el título de *L'entrée de Don Quichotte en France* (entre 1616 y 1625).

A partir de este momento, la presencia de recreaciones basadas en la novela de Cervantes son habituales en los escenarios y en la corte de Francia: Pichou escenifica *Les folies de Cardenio* (1628) y Guérin de Bouscal compone una trilogía cómica sobre Don Quijote (1639-1642) en la que destaca la última parte dedicada al gobierno de Sancho Panza: si el caballero se convierte en el más claro representante del *miles gloriosus* de larga tradición clásica, hecho un

fanfarrón vanidoso, su escudero no va a ser sino un remedo de Pantagruel, un criado glotón y torpe. Esta trilogía reaparecerá en escena unos años más tarde, con motivo de la presencia de Molière en París (1658), con la consiguiente popularización de los personajes. Con el paso del tiempo, las comedias de Guérin de Bouscal se actualizarán y continuarán representándose, de forma que su pervivencia se atestigua hasta bien entrado el siglo XVIII, pues se publican a nombre de Dancourt en 1713.

1622. Tampoco es mucho lo que se sabe del primer traductor del *Quijote* al italiano, Lorenzo Franciosini, salvo que nació en Florencia, enseñó el español en Siena y Pisa, vivió algún tiempo en Venecia (1622-1626), donde publicó su traducción de la novela de Cervantes, en las prensas de Andrea Baba.

Como Oudin, Franciosini es también un hispanista, autor de un *Vocabulario Español e Italiano e Italiano e Spagnolo* (Roma, 1620) y una *Gramática* de las dos lenguas (Venecia, 1624), según el modelo fijado por Oudin.

No extraña, pues, que Franciosini utilizara también la traducción de Oudin, aunque su versión parte del texto castellano.

Tuvo poco éxito esta traducción, pues a lo largo del siglo XVII sólo se reeditó una vez (Roma, Giuseppe Corvo, 1677), y a pesar de ser la única existente en italiano, a lo largo del siglo siguiente apenas se publicó cuatro veces (Venecia, entre 1772 y 1795), y habrá que esperar hasta 1818 para encontrar una nueva traducción en italiano, la de Bartolomeo Gamba (Venecia, Alvisopoli), lo que hace pensar que la novela de Cervantes no gozó de gran reputación, quizás por culpa de Franciosini, que transmite la obra como una variante cómica de los libros de caballerías, quizás por la existencia en Italia de una riquísima tradición caballeresca de gran implantación (Pulci, Boiardo, Ariosto), o por la presencia de textos heroico-cómicos de carácter popular, sin contar con dos factores socioculturales no menos significativos: la animadversión hacia España, que ocupaba una parte del territorio de la Península Itálica, y la capacidad de los lectores cultos de comprender el español, lo que en gran medida haría innecesarias las traducciones, como ocurrió también en Portugal; así, Vittorio Alfieri (1749-1803) leyó la novela en francés y, con motivo de un viaje por España, pudo adquirirla y leerla en español.

Franciosini no siempre traduce literalmente, sino que se inclina más bien a captar el sentido y adaptarlo al italiano. En esta tendencia a la adaptación, prescinde —como Oudin— de los poemas que se encuentran a lo largo del texto, por no «parecerle esenciales para comprender la prosa».

1648. En esta fecha se publica la primera traducción alemana del *Quijote*, atribuida a Pasch Basteln von der Sohle pseudónimo bajo el que se esconde, al parecer, Cäsar von Joachimsthal (a. 1588-post. 1628), que ya en 1624 aparecía

en el catálogo de la feria de Leipzig como autor de la traducción; es posible que ya para esa fecha estuviera el manuscrito en posesión del editor, pero lo cierto es que en sucesivos catálogos (al menos en 1644 y 1647) se anuncia la publicación de la obra, sin que conste que realmente vio la luz.

Cäsar von Joachimsthal era de la Alta Sajonia; al servicio de diferentes príncipes alemanes viajó por el occidente europeo, y estuvo en Inglaterra, Francia y España. Estudioso y hombre de letras, había traducido algunos cuentos (*novellae*) de Bandello del francés al latín, y lo mismo había hecho con el *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan, vertiéndolo del castellanos al latín; con el pseudónimo de Aeschacius Major Dobreboranus tradujo el *Espejo del príncipe* de Paciani, del italiano al alemán.

La traducción llega hasta el final del capítulo 22 de la Primera Parte, prescindiendo de cuanto le pareció superfluo o ajeno a la acción principal, y «convirtiendo las descripciones cervantinas en caricaturas grotescas», en palabras de H. Partzsch, con un estilo barroco, recargado, muy del gusto de la época, pero con gran habilidad a la hora de trasladar giros idiomáticos del español. Como base debió utilizar un ejemplar en español de la segunda edición, aunque conocía también las versiones inglesa y francesa.

1657. Lambert van den Bos (o Lambertus Sylvius) nació en Helmond (¿?), entre 1620 y 1625 y probablemente murió en Vianen, hacia 1698. Conocido hombre de letras, cultivador de la poesía, historiador y traductor, su trayectoria vital es bien conocida. Fue nombrado co-rector de la escuela de latín de Dordrecht en 1654, pero en 1671 fue destituido del cargo, acusado de alcoholismo; abandonó Dordrecht para instalarse en Bewerwijk y, luego en Amberes y Vianen, localidad en la que posiblemente murió.

Su traducción del *Quijote*, aparecida en Dordrecht en 1657 (en casa de Jacobus Sadry) con el título de *Den verstandigen, Bromeen Ridder Don Quichot de la Mancha*, añadía el nombre del autor («Geschreven door Miguel de Cervantes Saavedra»), y anotaba que había sido traducida directamente del español, junto con las siglas del traductor («En un uyt de Spaensche in onse Nederlantsche tale overgeset, door L.V.B.»).

La traducción se editó al menos en siete ocasiones hasta 1732, a pesar de que no siempre es fiel al original, sino que mantiene una gran libertad, pues Lambert van den Bos ha preferido traducir por el sentido, reforzando algunas expresiones o suprimiendo otras.

Pero quizás el aspecto más importante de esta edición es que se trata de la primera traducción del *Quijote* ilustrada, con un conjunto de 24 estampas en las numerosas ediciones en neerlandés, que darían lugar a un conjunto más amplio (34 ilustraciones tiene el texto español publicado en Amberes en 1672 y 1673) y a imitaciones populares, como ha estudiado J. M. Lucía Megías.

1677. La última traducción importante del siglo XVII apareció en cuatro volúmenes, sin nombre de traductor y con el título de *Histoire de l'Admirable Don Quixotte de la Manche* (Paris, Claude Barbin, 1677-1678). Dedicada al Delfín, iba acompañada de un bosquejo sobre la vida y la obra de Cervantes a cargo de M. Auger.

En el prólogo (en realidad, advertencia acerca de la traducción), se indica que la versión anterior en francés —la de Oudin y Rosset— resultaba demasiado anticuada y excesivamente dependiente del texto original, pues «sin duda —dice— creía que lo que es bueno en una lengua no puede dejar de serlo en otra», razones suficientes para emprender una nueva versión, más acomodada al genio y gusto de los franceses, según exigen los nuevos tiempos. En efecto, al obrar así, el traductor no hace sino acomodarse a los tiempos que corren, en que las traducciones tienen que ser, ante todo, bellas; la fidelidad queda relegada a un segundo o tercer plano (son las «belles infidèles»), como ya señalaba P. D. Huet en sus dos libros *De interpretatione* (1680).

Naturalmente, la intervención del traductor afecta a los aspectos habituales (digresiones morales, refranes, poesías…), y aún más importante, al final de la novela: Don Quijote no muere, quedando así abierta la posibilidad a todo tipo de continuaciones, que no tardarán en llegar (en 1695 y 1713, respectivamente de Filleau de Saint-Martin y de Robert Challe).

La traducción había salido del círculo jansenista de Port-Royal, que había promovido una importante reforma pedagógica a través de las «Petites Écoles», con gran influjo entre los miembros de la nobleza y de la Casa Real, y entre intelectuales como Pascal y Racine. No tardaron los jesuitas en atribuir la traducción a uno de los hermanos Arnauld, que fueron de los primeros y más destacados miembros de Port-Royal, en lo que seguramente era un intento de desprestigiar a quienes constituían un poderoso enemigo intelectual. Más tarde, la traducción se adscribió a Filleau de Saint-Martin, hermano del primer editor de las *Pensées* de Pascal, Filleau de la Chaise.

La traducción tuvo un enorme éxito, como atestiguan las 37 reimpresiones a lo largo del siglo XVIII, su uso por lectores franceses y no franceses (alemanes, italianos, etc.), las abreviaciones de que fue objeto, y porque no tardó en convertirse en el modelo original seguido por otros traductores, como el de la versión alemana de Nüremberg, 1696, Teils, autor de la traducción rusa cien años más tarde, o el conde F. Podoski para la versión polaca de 1786.

2. El siglo XVIII

1742. El editor Tonson, de Londres, publicó la primera edición de lujo del *Quijote*, gracias al apoyo de Lord Carteret; el proyecto se había iniciado por lo menos en 1723 y en él trabajó durante seis años el pintor John Vanderbank. Por

fin, en 1738 vieron la luz los cuatro grandes volúmenes de esta edición, ilustrados con 67 estampas grabadas por Vandergucht. La imagen de Don Quijote se había difundido entre la nobleza europea gracias a los tapices realizados en la fábrica de los gobelinos sobre cartones de Charles Antoine Coypel (1696-1752) a partir de 1715, que además, no tardarían en llegar a la imprenta como grabados, según se aprecia en ediciones desde 1724 en adelante; estas ilustraciones ya habían sido utilizadas en una edición inglesa (Londres, 1725).

La iniciativa de publicar un libro lujosamente ilustrado no era una novedad para los editores, ya que con anterioridad habían publicado vistosos volúmenes de Milton, Dryden y Shakespeare, y el *Quijote* venía a inscribirse en una serie de autores extranjeros editados con no menos lujo; sus precursores fueron Racine y Tasso.

El libro de 1738, impreso por los hermanos J. y R. Tonson, se enriquecerá cuatro años más tarde con una nueva traducción al inglés, la de Charles Jarvis, titulada *The Life and Exploits of the Ingenious Gentleman Don Quixote de la Mancha*, artista irlandés cuyas veleidades literarias no pasaron de la traducción de la novela de Cervantes. Las razones por las que Jarvis emprendió su labor no se conocen: quizás su amistad con A. Pope, traductor de la *Ilíada* y la *Odisea* (1715-1726), fuera un motor para llevar a cabo su trabajo; tampoco se sabe su nivel real de conocimientos de español, pero lo cierto es que esta traducción tuvo una extraordinaria difusión, sirviendo de modelo original para otros «traductores» al inglés (como el novelista Tobias Smollett, en 1755) y a otras lenguas.

Se trata de una traducción fiel, en la que se adapta el texto cervantino a la situación cultural inglesa del siglo XVIII, manteniendo en lo posible el tono grave e irónico que atribuye a la novela de Cervantes.

La edición va precedida por la biografía de Cervantes escrita por Gregorio Mayáns y Siscar, que puede ser considerada la primera de carácter científico, y que tendría también una gran difusión.

1769. La primera versión del *Quijote* al ruso apareció en San Petersburgo, obra de Ignati Ivanovich Teils (*Historia o slavnom Lamanjskom ritsare Don Kishote*), aunque la novela fuera conocida desde mucho tiempo antes. El traductor, Teils, secretario del claustro de la Escuela Militar para cadetes de la nobleza y profesor de alemán, utilizó la versión francesa de Filleau de Saint-Martin (1677) y sólo tradujo los 27 primeros capítulos, permitiéndose nuevas libertades.

1775-77. Ante el resultado poco satisfactorio de la versión de Wolf (1734) a partir de un texto francés, Friedrich Justin Bertuch (1747-1822) se plantea en Weimar llevar a cabo una nueva traducción del *Quijote* en 1773; eran los años en que Goethe ejercía como ministro del Duque, y el propio Bertuch —que era masón— también desempeñaba altos cargos políticos.

Siguiendo los modelos habituales, Bertuch prescindió de todo lo que consideraba superfluo, especialmente los relatos intercalados y los poemas, y quita grandeza al tono narrativo de Cervantes, simplificándolo y dándole a la vez un gran dinamismo; el resultado es un texto fácilmente legible para el público alemán, que obtuvo gran éxito y fue reeditado en 1780. Constituye la base para la nueva interpretación del *Quijote*.

1776. La primera versión danesa impresa del *Quijote* se debe a Charlotta Dorotea Biehl (1731-1788), y gracias al influjo que sobre ella ejerció el ministro embajador español en la corte, Manuel Delitala, bibliófilo y caballero de la Orden de Carlos III, según indica en el prólogo, a quien conoció en 1774; para llevar a cabo el trabajo, aprendió español y durante un año y medio no hizo otra cosa, lo que tuvo graves consecuencias económicas para ella, que vivía de su actividad como dramaturga, escritora y traductora del italiano, francés y alemán. El propio embajador español le regaló una edición castellana del *Quijote*, que serviría de base a la versión.

La traducción apareció acompañada por la *Vida de Cervantes* de Gregorio Mayáns, que había visto la luz en la lujosa edición de Tonson, 1742.

El trabajo realizado tuvo un extraordinario éxito, y la traducción de Biehl se convirtió en modelo estilístico en Dinamarca durante más de dos siglos, sin posible discusión. Pero es necesario señalar que esta traducción llegaba a un terreno ya predispuesto por el éxito de las comedias satíricas de Ludvig Holberg (1684-1754) inspiradas en la obra de Cervantes, y que habían llevado a Materna Passow (Anna Catharina v. d. Lÿhe, 1731-1757) a intentar una primera traducción que quedó manuscrita e inédita, prácticamente acabada.

La traducción de Biehl es muy fiel, respeta muchos de los rasgos estilísticos del original —según indica en el epílogo—, y no ha querido enmendar posibles errores de Cervantes, como el de decir que Dinamarca era una «ínsula». En el mismo epígrafe indica que se ha servido exclusivamente del original en español, y agradece la ayuda que en todo momento le ha prestado el embajador Manuel Delitala.

El gran éxito obtenido por la traducción del *Quijote*, especialmente entre los miembros de la casa real y del alto funcionariado de la corte, llevó a Biehl a verter al danés las *Novelas ejemplares*.

Con la traducción del *Quijote* de Biehl se inaugura una ininterrumpida serie de versiones directas de la novela de Cervantes al danés, y el éxito justifica la presencia de la obra con el paso del tiempo, dando lugar a revisiones, versiones juveniles y, finalmente, tempranas adaptaciones cinematográficas, como la de Lau Lauritzen (1925).

1780. La Real Academia Española, fundada en 1713, publicó en 1780 una edición de lujo del *Quijote*, con 31 estampas, el retrato de Cervantes y dos

frontispicios. Las ilustraciones son en su mayor parte de José del Castillo (7) y Antonio Carnicero (19).

El trabajo fue comenzado en 1773 y la Institución marcó claramente las características que debía tener la obra, especialmente los grabados. Joaquín Ibarra, sin duda el más destacado impresor del momento, se encargó de la realización material.

El texto procede de la segunda edición de la Primera Parte (Juan de la Cuesta, 1605) y de la edición valenciana de Patricio Mey (1616) para la Segunda Parte.

Como es obvio, no se trata de una traducción —y por eso no se le dedica mayor atención en este lugar—, pero representa un hito fundamental para la difusión posterior del *Quijote*, a la vez que atestigua la llegada a España de modelos de lujo, como el de Tonson, 1742.

1786. Ya en 1781 apareció en Varsovia un volumen titulado *Historiya czyli Dzieie y przygody przedziwnego Don Quichotta z Manszy. Z hiszpanskiego na francuzkie a teraz na polskie przelozone przez F.H.P.H.K.M*, en el que se traducían al polaco los tres primeros libros de la Primera Parte del *Quijote*. El traductor, oculto bajo las siglas no era otro que el conde Franciszek Podoski, ya conocido en su país por haber trasladado alguna obra de La Bruyère (*Los caracteres*). Pocos años más tarde, en 1785, vería la luz una versión de *El curioso impertinente* en la revista *Monitor*.

En este ambiente propicio se publica en seis volúmenes la primera traducción completa al polaco del *Quijote* (1786), con el mismo título que había recibido el fragmento de cinco años antes, y traducida por el mismo Podoski, que llevó a cabo su trabajo tomando como base el texto francés de Filleau de Saint-Martin (1677): a las innovaciones introducidas por éste, Podoski añade de cosecha propia una clara tendencia a «polonizar» el texto, adaptándolo a la realidad más inmediata del receptor, con la inclusión de no pocos refranes y proverbios inexistentes en la obra original o en el texto que había servido de intermediario.

A pesar de todo, la versión de Podoski será reutilizada en 1855 por el autor de la segunda traducción del *Quijote* impresa en polaco, la de W. Zakrzewski.

1794. La presencia del *Quijote* en Portugal se remonta a 1605, pues en ese año aparecieron dos ediciones autorizadas en Lisboa y alguna sin los permisos pertinentes. Sin embargo, hasta 1794 no se publicará la primera traducción, que llegaba precedida de la versión de la *Española Inglesa* (1748) y de *El amante liberal* (1788).

La traducción del *Quijote* es anónima, y resulta muy difícil establecer la incidencia que tuvo en el Romanticismo portugués (empezando por Almeida Garrett), dada la vía de penetración directa del texto en español.

1799. La traducción más importante del *Quijote* al francés, por lo menos durante el siglo XVIII, fue, sin duda alguna la que realizó Jean-Pierre Claris de Florian (1755-1794), publicada en tres volúmenes cinco años después de su muerte.

Educado al lado de su tío abuelo Voltaire y en la corte del duque de Penthièvre, Florian se formó en la lectura de las *Fábulas* de La Fontaine, y desde muy temprano escribió obras de teatro, poesías, novelas y, sobre todo, fábulas, género en el que destacó especialmente. En 1788 ingresó en la Académie Française y en 1793 fue arrestado y condenado a la guillotina, y aunque logró salvar la vida al morir Robespierre, no sobrevivió mucho tiempo, muriendo en Sceaux (1794).

Su traducción del *Quijote* constituye un nuevo hito en la adaptación del modelo, pues se trata, en realidad, de una versión abreviada en la que Florian se distancia del original cuando lo considera pertinente, con el propósito de adaptarse al gusto francés: ante la imposibilidad de verter al francés las continuas bellezas del texto, se ha visto obligado a atenuar los errores, «dulcificando ciertas imágenes, cambiando a veces algunos versos demasiado alejados de nuestro gusto, sobre todo, suprimiendo las repeticiones y abreviando las digresiones, nuevas sin duda cuando aparecieron, pero comunes hoy día, en fin, comprimiendo mucho los relatos y supliendo con la rapidez los adornos que no podía convertir». Todo un mundo de limitaciones, que podrían considerarse dentro del tópico habitual entre los traductores, pero que en el caso de Florian se convierte en una realidad, en la que la distancia a la obra de Cervantes es muy considerable, de modo que más se puede hablar de una versión abreviada que de una auténtica traducción.

El éxito obtenido por esta nueva versión era inimaginable por su autor y se ha mantenido hasta nuestros días como una de las adaptaciones más veces editadas y traducidas a otras lenguas.

Florian había escrito una imitación de *La Galatea* (1783), que también gozó de fama, y una de sus novelas recurre al ambiente de la frontera granadina (*Gonzalve de Cordoue, ou la Grenada reconquise*, 1791), lo que hace de este traductor un personaje peculiar, interesado por la obra de Cervantes y la literatura española, quizás por el hecho de que su madre, Gilette de Salgue, hubiera nacido en Castilla.

1799-1801. En el año 1797, el librero Unger pidió a Friedrich Schlegel que tradujera el *Quijote* al alemán; de acuerdo con su hermano August Wilhelm, pasaron el encargo a Ludwig Tieck (1773-1853), muy unido ideológicamente a los Schlegel y a otros escritores del grupo de Jena que dará lugar a la base del Romanticismo alemán, y que ya había publicado alguna obra de teatro (entre otras, *El gato con botas*, 1797) y relatos breves. Tieck llevó a cabo la traducción a la vez que preparaba con August Wilhelm Schlegel la edición en alemán de

las obras de Shakespeare y mientras todos ellos profundizaban en sus conocimientos de literatura española, especialmente de teatro de los Siglos de Oro y, sobre todo, de Calderón.

Para la traducción, Tieck utilizó alguna versión francesa como apoyo, aunque siguió un original en español. Claramente, los tiempos estaban cambiando: no bastaba adaptar la novela al gusto del público, sino que había que comprender cada palabra, pues cada palabra tenía su propio valor en el conjunto y le daba a éste un sentido distinto; no valían ya las intervenciones de los traductores anteriores con su inmensa carga de subjetividad y anacronismo.

La traducción de L. Tieck apareció en Berlín a partir de 1799, y un año más tarde vio la luz la versión de Dietrich Wilhelm Soltau (1745-1827). Lejos de las innovaciones estéticas que impulsaban los miembros del grupo de Jena, con una sólida formación literaria, Soltau era un continuador de los modelos de la Ilustración, ya con escasa capacidad renovadora; en efecto, el propio Soltau, comerciante en el norte de Alemania y con intereses en San Petersburgo, traducía como una forma de pasar el tiempo libre, lo que no quiere decir necesariamente que lo hiciera mal. Soltau volvió a publicar su traducción en 1823, después de realizar una profunda revisión del conjunto, quizás movido por las críticas que le había dedicado August Wilhelm Schlegel, que señala «la frecuente falta de precisión en la reproducción de la expresión característica y las innecesarias abreviaciones, dejaciones y supresiones […] La traducción adolece de muchas faltas que impiden que sea completa, y muchas cosas españolas que la traducción alemana habría necesitado se han suprimido, y a este respecto esta traducción queda muy por detrás de los acertados progresos que había hecho el señor Tieck».

Es evidente que A. W. Schlegel no es imparcial en la crítica, pues está defendiendo el trabajo de su amigo y, más allá, los presupuestos estéticos de su círculo, que había convertido la traducción en uno de los pilares fundamentales de toda la innovación que están queriendo llevar a buen término. Así, en 1798, otro miembro del grupo, Novalis (1772-1801) defendía como única forma posible y digna de traducir lo que él llamaba «traducciones transformantes», que para ser auténticas exigen un espíritu poético máximo, pues en caso contrario, degeneran fácilmente en travestismo, como ocurre, en general a las traducciones francesas; «el auténtico poeta de esta especie debe ser él mismo un artista hecho y derecho y poder dar a discreción la idea del conjunto de esta o aquella forma. Debe ser el poeta del poeta y ser capaz de hacerle hablar de esta o aquella manera al mismo tiempo. En tal relación está el genio de la humanidad con cada uno de los individuos de la humanidad. Y de esta manera se pueden traducir no sólo libros, sino todo».

Con la traducción de Tieck se inicia una nueva fase en la recepción del *Quijote*, y la novela de Cervantes se convierte en una de las obras funda-

mentales del canon occidental, que debe estar presente en toda biblioteca y formar parte de los títulos seleccionados como uno más de los clásicos de esa República de las Letras que propugnaban los Románticos en su idea de Literatura Universal.

Pero estamos ya en el siglo XIX.

El siglo XVIII verá otras traducciones del *Quijote* que tendrán una difusión o una repercusión menor o que, simplemente quedaron manuscritas, sin llegar a la imprenta, como es el caso de las tres versiones parciales griegas de mediados de siglo, hechas probablemente a partir de un original italiano.

FINAL

Las traducciones que hemos analizado someramente constituyen los inicios de un fenómeno de gran envergadura, pues se trata sólo de las versiones que alcanzaron alguna notoriedad. Pero no siempre resultan claras las motivaciones que han llevado a emprender la labor de traducción. Es cierto que la hegemonía política de España en el siglo XVII fue una razón suficiente para que algunos de los primeros traductores fijaran su vista en el *Quijote*; aun así, queda sin explicar por qué se fijaron en esta obra y no en otra del mismo Cervantes o de otros escritores: quizás el éxito y la novedad de nuestro libro podrían justificar la elección, lo que nos lleva a pensar en el rapidísimo triunfo del *Quijote*, cosa ya atestiguada por las ediciones sucesivas y las alusiones y referencias indirectas en otros dominios.

En efecto, no se podría hablar del éxito del *Quijote* tomando sólo como base las traducciones: el hecho de que ya en 1610 hubiera una representación teatral sobre el caballero manchego (es la máscara del anónimo estudiante salmantino); o que pocos meses antes de que apareciera la traducción francesa de Oudin (1614) los señores de Santenir bailaran, posiblemente en el Louvre, una pieza con el mismo tema; o que desde 1628 se documenten recreaciones teatrales, como *Les folies de Cardenio*, de Pichou, no hacen sino atestiguar el éxito de la obra más allá del texto escrito por Cervantes.

Se puede señalar, por otra parte, que pasado el siglo XVII, el interés que muestra Francia por el *Quijote* se enmarca en un proceso más amplio, que tendría su origen en el testamento de Carlos II, que deja como heredero a Felipe de Anjou (1700): no extraña que a lo largo del siglo que acababa de comenzar se hagan en Francia al menos 50 ediciones de la novela de Cervantes, y 15 recreaciones musicales; y que en el mismo período sean otras tantas las ediciones en Inglaterra y no menos de 9 recreaciones… La hegemonía política de Francia en este período explica la difusión de la obra, o al menos de algunos episodios de la misma, fijados ya a través de los tapices que desde 1718 realizan los gobelinos sobre cartones de Coypel.

La gran difusión del *Quijote* se basa, pues, no sólo en la abundancia de traducciones, sino también en otros elementos que llegan de forma más directa al público. Es así cómo se va formando el mito, no siempre cercano al original.

Los románticos alemanes, especialmente los miembros del grupo de Jena, dieron un nuevo impulso a la difusión de la novela: la resonancia vendrá por el prestigio intelectual de muchos de ellos. El *Quijote* pasa a formar parte de la Literatura Universal, y como tal, será una de las obras traducidas con mayor insistencia cada vez que se forme una nueva serie de «genios de la Literatura».

Pero no siempre se traduce por motivos políticos. Las razones personales pesan de modo decisivo: posiblemente Shelton, Oudin o Franciosini se vieron movidos por un interés hacia lo hispánico; es muy probable que la traducción danesa de Biehl no hubiera existido sin la amistad de ésta con Delitala, y, de modo similar, Tieck no habría vertido al alemán la novela sin el interés de los hermanos Schlegel por la literatura española.

Un complejo mundo de intereses culturales y de sutiles relaciones personales se entrecruzan trazando nuevos caminos y perspectivas a Don Quijote.

Bibliografía

Abreu, M. F. de, «Portugal », en C. Alvar (dir.), *Gran Enciclopedia Cervantina*.

Alvar, C. (dir.), *Gran Enciclopedia Cervantina*. Vol. I. Madrid, 2005.

Allen, J. J., «*Traduttori Traditori*: *Don Quixote* in English», *Crítica Hispánica*, I, 2 (1979), págs. 1-13.

Ardila, J. A. G., «Shelton, Thomas», en C. Alvar (dir.), *Gran Enciclopedia Cervantina*.

Ares Montes, J., «Cervantes en la literatura portuguesa del siglo xvii», *Anales Cervantinos*, II (1952), Madrid, págs. 193-230.

—, «Don Quijote en el teatro portugués del siglo xviii», *Anales Cervantinos*, III (1953), Madrid, págs. 349-52.

Bagnó, V., «Rusia», en C. Alvar (dir.), *Gran Enciclopedia Cervantina*.

—, *El Quijote vivido por los rusos*, Ciudad Real-Madrid, 1995.

Bardon, M., *Don Quichotte en France au xviie et xviiie siècle, 1605-1815,* Genève, 1974 (Reimpresión de la edición de Paris, 1931).

Bernardi, D., «Lorenzo Franciosini, primer traductor del *Quijote* al italiano: Los problemas filológicos de la primera parte y el 'Caso Oudin'», *Anales Cervantinos*, 31 (1993), págs. 151-81.

Briesemeister, D., «Die Rezeption der spanischen Literatur in Deutschland im 18. Jahrhundert», *Das achtzehnte Jahrhundert*, 8-2 (1984), págs. 175-97.

Buketoff-Turkevich, L., *Cervantes in Russia,* Princeton, 1950.

Canavaggio, J., *Cervantes,* Madrid, 1987.

UAM Ediciones

CIORANESCU, A., *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, 1983.
COLÓN, G., *Die ersten romanischen und germanischen Übersetzungen des «Don Quijote»*, Bern, 1974.
CONSIGLIO, C., «Datos para una bibliografía italiana de Cervantes», *Revista Bibliográfica y Documental*, 2 [1-2] (1948), págs. 107-18.
CUNCHILLOS, C., «Traducciones inglesas del *Quijote* (1612-1800)», en J. C. Santoyo e I. Verdaguer, *De clásicos y traducciones. Clásicos españoles en versiones inglesas: los siglos XVI y XVII*, Barcelona, 1987, págs. 89-113.
DEN BOER, H., *Spanish and Portuguese printing in the Northern Netherlands 1584-1825. Descriptive bibliography,* Leyden, 2003.
FLACCOMIO, R., *La fortuna del «Don Quijote» in Italia nei secoli XVII e XVIII e il Don Chisciotti di G. Meli*, Palermo, s./f.
FUCILLA, J. G., «Bibliografía italiana de Cervantes (Suplemento a Ford and Lansing: *Cervantes: A Tentative Bibliography*)», *RFE,* Anejo 59 (1953), págs. 50-62.
GERHARD, S., *Don Quixote and the Shelton Translation*, Madrid y Potomac, 1982.
HOFFMEISTER, G., *Spanien und Deutschland. Geschichte und Dokumentation der literarischen Beziehungen*, Berlin, 1976.
IVANOVICI, V. «Grecia», en C. Alvar (dir.), *Gran Enciclopedia Cervantina*.
JACOBS, J., *Don Quijote in der Aufklärung*, Bielefeld, 1992.
KAPPEL SCHMIDT, R., «Dinamarca», en C. Alvar (dir.), *Gran Enciclopedia Cervantina*.
LEFERE, R., «Traducción. Francia», en C. Alvar (dir.), *Gran Enciclopedia Cervantina*.
LUCÍA MEGÍAS, J. M., *Los primeros ilustradores del «Quijote»*. Madrid: Ollero & Ramos, 2005.
MELE, E., «Más sobre la fortuna de Cervantes en Italia en el Siglo XVII», *RFE*, 6 (1919), págs. 364-74.
—, «Nuevos datos sobre la fortuna de Cervantes en Italia en el siglo XVII», *RFE*, 8 (1921), págs. 281-83.
—, «Per la fortuna del Cervantes in Italia nel Seicento», *Studi di Filologia Moderna*, anno 3, [3-4] (1909), págs. 229-55.
MEREGALLI, F., «Cervantes e l'Italia», en *Introduzione a Cervantes*. Roma-Bari: Laterza, 1991, págs. 9-19.
MOUNIN, G., *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, 1963.
NEUMANN, M.-H., «Cervantes in Frankreich (1582-1910)», *Revue Hispanique,* 78 (1930), págs. 1-309.
PARTZSCH, H., «*Para universal entretenimiento de las gentes*. En torno a las traducciones del Quijote», en A. Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente*

peregrinos. Actas del V Congreso Iternacional de la Asociación de Cervantistas, Palma de Mallorca, 2004.

PEERS, E. A., «Cervantes in England», *Bulletin of Spanish Studies*, 25 (1947), págs. 226-38.

PINI MORO, D. e G. MORO, «Cervantes in Italia: Contributo ad un saggio bibliografico sul cervantismo italiano (con un'appendice sulle trasposizioni musicali)», en *Don Chisciotte a Padova, Atti della I Giornata Cervantina,* Padova, 1992, págs. 149-268.

PROFETI, Mª. G., *Importare letteratura: Italia e Spagna*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1986.

ROOSE, A. R., «*Don Quichotte* dans la littérature néerlandaise aux XVIIe et XVIIIe siècles», *Les lettres romanes*, II (1948), págs. 48-9.

RUFFINATTO, A., «Italia», en C. Alvar (dir.), *Gran Enciclopedia Cervantina*.

—, «Tradurre Cervantes», en *E vós, Tágides Minhas «*Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio», Viareggio-Lucca, 1999, págs. 565-83.

STROSETZKI, Ch., *Miguel de Cervantes. Epoche-Werk-Wirkung*, München, 1991.

—, «Alemania», en C. Alvar (dir.), *Gran Enciclopedia Cervantina*.

TIEMANN, H., *Das spanische Schriftum in Deutschland von der Renaissance bis zur Romantik*, Hamburg, 1936.

TIEMANN, H, «Der deutsche Don Kichote von 1648 und der Übersetzer Aeschacius Major», en H. Tiemann, *Essays, Vortäge und Aufsätze aus vier Jahrzehnten*, Hamburg, 1974, págs. 93-126.

VAN VLIET, R. & M. De Niet, «De *Don Quichot*-vertaling van Lambert van den Bos», *Themanummer van de Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman», Jaargang,* 18 (1995), nummer 1, págs. 10-20.

VEGA, M. A., *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid, 1994.

YLLERA, A., «Francia», en C. Alvar (dir.), *Gran Enciclopedia Cervantina*.

NOMBRES DEVERBALES NEOLÓGICOS EN EL *QUIJOTE*

ALBERTO ANULA REBOLLO
(Universidad Autónoma de Madrid)

1. INTRODUCCIÓN

En 1605, en Madrid, el librero Francisco de Robles financió un volumen titulado *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, que había sido compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra, natural de Alcalá de Henares. Cuatrocientos años después, la obra ocupa un lugar de privilegio en la literatura universal y su lectura y estudio ocupan a miles de personas diariamente en todo el mundo en lo que es un ejercicio de saludable globalización. En el marco del IV Centenario de la publicación de la novela —como un modesto homenaje más a la obra que vino a ser «el más hermoso, el más gallardo y más discreto [libro] que pudiera imaginarse» (*Quijote*, I-PRÓLOGO), como deseaba su autor— quiero prestar atención a las palabras que aparecen en el *Quijote* y que fueron creadas por el propio Cervantes o por contemporáneos suyos. Con ello pretendo poner de manifiesto un aspecto de la evolución del español clásico insuficientemente estudiado: la neología léxica. Al mismo tiempo, deseo elogiar el genio lingüístico y literario del autor que, queriendo acabar con los libros de caballerías,[1]

[1] La Segunda parte del *Quijote* de 1615 se cierra con estas palabras: «No ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero don Quijote van ya tropezando y han de caer del todo sin duda alguna» (*Quijote*, II-LXXIV).

Edad de Oro, XXV (2006), págs. 53-105

vino a revitalizar la ficción literaria de Occidente. En resumen, en el presente trabajo me ocuparé de la creación léxica y, más concretamente, de la formación de nombres a partir de verbos.

En todo el *Quijote* hay un afán notorio por crear nombres. La Academia, en el *Glosario*[2] que acompaña su edición de la novela, marca como neologismos las siguientes voces:

> *Adeliño, alma* (alma de almirez), *andantesco -ca, antojuno -na, aporreante, argamillesco, asinino -na, asnalmente, atalegar, baciyelmo, bagarino, barbar, brincador -ra, candayesco -ca, candilazo, cencerruno -na, coplear, demostino -na, dueñesco -ca, ensabanado -da, escuderil, gasaje, gateamiento, gatear, gobernadoresco, guelte, hechiceresco -ca, ínsulo, jumentil, labradoresco -ca, lercha, matrimoñesco -ca, mentecatería, narigante, pollinesco, preguntante -ta, protoencantador, rapista, rementir, semidoncella, sotaermitaño* (una sotaermitaño), *titerero, tobosesco -ca, tobosino -na, toquiblanco -ca, tordesillesco -ca, venteril, villanería.*

Tendré oportunidad de referirme más adelante a voces como *adeliño, brincador, gateamiento* (derivados deverbales), *gasaje* y a otras que no tienen la consideración de neologismos en el estudio de la Academia. Ahora, para ilustrar la preocupación cervantina por encontrar las nombres adecuados a los conceptos y razones de su discurso, recordaré que al comienzo de la novela, el caballero de sobrenombre Quijada, Quesada o Quijana, «rematado ya su juicio» (nos dice la voz narrativa) y decidido a convertirse en caballero andante, lo primero que hace, tras rescatar las armas familiares, es embargarse en la tarea de nombrar la nueva realidad que desde la locura se le presenta. Así, se pone nombre a sí mismo y a su rocín (empezando, curioso orden, por este último), tarea que le ocupó doce días y que continuaría con la transformación imaginaria y nominal de la labradora Aldonza Lorenzo en la princesa Dulcinea del Toboso. Es interesante señalar que el narrador declara que el héroe se guía en su tarea de nombramiento por criterios fonéticos, semánticos e innovadores. Así, justifica la oportunidad y conveniencia del nombre de Dulcinea del Toboso dado a la moza rústica diciendo que es:

> «nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto.» (*Quijote*, I-I)

[2] Real Academia Española, «Glosario», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV Centenario realizada por la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid: Alfaguara, 2004, págs. 1157-235.

UAM Ediciones

La conciencia por la creación léxica que posee Cervantes se aprecia en muchos pasajes de sus obras. Por ejemplo, sin salirnos del *Quijote*, poco antes de que Sancho Panza partiera al gobierno de la ínsula Barataria (nombre que alude a lo «barato con que se le había dado el gobierno» —*Quijote*, II-XLV—), Cervantes, por boca del Caballero de la Triste Figura, nos describe el alma de la creación léxica del idioma cuando explica al escudero el origen de la voz *erutar*:

> «—*Erutar*, Sancho, quiere decir *regoldar*, y éste es uno de los más torpes vocablos que tiene la lengua castellana, aunque es muy sinificativo; y así, la gente curiosa se ha acogido al latín, y al *regoldar* dice *erutar*, y a los *regüeldos*, *erutaciones*; y, cuando algunos no entienden estos términos, importa poco, que el uso los irá introduciendo con el tiempo, que con facilidad se entiendan; y esto es enriquecer la lengua, sobre quien tiene poder el vulgo y el uso». (*Quijote*, II-XLIII)

La preocupación por incorporar neologismos a la lengua ya está presente en el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés, como también lo están las razones de dicha incorporación. En primer lugar, al que atiende la cita cervantina, la renovación del léxico tiene que ver con que unas palabras son «mejores» que otras según la acreditación que da el «uso» de las mismas:

> «y avéis de saber que, aunque para muchas cosas de las que nombramos con vocablos arávigos tenemos vocablos latinos, el uso nos ha hecho tener por mejores los arávigos que los latinos; y de aquí es que dezimos antes alhombra que tapete, y tenemos por mejor vocablo alcrevite que piedra sufre, y azeite que olio».[3]

En segundo lugar, la necesidad de servirse de vocablos nuevos se explica por razones denotativas: por tener que nombrar nociones para los que la lengua castellana no contaba con palabras:[4]

> «los vocablos que tiene de la lengua aráviga [...] los [...] tomamos de los moros con las mesmas cosas que nombramos con ellos»[5]
>
> «De la lengua latina querría tomar estos vocablos: ambición, ecepción, dócil, superstición, obieto, del qual vocablo usó bien el autor de Celestina: "La vista a quien obiecto no se pone"; y digo que lo usó bien, porque, quiriendo

[3] Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, 1535-1536, edición de Cristina Barbolani, Madrid: Cátedra, 1990, pág. 138.

[4] Por ejemplo, entre otros citados por Valdés, *guadamecil, almairaz, almirez* (*op. cit.*, pág. 225).

[5] *Op. cit*., pág. 193.

UAM Ediciones

> dezir aquella sentencia, no hallara vocablo castellano con que dezirla, y assí fue mejor usar de aquel vocablo latino que dexar de dezir la sentencia; o para dezirla avía de buscar rodeo de palabras»[6].

También por razones estilísticas está justificada la inclusión de neologismos. En el *Quijote* no son motivaciones denotativas las que impulsa la creación léxica —aunque hay ejemplos de este tipo—, sino la honda preocupación estética que guía a su autor. El cuidado en el uso apropiado de la palabra impregna toda la prosa cervantina y es uno de los dos principios que aduce Cervantes en el *Prólogo* a la Primera parte del *Quijote* como guía de la escritura:

> «procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo; pintando, en todo lo que alcanzáredes y fuere posible, vuestra intención, dando a entender vuestros conceptos sin intricarlos y escurecerlos. (*Quijote*, I-PRÓLOGO)

Tampoco es ajeno este principio al conocido postulado valdesiano del estilo llano y natural:

> «[...] el estilo que tengo me es natural, y sin afetación ninguna escrivo como hablo; solamente tengo cuidado de usar de vocablos que sinifiquen bien lo que quiero dezir, y dígolo quanto más llanamente me es possible, porque a mi parecer en ninguna lengua sta bien el afetación»[7]
> «[...] que todo el bien hablar castellano consiste en que digáis lo que queréis con las menos palabras que pudiéredes, de tal manera que, esplicando bien el conceto de vuestro ánimo, y dando a entender lo que queréis dezir, de las palabras que pusiéredes en una cláusula o razón no se pueda quitar ninguna sin ofender a la sentencia della, o al encarecimiento, o a la elegancia»[8]

A la «llaneza significante» se refiere Menéndez Pidal, junto con el principio de «aprovecharse de la imitación», para caracterizar la escritura del *Quijote*:

> «máxima expresividad colorista y armoniosa, con máxima claridad, opuesta a las tentativas de cualquier arte difícil que entonces comenzaban y que dominarán después en todo el XVII».[9]

---

[6] *Op. cit*., pág. 220.
[7] *Op. cit.*, pág. 233.
[8] *Op. cit.*, pág. 237.
[9] Ramón Menéndez Pidal, *Historia de la lengua española*, Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2005 (1ª ed.), págs. 958-59.

La «llaneza significante» no está reñida con la invención léxica si esta está al servicio de «usar vocablos que signifiquen bien» lo que quiere expresarse. Se podría enriquecer estas referencias sobre la conciencia léxica de Cervantes, su preocupación por los recursos del idioma y su proximidad con las propuestas valdesianas con otras citas cervantinas como, por ejemplo, esta del capítulo XIX de la Segunda parte:

> «Yo, señores, por mis pecados, he estudiado Cánones en Salamanca, y pícome algún tanto de decir mi razón con palabras claras, llanas y significantes» (*Quijote*, II-XIX).

Baste, no obstante, estos apuntes para señalar, como han hecho la mayoría de los investigadores que se han ocupado de la lengua de Cervantes, que el *Quijote*, entre sus muchas virtudes, posee la de mostrar la riqueza léxica del castellano de comienzos del siglo XVII. Permítaseme ilustrar esta afirmación con una cita de casi 100 años, de D. Julio Cejador y Frauca.

> «El Diccionario del Quijote es lo más selecto, y el de todas las obras de Cervantes, el Diccionario completo de la lengua Castellana».[10]

Sorprende que siendo esto así, el conocimiento de algunas cuestiones del léxico cervantino (y por ende del léxico del español áureo) como, por ejemplo, la neología léxica, apenas esté resuelto debidamente. José Manuel Blecua, en el trabajo que acompaña la edición académica de la novela, afirma:

> «nuestros conocimientos de la historia del léxico no nos permiten analizar con precisión la capacidad de innovación léxica que el autor posee y que se manifiesta en el empleo de términos literarios innovadores, como *episodio* […] o *idioma* […]; aparecen en él las primeras documentaciones de *bagarino* 'remero libre'; *chauz*, término turco, 'alguacil'; *curvo* frente a *corvo*; *dolama*, 'enfermedad de las caballerías; *gueltre*, del neerlandés, 'dinero'; *inteligente*, 'entendido en'»[11]

Quizá este hecho que señala el profesor Blecua esté detrás de que, en el estudio «La lengua del "Quijote": Rasgos generales» de Juan Gutiérrez Cuadrado

[10] Julio Cejador y Frauca, *La lengua de Cervantes. Gramática y diccionario de la lengua castellana en El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid: Jaime Ratés, 1905-1906, 2 tomos. Cita en tomo 2, págs. VIII y IX.

[11] Jose Manuel Blecua, «El "Quijote" en la historia de la lengua española» en *Don Quijote de la Mancha*, edición de la Real Academia Española, *op. cit.*, págs. 1115-22. La cita en las págs. 1121-22.

—estudio que acompaña la edición de la novela elaborada bajo la dirección de Francisco Rico—, no se dedique un apartado al estudio del léxico (sí lo hay para la ortografía, la morfología y la sintaxis).[12] A pesar de ello, a pesar de no entrar en la exposición de los recursos de formación de palabras utilizados por Cervantes, el profesor Gutiérrez Cuadrado afirma: «Desde luego, está claro que el autor del *Quijote*, como los grandes escritores del Siglo de Oro, es un maestro para aprovechar la sufijación».[13] Aunque el estudio de Gutiérrez Cuadrado no se acompaña de argumentos que sustenten su afirmación, es más que seguro que lo afirmado sea cierto en sí mismo. En lo que sigue, trataré de aportar algunos datos que muestren que, efectivamente, Cervantes era un gran creador y conocedor de «*voquibles*», como diría Sancho Panza.

2. La formación de nombres deverbales

Un apartado destacado de la creación de palabras en español es el relativo a la formación de nombres mediante sufijos aplicados a bases verbales. La formación de nominalizaciones durante los Siglos de Oro, como el resto de la formación de palabras mediante los recursos propios del idioma, «se hizo con los elementos (sufijos o prefijos) ya existentes»[14] con anterioridad a los siglos XVI y XVII. Gloria Clavería Nadal señala que en el s. XIII «los sufijos formadores de sustantivos más importantes y productivos»[15] son:

(1)[16] *-a* / *-o* (postverbales), *-ada* (<-ĀTA), *-adgo* (<-ATICUS), *-aje* (fr -AGE, occ. y cat. -ATGE), *-ança* / *-ancia* (<-ANTIA) *-ença* / *-encia* (<-ENTIA), *-dad* / *-tad* (<TATE(M) ac. de TĀS -ĀTIS), *-dumbre* (<TUMINE <TUDO, -INIS), *-dura* (<-TURA), *-ez* / *-eza* (<ITIES, -ITIA), *-ía* (<-íα), *-miento* (<-MENTU), *-ura* (<-TŪRA -AE / -SŪRA -AE), *-zón* (<-TIŌ-ŌNIS), *-dero* / *-dera* (<-TŌRIUS -A -UM), *-dor* (<-TOR, -TŌRIS) y *-ero* / *-era* (<ĀRIUS).

---

[12] Todo lo que se dice sobre los sufijos es lo siguiente: «Entre los sufijos merece la pena destacar el empleo relativamente frecuente que hace Cervantes del superlativo —ísimo, consideramo un rasgo culto en el siglo XVI […] Otros autores han destacado también la debilidad que muestra Cervantes por —il con sentido humorístico.». Juan Gutiérrez Cuadrado, «La lengua del «Quijote»: rasgos generales», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes 1605-2005 dirigida por Francisco Rico, Madrid: Centro para la edición de los clásicos españoles / Galaxia Gutemberg Círculo de lectores, 2004, págs. 843-81. La cita en la pág. 848.

[13] *Ibídem.*

[14] Rafael Cano Aguilar, *El español a través de los tiempos*, 2ª edición, Madrid: Arco / Libros, 1992, pág. 250.

[15] Gloria Claveria Nadal, «Los caracteres de la lengua en el siglo XIII, el léxico», en Rafael Cano (coord.), *Historia de la lengua española*, Barcelona: Ariel, 2004, págs. 473-504. Cita en pág. 483.

[16] De esta lista, sólo la forma *-aje* es un sufijo extranjero: galorrománico y catalán. Los sufijos *-a* y *-o* los incluye la autora al final de su repaso de los sufijos nominalizadores.

UAM Ediciones

Durante la Baja Edad Media o Medioevo tardío (1300-1500) se produce un proceso de transición en todas las esferas de la lengua, también en la léxica, que conducirá lentamente al español áureo. De 1500 a 1700 (los Siglos de Oro) el panorama de la formación de sustantivos mediante sufijación es, a la luz de las afirmaciones de Robert Verdonk,[17] algo diferente al que nos describía Clavería Nadal para el siglo XIII. Según Verdonk, en esta época los principales sufijos nominales son:

(2) *-a* (<-A -AE), *-ada, -ado* (<-ATUM), *-al* (<-ALIS), *-ancia* / *-encia* (<-ANTIA -AE, -ENTIA -AE), *-ante* / *(i)ente* (<-ANS -ANTIS / -ENS ENTIS), *-azo* (<-ACEUS), *-ción* (<-TIŌ -ŌNIS), *-da, -do* (*-ta -to* de part. perf. lat.),[18] *-dad* (<TĀTE(M) ac. de TĀS -ĀTIS), *-dor* (<-TOR -ŌRIS), *-dura* (<TŪRA -AE), *-e* (de origen incierto), *-ería* (<-ERO e -ÍA), *-ez* (-ITIĒS -ĒĪ), *-eza* (-ITIA -AE), *-ín* (variante apocopada de *-ino*), *-miento* (-MENTUM), *-o* (<-US -Ī) y *-ón* (<-IŌ -IŌNIS).

A la lista de los sufijos del siglo XIII vistos en (1), la propuesta de Verdonk ha añadido el sufijo nominalizador postverbal *-e*, los sufijos *-al, -ante / -(i)ente, -azo, -ería, -ín, -ón* y la variante culta *-ción*. Por contra, ha eliminado, como sufijos principales, los sufijos *-adgo, -aje, -dumbre, -dero / -dera, -ero / -era, -ía* y *-zón*.

Jesús Pena (1980) establece como sufijos productivos del español actual (ya sean continuadores del latín, de creación romance o habilitados en romance para derivar sustantivos verbales) los sufijos *-ción / -zón, -miento / -mento, -ncia / -nza, -dura, -a / -o / -e / -Ø, -je, -ón, -do / -da* e *-ido*.[19] En su reciente estudio sobre la derivación nominal, los profesores Ramón Santiago Lacuesta y Eugenio Bustos Gisbert (1999)[20] presentan un inventario de sufijos creadores de nombres a partir de bases verbales que, con independencia de su mayor o menor productividad, ensanchan la lista del profesor Pena: *-dero / -dera, -dor / -sor / -tor / -or*, *-or* (del lat. *-or -ōris*).[21] El listado podría incorporar un número mayor de

[17] Robert Verdonk, «Cambios en el léxico del español durante la época de los Austrias», en Rafael Cano (coord.), *Historia de la lengua española*, Barcelona: Ariel, 2004, págs. 895-916.

[18] Robert Verdonk los lista como dos sufijos diferentes. En mi caso prefiero darlos como un único sufijo. Sigo aquí a Jesús Pena (1980): «Con toda seguridad, el origen de los sustantivos en *-do- y -da-* es común: participios perfectos latinos en función de modificador, sustantivados en casos de elusión del núcleo originario». Jesus Pena, *La derivación en español. Verbos derivados y sustantivos verbales* en *Verba*, anexo 16 (1980), Universidade de Santiago de Compostela. Cita pág. 226.

[19] *Op. cit*., capítulo cuarto, págs. 125-235.

[20] Ramón Santiago Lacuesta y Eugenio Bustos Gisbert, «La derivación nominal» en Ignacio Bosque y Violeta Demonte (drs.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid: Espasa, 1999, págs. 4505-94.

[21] Otros sufijos que no se aplican a bases verbales pueden tener ejemplos ocasionales supuestamente derivados de verbos, como los sufijos *-al* (en *recital*), *-azo* (como en *arañazo, lametazo*, etc.)

elementos, como los sufijos adjetivales deverbales que, a partir de las formas adjetivas, dan lugar a formas nominales mediante sustantivación.[22] Sin embargo, los límites que me impongo en el trabajo me obligan a dejar fuera estas formas. En resumen, respecto de la formación de nombres a partir de bases verbales, en el trabajo tomaré en consideración los siguientes sufijos deverbales:

(3) Postverbales en *-a* (<-A -AE), *-e* y *-o* (<-US -Ī); ejs.: *estampa, estafa, siega, siembra, avançe, remolque, goce, empalme, aguante, amago, malogro, trasiego, despego, galanteo, desembolso*.[23] *-aje* (fr -AGE, occ. y cat. -ATGE); ejs.: *amarraje, embalaje*.[24] *-ança -ancia -ença -encia* (<-ANTIA, -ENTIA); ejs.: *regencia, redundancia, asonancia, extravagancia*.[25] *-ción* (<-TIŌ-ŌNIS), *-ón* (<-IŌ -IŌNIS), *-sión* (<-SIŌ-SIŌNIS), *-zón* (forma popular de <-TIŌ-ŌNIS); ejs. en *-ción*: *acotación, actuación, corruscación, beatificación, aleación, refinación, simplificación, adjetivación, tripulación*.[26] Ejs. en *-ón*: *estirón, tirón, reventón* y *encontrón*.[27] *-dero -dera* (<-TŌRIUS -A -UM); ejs.: *aportadero, templadero,*

-ería (en formas como *correría* o *refinería*), *-erío* (en *griterío* y *vocerío*), *-ía* (en formas como *garantía, sangría, valía*, etc.), *-ío* (sobre bases participiales en formaciones como *regadío* y *sembradío*), *-ismo* (en *transformismo* y *determinismo*), *-ura* (en formas como *holgura* y *quejura* (ant.)), etc. Aquí no tendré en cuenta estos sufijos.

[22] De este grupo podrían tomarse en consideración los más productivos y los que se sustantivan con más facilidad. Por ejemplo, *-ante (i)ente* (<-ANS -ANTIS / -ENS ENTIS). En el *Quijote* se encuentra la voz *diciplinante* junto con la forma anómala *deceplinantes* que aparece en el título del último capítulo de la Primera parte (1605). Aquí, anticipando la llegada de los *diciplinantes*, Cervantes, para referirse al cabrero y a don Quijote que se peleaban por haber aludido el primero a la locura del segundo («este gentilhombre debe tener vacíos los aposentos de la cabeza» —*Quijote*, I-LII—), crea el neologismo *aporreantes*. Otro sufijo de este grupo sería *-torio* (-TŌRIUS -A -UM). En la Segunda parte del *Quijote* encontramos el neologismo *encantorio* («Pues, ¿quién diablos sino yo fue el primero que cayó en el achaque del encantorio? —*Quijote*, II-XXXI—). Por último, podríamos incorporar también el sufijo *-ón* que aparece en voces como *chillón*, *madrugón*, *llorón* y *mirón* (las dos últimas documentadas en el *Quijote* y todas ellas creadas en el siglo XVI según David Pharies, *Diccionario etimológico de los sufijos españoles*, Madrid: Gredos, 2002, pág. 430). Este sufijo, aún formándose sobre bases verbales (como en los ejemplos anteriores), no crea *nomina actionis*, sino que se trata del sufijo aumentativo que se remonta a *-ō -ōnis*, «sufijo latino que se emplea para designaciones de personas a partir de bases verbales y nominales» (Pharies, *op. cit*., pág. 429). Sobre su naturaleza aspectual o apreciativa, véanse Franz Rainer, «La derivación adjetival» en Ignacio Bosque y Violeta Demonte (drs.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid: Espasa, 1999, págs. 4595-643 y Fernando A. Lázaro Mora, «La derivación apreciativa» en Ignacio Bosque y Violeta Demonte (drs.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid: Espasa, 1999, págs. 4645-82.

[23] Neologismos de los siglos XVI y XVII tomados de R. Verdonk, *op. cit.*, págs. 909 y 911. De ellos, *estampa* y *siega* son utilizados en el *Quijote*.

[24] Ejemplos de David Pharies, *op. cit.*, pág. 53.

[25] R. Verdonk, *op. cit*., pág. 910.

[26] *Ibidem*. Cervantes utiliza en el *Quijote* en tres ocasiones la voz *acotación*. Como justificaré después en el apéndice, esta voz no puede considerarse neologismo en 1605.

[27] *Ibidem*, pág. 912.

UAM Ediciones

batidero y asidero.[28] *-do -da* (< *-to -ta*);[29] ejs.: *engomado, gramado, llenado, rizado, agarrada, arañada, arriada, braceada, embestida, pulsada*.[30] *-dor -tor -sor -or* (<-TOR, -TŌRIS); ejs. en *-dor*: *congraciador, censurador, aclamador, acriminador*.[31] *-dura* (<-TURA); ejs.: *alcanzadura, embocadura, alisadura, pedidura, salpicadura, desembocadura*.[32] *-ido -ida* (<*-tu*); ejs.: *aullido, bramido, rugido*.[33] *-miento* / *-mento* (<-MENTU); ejs.: *desligamiento, transportamiento, reportamiento, advertimiento, acomodamiento, absorbimiento, retiramiento, derrumbamiento, deslumbramiento*.[34] *-or* (<*-or -ōris*); ejs.: *escozor, loor y temblor*.[35]

No obstante, tomaré como punto de partida la hipótesis de que en el periodo comprendido entre 1547 (fecha del nacimiento en Alcalá de Henares de Cervantes) y 1615-1617 (fecha de publicación de la Segunda parte del *Quijote* [la de 1615] y de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* [la de 1617]) los principales sufijos formadores de nombres a partir de bases verbales son los señalados por Verdonk en (2).[36] Pero, al revisar en el trabajo esta hipótesis, más allá de comprobar la

[28] Ejemplos de *nomina loci* y *nomina instrumenti* derivados internos del español creados a partir de formas verbales y fechados en el siglo XVI, citados en Pharies, *op. cit.*, pág. 167.

[29] El sufijo incluido aquí no debe confundirse con el sufijo *-ada* señalado en el trabajo de Clavería Nadal (que aparece en formas como *espadada* y *peonada* presentes en el siglo XIII —ejs. tomados de Clavería Nadal, *op. cit*., págs. 483-84—) ni con los sufijos *-ado -ada* incluidos por Robert Verdonk en su lista de principales sufijos nominales (ejs.: *asnada, bobada, quijotada, doctorado, discipulado*, neologismos del periodo áureo tomados de R. Verdonk, *op. cit*, pág. 909). El que nos ocupa en este apartado (que da origen a nombres de acción y resultado a partir de bases verbales) se relaciona con las formas latinas *-to*, *-ta* de los participios perfectos que en español actual da lugar, siguiendo a Jesús Pena (1980: págs. 225-35), a dos procesos de formación léxica distintos: sustantivos verbales y sustantivos participiales. *Vid*. *infra* el sufijo *-ido*, *-ida*.

[30] Los ejemplos están tomados de Jesús Pena (*op. cit*., pág. 234) entre los sustantivos verbales aparecidos en el siglo XVI. D. Pharies data en los siglos XVI y XVII los siguientes: *estampado, lavado, resultado, derivado* y *estofado* (*op. cit*., pág. 44).

[31] *Vid*. R. Verdonk, *op. cit*., pág. 910. *Censurador* lo utiliza Cervantes en una ocasión en la Segunda parte del *Quijote* (1615).

[32] *Ibidem*.

[33] Ejemplos tomados de Pena, *op. cit.*, pág. 229. Todos ellos usados en el *Quijote*.

[34] R. Verdonk, *ibidem*. Para la voz *advertimiento* Verdonk propone la autoría a Cervantes, sin embargo, en el corpus *CORDE* la primera documentación es de Alonso de Santa Cruz [c. 1550, *Crónica del Emperador Carlos V*: «so color de excusar los advertimientos y y sospechas»] y antes de Cervantes la utilizan quince autores. Cervantes utiliza esta palabra en el *Quijote* en diez ocasiones pero antes la había usado en 1588 en una poesía suelta dedicada al doctor Francisco Díaz: «[...] y el lauro que se debe al que un tesoro / halla de ciencia, con tan ricas venas / de raro advertimiento y salud llenas [...]». Cito por *CORDE* (Real Academia Española, Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español* http://www.rae.es, agosto 2005).

[35] Ejemplos de Santiago Lacuesta y Bustos Gisbert, *op. cit.*, pág. 4588.

[36] Soy consciente de que, como el mismo Verdonk señala refiriéndose a su trabajo, tal hipótesis sólo puede ser provisional. Verdonk: «La escasez de estudios que se han realizado hasta la fecha sobre la neología del período áureo no nos permite sacar conclusiones definitivas al respecto». *Op. cit.*, pág.

propuesta de Verdonk, trataré de averiguar qué sufijos son los más productivos. Mediré metodológicamente la noción de productividad por el número de neologismos documentados en el *Quijote*. Con ello pretendo aportar argumentos para una mejor caracterización de la creación léxica mediante derivación en la obra cervantina en particular y en el periodo de culminación de la lengua áurea en general. Además, me planteo estudiar las siguientes cuestiones:

(4) a. ¿Cuáles son las nominalizaciones neológicas documentadas en el *Quijote*?
b. ¿Cuáles de estas nominalizaciones se deben a la pluma de Cervantes?
c. ¿Cuáles tienes un carácter estilístico y cuáles denotativo?
d. ¿Cuál de las dos partes, la de 1605 o la de 1615, es la más innovadora léxicamente?

Las dos primeras cuestiones intentarán probar que los neologismos léxicos que aparecen en el *Quijote* y que debemos a Cervantes son bastantes más de los que la Real Academia Española señala en su reciente edición de la novela. (4c) pretende mostrar, como se ha hecho en otras ocasiones, que la «naturalidad del habla» que preside el estilo cervantino es el resultado de un ingente esfuerzo estético por la precisión y originalidad en el empleo del vocabulario y que la creación léxica en el *Quijote* está al servicio de intereses estéticos y narrativos. Por último, (4d) pretende contrastar la tesis de Isaías Lerner de que la creatividad léxica de Cervantes es mayor en la Segunda parte del *Quijote*, la de 1615, que en la primera de 1605.[37]

3. Observaciones metodológicas

El léxico del español que utiliza Cervantes, como el léxico de toda lengua, está formado básicamente por las voces patrimoniales, los préstamos y las voces creadas mediante los procesos de formación de palabras que se sirven de unidades morfológicas destinadas para este fin. En la actualidad, no contamos

913. He ceñido mi estudio al periodo comprendido entre 1547 y 1617 para hacerlo coincidir aproximadamente con la época que don Ramón Menéndez Pidal denomina en su *Historia de la Lengua española* «culminación de la época clásica» (1554-1617).

[37] Isaías Lerner, «*Quijote*, Segunda Parte: Parodia e invención», *NRFH*, XXXVIII, 2 (1990), págs. 817-36; Isaías Lerner, «Contribución al estudio de la recepción del Quijote», en *Actas del III coloquio internacional de la asociación de cervantistas*, Barcelona: Anthropos, 1993, págs. 23-32; Isaías Lerner, «El Quijote y la lengua áurea», en A. Close *et al.*, *Cervantes*, Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 1995, págs. 295-310; Isaías Lerner, «El «*Quijote*» palabra por palabra» en *Edad de Oro*, XV (1996), págs. 63-74.

con un estudio de conjunto sobre el tema que nos ocupa: los nombres derivados de verbos en el *Quijote*. El trabajo de Francisco Ynduráin, «Un aspecto en la lengua del *Quijote*: la derivación verbal»,[38] se sitúa en un plano más general[39] y su orientación es estilística, más que gramatical o lexicológica. Contamos eso sí con algunos estudios de conjunto sobre el léxico del *Quijote* y de la obra cervantina que nos han ayudado en la tarea de rastrear los nombres deverbales presentes en la inmortal novela.[40] No obstante, para mi labor de documentación del léxico cervantino, las ediciones de la novela aparecidas en los dos últimos años han sido un instrumento valiosísimo, pues me han servido para elaborar ex profeso el lexicón del *Quijote* que utilizo en el estudio.[41] Las ediciones que he manejado han sido las de Francisco Rico,[42] Florencio Sevilla[43] y la de la Real Academia Española.[44] Igualmente, me ha sido de utilidad el *Glosario*[45] publicado por la Academia como parte de su edición conmemorativa.

La metodología seguida al estudiar las cuestiones detalladas en (4) ha sido la siguiente. En primer lugar, he contrastado los estudios y las ediciones citadas anteriormente para elaborar, como ya he apuntado, el léxicon de la novela. Seguidamente, he seleccionado los nombres cuyos formantes léxicos incluían terminaciones o sufijos coincidentes con los sufijos derivativos listados en (3) y, a continuación, he comprobado la fecha de la primera documentación de la palabra señalada en el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*[46] y en el *Diccionario Histórico de la Lengua Española*[47] y la he cotejado sistemáticamente con la documentación existente en el corpus *CORDE* en el

---

38 Francisco Ynduráin, «Un aspecto en la lengua del Quijote: la derivación verbal», en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz* recogidos por A. Gallego Morell, A. Soria y N. Marín, Granada: Universidad de Granada, 1973, 3v, págs. 563-70.

39 Por «derivación verbal» se refería el autor a la creación de palabras por cualquier recurso léxico, incluida la composición.

40 Las dos principales obras de las que me he servido han sido la de Julio Cejador y Frauca (1905-1906) *op. cit.* y la de Carlos Fernández Gómez, *Vocabulario de Cervantes*, Madrid: Real Academia Española, 1962.

41 No he querido limitarme al cotejo de los estudios de Julio Cejador y de Carlos Fernández Gómez citados anteriormente, pues creo que las ediciones que a continuación cito representan hoy la interpretación textual que del *Quijote* propone la filología española de comienzos del siglo XXI.

42 *Op. cit*.

43 *Don Quijote de la Mancha*, edición de Florencio Sevilla, Madrid: Lunwerg editores, 2004.

44 *Op. cit*.

45 *Op. cit.*

46 Joan Corominas y José Antonio Pascual, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Madrid: Gredos, 1980 (en adelante cito como *DCECH*).

47 Real Academia Española, *Diccionario histórico de la Lengua Española*, tomo I, Madrid: Imprenta de Librería y Casa Editorial Hernandon, 1933-36 y Madrid, 1972- (en adelante cito como *DHLE*).

momento del cotejo,[48] así como con los datos de Jesús Pena (1980)[49] y David Pharies (2002).[50] Cuando la voz objeto de estudio se encuentra documentada suficientemente[51] con anterioridad al periodo comprendido entre 1554 y 1617, la voz en cuestión no se incluye en el estudio, pues este trata exclusivamente de los derivados deverbales de carácter neológico. Tampoco incluyo en el trabajo cualquier voz que no responda al proceso de derivación mediante sufijación representado en el siguiente esquema: [[Tema] $_{\text{verbo}}$ sufijo nominal] $_{\text{nombre}}$. En consecuencia, no trato aquí los latinismos (y otros préstamos),[52] las creaciones prefijales o compuestas, y cualquier otro procedimiento que no sea el de la derivación (acortamientos, etc.).

Excluyo igualmente del estudio las voces que, aun siendo derivadas, no tienen un uso como nombres en el *Quijote*.[53] De la misma manera, dejo fuera del presente trabajo las voces que forman parte de una expresión idiomática, como la voz *volado* (del part. de *volar*) que aparece en el siguiente fragmento del *Quijote*:[54]

> «puesto caso que os maten en la primera facción y refriega, o ya de un tiro de artillería, o volado de una mina, ¿qué importa?» (*Quijote*, II-XXIV)

---

[48] Han sido varias las fases en las que se realizó el cotejo de las dataciones en *CORDE* durante el proceso de investigación. Sin embargo, para su publicación, se volvió a comprobar todas las dataciones de los neologismos durante agosto de 2005.

[49] *Op. cit*.

[50] *Op. cit*.

[51] Más abajo me referiré a la cuestión de qué es un neologismo léxico, cómo identificarlo y cuándo está suficientemente documentada una voz para considerar que no se trata ya de un neologismo.

[52] Sobre los cultismos en Cervantes, véanse, entre otros, José Luis Girón, «Las ideas lingüísticas de Cervantes en el Quijote», *Anales cervantinos*, XXVIII (1990), págs. 23-33; José Jesús de Bustos Tovar, «Cervantes y la lengua del siglo XVI» en *Homenaje a Elena Catena*, Madrid: Castalia, 2001, págs. 93-114 y las referencias allí citadas.

[53] Por ejemplo, los derivados en *-dor abrasador*, *amenazador* y *cortador* aparecen en el *Quijote* usados como adjetivos, no como sustantivos —«tengo en mis manos los rayos abrasadores» (*Quijote*, II-I); «y, con voz alta y amenazadora, dijo» (*Quijote*, II-XI); «Puestas y levantadas en alto las cortadoras espadas» (*Quijote*, I-IX)—, hecho que los excluye del estudio.

[54] En el texto, *volado* pertenece a la expresión de la terminología militar «volado de una mina» que significa 'hacer estallar un túnel o mina'. En 1706 el *A new Spanish and English Dictionary. Collected from the Best Spanish Authors Both Ancient and Modern [...]. To which is added a Copious English and Spanish Dictionary* [...] de John Stevens (publicado en Londres por George Sawbridge), recoge el término «volar con pólvora» y en 1739 el conocido como *Diccionario de Autoridades* (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua* [...]. Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro, 1739; en adelante cito como *Autoridades*) recoge la expresión «volado de una mina» que significa «hacer que reviente y salte con la pólvora» en la definición recogida por el Diccionario de Terreros y Pando (Esteban de Terreros y Pando, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana* [...], Madrid: Viuda de Ibarra, 1788, tomo tercero.

UAM Ediciones

Por último, las palabras recogidas en el estudio son solo aquellas que considero neologismos léxicos. Este concepto (y la tarea de reconocer unidades de esta clase) requiere una aclaración, aun cuando sea necesariamente breve.[55]

En la última edición del *DRAE* (como en la anterior), se define neologismo como «Vocablo, acepción o giro nuevo en una lengua» y como «Uso de estos vocablos o giros nuevos».[56] El carácter de «nuevo» o «novedoso» está presente en la definición que propone de neologismo Manuel Alvar Ezquerra: «Es neologismo toda aquella voz que no ha sido empleada antes en la lengua».[57]

Este mismo autor (1999),[58] ateniéndose a la primera acepción del *DRAE*, señala que los neologismos pueden ser de dos tipos: formales y semánticos. A los que crean una nueva forma léxica (a los primeros) les corresponde la denominación de neologismos formales o léxicos, frente a los que añaden un nuevo significado a una forma o palabra ya existente con anterioridad, que denominamos neologismos semánticos o de sentido.[59]

---

[55] No puedo hacer aquí un repaso de la bibliografía que se ha ocupado teórica y empíricamente de los conceptos de neología y neologismo. Para un análisis de estas cuestiones más detalladamente, véanse las siguientes referencias (que doy, sin ánimo de exhaustividad, por orden alfabético de autores y por año de publicación): M. Alvar Ezquerra, «Palabras nuevas en los periódicos de hoy», en Antonio Álvarez Tejedor (coord.), *La Lengua Española a finales del milenio*, Burgos: Caja de Burgos, 1988, págs. 11-44; R. Adda, et. al, *Néologie et lexicologie. Hommage a L. Guilbert*, París: Larousse, 1979; A. Belot, *L'espagnol aujourd'hui. Aspects de la creativité lexicale en espagnol contemporain*, Perpignam: Du Castillet, 1987; J. C. Boulanger, *Néologie et terminologie*, Quebec: Éditeur Officiel du Québec, 1979; Mª Teresa Cabré, «La neología efímera», en *Miscel·lània Joan Bastardas 1*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989, págs. 37-58; Mª Teresa Cabré, «La neologia, avui: el naixement d'una disciplina», *Límits,* 9 (1990), págs. 47-64; Mª Teresa Cabré, *La terminología. Teoría, metodología y aplicaciones* (traducción castellana del original de 1992 escrito en catalán), Barcelona: Antártida / Empúries, 1993; Mª Teresa Cabré, Judit Freixa i Elisabet Solé, *Lèxic i neologia*, Barcelona: Universitat Poempeu Fabra, Observatori de Neologia, 2002; Julio Fernández Sevilla, *Neología y neologismo en español contemporáneo,* Granada: Editorial Don Quijote, 1982; Fundación EFE, *El neologismo necesario*, Madrid: 1992; Gloria Guerrero Ramos, *Neologismos en español actual*, Madrid: Arco / Libros, 1997; Louis Guilbert, *La néologie lexicale*, núm 36 de la revista *Langages*, París: Didier-Larousse, 1974; Louis Guilbert, *La creativité lexicale*, París: Larousse, 1975; A. Lehrer, «Why Neologism are Important to Study», *Lexicology* 2 / 1 (1996), págs. 63-73; Gabriel Merle, Robert Pierret, Jennifer Vince y Claudie Juilliard, *Néologie lexicale*, París: Université París 7, 1986-1987; A. Rey, «Dictionaire et néologie» en *Actes du colloque «Terminologie et technologies nouvelles»*, Quebec, 1988, pásgs. 279-89; VV. AA., *Actas V Jornadas de metodología y didáctica de la lengua española. El neologismo*, Cáceres: Servicio de publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1999.

[56] Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 22ª edición, Madrid: Espasa Calpe, 2001.

[57] Manuel Alvar Ezquerra, *Diccionario de voces de uso actual*, Madrid: Arco / Libros, 1994, pág. V.

[58] Manuel Alvar Ezquerra, «El neologismo: caracterización, formación y aceptabilidad», en José Manuel González Calvo, Mª Luisa Montero Curiel y Jesús Terrón González (eds.), *Actas V Jornadas de metodología y didáctica de la lengua española. El neologismo*, Cáceres: Servicio de publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1999, págs. 39-66.

[59] Mª Teresa Cabré (1993) —*op. cit*., págs. 447-48— distingue cuatro tipos de neologismos según el recurso utilizado para su formación: (a) neologismos de forma son aquellos formados por derivación,

Por otra parte, conviene para nuestro propósito de caracterizar la creatividad léxica de Cervantes distinguir entre neologismos denotativos o denominativos y neologismos expresivos o estilísticos. Los primeros responden a la «necesidad de comunicar una experiencia nueva» (Fernández Sevilla, 1982),[60] de poner nombre a un nuevo objeto o idea para el que no se dispone de «una voz o expresión adecuada en la lengua» (Alvar Ezquerra, 1999).[61] En este caso se trata de un fenómeno esencialmente práctico (Cabré, 1989)[62] que atañe a la sociedad. Los segundos responden a la «búsqueda de la expresividad, encaminada a manifestar de manera inédita y poética una visión personal del mundo» (Fernández Sevilla, 1982).[63] Este tipo de neologismos raramente se incorporan a la lengua general, suelen ser actos efímeros (Cabré, 1989),[64] actos relacionados con la escritura literaria que nacen impulsados por el genio creativo del autor y limitados por las posibilidades de creación léxica del sistema lingüístico en el que surgen. Como afirma Mª Teresa Cabré (1989),[65] la mayoría de las creaciones estilísticas buscan sorprender al oyente o lector.

Las cuestiones de cómo reconocer un neologismo o de cuándo considerar que una determinada voz es un neologismo o deja de serlo resultan algo más controvertidas y difíciles de precisar que el concepto de neología léxica revisado anteriormente. A este respecto, Julio Fernández Sevilla (1982) nos advertía de la intrínseca dificultad de la empresa cuando se refería a la documentación de los neologismos:

> «El concepto de neologismo se resiste a ser precisado con criterios objetivos. Aparte de que resulte muy difícil —la mayoría de las veces imposible— documentar el alumbramiento de una palabra, más difícil aún resulta precisar en qué momento lo que era neológico deja de serlo por haberse integrado en la masa de elementos patrimoniales del idioma».[66]

La solución para el problema metodológico de la identificación de los neologismos reside en identificar los parámetros de referencia desde los que se establecerá

composición, sintagmación y truncación. (b) Neologismos de función, «que comprenden los casos de lexicalización de una forma flexiva y los formados por conversión sintagmática». (c) Neologismos semánticos, «que incluyen tres tipos de procesos: la ampliación del significado de la forma de base, la restricción del significado de la forma de base y el cambio del significado de la forma de base», (d) neologismos de préstamo, incluidos los calcos.

60 *Op. cit*., pág. 15.
61 *Op. cit*., pág. 51.
62 *Op. cit.*
63 *Op. cit*., pág. 16.
64 *Op. cit.*
65 *Op. cit.*
66 *Op. cit*. pág. 13.

el carácter neológico de una determinada palabra. En general, se han propuesto los siguientes parámetros:[67]

(5) a. Una unidad es neológica si ha aparecido en un período reciente (parámetro diacrónico).
b. Una unidad es neológica si no aparece en los diccionarios (parámetro lexicográfico).
c. Una unidad es neológica si presenta signos de inestabilidad formal (morfológica, gráfica, fonética) o semántica (parámetro lingüístico).[68]
d. Una unidad es neológica si los hablantes la perciben como una unidad nueva (parámetro psicológico).

De estos, el que adquiere más relevancia o al que prestan más atención los neólogos es el parámetro o criterio lexicográfico. Así, «un término es neologismo si no aparece en el corpus lexicográfico seleccionado como corpus de referencia».[69] Como señala la profesora Cabré, «el problema de la identificación de los neologismos se desplaza al establecimiento del corpus lexicográfico de referencia».[70] En mi estudio, el corpus lexicográfico de referencia será el *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*,[71] y, particularmente, el formado por los diccionarios bilingües y monolingües anteriores a 1617 contenidos en dicha obra. Ahora bien, cuando se trata de observar la lengua de hace cuatrocientos años, me parece necesario que se cumplan otros criterios, además del lexicográfico, a la hora de fijar el carácter neológico de una voz. En mi estudio, consideraré neologismo léxico en el *Quijote* las voces que aparecen con posterioridad a 1547 si se cumplen los siguientes criterios:

(6) a. La voz no se documenta antes de 1547 (criterio temporal). Si la voz se documenta entre 1500 y 1547 de forma ocasional en una o dos ocurrencias en documentos de ámbito restringido o especializado (tales como documentos jurídicos, obras de carácter técnico o profesional, etc.), se considerará neologismo siempre que no esté documentada en los repertorios lexicográficos de la época (véase *infra* el criterio *d*).[72]

67 *Vid* María Teresa Cabré (1993), *op. cit.*, pág. 445.

68 De «inestabilidad sistemática», lo denomina la profesora Cabré.

69 María Teresa Cabré (1993), *op. cit.*, pág. 446.

70 *Ibidem*.

71 Real Academia Española, *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española,* Madrid: Espasa Calpe, 2001, edición en DVD (en adelante cito como *NTLLE*).

72 Por otra parte, una voz que aparezca documentada con anterioridad (en uno o varios siglos) y de la que no haya continuidad documental a lo largo del tiempo (por ejemplo, aparece en el siglo XIV y no se vuelve a documentar hasta la época cervantina) no debe ser un inconveniente para considerar la voz como neologismo, si se cumplen el resto de los criterios expuestos en (6).

b. El grado de difusión de la voz es mínimo en la documentación atestiguada hasta 1617: no aparece en más de veinte documentos (criterio textual).
c. La voz no es usada por más de diez autores (criterio autorial).
d. La voz no aparece en los diccionarios bilingües de los siglos XV, XVI y comienzos del XVII (Nebrija, Alcalá, Casas, Percival, Palet, Oudin, Vittori, etc.) ni en los diccionarios monolingües del siglo XVI y comienzos del XVII (Covarrubias y Rosal) (criterio lexicográfico).[73]

Los tres primeros criterios formalizan el parámetro diacrónico de (5a) y apuestan por la aparición de un término en «un periodo reciente», frente «al primer uso en la lengua». Obsérvese que este «primer uso o documentación» es una noción resbaladiza, en la medida en que la primera datación de una palabra depende de una determinada documentación localizada y este hecho puede cambiar con el conocimiento de un nuevo documento que altere la datación. El carácter de «aparición en un período reciente» es más estable, en la medida en que el lapso de tiempo que tomamos aquí de marco de referencia, 1547-1617, deja poco margen al hallazgo de documentación anterior que cambie de modo significativo la situación del cambio léxico. Con todo, la fijación de criterios adicionales, como los propuestos sobre el número de documentos y de autores que usen el término en el periodo de referencia, permite asentar las conclusiones sobre bases firmes. A ello contribuye igualmente el criterio lexicográfico.[74]

Añadiré un último criterio, acomodado *ad hoc* al objeto limitado de mi estudio. Consideraré una voz como derivado deverbal neológico siempre que esté documentado con anterioridad el verbo del que supuestamente deriva. Es decir, el verbo debe estar documentado en fecha anterior y, por lo general, debe tener un uso o una difusión mayor que la del derivado.[75]

Por otra parte, un neologismo dejará de serlo si pasado un tiempo desde sus primeras documentaciones se observa que la palabra es usada en un número

[73] Si una voz aparece en uno o varios diccionarios bilingües, pero no aparece en los monolingües, y la voz cumple el resto de criterios expuestos en (6), consideraré que la voz es un neologismo. Aunque desde aquí advierto el carácter dudoso que atribuyo a estos casos.

[74] Se podría incluir los parámetros de «inestabilidad lingüística» (formal o semántica) y «psicológico» vistos en (5). Al primero de ellos acudiré siempre que tal inestabilidad se presente y ayude a caracterizar como neológica una determinada voz. Respecto del parámetro psicológico, los únicos indicios que tenemos para apreciar su validez en épocas pasadas de la lengua derivan de las noticias que de alguna palabra nos de un determinado escritor o documento o bien de las marcas de uso que incorporé un diccionario de la época.

[75] Con todo, si se cumplen los criterios de (6) y el verbo aparece documentado con anterioridad de forma limitada, o incluso aparece a la vez que el derivado, tomaré la voz como neológica con las oportunas reservas. Empero, si el verbo aparece con posterioridad al derivado, en ningún caso tendré en cuenta la forma nominal como neologismo.

UAM Ediciones

de textos y por un número de autores que superen abiertamente los límites establecidos en los criterios (6b) y (6c), al tiempo que las obras lexicográficas posteriores a 1617 se hacen eco de su existencia recogiéndola en su nómina de palabras. Puede ocurrir, no obstante, que quede recogido (o no) en un diccionario, sin que notemos en los años siguientes a sus primeras documentaciones un incremento notable de su uso por autores distintos y en documentos variados (literarios y no literarios). En ese caso, el neologismo tendrá un carácter ocasional o efímero y no pasará a formar parte de la lengua común. En muchas ocasiones, los neologismos efímeros son, como he indicado anteriormente, el resultado de un esfuerzo estilístico que tiene su razón de ser en el contexto de un autor y una obra.

En resumen, en lo que sigue me limito a estudiar los nombres derivados de un verbo mediante sufijación documentados entre 1547 y 1617, que pueden ser considerados neologismos léxicos a la luz de los criterios o parámetros enumerados en (6) y siempre que cuenten con un verbo del que deriven.

4. Nombres deverbales neológicos en el Quijote

En la revisión hecha del léxico del *Quijote*, no he encontrado ninguna palabra creada con los sufijos *-aje* (fr -AGE, occ. y cat. -ATGE), *-nça -ncia* (<-ANTIA, -ENTIA), *-ido -ida* (<*-tu*) y *-or* (*-or -ōris*) que pueda ser caracterizada como neológica de acuerdo con las condiciones expuestas en (6). Por está razón no trato estos sufijos en los siguientes apartados.

4.1. Nombres postverbales

El sufijo *-a* forma nombres generalmente a partir de verbos de la primera conjugación, aunque en el *Quijote* aparecen nombres formados sobre verbos de la segunda conjugación, como *contienda* (<*contender*), y de la tercera conjugación, como *riña* (<*reñir*) y *tunda* (<*tundir*). Se remonta al sufijo latino *-a -ae* y expresa mayoritariamente acción y resultado (como, por ejemplo, en *ayuda, compra, mezcla* y *monta* entre otros muchos documentados en el *Quijote*). De los postverbales en *-a* documentados en el *Quijote* ninguno tiene un carácter neológico.[76]

[76] No considero la voz *cerra* como neologismo deverbal. En primer lugar, el *DCECH* la considera tomada del fr. *serre* 'zarpa, garra', aunque el *DRAE*, en su paréntesis etimológico, la deriva del verbo *cerrar*. En segundo lugar, el significado de la voz, 'mano', no es propio de los *nomina actionis*. En cualquier caso, la voz se documenta por primera vez, según *DCECH* en 1555 (*Cancionero General*). La primera fecha de su documentación en *CORDE* es de 1600 en dos documentos de autores anónimos: *Entremés de la cárcel de Sevilla* y *Este es un consejo que dio un rufian a unas doncellas, con las coplas*

Como el sufijo anterior, *-e* forma *nomina actionis* a partir de verbos de la primera conjugación (no obstante, en el *Quijote* aparece *combate* del verbo *combatir* de la tercera conjugación). Se trata de un sufijo cuyo origen se considera incierto.[77] En el *Quijote* se encuentra la voz *gasaje* que podría tratarse de un derivado de carácter neológico, aunque, por las razones que expresaré en el apéndice no lo cuento como tal.

El sufijo *-o, -eo* se remonta al sufijo latino *-us -ī*. Como los anteriores sufijos, forma nombres con los significados de acción y resultado. La base de la derivación la forman mayoritariamente verbos de la primera conjugación (como en *abono, destrozo, trago*, etc.). En el *Quijote* hay un derivado creado a partir de una base verbal de la segunda conjugación (*socorro <socorrer*) y un derivado de verbo de la tercera conjugación (*recibo <recibir*). Cuando los verbos a los que se adjunta terminan en *-ear*, el sufijo toma la forma *-eo*, como en *contoneo, meneo, paseo*, etc.[78] Dentro de este grupo se documentan las voces *adeliño* y *aruño* como neologismos léxicos.

Adeliño (de *adeliñar*). 1ª Doc. *Quijote* 1615.

La voz *adeliño* no es recogida por el *DCECH*.[79] El *DRAE* la da como voz desusada con el significado de 'acción de adeliñar'. *Adeliñar* sí se recoge en el *DCECH* y se remonta al siglo XII (*Poema del mio Cid*). El *DHLE* recoge la voz con el significado de 'arreglo, aliño' y lo autoriza con el ejemplo del *Quijote* (1615), que es primera documentación de la palabra:

> «Miróla don Quijote desde su atalaya, y cuando vio su adeliño y notó su silencio, pensó que alguna bruja o maga venía en aquel traje a hacer en él alguna mala fechuría, y comenzó a santiguarse con mucha priesa». (*Quijote*, II-XLVIII)

En *NTLLE* no hay ninguna referencia de la voz en el periodo estudiado.[80] Se trata de un neologismo efímero, pues la voz solo cuenta con un ejemplo más en *CORDE*.[81] La Academia la reconoce como neologismo en su *Glosario*.[82]

---

del huevo. Antes de Cervantes la utilizan ocho autores (cuatro de ellos anónimos). Tampoco considero *tunda* (*<tundir*) como neologismo (para las razones de su exclusión como neologismo véase luego el apéndice).

77 *Vid.* David Pharies, *op. cit.*, págs. 181-3.

78 Jesus Pena (1980), *op. cit*. y Franz Rainer (*Spanische Wortbildungsslehre*, Tubinga: Niemeyer, 1993, págs. 620-1) han señalado que *-eo* adquiere carácter morfemático también para los derivados de verbos en *-ar*.

79 Tampoco la recogen Pena (1980), *op. cit.*, y Pharies (2002), *op. cit.*

80 Aparece por primera vez en *Autoridades*, donde se define como «lo mismo que aliño». *Op. cit*.

81 «a fin de ganar siquiera para su mejor adeliño y mantener al rufo» (1876-1880, Julián Zugasti y Sáenz, *El bandolerismo. Estudio social y memorias*).

82 *Op. cit.*

UAM Ediciones

Aruño (de *aruñar*). 1ª Doc. 1596 (Juan Rufo). *Quijote* 1615.

Como la anterior voz, *aruño* cumple los criterios exigidos para ser considerada neologismo. No hay ninguna documentación de la voz anterior a 1547. La primera documentación que consta en *CORDE* es del año 1596 (Juan Rufo, *Las seiscientas apotegmas*): «Caminando el capitán Aldana y él, vieron un hombre que cogía espárragos, con aruños en las manos de las púas de las esparragueras».[83] El número de ocurrencias es de nueve, distribuidas en cinco documentos distintos. Los autores que dan fe de su uso son seis.[84] Por último, respecto de la presencia del verbo *aruñar* con anterioridad al derivado *aruño*, el *DCECH* señala que ya está presente en Juan de Pineda (1589), fecha anterior a la primera documentación de *aruño*.[85] Sin embargo, los ejemplos documentados en *CORDE* no permiten concluir que esté suficientemente atestiguado el verbo con anterioridad a 1596. El *DCECH* remite a la Segunda parte del *Quijote* al referirse a esta voz. El *DHLE* la trata como derivada de *aruñar,* la considera de uso «familiar», la define como 'araño' y aporta como primera documentación un ejemplo de Quevedo que es posterior al de Juan Rufo visto anteriormente. Los ejemplos del *Quijote* son los siguientes, ambos de 1615:

> «Púsose en pie sobre la cama, envuelto de arriba abajo en una colcha de raso amarillo, una galocha en la cabeza, y el rostro y los bigotes vendados: el rostro, por los aruños» (*Quijote*, II-XLVIII)
>
> «Cuenta Cide Hamete que estando ya don Quijote sano de sus aruños, le pareció que la vida que en aquel castillo tenía era contra toda la orden de caballería que profesaba» (*Quijote*, II-LII)

No existe ninguna documentación lexicográfica anterior a 1617,[86] con lo que se cumple también el criterio lexicográfico. A diferencia de la voz *adeliño*, *aruño* no es considerada neologismo por la Academia.[87] Como la voz anterior, *aruño* no parece haber arraigado en la lengua, ni tampoco la voz *araño*,[88] siendo *arañazo*

---

[83] *CORDE*, agosto 2005.

[84] Juan Rufo (1596), Francisco de Quevedo y Villegas (1597-1645), Juan de Tassis y Peralta, Conde de Villamediana (1599-1622), San Juan Bautista de la Concepción (1610-1612), Tirso de Molina (1611-1621) y el propio Cervantes (1615).

[85] Efectivamente, la consulta a *CORDE* muestra que la primera documentación es de dicho autor: «la tal tierra, floja es para plantar viña de buen llevar, y más es para criar zarzas de buen aruñar». (1589, Juan de Pineda, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*), *CORDE*, agosto 2005.

[86] Aparecerá documentada en 1620 en el vocabulario de Lorenzo Franciosini (Lorenzo Franciosini Florentín, *Vocabolario español-italiano, ahora nuevamente sacado a luz* [...]. Segunda parte, Roma: Iuan Pablo Profilio, a costa de Iuan Ángel Rufineli y Ángel Manni, 1620). *Vid*. *NTLLE*, *op. cit*.

[87] *Glosario, op. cit*.

[88] No obstante, es posible encontrar ejemplos de *araño* en *CREA*: «la urna de cristal que no tenía ni un araño» (1993, Jenny E. Hayen, *Por la calle de los anhelos*, México). Real Academia

la forma con que se expresa actualmente el contenido semántico al que alude el término. En *CORDE* sólo se registran cinco usos posteriores a 1617 de la voz *aruño*. El último procede de un escritor colombiano (única documentación no peninsular).[89]

4.2. Nombres en -ción

El sufijo de origen culto *-ción* y las distintas variantes alomórficas a las que da lugar,[90] entre ellas *-ón* y *-zón*, se remonta al sufijo latino *-tiō -ōnis* y forma *nomina actionis*. El sufijo se adjunta a verbos de las tres conjugaciones; no obstante, en el *Quijote* sólo se documentan derivados a partir de la primera y la tercera conjugación, como por ejemplo *acotación* <*acotar* y *repartición* < *repartir*.[91] Tras la consulta a *CORDE* de las formaciones en *-ción* y *-zon* señaladas por Pena (1980)[92] como creaciones romances sobre verbos continuadores del latín o sobre verbos romances en el periodo estudiado (1547-1617), solo dos resultan ser realmente neologismos de la época: *aleación* y *refundición*. A estas voces se le suman, entre las citadas por Pena (1980), las palabras *actuación, echazón* y *evangelización*. Por su proximidad al periodo estudiado, pueden añadirse a esta lista las voces *acotación* (1625) y *aromatización* (1620). En el *Quijote* se documentan dos neologismos: *cultivación* y *horadación* (ninguno de ellos considerados como tales por la Academia).[93]

Cultivación (de *cultivar*). 1ª Doc. 1576 (Luis Hurtado de Toledo). *Quijote* 1615.

La voz *cultivación* es un derivado del verbo *cultivar* (<*cultivo*). Para el *DCECH*, *cultivar* es voz documentada en 1515. En *CORDE* hay ejemplos de este verbo desde el siglo XIV.[94] Según el *DCECH*, la primera documentación del nombre deverbal data de 1615 y se le atribuye a Cervantes. Sin embargo, *CORDE*

Española, Banco de datos (CREA) [en línea]. *Corpus de referencia del español actual.* <http://www.rae.es> agosto 2005.

89 «La riña con el pecoso, el aruño que le hizo» (1928, Tomás de Carrasquilla, *La marquesa de Yolombó*, Colombia), *CORDE,* agosto 2005.

90 Para una discusión sobre los alomorfos de este sufijo *vid*. Santiago Lacuesta y Bustos Gisbert, *op. cit*., págs. 4530-35.

91 El derivado *guarnición* no deriva del verbo *guarnecer*, sino del ant. *guarnir*, según propone la Academia en su diccionario y según se extrae del hecho de que *guarnición* está documentada en Berceo, según el *DCECH*, mientras que, según esta misma fuente, la voz *guarnecer* no aparecería hasta el *Glosario de Toledo*, hacia 1400. En el mismo sentido se pronuncia David Pharies, *op. cit*., pág. 149.

92 *Op. cit.*

93 *Vid*. *Glosario*, *op. cit*.

94 «Erío: Erial, sin cultivar» (1356, Anónimo, *Fuero viejo de Castilla*), *CORDE*, agosto 2005.

UAM Ediciones

vuelve a revisar a la baja la datación de esta voz: «[...]se daran a la cultivacion de la tierra» (1576, Luis Hurtado de Toledo, *Memorial de algunas cosas notables que tiene la Imperial Ciudad de Toledo*).[95] Antes de Cervantes, la voz aparece en ocho ocasiones en tres documentos y por tres autores distintos.[96] Cervantes la utiliza en una ocasión en la Segunda parte del *Quijote* (1615):

> «quiero decir que la conversación de vuestra merced ha sido el estiércol que sobre la estéril tierra de mi seco ingenio ha caído; la cultivación, el tiempo que ha que le sirvo y comunico» (*Quijote*, II-XII)

Respecto de la documentación lexicográfica, habrá de esperarse hasta 1670 para tener las primeras noticias de la voz.[97] Y, por último, en relación a su difusión, la voz aparece utilizada por dos autores entre 1617 y 1620[98] y después no vuelve a documentarse hasta la primera mitad del siglo XX, llegando hasta el año 2001 en un puñado de ejemplos.

Horadación (de *horadar*). 1ª Doc. *Quijote* 1605.

El *DCECH*, aunque cita la voz, no da fecha de su uso y Pena (1980)[99] no la documenta en su estudio. La consulta a *CORDE* nos muestra que la primera documentación de la voz (y la única en el periodo estudiado) procede del *Quijote*:

> «pero, en lo que toca a la cabeza del gigante, o, a lo menos, a la horadación de los cueros y a lo de ser vino tinto la sangre, no me engaño» (*Quijote*, I-XXXVII)

El *NTLLE* nos muestra que entre 1547 y 1617 ningún repertorio léxico contenía la voz.[100] El verbo base de la derivación, *horadar*, se documenta desde los primeros testimonios de la lengua. El *DCECH* remite al Cid (h. 1140), pero la voz se regis-

---

95 *CORDE*, agosto 2005.

96 Además del citado Luis Hurtado de Toledo, la usan Luis Méndez Torres y Juan de Pineda.

97 Aparece en Nicolás Mez De Braidenbach, *Diccionario muy copioso de la lengua española y alemana hasta agora nunca visto, sacado de diferentes autores* [...], Viena: Juan Diego Kürner, 1670 (*Vid*. *NTLLE*).

98 Luis Cabrera de Córdoba (c1619, *Historia de Felipe II, rey de España*) y Juan de Castro (1620, *Historia de las virtudes y propiedades del tabaco...*).

99 *Op. cit*.

100 Habrá de esperarse hasta 1705 para su primera documentación lexicográfica. *Vid*. Francisco Sobrino, *Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa*, Bruselas: Francisco Foppens, 1705 (en Academia, *NTLLE*, *op. cit.*).

tra en el *Léxico hispánico primitivo*[101] con documentación anterior: desde el siglo XI (1084, Colección diplomática de San Salvador de Oña). Como en otros casos, *horadación* no tiene éxito en su penetración en la lengua en tiempos de Cervantes. Habrá de esperarse al último cuarto del siglo XIX para que vuelva a registrarse su uso. Aunque hay ejemplos en *CREA* (el último del año 2001), es voz poco usada.

4.3. Nombres en -dero

El sufijo *-dero* se remonta a *-tōrius -a -um*. En el sentido que nos ocupa aquí, el sufijo se añade a radicales verbales para formar sustantivos de *nomina loci* (como *desaguadero*) y *nomina instrumenti* (como *asidero*). En el *Quijote*, se documenta un solo neologismo con este sufijo.

Derrumbadero (de *derrumbar*). 1ª Doc. 1553-1584 (Pedro Cieza de León). *Quijote* 1605.

El *DCECH* registra la voz en el apartado de derivados de *derrumbar* pero no da fecha de su aparición. En cambio, Corominas (1973)[102] la data en el año 1599. La palabra no aparece recogida ni en Penas (1980),[103] donde se recoge *derrumbamiento* y *derrumbe*, ni en Pharies (2002),[104] ni en Santiago Lacuesta y Bustos Gisbert (1999),[105] aunque sí en Cuervo (1988).[106] La fecha de la primera documentación en *CORDE* es anterior a la propuesta por Corominas (1973): «y el visorey sintió mucho la flaqueza que en los suyos veía y dióse prisa a andar, y como el camino fuese áspero y tan proveído de ciénagas y derrumbaderos [...]» (c. 1553 a 1584, Pedro Cieza de León, *Las guerras civiles peruanas*).[107] La voz cumple los criterios fijados para considerarla neologismo. No es anterior a 1547. Hasta 1605 (fecha del uso cervantino) solo se registran diecisiete ejemplos en ocho documentos distintos; los autores que la utilizan son solo seis con anterioridad a Cervantes.[108] Es de notar

[101] Ramón Menéndez Pidal, Rafael Lapesa y Constantino García, *Léxico hispánico primitivo (siglos VIII al XII),* Versión primera del Glosario del primitivo léxico iberorrománico, edición al cuidado de Manuel Seco y bajo el patrocinio de la Fundación Ramón Menéndez Pidal y la Real Academia Española, Madrid: Espasa Calpe, 2003.

[102] Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid: Gredos, 1973 (3ª edición).

[103] *Op. cit.*

[104] *Op. cit.*

[105] *Op. cit.*

[106] Rufino José Cuervo, *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, iniciado por R. J. Cuervo y continuado por el Instituto Caro y Cuervo, Barcelona: Herder, 1998, tomo II.

[107] *CORDE,* agosto 2005.

[108] Pedro Cieza de León (c. 1553-1584), Bernal Díaz del Castillo (c. 1568-1575), Alonso de Ercilla (1569, 1578, 1589-1594), Diego Hurtado de Mendoza (1569-1573), Fray Pedro de Aguado (c. 1573-1581) y Juan de Castellanos (1589).

UAM Ediciones

el hecho de que, con excepción de Juan Hurtado de Mendoza,[109] los autores que la usan antes que Cervantes se ocupan de cuestiones historiográficas o épicas de la conquista de América. Por último, el verbo *derrumbar* (< ant. *derrubar*) es documentado por el *DCECH* desde 1569 (Ercilla). En *CORDE* se registran ejemplos anteriores. El primero con la forma *derrumbar* es de Fray Bartolomé de las Casas.[110] Con la variante *derrumbiarse* aparece ya en 1499.[111] No considero inconveniente para el carácter neológico de la voz las dos documentaciones con la forma *derrumbiadero* (de *derrumbiar*) documentadas en 1499 en el *Vocabulario eclesiástico* de Rodrigo Fernández de Santaella,[112] pues se trata de las dos únicas documentaciones anteriores y posteriores a la aparición de la forma *derrumbadero*. Cervantes utiliza la voz en dos ocasiones en la Primera parte del *Quijote*:

> «di con él por un derrumbadero, donde le dejé, ni sé si muerto o si vivo» (*Quijote*, I-XXVIII)
> «no hallé derrumbadero ni barranco de donde despeñar y despenar al amo, como le hallé para el criado» (*Quijote*, I-XXVIII)

Sin embargo, la voz no cumple el criterio lexicográfico expuesto en (6d). La palabra se registra, con el sentido de 'precipicio' en los repertorios bilingües del Siglo de Oro desde 1591[113] (aunque los diccionarios monolingües de Sebastián

---

[109] La utiliza en su obra *De la guerra de Granada.*

[110] «Por las laderas que pueden los pasos malos desecharse, yendo el camino por ellas, es cosa maravillosa la fortaleza que lleva de cantería la pared y reparos y baluartes, que ni por nieves ni por aguas puede jamás derrumbarse» (1527-1550, Fray Bartolomé de las Casas, *Apologética historia sumaria*), *CORDE*, agosto 2005.

[111] «Prerruptus. ta. tum. logar quebrado o alto o dificile de sobir por altura o alto a despeñar se o derrumbiarse del» (1499, Rodrigo Fernández de Santaella, *Vocabulario eclesiástico*), *CORDE*, agosto 2005.

[112] «Precipitium. tij. neutro género despeñadero o derrumbiadero» y «Jnpreceps. se dize caer. o ser echado de vn despeñadero o derrumbiadero o semejante logar alto abaxo» (1499, Rodrigo Fernández de Santaella, *Vocabulario eclesiástico*), *CORDE*, agosto 2005.

[113] Aparece en Percival (1591) [Richard Percival, *Bibliothecae Hispanicae pars altera.Containing a Dictionarie in Spanish, English and Latine*, Londres: John Jackson y Richard Watkins, 1591 (reproducido en *NTLLE*); en adelante cito como Percival (1591)], Palet (1605) [Juan Palet, *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa [...]. Dictionaire tres ample de la langue espagnole et françoise*, París: Matthieu Guillemot, 1604 (reproducido en *NTLLE*); en adelante cito como Palet (1605)], Oudin (1607) [César Oudin, *Tesoro de las dos lenguas francesa y española. Thresor des deux langues françoise et espagnolle,* París: Marc Orry, 1607 (reproducido en *NTLLE*); en adelante cito como Oudin (1607)], Vittori (1609) [Girolamo Vittori, *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española. Thresor des trois langues françoise, italienne et espagnolle*, Ginebra: Philippe Albert & Alexandre Pernet, 1609 (reproducido en *NTLLE*); en adelante cito como Vittori (1609)] y Minsheu (1617) [John Minsheu, *Vocabularium Hispanicum Latinum et Anglicum copiossisimum, cum nonnullis vocum millibus locupletatum, ac cum Linguae Hispanica Etymologijs* [...], Londres: Joanum Browne, 1617 (reproducido en *NTLLE*); en adelante cito como Minsheu (1617)].

UAM Ediciones

de Covarrubias (1611)[114] y por supuesto de Rosal (1611)[115] no la incluyen en su nómina de voces). *Derrumbadero* aparece usado hasta nuestros días. Se trata de un neologismo denotativo.

4.4. Nombres en -do

El sufijo *-do*, *-da* se relaciona con las formas latinas *-to*, *-ta* de los participios perfectos que en español actual da lugar a dos procesos de formación léxica distintos: sustantivos verbales y sustantivos participiales.[116] En la mayoría de los casos, el proceso derivativo crea *nomina actionis* a partir de una base verbal o participial. Para caracterizar un derivado como sustantivo neológico tendré en cuenta no solo el cumplimiento de las condiciones de (6), sino que, además, no debe existir con anterioridad a 1547 documentación de la palabra como adjetivo.[117] Dicho esto, en el *Quijote* he observado los derivados neológicos *gateado* y *manteado*.

Gateado (de *gatear*). 1ª Doc. *Adj*., 1585-1586 (Fray Juan González de Mendoza), *sust*. *Quijote* 1615.

Como *gateamiento* que veremos después, *gateado*, como nombre deverbal, es una creación léxica cervantina. La palabra se registra con anterioridad en *CORDE* en funciones adjetivas: «los ojos grandes y gateados» (1585-1586, Fray Juan González de Mendoza, *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran Reino de la China*) y «estos sauceños gateados» (1589, Juan de Pineda, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*). En el *Quijote* aparece en la Segunda parte. En carta al Gobernador de la ínsula Barataria, Don Quijote le habla a Sancho del *gateamiento* que ha sufrido. En su respuesta a la carta de su señor, el nuevo gobernador muda *gateamiento* en *gateado*:

> «Aquello del gateado no entiendo, pero imagino que debe de ser alguna de las malas fechorías que con vuestra merced suelen usar los malos encantadores» (*Quijote*, II-LI)

[114] Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Luis Sánchez, 1611 (edición de Martín de Riquer, Barcelona: Alta Fulla, 1987; reproducido también en *NTLLE*).

[115] Francisco del Rosal, *Origen y etymología de todos los vocablos originales de la Lengua Castellana*. Obra inédita de el Dr. Francisco de el Rosal, médico natural de Córdova, copiada y puesta en claro puntualmente del mismo manuscrito original, que está casi ilegible, e ilustrada con alguna[s] notas y varias adiciones por el P. Fr. Miguel Zorita de Jesús María, religioso augustino recoleto., 1601-1611 (reproducido en *NTLLE*).

[116] *Vid*., Jesús Pena, *op. cit.*, págs. 225-5.

[117] Si existiera un uso adjetivo documentado con posterioridad a 1547 y tal uso fuera anterior al uso nominal, este hecho no será un inconveniente para que lo caracterice como sustantivo neológico.

En el periodo estudiado, 1547-1617, para expresar la acción de arañar como los gatos existía la palabra *gatada*, documentada desde 1520 según atestigua *CORDE*.[118] La voz es usada en la novela picaresca,[119] por lo que podría ser conocida por Cervantes, aunque no la usa en ninguna de sus obras. *Gateado* no aparece en los diccionarios de la época. La primera documentación atestiguada en el *NTLLE* procede de la cuarta edición del diccionario académico (1803). En esta edición se da entrada a *gateado* como nombre deverbal con la equivalencia semántica de 'gateamiento'. *Gateado* es un derivado neológico de carácter estilístico. Con el significado de 'arañazo' no se registra en *CREA* ningún ejemplo, aunque sí lo hay con el significado derivado de 'andar a gatas'.[120]

Manteado (de *mantear*). 1ª Doc. *Quijote* 1605.

Manteado es un derivado que da nombre al objeto paciente o afectado de la acción expresada por el verbo. Como *manteador*, derivado neológico agentivo que trataré más adelante, *manteado* deriva del verbo *mantear*, documentado ya hacia 1550.[121] Como aparece en el encabezamiento, el primer ejemplo encontrado (y único) en función sustantiva en *CORDE* procede de la Primera parte del *Quijote*:[122]

> «Las voces que el mísero manteado daba fueron tantas, que llegaron a los oídos de su amo» (*Quijote*, I-XVII)

No se cumple el criterio lexicográfico, pues la voz aparece en los diccionarios de Oudin (1607), Vittori (1609) y Minsheu (1617).

4.5. Nombres en -dor

Santiago Lacuesta y Bustos Gisbert (1999),[123] citando argumentos de Brenda Laca (1986),[124] consideran que *-dor, -sor, -tor* y *-or* son alomorfos de un único sufijo de carácter tónico que se aplica a bases verbales para derivar nombres

[118] «Mala gatada te den» (a1520, Bartolomé Torres Naharro, *Comedia Calamita* [Propaladia]), *CORDE*, agosto 2005. El *DCECH* señala como autor de la primera documentación a Quevedo.

[119] La usa Mateo Alemán en la primera y segunda parte del *Guzmán de Alfarache* y Francisco López de Úbeda en *La Pícara Justina*.

[120] Encuentro un único ejemplo de José Carlos Somoza (2000, *La caverna de las ideas*): «las había diestras en el gateado».

[121] *Vid. infra manteador*.

[122] Aquí encontramos también el primer ejemplo de uso como adjetivo: «el amo del mateado escudero» (*Quijote*, I-XXVII).

[123] *Op. cit*., págs. 4541-42.

[124] Brenda Laca, *Die Wortbildung als Grammatik des Wortschatzes. Untersuchungen zur spanischen Subjektnominalisierung,* Tubinga: Narr, 1986.

UAM Ediciones

agentivos, instrumentales y locativos, fundamentalmente. En el *Quijote*, este sufijo es el que aporta un mayor número de neologismos. En total he registrado quince neologismos en el *Quijote*, exceptuando, aunque son neologismos en *-dor*, las voces que en el *Quijote* son usadas como adjetivos y no como sustantivos: *brincador,* [125] *convidador*[126] y *lamentador*[127] (tampoco trato como neologismos *consabidor,* [128] *escrutiñador*[129] y *munidor*[130]). Las palabras que considero neologismos en el *Quijote* son las siguientes:

---

[125] El derivado deverbal *brincador* no aparece documentado en el *DCECH*. La consulta a *CORDE* muestra que las primeras documentaciones son de la Segunda parte del *Quijote,* pero todas ellas en su acepción adjetiva: «de bien hablada en rústica, de reposada en brincadora» (*Quijote*, II-XXXII); «y créame Sancho que la villana brincadora era y es Dulcinea del Toboso, que está encantada como la madre que la parió» (*Quijote*, II-XXXIII). Por esta razón, aun tratándose de un neologismo, no la tendré en cuenta aquí, dado los límites señalados para el trabajo.

[126] La primera documentación de *convidador* es de 1561 (Luis Milán). La voz aparece en la Segunda parte del *Quijote*. *Convidador* deriva del verbo *convidar*. De este verbo hay numerosos ejemplos atestiguados desde el siglo XII. Del derivado, sin embargo, no hay documentaciones anteriores a la época aquí estudiada. El *DCECH* cita la voz pero no da referencia de la época en la que aparece. La primera documentación en *CORDE* es de 1561: «ni los unos ni los otros me han parescido mal por ser vos el convidador» (1561, Luis Milán, El *Cortesano*). En el *Quijote* el uso tiene carácter adjetival: «llegando el tal labrador a casa del dicho hidalgo convidador» (*Quijote*, II-XXXI).

[127] *Lamentador* (de *lamentar*). La primera documentación es de 1575 (Jerónimo Bermúdez). Aparece en la Segunda parte del *Quijote*. Dejo sin analizar la voz *lamentador*, aunque es neológica, porque en el *Quijote* figura usada como adjetivo: «El caballero lamentador asió a don Quijote del brazo» (*Quijote*, II-XII). La primera documentación es de Jerónimo Bermúdez (1575, *Nise laureada*). Con anterioridad al ejemplo de Cervantes se documentan seis ejemplos más en tres documentos y por tres autores distintos, entre ellos, Lope de Vega (1609, *El mayorazgo dudoso*). En los ejemplos documentados aparece el uso sustantivo de la voz, como en «Enviad, dice, a las lamentadoras» (1588, Fray Pedro Malón de Chaide, *La conversión de la Magdalena*) y «¿quién no sabe que son los lamentadores y lamentadoras, cantores y cantoras que tantas veces repiten los Autores sagrados?» (1604, Pedro Chirino, *Relación de las Islas Filipinas y de lo que en ellas han realizado los padres de la Compañía de Jesús*), *CORDE*, agosto 2005.

[128] *Consabidor* (de *con* y *sabidor*). La primera documentación es de 1582 (Luis Gálvez de Montalvo). La voz aparece en el *Quijote* de 1615. No caracterizo aquí esta palabra por no tratarse de un derivado deverbal. No hay documentación de un verbo base con anterioridad al ejemplo y, además, el paréntesis etimológico del *DRAE* afirma el carácter compuesto de la voz.

[129] *Escrutiñador* (de *escrutiñar*). La primera documentación aparece en la Primera parte del *Quijote*. No analizo esta voz, aun siendo neológica, por ser cruce de *escrutinio* y *escudriñador*, según el *DCECH* (el *DRAE* la considera formada a partir de *escrutinio*). La consulta a *CORDE* confirma que no existe un verbo del cual pueda derivarse.

[130] *Munidor* (de *munir*?). La primera documentación aparece en la Segunda parte del *Quijote*. No tengo en cuenta esta voz, aún cuando cumpla los criterios vistos en (6). Por un lado, la Academia la anota como arcaísmo por *muñidor* (sin embargo, no se documenta en *CORDE* ningún ejemplo anterior a 1576). En el aparato crítico de la edición de Rico se apunta, además de las variantes existentes entre *munidor* y *muñidor* en las primeras ediciones conservadas (lo que hace pensar en una posible errata de *munidor*), la posibilidad de que se trate de una prevaricación de Sancho (*vid.*, *op. cit*. tomo II, pág. 723).

UAM Ediciones

Arrullador (de *arrullar*). 1ª Doc. 1598 (Lope de Vega). *Quijote* 1615.[131]

El *DCECH* no trata la voz *arrullador* y sí, en cambio, da cabida a la voz *arrullo*.[132] El *DHLE* recoge la voz como adjetivo y señala como autor de la primera documentación a Lope de Vega (*vid. infra*). La revisión de *CORDE* muestra que el primer ejemplo documentado con función sustantiva es del *Quijote*:

> «Y, cuando se cumpliere el escuderil vápulo, la blanca paloma se verá libre de los pestíferos girifaltes que la persiguen, y en brazos de su querido arrullador» (*Quijote*, II-XLI)

Siguiendo la clasificación de Laca (1986)[133] de los derivados en *-dor*, *arrullador* se encuadra en la categoría de derivados caracterizadores (del tipo *madrugador*, *conversador*, etc.), esto es, aquellos que designan personas cuya característica es la de realizar la acción designada por el verbo base de la derivación. La Academia, en su *Glosario*, define así la voz: «macho que atrae con arrullos a la hembra».[134] *Autoridades*, por su parte, la define como «el que hace caricias y halágos, el que arrulla»,[135] acepción más próxima al sentido que toma la palabra en el pasaje cervantino. Como apuntaba más arriba, no hay ejemplos de uso sustantivo antes de la cita cervantina. Tampoco existe, en los repertorios lexicográficos recopilados en el *NTLLE*, muestras de la voz en el periodo estudiado (1547-1617). Cumple por tanto los criterios expuestos en (6) y cabe afirmar que se trata de un neologismo del periodo áureo de carácter estilístico. Por último, *arrullar*, según el *DCECH,* se documenta ya en 1475 (Guillén de Segovia). La Academia no la cuenta como neologismo.[136] Sobre su difusión, hasta 1700 solo contamos con dos documentaciones aparte de la de Cervantes, ambas en su acepción sustantiva.[137] No es mayor el uso en el siglo XVIII (dos únicos ejemplos en *CORDE*) ni en los siglos XIX y XX (en el último se documenta la voz como adjetivo en un número superior de veces respecto de los siglos anteriores).[138]

---

131 En *CORDE* aparece *arrullador* dos veces con anterioridad al ejemplo cervantino. Sin embargo, estos dos usos lo son como adjetivos, no como sustantivos: «paloma arrulladora» (1598, Lope de Vega, *La Dragontea*) y «estos palomos dos arrulladores» (1600-1625, Luis Martín de la Plaza, *Poesías*).

132 Tampoco lo hacen Pena (1980), *op. cit.*, ni Pharies (2002), *op. cit.* Pena (1980), como el *DCECH*, recoge *arrullo*.

133 *Op. cit.*

134 *Op. cit.*, pág. 1164

135 *Op. cit*., pág. 421.

136 *Vid*. *Glosario*, *op. cit*.

137 Un ejemplo de Rodrigo Caro y otro de Sor Juana Inés de la Cruz. *CORDE,* agosto 2005.

138 *Vid*. *CORDE*.

UAM Ediciones

Censurador (de *censurar*). 1ª Doc. 1604-1621 (Bartolomé Jiménez Patón). *Quijote* 1615.

El verbo *censurar* que sirve de base a *censurador*, se documenta, según el *DCECH*, desde (1611). Es posible, no obstante, encontrar documentaciones anteriores: «todo lo que quedara sea censurado» (1497, Anónimo, documento notarial), «por mas guardar y censurar» (1497, Anónimo, documento notarial).[139] *Censurador*, además de la primera documentación de Bartolomé Jiménez Patón,[140] aparece en dos ocasiones más en *Vida de la Corte y capitulaciones matrimoniales* de Francisco de Quevedo y Villegas (1611) antes del ejemplo cervantino de la Segunda parte del *Quijote*:

> «quisiera yo que los tales censuradores fueran más misericordiosos» (*Quijote*, II-III)

Se trata de un derivado caracterizador del que no hay constancia en los repertorios lexicográficos de los Siglos de Oro.[141] La voz tiene una mayor difusión que otras de este grupo y se extiende hasta nuestros días.[142] El *Glosario*[143] de la Academia reconoce el carácter neológico de la voz, siendo el único derivado en *-dor* que le merece tal caracterización.

Chillador (de *chillar*). 1ª Doc. 1609 (Lope de Vega). *Quijote* 1615.

Chillador aparece entre la lista de derivados del *DCECH* sin fecha de aparición. No lo encontramos en Pharies (2002)[144] —que recoge *chillón*—, ni en Pena (1980).[145] Como queda dicho en el encabezamiento anterior, la primera documentación se encuentra en Lope de Vega (*Jerusalem conquistada*), pero se trata de un uso adjetivo («paxarillos chilladores»). El primer ejemplo como sustantivo pertenece a un romance de Quevedo:

> «Y otra mañana a las once, / víspera de San Millán, / con chilladores delante / y envaramiento detrás» (Quevedo, Jácara titulada *Carta de Escarramán a la Méndez*)

---

139 *CORDE*, agosto 2005.

140 «les encargué mucho a los mismos censuradores» (*Elocuencia española en el arte*) *CORDE*, agosto 2005.

141 La primera documentación lexicográfica en *NTLLE* la encontramos en Francisco Sobrino, *Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa*, Bruselas: Francisco Foppens, 1705. *Vid*. *NTLLE*, *op. cit*.

142 En *CREA* se recogen hasta nueve casos, de nueve autores diferentes.

143 *Op. cit.*

144 *Op. cit.*

145 *Op. cit.*

UAM Ediciones

Este romance es el que cita Cervantes en la Segunda parte del *Quijote*. El término alude a los «pregoneros que publican los delitos del reo cuando es azotado por la calle».[146] El verbo *chillar* se encuentra documentado con anterioridad al derivado. Según el *DCECH,* ya está presente en el *Vocabulario* de Alonso de Palencia. En *CORDE* hay ejemplos anteriores: «Oygote chillar y no te fallo el nido.» (1454, Marqués de Santillana, *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*). *Chillador*, es voz que no se registra en los diccionarios de los Siglos de Oro. El primer testimonio lexicográfico contenido en el *NTLLE* es de Sobrino (1705). Sobre su difusión, es interesante señalar que, tras unos pocos usos más registrados en el siglo XVII, desaparece completamente durante el siglo XVIII,[147] para volver a registrarse en los siglos XIX y XX, siempre de forma poco numerosa.

Conllevador (de *conllevar*). 1ª Doc. *Quijote* 1615.

La duda que se me presenta para caracterizar *conllevador* como derivado deverbal tiene que ver con la aparición en la lengua del verbo *conllevar*. Según el *DCECH*, el verbo *conllevar* aparece hacia mediados del siglo XIX. Si esto fuera cierto, no podría calificar de derivado neológico a *conllevador*, pues aparecería con anterioridad al verbo. Sin embargo, la consulta a *CORDE* muestra que el verbo aparece antes que el derivado en un caso: «Mireno, más animado, remató conllevar la sortija y el premio» (1582, Luis Gálvez de Montalvo, *El pastor de Fílida*). El propio Cervantes utiliza el verbo en dos ocasiones en la Segunda parte del *Quijote*: «Todo eso se puede llevar y conllevar» (*Quijote*, II-XIII); «De buenos criados es conllevar las penas de sus señores» (*Quijote*, II-LXVIII). Documentada la presencia del verbo con anterioridad al sustantivo, parece que no existe impedimento para considerar que *conllevador* es un neologismo. Ciertamente, la primera documentación del término atestiguada en *CORDE* en el periodo estudiado es de Cervantes:

> «Venid vos acá, compañero mío y amigo mío, y conllevador de mis trabajos y miserias» (*Quijote*, II-LIII)

Respecto al criterio (6d), tampoco hay dificultad para considerar neológica la voz, pues no se documenta en los diccionarios de la época. Como ya he dicho, la Academia, salvo el caso de *brincador*, no reconoce carácter neológico al resto de derivados en *-dor*. Como en otras ocasiones, el neologismo tiene un carácter literario o estilístico más que denotativo, lo que justifica en parte la es-

146 *Don Quijote de la Mancha*, edición de Francisco Rico, *op. cit*., pág. 926, nota 11.

147 Al menos en la documentación recopilada en *CORDE*.

UAM Ediciones

casa proyección de la voz en la lengua común. En *CORDE* sólo se documentan ocho ejemplos.[148] El verbo base de la derivación, *conllevar*, sí alcanza un uso generalizado en la lengua.

Despegador (de *despegar*). 1ª Doc. *Quijote* 1615.

Despegador es un neologismo. La primera documentación de la palabra procede de la Segunda parte del *Quijote*. En el ejemplo, el escudero del Caballero del Bosque ofrece a Sancho una bota de vino como *despegador* de las lenguas que se pegan al paladar a causa de la sequedad bucal:

> «Paréceme que de lo que hemos hablado se nos pegan al paladar las lenguas; pero yo traigo un despegador pendiente del arzón de mi caballo, que es tal como bueno.» (*Quijote*, II-XIII)

Este neologismo tiene un carácter meramente estilístico, no denotativo. Como en otros casos, Cervantes lo utiliza para potenciar la hilaridad de quienes en la época escuchaban o leían la narración quijotesca. La voz no cuenta con más ejemplos ni en *CORDE* ni en *CREA* y posee un verbo base suficientemente documentado.[149] Cumple por tanto los criterios propuestos en (6), excepto el criterio lexicográfico. La voz aparece en el diccionario de Palet (1604).

Dogmatizador (de *dogmatizar*). 1ª Doc. 1571 (Anónimo). *Quijote* 1605.

El *DCECH* de Corominas y Pascual documenta el verbo *dogmatizar*, base de la derivación, h. 1580 (Fray Luis de Granada).[150] La consulta a *CORDE* confirma esta datación.[151] El *DCECH* documenta también la voz *dogmatizador* pero no da fecha de su entrada en la lengua.[152] La primera aparición en *CORDE* del derivado es de 1571: «ha habido tanto impedimento a causa de los dichos dogmatizadores y hechiceros» (1571, Anónimo, *Nuevas adiciones a la instrucción general para los visitadores*). Aparece otras treinta y dos veces antes del texto cervantino. Excede, por tanto, el número de documentos que fija el criterio (6b). Haré una excepción en este caso, en vista de la índole de los documentos,

---

[148] Tres de ellos de Damaso Alonso, uno de Miguel de Unamuno, dos de Juan Montalvo y uno de Juan Valera, además del ejemplo cervantino. *Vid. CORDE*. En *CREA* no se registra ningún uso.

[149] El primer ejemplo que encuentro en *CORDE* es del *Libro de Aleixandre*.

[150] Ejemplos anteriores, en su forma latina, aparecen en el *Universal vocabulario* de Alonso de Palencia.

[151] La primera documentación en romance se encuentra en el *Epistolario* de Fray Luis de Granada: «En este tiempo había dogmatizado Sotomayor», *CORDE*, agosto 2005.

[152] Tampoco lo hacen Pena (1980), *op. cit*., ni Pharies (2002), *op. cit*.

UAM Ediciones

de los autores y del lugar de publicación de las obras.[153] De la documentación existente en *CORDE* en el momento de la consulta, treinta y dos casos procedían de textos jurídicos,[154] uno de un texto historiográfico[155] y dos de textos literarios. El primer texto literario es de Lope de Vega: «El dogmatizador perdió la vida» (1598, Lope de Vega. *La Dragontea*).[156] El segundo y último es de Miguel de Cervantes. Como puede apreciarse en los ejemplos, existe vacilación en la forma ortográfica con que se escribe la voz («dogmatizador», «domatizador» y «docmatizador»), lo que es un argumento más para considerarlo neologismo (a pesar del número de documentaciones). El ejemplo del *Quijote* se encuadra en el episodio dedicado al escrutinio de la biblioteca del hidalgo que llevan a cabo el cura y el barbero:

> «y así, me parece que, como a dogmatizador de una secta tan mala, le debemos, sin escusa alguna, condenar al fuego» (*Quijote*, I-VI)

El verbo *dogmatizar* aparece con anterioridad al derivado y, finalmente, la consulta lexicográfica depara resultados negativos (no hay diccionario o repertorio léxico anterior a 1617 en donde aparezca la voz). La palabra se documenta hasta 1970, pero la mayoría de los ejemplos se condensan en unas pocas obras.[157] No es voz de uso general.

Embelecador (de *embelecar*). 1ª Doc. 1603 (Antonio Mira de Amescua). *Quijote* 1615.

El *DCECH* señala a la Segunda parte del *Quijote* (1615) para dar fecha de aparición de la voz *embelecador*. Para el verbo base de la derivación, *embelecar*,

---

[153] Los ejemplos se concentran en solo cinco documentos y siete autores y, salvo tres ejemplos, todos aparecen en escritos americanos.

[154] *Nuevas adicciones a la instrucción general para los visitadores* (Anónimo, 1571, Perú): 11 casos. Ejemplo: «Y si aconteciere que hallaren algún dogmatizador infiel». *Proceso de Pedro de Ocharte* [Documentos para la historia de la imprenta en México (1525-1612)] (Anónimo, 1572-1574, México). 2 casos. Ejemplo: «apóstata de nuestra santa fe católica, domatizador de herejes». *Normas sobre promoción de la doctrina* (1573, Anónimo, Perú). 14 casos. Ejemplo: «causa de los dichos dogmatizadores y hechiceros». *Ordenanzas particulares para los pueblos de indios del distrito de la Paz* (1575, Anónimo, Perú). 1 caso. *Instrucción y ordenanzas de los corregidores de naturales* (1580, Anónimo, Perú). 2 casos. Ejemplo: «advertiréis que es negocio sustancial mirar por los viejos y dogmatizadores».

[155] *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V* (1604-1618, Fray Prudencio de Sandoval, España): «si no era que los herejes, nuevos inventores y docmatizadores, se allanasen», *CORDE*, agosto 2005.

[156] *CORDE*, agosto 2005.

[157] *La Historia de los heterodoxos españoles* (de Marcelino Menéndez y Pelayo) y *Los moriscos españoles y su expulsión* (de Pascual Boronat y Barrachina) suman las dos terceras partes de los ejemplos documentados.

UAM Ediciones

el *DCECH* remite a Quevedo como primera documentación.[158] *CORDE* adelanta en algo la datación del derivado. La primera documentación es de 1603,[159] le siguen tres citas de San Juan Bautista de la Concepción y dos citas de Tirso de Molina en *Don Gil de las calzas verdes* (1615). El ejemplo cervantino es, como los de Tirso de Molina, de 1615:

> «y de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas» (*Quijote*, II-III)[160]

La voz aparece en dos formas ortográficas: «embelecador» y «enbelecador». No hay constancia lexicográfica en el periodo estudiado y, en consecuencia, cabe considerarlo neologismo. Durante el siglo XVII puede rastrearse su uso, pero es voz que pronto desaparece (solo un caso se documenta en el siglo XVIII y otro en el siglo XIX y ninguno en los siglos XX y XXI). Se trata de un neologismo efímero.

Encajador (de *encajar*). 1ª Doc. *Quijote* 1615.

El *DCECH* no da fecha de su aparición en el idioma, aunque recoge la voz entre los derivados de *encajar*. Para esta voz, el *DCECH* remite al *Universal vocabulario* de Alonso de Palencia. Como queda dicho en el encabezamiento, la primera documentación es de la Segunda parte del *Quijote*: «¡Hallado os le habéis el encajador!» (*Quijote*, II-XXX). Se cumplen pues todos los criterios expuestos en (6), incluido el lexicográfico. La voz es un neologismo de claros tintes estilísticos. Posteriormente, la voz denotaría 'instrumento',[161] y 'profesión',[162] pero no es voz que alcanzase gran difusión.

Maleador (de *malear*). 1ª Doc. 1605 (Mateo Alemán). *Quijote* 1615.

El *DCECH*,[163] señala que *malear* es voz usada ya en el siglo XV. En el siglo XVI hay numerosos ejemplos de su uso atestiguados en *CORDE*. El derivado *maleador* (del que se hace eco el *DCECH* sin citar año de aparición en la lengua)

---

[158] La datación del verbo se confirma en *CORDE*. El primer ejemplo de uso es, efectivamente, de Lope de Vega: «A otras más negras que entierro, / embelecaba de blanco» (1597-1645, Francisco de Quevedo y Villegas, Poesías), *CORDE*, agosto 2005.

[159] «Bravo embelecador» (1603, Antonio Mira de Amescua, *El hombre de mayor fama*), *CORDE*, agosto 2005.

[160] Recojo el ejemplo a pesar de su carácter atributivo.

[161] «y sacarás el otro juntamente con la piedra, tapando con los dedos el encajador» (1733, Pablo Minguet e Yrol, *Engaños a ojos vistas y diversión de trabajos mundanos*), *CORDE*, agosto 2005.

[162] «la antigua nomenclatura ha desaparecido por completo y en su lugar hallamos, sólo para la mano de obra femenina, otras dos docenas de nombres nuevos, a saber: diableras, [...], encajadoras, etc.» (1950, Julio Casares, *Introducción a la lexicografía moderna*), *CORDE*, agosto 2005.

[163] También Pena (1980), *op. cit*.

UAM Ediciones

no se documenta hasta el año 1605, en texto de Mateo Alemán: «Fui muy gentil caleta, buzo, cuatrero, maleador y mareador, pala, poleo, escolta, estafa y zorro» (1604, Mateo Alemán, *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache*). El ejemplo cervantino aparece en la Segunda parte del *Quijote*:

> «Al cabo de no sé cuántos días, viniendo con la señora princesa Micomicona, conocí mi asno, y que venía sobre él en hábito de gitano aquel Ginés de Pasamonte, aquel embustero y grandísimo maleador que quitamos mi señor y yo de la cadena» (*Quijote*, II-IV)

La voz cumple todos los criterios de (6) para ser considerada neológica. No ha tenido continuidad en la lengua. En *CORDE* sólo se registra un uso posterior a Cervantes[164] y ninguno en *CREA*.

Manteador (de *mantear*). 1ª Doc. *Quijote* 1605.

El *DCECH* remite al *Guzman de Alfarache* de 1599 para documentar la voz *mantear*.[165] Sin embargo, este verbo, con el significado de «levantar en el aire à alguna persóna ò bruto, poniendole en una manta, y agarrandola por las esquinas le impelen con violencia hácia arríba, y le vuelven à recoger en ella» (*Autoridades*) se documenta ya hacia 1550 en dos textos literarios[166] y entre 1579 y 1605 en tres textos más de tres autores distintos.[167] Es Cervantes, no obstante, quien la utiliza más veces en el periodo estudiado (1547-1617): hasta quince ejemplos se cuentan en el *Quijote* de 1605 (ninguno, sin embargo, en la Segunda parte de 1615), trece de ellos usados como adjetivo. El derivado deverbal agentivo *manteador* no aparece documentado en *CORDE* antes de los dos ejemplos de la Primera parte del *Quijote*:

> «Quiso el ventero atrancar bien la puerta así como le vio fuera, mas no lo consintieron los manteadores» (*Quijote*, I-XVII)
> «y quiera Dios que sea en parte donde no haya mantas, ni manteadores» (*Quijote*, I-XVIII)

---

164 «Felizmente, el Perú no se reduce a la costra corrompida y corruptora: lejos de políticos y logreros, de malos y maleadores, dormita una multitud sana y vigorosa» (1898, Manuel González Prada, Los partidos y la Unión Nacional [Horas de lucha]), *CORDE*, agosto 2005.

165 Existen documentaciones anteriores con el significado de 'salir mucho de casa'. *Vid*. *DCECH*, pag. 828.

166 *Coloquio de Palatino y Pinciano* (de Juan de Arce Otárola) y *Entremés* (de Sebastián de Horozco).

167 Juan de Pineda, Francisco Luque Fajardo y Mateo Alemán.

UAM Ediciones

La voz cumple todos los criterios de (6), aunque aparece como entrada en el diccionario de Minsheu (1617), que es posterior, no obstante, al uso cervantino. Cabe pues considerarla neologismo. Como en tantas otras ocasiones, la voz no alcanza un uso, no ya generalizado, sino mínimo. En *CORDE* solo aparecen unos pocos ejemplos y, los más de ellos, de Unamuno en su *Vida de don Quijote y Sancho*.

Plasmador (de *plasmar*). 1ª Doc. *Quijote* 1605.

He aquí otro ejemplo más de la capacidad de creación léxica que pone Cervantes en juego al servicio de su narración. Nada más ser atado y enjaulado por el cura, el barbero y otros ayudantes tras la pendencia con los cuadrilleros, Cervantes pone en boca del barbero el discurso en el que i ntroduce la voz *plasmador*, todo él un maravilloso ejemplo del arte cervantino a la hora de utilizar un estilo arcaizante y caballeresco con fines jocosos:

> «—¡Oh Caballero de la Triste Figura!, no te dé afincamiento la prisión en que vas, porque así conviene para acabar más presto la aventura en que tu gran esfuerzo te puso; la cual se acabará cuando el furibundo león manchado con la blanca paloma tobosina yoguieren en uno, ya después de humilladas las altas cervices al blando yugo matrimoñesco; de cuyo inaudito consorcio saldrán a la luz del orbe los bravos cachorros, que imitarán las rumpantes garras del valeroso padre. Y esto será antes que el seguidor de la fugitiva ninfa faga dos vegadas la visita de las lucientes imágines con su rápido y natural curso. Y tú, ¡oh, el más noble y obediente escudero que tuvo espada en cinta, barbas en rostro y olfato en las narices!, no te desmaye ni descontente ver llevar ansí delante de tus ojos mesmos a la flor de la caballería andante; que presto, si al plasmador del mundo le place, te verás tan alto y tan sublimado que no te conozcas, y no saldrán defraudadas las promesas que te ha fecho tu buen señor. Y asegúrote, de parte de la sabia Mentironiana, que tu salario te sea pagado, como lo verás por la obra; y sigue las pisadas del valeroso y encantado caballero, que conviene que vayas donde paréis entrambos. Y, porque no me es lícito decir otra cosa, a Dios quedad, que yo me vuelvo adonde yo me sé» (*Quijote*, I-XLVI)

Amén de otras voces que requerirían un comentario extenso, *plasmador* aparece aquí como primera documentación del idioma del derivado del verbo *plasmar*. El verbo, según el *DCECH*, aparece ya a mediados del siglo XVI (atribuido a Villalobos). Sin embargo, a comienzos del siglo XIII ya aparece la voz: «En Ebron trobamos que plasmo el Nuestro Sennor e aspiro a Adam, nuestro padre, e su mugier Eva, nuestra madre» (c. 1200, Almerich, *La fazienda de*

Ultra Mar). De *plasmador* no da fecha de aparición el *DCECH*. Como he indicado, el primer ejemplo es de Cervantes, de 1605, según atestigua *CORDE*. La palabra debe tenerse como neologismo, aunque está presente en algunos de los diccionarios bilingües de los Siglos de Oro (Percival, 1591; Oudin, 1607; Vittori, 1609 y Minsheu 1617). Se trata de un neologismo estilístico y efímero.[168]

Rebuznador (de *rebuznar*). 1ª Doc. *Adj*. c. 1540 (Diego Hurtado de Mendoza), *sust*. c. 1550 (Sebastián de Orozco). *Quijote* 1615.

El derivado *rebuznador* no aparece entre los derivados de *rebuznar* señalados en el *DCECH* (sí aparecen *rebuznido* y *rebuzno*). El *DCECH* remite a Juan Ruiz para referir la primera documentación del verbo.[169] En *CORDE*, *rebuznador* se documenta hacia la primera mitad del siglo XVI. En 1550 encontramos un uso sustantivo: ¡Qué gentil rebuznador / me he hallado! (c. 1550, Sebastián de Horozco, *Entremés*).[170] En la Segunda parte del *Quijote* encontramos dos ejemplos. Baste citar el que nos interesa aquí:

> «que por el Dios que me crió que podéis dar dos rebuznos de ventaja al mayor y más perito rebuznador del mundo» (*Quijote*, II, XXV)

Con anterioridad a Cervantes, sólo se documentan cuatro testimonios.[171] La voz es un neologismo estilístico, aunque aparece documentada en los diccionarios de Palet (1604), Oudin (1607) y Vittori (1609).

Regocijador (de *regocijar*). 1ª Doc. *Quijote* 1615.

Regocijador es un derivado del verbo *regocijar*. El *DCECH* data la aparición del verbo hacia mediados del XVI (1542, Diego Gracián), aunque *CORDE* adelanta la aparición hacia finales del siglo XV.[172] Como figura en el encabezamiento, los primeros ejemplos de uso de la palabra corresponden a Cervantes (hay un ejemplo de 1617 perteneciente a Cristóbal Suárez de Figueroa):

---

[168] En *CORDE* solo registro cinco ejemplos de uso sustantivo de un total de once documentaciones.

[169] «Salió bien rebuznando de la su establía, / como garañón loco el nesçio tal venía» (1330-1343, Juan Ruiz, *El libro del buen amor*), *CORDE*, agosto 2005.

[170] Antes hay usos adjetivales, razón por la que hemos fechado la primera documentación en 1540: «allí los rebuznadores borricos, allí las saltadoras pulgas».

[171] Los autores que utilizan la voz son: Diego Hurtado de Mendoza, Hernán Núñez, Sebastián de Horozco y Luis Milán.

[172] «que les diesen muy abundantemente todo lo necesario, y los regocijasen lo más que pudiesen» (1491-1516, Alonso de Santa Cruz, *Crónica de los Reyes Católicos*), *CORDE*, agosto 2005.

> «Mira quién se ofrece a serlo, sino el inaudito bachiller Sansón Carrasco, perpetuo trastulo y regocijador de los patios de las escuelas salmanticenses» (*Quijote*, II-VII)
>
> «Los músicos eran los regocijadores de la boda» (*Quijote*, II-XIX)

No hay documentación en los diccionarios consultados en *NTLLE*. Como los anteriores, no se trata de un neologismo denotativo, sino estilístico. La voz tiene una escasa presencia en la lengua, a juzgar por la documentación de *CORDE*.[173]

Resucitador (de *resucitar*). 1ª Doc. 1511 (Anónimo). *Quijote* 1615.[174]

El verbo *resucitar* aparece ya en el siglo XII.[175] El derivado, en cambio, no aparece en su forma adjetiva hasta 1511. En la forma nominal que nos interesa aquí, la primera documentación es de 1600.[176] En el *Quijote* aparece en una única ocasión:

> «¡oh resucitador insigne de la ya puesta en olvido andante caballería!» (*Quijote*, II-XXV)

No hay documentación lexicográfica en el periodo estudiado y, aunque cuenta con unos pocos ejemplos distribuidos entre los siglos XVI y XVIII-XX , no es voz que alcance un uso general. Se trata una vez más de un neologismo estilístico.

Zapateador (de *zapatear*). 1ª Doc. 1559 (Jorge de Montemayor). *Quijote* 1615.

Zapateador es el último de los neologismos en *-dor*. Como queda dicho en el encabezamiento, el primer ejemplo es de Jorge de Montemayor.[177] Hay un uso más, de Alonso Fernández de Avellaneda, antes de los dos usos que aparecen en la Segunda parte del *Quijote* (uno de ellos, que no cito, como adjetivo):[178]

> «de zapateadores no digo nada» (*Quijote*, II-XIX).

---

[173] Encuentro tan sólo un ejemplo en el corpus diacrónico usado como sustantivo (1834, Duque de Rivas, *El moro expósito*) y otro como adjetivo (1737, Gregorio Mayans y Siscar, Vida de Miguel de Cervantes Saavedra.)

[174] La fecha que doy como primera documentación se refiere a un uso adjetivo del término: «y por vuestras manos resucitadora [sic]» (1511, Anónimo, *Traducción de Tirante el blanco de Joanot Martorell*), *CORDE*, agosto 2005.

[175] «en el monumento resucitest» (c1140, Anónimo, Poema del Mio Cid), *CORDE*, agosto 2005.

[176] «el resucitador de la santa intencion de sus predecesores los conquistadores victoriosos» (1600, Luis de Mármol Carvajal, *Rebelión y castigo de los moriscos*), *CORDE*, agosto 2005.

[177] «Fulano tiene buen aire, / fulano es zapateador.» (1559, Jorge de Montemayor, *Los siete libros de La Diana*), *CORDE*, agosto 2005.

[178] Cervantes lo utiliza también en *Comedia famosa de Pedro de Urdemalas*, aquí como adjetivo.

UAM Ediciones

La voz se documenta en Oudin (1607), Vittori (1609) y Minsheu (1617). Hay constancia del verbo con anterioridad al derivado.[179] Se cumplen, pues los criterios de (6), salvo el criterio lexicográfico. Aunque la voz llega hasta nuestros días, no es de uso general.

4.6. Nombres en -dura

El sufijo *-dura* procede del sufijo latino *-tūra -ae* que formaba nombres que designaban la acción denotada por la base verbal. En español el sufijo forma nombres de acción y resultado a partir de una base verbal de cualquiera de las tres conjugaciones.[180] Según Pharies (2002),[181] el sufijo es productivo hasta el siglo XIX y, como ejemplos de neologismos en la época que estudiamos aquí, cita *gustadura* (<*gustar*) [1599], *henchidura* (<*henchir*) [1604] y *pedidura* (<*pedir*) [XVII]. Tras la consulta a *CORDE*, entre las formaciones de creación romance que propone Pena (1980)[182] como formas documentadas en los siglos XVI y XVII,[183] solo *alisadura* (1552), *barajadura* (1604), *desembocadura* (1611), *empalmadura* (1605) y *refunfuñadura* (1604) resultan ser neologismos del periodo aquí estudiado (1547-1617). Según Rainer (1993),[184] el sufijo no es actualmente productivo, al menos en el ámbito peninsular. En el *Quijote* se documentan dos neologismos: *atildadura* y *jabonadura*,[185] ambos recogidos en el *DCECH*.[186]

Atildadura (de *atildar*). 1ª Doc. *Quijote* 1615.

El *DCECH* cita *atildadura* entre los derivados de *atildar*. No da ninguna fecha sobre el periodo de incorporación a la lengua. De *atildar* propone la fecha de

---

[179] «Pandulfo ¡Qué bailar! / ¡Qué lindo çapatear!» (c. 1535, Anónimo, Auto de Clarindo), *CORDE*, agosto 2005.

[180] En el *Quijote* hay formaciones a partir de la primera conjugación (*andadura, atadura*, etc.), de la segunda (*desenvoltura*) y de la tercera (*abertura, añadidura, vestidura*, etc.).

[181] *Op. cit*.

[182] *Op. cit.*

[183] Entre las que señala como formaciones «no documentadas en Corominas (1954-7)». *Vid*. Pena (1980), *op. cit*. pág. 188. (Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, 1954-1957.)

[184] *Op. cit*.

[185] No tomo en cuenta *horcajadura*. Esta voz podría ser neologismo de la época estudiada, sin embargo, no parece que derive del verbo *horcajar* (el verbo está documentado en la primera mitad del siglo XVI, en escrito de Gonzalo Fernández de Oviedo). El *DRAE* propone que *horcajadura* es derivado de *horcajo*, Cejador y Frauca, *op. cit.,* da como etimología a *horcajadas*. Por otra parte, el significado de la palabra (‘ángulo que forman los dos muslos ò piernas en su nacimiento, debaxo de la barriga’, *Autoridades*) no se relaciona con los significados de acción o resultado propios del sufijo que se considera aquí.

[186] *Op. cit*. Ninguno de ellos se recoge en Pena (1980), *op. cit.*, o Pharies (2002), *op. cit.*

UAM Ediciones

mediados del siglo XV como primera documentación. El *DHLE* (también *CORDE*) señala como autor de la primera documentación a Cervantes. De *atildadura*, el *DHLE* cita como primera documentación un texto del *Persiles*, pero es anterior el ejemplo del *Quijote*:

> «déjennos libres las mesas de los gobernadores, donde ha de asistir todo primor y toda atildadura» (*Quijote*, II-XLVII)

Hasta 1617 solo se documentan en *CORDE* dos ejemplos de la voz, ambos de Cervantes. No hay documentación en los diccionarios de la época. Con posterioridad a los ejemplos cervantinos, *CORDE* solo recoge cinco casos (tres de José María de Pereda y dos de Gabriel Miró). Se trata de un neologismo de carácter estilístico.

Jabonadura (de *jabonar*). 1ª Doc. 1589 (Juan de Pineda). *Quijote* 1615.

El verbo *jabonar* (en su forma *xabonar* en el Corbacho)[187] aparece documentado desde comienzos del siglo XVI.[188] De *jabonadura* no hay en *CORDE* documentación anterior a 1547, inicio del periodo estudiado. El *DCECH* documenta la voz entre los derivados de *jabonar*, pero no da fecha de su introducción en la lengua. En *CORDE* encontramos la primera documentación en el año 1589: «Son como jabonaduras, que ensucian para dejar más limpio.» (1589, Juan de Pineda, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*). Los ejemplos documentados posteriores a este primero son solo dos, ambos de Quevedo.[189] En la Segunda parte del *Quijote*, Cervantes usa la voz en tres ocasiones (todas ellas en el capítulo XXXII):

> «y la doncella del jabón le manoseó las barbas con mucha priesa, levantando copos de nieve, que no eran menos blancas las jabonaduras» (*Quijote*, II-XXXII)
> «La doncella barbera, cuando le tuvo con un palmo de jabonadura, fingió que se le había acabado el agua» (*Quijote*, II-XXXII)

---

[187] «nin vestirían rropa blanca que ellas xabonasen» (1438, Alfonso Martínez de Toledo (Arcipreste de Talavera), *El Corbacho*), *CORDE*, agosto 2005.

[188] Aunque el *DCECH* cita a Cervantes como primera autoridad de la voz, en *CORDE* la primera documentación encontrada es de *La Lozana andaluza*: ¡Jaboná estos perricos! (1528, Francisco Delicado). Hay otras documentaciones de esta voz anteriores a Cervantes. Por ejemplo: «echan aquella fructa en agua bien caliente, e jabonan la ropa blanca con ello» (1535-1557, Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*), *CORDE*, agosto 2005; «hacer colada o jabonar camisa» (1539, Fray antonio de Guevara, *Arte de marear*, etc.), *CORDE*, agosto 2005.

[189] «las jabonaduras de los años» y «hablaba jabonaduras» (1597-1645, Francisco de Quevedo y Villegas, *Poesías*).

UAM Ediciones

> «hablando con el debido acatamiento, le daré tal puñada que le deje el puño engastado en los cascos; que estas tales ceremonias y jabonaduras más parecen burlas que gasajos de huéspedes.» (*Quijote*, II-XXXII)

La voz cumple los criterios exigidos para ser considerada neologismo (incluido el criterio lexicográfico). *Jabonadura* llega hasta nuestros días, pero su uso se limita al ámbito literario.[190] Es pues un neologismo estilístico.

4.7. Nombres en -miento

El sufijo *-m(i)ento*, que se remonta al sufijo latino *-mentum*, se une a bases verbales para crear nombres de acción.[191] Una gran parte de las formaciones que han llegado a nuestros días proceden, directa o indirectamente del latín. De las ochenta y nueve voces que propone Pena (1980)[192] —tomando datos de Corominas (1954-57) y suyos propios— como voces de los siglos XVI y XVII, en el *Quijote* encontramos usadas solo cinco de estas palabras: *arrendamiento, comedimiento, divertimiento, encarecimiento* y *manteamiento*. De ellas, solo *manteamiento* tendrá carácter neológico. La productividad de *-m(i)ento*, medida por los neologismos encontrados en el *Quijote*, sitúa a este sufijo inmediatamente detrás del sufijo *-dor*.

Arrodillamiento (de *arrodillar*). 1ª Doc. 1552 (Anónimo). *Quijote* 1615.

Según el *DCECH*, el verbo *arrodillar* esta presente ya a comienzos del siglo XIV. El derivado *arrodillamiento*, que cita el *DCECH* sin dar fecha de aparición y que no tratan ni Pena (1980)[193] ni Pharies (2002),[194] aparece como primera documentación en *CORDE* en un texto anónimo de mediados del siglo XVI[195] que precede, como única documentación, al ejemplo cervantino que aparece en la Segunda parte del *Quijote*:

> «echando de ver en esta sumisión y arrodillamiento» (*Quijote*, II-X)

---

[190] Sólo tres ejemplos entre los corpus *CORDE* y *CREA* no proceden de ámbitos literarios, sino técnicos (tratados de geología e ingeniería).

[191] Jens Lüdtke (*Prädikative Nominalisierungen mit Suffixen im Frranzösische, Katalanischen und Spanischen*, Tubinga: Niemeyer, 1978, págs. 268-9) y Franz Rainer (1993), *op. cit*. (págs. 607-8 y 611-12), han señalado, como extensiones semánticas mas importantes, los sentidos resultativo, agentivo, instrumental y locativo.

[192] *Op. cit.*, págs. 166-7.

[193] *Op. cit.*

[194] *Op. cit.*

[195] «con arrodillamiento» (1552, Anónimo, *Libro de las oracyones. Ferrara ladino siddur*), *CORDE*, agosto 2005.

Esta palabra aparece en los diccionarios de Palet (1604), Oudin (1607) y Vittori (1609). Dado que cumple holgadamente los criterios (6abc) creo justificado el carácter de neologismo que le atribuyo. De nuevo, se trata de un neologismo estilístico de carácter efímero pues, aunque ha llegado hasta nuestros días,[196] los casos documentados, incluidos el anónimo y el cervantino citado, suman nueve.

Discurrimiento (de *discurrir*). 1ª Doc. 1376-1396 (Juan Fernández de Heredia). *Quijote* 1615.

El *DCECH* data la aparición del verbo *discurrir* en la primera mitad del siglo XIV. En el *Léxico hispánico primitivo*[197] se documenta la voz desde los mismos orígenes del idioma. De *discurrimiento* no he encontrado documentación en *CORDE* anterior a la fecha que doy en el encabezamiento: «el liugero discurrimiento» (1376-1396, Juan Fernández de Heredia, *Historia troyana*). Este mismo autor, en su *Traducción de la historia contra paganos* (1376-1396) utiliza el término en cuatro ocasiones más. No hay más ejemplos anteriores al de Cervantes. Es decir, de finales del s. XIV a principios del s. XVI no hay documentación en *CORDE* que muestre la continuidad del término, lo que, naturalmente, no quiere decir que no la hubiera. A falta de esta documentación, y tal y como expuse en nota al criterio (6a), entiendo que puede considerarse, con las reservas oportunas, que *discurrimiento* es un neologismo cuando lo usa Cervantes en la Segunda parte del *Quijote*:

> «y dígame finalmente lo que tiene, y déjese de discurrimientos, señor huésped» (*Quijote*, II-LIX)

El criterio lexicográfico apoya esta clasificación, al no existir la voz en los repertorios lexicográficos examinados. Una prueba más del carácter neológico de *discurrimiento* procede de la revisión de los corpus *CORDE* y *CREA* en busca de más ejemplos. En el histórico no hay ejemplos de la voz, fuera de los cinco de Juan Fernández de Heredia y del ejemplo citado anteriormente de Cervantes. En el actual, el corpus cuenta con dos documentaciones, ambas procedentes de México y de naturaleza literaria.[198]

---

196 El último ejemplo en *CREA* es de 1996 de la pluma de Francisco Umbral.

197 *Op. cit.*

198 «Sumida en sus discurrimientos» (1993, Jenny E. Hayen, *Por la calle de los anhelos*) y «Esos son discurrimientos de indios (1999, Eladia González, *Quién como Dios*), *CORDE*, agosto 2005.

UAM Ediciones

Gateamiento (de *gatear*). 1ª Doc. *Quijote* 1615.

El *DCECH* cita a Nebrija como primera documentación del verbo *gatear*, base del derivado *gateamiento*. En *CORDE*, sin embargo, hay documentación de *gatear* anterior a la que aparece en el *Vocabulario español-latino*: «dexa de andar & gatea la muger mansa & casta» (1430-1480, VV. AA., *Cancionero de Salvá*). De *gateamiento*, el *DCECH* no da fecha de primera documentación. La voz no aparece recogida en los repertorios léxicos examinados. El primer y único ejemplo documentado en *CORDE* es de la Segunda parte del *Quijote.* Aparece en la *Carta de Don Quijote de la Mancha a Sancho Panza, gobernador de la ínsula Barataria*:

> «Yo he estado un poco mal dispuesto de un cierto gateamiento que me sucedió no muy a cuento de mis narices» (*Quijote*, II-LI)

Es un claro ejemplo de neologismo expresivo, estilístico (el carácter neológico es reconocido por la Academia en su *Glosario*). Del verbo *gatear*, que define Covarrubias como «subir por la pared, o por una montaña agra, a otro lugar que esté empinado como haze el gato», deriva Cervantes un sustantivo resultativo de carácter figurado que significa 'arañazo' y que, por tanto, no está directamente emparentado con el sentido de movimiento o desplazamiento que tiene la acepción en Covarrubias (aunque *Autoridades*, llevado por la cita cervantina, da como significado de la voz *gateamiento* «el acto de gatear o arañar»). El significado de 'arañazo' evolucionó en los diccionarios académicos recibiendo primero la marca de «familiar» (así se mantiene hasta la vigésima primera edición de 1992) y ahora la de «coloquial», *DRAE* (2001). Sin embargo, este significado no aparece actualmente en los diccionarios de uso.[199] No es de extrañar, pues tampoco hay ejemplos de la voz documentados en *CREA*.

Manteamiento (de *mantear*). 1ª Doc. *Quijote* 1605.

De *mantear* ya vimos que Cervantes había creado el derivado agentivo *manteador*. Ahora, para regocijo de lectores y oyentes del *Quijote*, Cervantes crea el derivado *manteamiento*. Hasta 1617, la voz sólo se documenta en el *Quijote*. Aparece en la Primera (hasta en cinco ocasiones) y en la Segunda parte (una única vez):

> «llevando yo de ventaja el manteamiento» (*Quijote*, I-XVIII)

[199] El sentido de 'arañar' no viene en el Diccionario de Manuel Seco, Olimpia Andrés y Gabino Ramos *Diccionario del español actual*, Madrid: Aguilar, 1999, ni en el de Aquilino Sánchez (dir.), *Gran diccionario de uso del español actual,* Madrid: SGEL, 1999); aparece recogido en María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid: Gredos, 2ª ed., aunque lo recoge como sentido no usual o desusado.

UAM Ediciones

> «no hallar sino coces y manteamientos» (*Quijote*, I-XXV)
> «pero no habló palabra acerca del manteamiento que le había sucedido en aquella venta» (*Quijote*, I-XXVI)
> «contó todo lo de su manteamiento» (*Quijote*, I-XXXII)
> «si también mi manteamiento fuera cosa dese jaez, mas no lo fue, sino real y verdaderamente» (*Quijote*, I-XXXVII)
> «volveremos a los manteamientos de marras y a otras muchacherías» (*Quijote*, II-XXXVIII)

No hay documentación lexicográfica de la voz antes del diccionario de Sobrino de (1705), que lo define como «la acción de mantear à alguno».[200] Aunque la voz llega hasta el siglo XX,[201] es voz desusada,[202] pues el término con el que nos referimos a la acción o el efecto de *mantear* es el derivado postverbal *manteo* (del que hay innumerables casos en *CORDE* y en *CREA*).

Punzamiento (de *punzar*). 1ª Doc. 1250 (Anónimo). *Quijote* 1615.

Incluyo la voz aquí como neológica, aunque con grandes reservas. La voz cuenta con documentación temprana. El primer ejemplo en *CORDE* es de mediados del s. XIII: «sientes este punçamiento que te fago con el aguja en tus pies?» (1250, anónimo, *Bocados de oro*), aunque el *DCECH* no la registra como derivado de *punzar*. Esta documentación (y las que siguen del s. XV) es suficiente para no considerar la voz como neologismo. No obstante, el hecho de que se cumplan el resto de criterios de (6) y la forma en que la voz aparece y desaparece hasta el siglo XVI, me lleva a tratarla aquí. Antes de Cervantes solo seis autores, incluido el anónimo de la primera documentación, usan la voz en otros tantos documentos. La cronología del uso de la palabra va del ejemplo inicial de mediados del siglo XIII, a los seis usos siguientes repartidos a lo largo del s. XV (no se documenta en *CORDE*, en el momento de nuestra consulta, ningún ejemplo del s. XIV). Después de los ejemplos del

---

200 *Op. cit.*

201 En *CORDE*, además de los ejemplos cervantinos, se cuentan doce documentaciones más (todas ellas literarias, salvo los discursos académicos de Juan Valera [*Sobre «El Quijote» y sobre las diferentes maneras de comentarlo y juzgarlo*] y Joaquín Álvarez Quintero [*Discurso de recepción en la Real Academia Española*] y las memorias de Pío Baroja), en siete documentos de siete autores distintos: Alonso de Castillo Solórzano (1637, *Aventuras del Bachiller Trapaza*), Juan Bautista Diamante (1673, *El hidalgo de la Mancha, jornada segunda*), Juan Valera (1864, *op. cit.*), Miguel de Unamuno (1905-1914, *Vida de don Quijote y Sancho*), Joaquín Álvarez Quintero (1925, *op. cit.*), Teresa de la Parra (1929, *Las memorias de Mamá Blanca*) y Pío Baroja (1944-1949, *Desde la última vuelta del camino. Memorias*).

202 Hay una documentación en *CREA*, pero se trata de una errata por *mantenimiento*.

UAM Ediciones

XV, todos ellos anónimos salvo el que inicia el siglo de Pedro de Toledo [& non con golpe njn punçamiento (1419-1432, *Guia de los perplejos Maimónides*)] hemos de esperar, ya dentro del periodo aquí estudiado, a 1565 para encontrar un nuevo uso: «daría demasiada calor a la herida, y por su agudeza y punzamiento impidiría la consolidancia de la herida» (1565, Fadrique de Zúñiga y Sotomayor, *Libro de cetrería de caza de azor*). Es el único uso antes del ejemplo del *Quijote*:

> «pero lo que él no pudo sufrir fue el punzamiento de los alfileres» (*Quijote*, II-LXIX)

Por otra parte, no hay documentación lexicográfica durante el periodo estudiado. La primera aparición en un diccionario hay que retrasarla hasta 1853.[203] La Academia no la ha recogido nunca en sus obras. Con las reservas expuestas, dadas las primeras documentaciones de la palabra, creo que en el *Quijote* es un neologismo estilístico.

Rapamiento (de *rapar*). 1ª Doc. 1379-1384 (Juan Fernández de Heredia). *Quijote* 1615.

Con la voz *rapamiento* sucede como con la anterior. En *CORDE* se recogen solo cinco usos, distribuidos en tres documentos de tres autores distintos. Solo uno, el cervantino, es del periodo estudiado. Los otros usos son anteriores y ponen en duda la naturaleza neológica de la voz. El primer ejemplo documentado, como aparece en el encabezamiento, es de finales del s. XIV: «En aquel rapamjento de las uirgines» (1379-1384, Juan Fernández de Heredia, *Traducción de las Vidas paralelas de Plutarco*, III). Los dos siguientes, también de autores anónimos, son de finales del siglo siguiente: «para las alopicias continuadas despues del fomentacion & rapamiento» (1493, Anónimo, *Traducción del Tratado de cirugía de Guido de Cauliaco*). No hay más ejemplos hasta los dos de la Segunda parte del *Quijote*:

> «yo no debo de hacer al caso para el rapamiento destas barbas» (*Quijote*, II-XL)
> «este rapamiento no se puede hacer sin que yo suba a las ancas» (*Quijote*, II-XLI)

[203] Ramón Joaquín Domínguez, *Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española* (1846-47), Madrid-París: Establecimiento de Mellado, 1853, 5ª edición. 2 vols. (reproducido en *NTLLE*).

UAM Ediciones

Si insisto en la naturaleza neológica de la voz a pesar de no cumplir el criterio temporal, (6a), es porque el resto de los criterios de (6), incluido el lexicográfico, se cumplen.[204] Además, la voz no alcanza nunca una presencia real en el idioma.

Vapulamiento (de *vapular*). 1ª Doc. *Quijote* 1605.

El *DCECH* data el ant. verbo *vapular* en 1605 y lo atribuye a Cervantes. Efectivamente, la consulta a *CORDE* nos confirma que en su forma romance[205] la primera documentación es de la Primera parte del *Quijote*: «aquel despiadado enemigo que tan sin ocasión vapulaba a aquel delicado infante» (*Quijote*, I, IV). *Vapulamiento* es también un neologismo estilístico. Se cumplen todos los criterios expuestos en (6). Los dos únicos ejemplos registrados en *CORDE* proceden del *Quijote*:

> «le pregunté la causa de tan atroz vapulamiento» (*Quijote*, I-XXXI)
> «él quisiere redemir su vejación por la mitad de este vapulamiento» (*Quijote*, II-XXXV).

No hay ninguna documentación lexicográfica en el periodo estudiado.[206] Tampoco existe documentación lexicológica en *CORDE* y *CREA* posterior a los ejemplos cervantinos. Se trata de un neologismo estilístico.

5. La innovación léxica en el *Quijote* a propósito de los nombres deverbales: principales conclusiones

En (4) señalé las cuestiones que quería estudiar aquí sobre la derivación deverbal en el *Quijote*. En primer lugar, me interesaba conocer ¿cuáles son las nominalizaciones neológicas documentadas en el *Quijote*?, ¿qué derivados deverbales son primera documentación cervantina? y ¿qué naturaleza tienen los neologismos? He dado cumplida respuesta a las preguntas anteriores en las páginas precedentes, de forma que resumiré brevemente lo dicho.

Con los datos examinados, las nominalizaciones neológicas documentadas en el *Quijote* que cumplen los criterios de (6) son las siguientes (ordenadas por el año de la primera documentación).

---

[204] La primera documentación lexicográfica es de la cuarta edición del diccionario académico, 1803.

[205] En su forma latina, el verbo aparece ya en el *Universal vocabulario* de Alonso de Palencia (1490), *op. cit.*

[206] Hay que esperar al diccionario de Sobrino (1705), *op. cit.,* para encontrar la primera documentación.

Voz	Año 1ª Doc.	Autor
Punzamiento	1250	Anónimo
Discurrimiento	1376-1396	Juan Fernández de Heredia
Rapamiento	1379-1384	Juan Fernández de Heredia
Rebuznador	1540	Diego Hurtado de Mendoza
Arrodillamiento	1552	Anónimo
Derrumbadero	1553-1584	Pedro Cieza de León
Zapateador	1559	Jorge de Montemayor
Dogmatizador	1571	Anónimo
Cultivación	1576	Luis Hurtado de Toledo
Jabonadura	1589	Juan de Pineda
Aruño	1596	Juan Rufo
Resucitador	1600	Luis de Mármol Carvajal
Embelecador	1603	Antonio Mira de Amezcua
Censurador	1604-1621	Bartolomé Jiménez Patón
Horadación	1605	Miguel de Cervantes Saavedra
Maleador	1605	Mateo Alemán
Manteado	1605	Miguel de Cervantes Saavedra
Manteador	1605	Miguel de Cervantes Saavedra
Manteamiento	1605	Miguel de Cervantes Saavedra
Plasmador	1605	Miguel de Cervantes Saavedra
Vapulamiento	1605	Miguel de Cervantes Saavedra
Chillador	1610-1645	Francisco de Quevedo y Villegas
Adeliño	1615	Miguel de Cervantes Saavedra
Arrullador	1615	Miguel de Cervantes Saavedra
Atildadura	1615	Miguel de Cervantes Saavedra
Conllevador	1615	Miguel de Cervantes Saavedra
despegador	1615	Miguel de Cervantes Saavedra
Encajador	1615	Miguel de Cervantes Saavedra
Gateado	1615	Miguel de Cervantes Saavedra
Gateamiento	1615	Miguel de Cervantes Saavedra
Regocijador	1615	Miguel de Cervantes Saavedra

En total, en el *Quijote* aparecen treinta y un nombres deverbales neológicos. De ellos, quince son primera documentación, según la revisión de la documentación habida en *CORDE* en agosto de 2005. En su mayoría, los neologismos que son primera documentación cervantina tienen un carácter estilístico y su presencia en la lengua es efímera.

Por otra parte, con los datos de los neologismos documentados en el *Quijote*, se puede afirmar que los principales sufijos nominalizadores deverbales en el español áureo son *-a / -e / -o, -ción, -da / -do, -dor, -dura,* y *-miento*.[207] Al mismo tiempo, se puede proponer que los sufijos más productivos para la formación de nuevas palabras en el periodo de culminación de la época clásica (1554-1617)[208] son *-dor* y *-miento*. El primero de ellos aglutina el cincuenta por ciento de los nombres deverbales neológicos documentados en el *Quijote* y entre *-dor* y *-miento* suman el setenta y cinco por ciento de las nominalizaciones neológicas. El resto de los sufijos tienen una productividad muy semejante.[209]

En (4) enuncié también mi interés por contrastar la hipótesis de Isaías Lerner[210] de que la creatividad léxica cervantina es muy superior en la Segunda parte de la novela, la editada en 1615, que en la Primera parte, publicada en 1605. Según Lerner (1995),[211] en la Segunda parte se observa «un permanente esfuerzo creador en el léxico que acompaña a la novedad y variación del esquema narrativo propuesto por la Primera Parte».[212] Este esfuerzo lo mide el profesor Lerner por el número de «palabras no usadas anteriormente en el corpus cervantino que hacen su primera y única aparición en la Segunda Parte».[213] Según sus recuentos, hay más de ochocientas entradas únicas y de ellas «un número notable de palabras [...] son primera documentación histórica o primera documentación de uso literario».[214] Efectivamente, desde la perspectiva de la primera documentación histórica de las palabras, los datos recogidos en el presente estudio sobre los nombres deverbales neológicos confirman que la Segunda parte del *Quijote* es más innovadora que la Primera parte. El setenta y cinco por ciento de todos los neologismos documentados aparece en la edición de 1615. Sin embargo, respecto de los neologismos creados por Cervantes, la situación no es tan clara pues, aunque nuevamente la edición de 1615 contiene más neologismos cervantinos que la edición de 1605, el reparto entre ambas ediciones es más equilibrado, como podemos ver en los datos de (7) y (8):

> (7) Neologismos cervantinos aparecidos en la edición de 1605: *Horadación, manteado, manteador, manteamiento, plasmador* y *vapulamiento*.

---

207 De la propuesta de Verdonk (2004), *op. cit.,* hay que descontar el sufijo *-ancia / -encia.*

208 *Vid*. Menéndez Pidal (2005), *op. cit.*

209 Por otra parte, los sufijos *-aje*, *-ido* / *-ida* y *-or* no muestran signos de productividad en el periodo estudiado en cuanto a la pluma cervantina se refiere.

210 *Vid*. *supra* nota 37.

211 *Op. cit.*

212 *Ibidem.* pág. 298.

213 *Ibidem.*

214 *Ibidem*, pág. 299.

UAM Ediciones

(8) Neologismos cervantinos aparecidos en la edición de 1615: *Adeliño, arrullador, atildadura, conllevador, despegador, encajador, gateado, gateamiento* y *regocijador*.

La invención de nuevas palabras utilizando los recursos del idioma, como el de la derivación estudiado aquí, es, en palabras del profesor Lerner, fruto de la «necesidad constante de encontrar la expresión única»[215] que siente Cervantes, de «la exploración permanente del enriquecimiento verbal al servicio de la anécdota»[216] que busca nuestro escritor. En mi opinión, el estudio de la creación de neologismos por medio de procedimientos derivativos (y también compositivos) nos acerca decididamente a la comprensión de la conciencia lingüística de Cervantes y de la época en la que vivió. Me refiero a la conciencia lingüística «natural» que denominamos en terminología gramatical «lengua interna» o «gramática». El estudio de los procesos de formación de palabras en esta época nos aproxima a la gramática áurea desde un ángulo que no enfoca convenientemente el estudio de los neologismos procedentes del latín. Como afirma José Jesús de Bustos Tovar (2001) «no puede reducirse la cuestión del neologismo cervantino a la de su actitud ante el latinismo».[217] Es necesario resaltar los neologismos que son resultado de la utilización de los recursos de formación de palabras que el español tenía en el periodo de culminación de la época clásica, tarea que he abordado aquí parcialmente.

Apéndice

En esta última parte del trabajo incluyo las voces que no he considerado finalmente como neologismos junto con las razones que me han llevado a desestimarlas. Por lo general, no cumplir con dos de los criterios vistos en (6) es razón suficiente para no considerar una voz como neológica. No obstante, a menudo existen razones de otro tipo que han motivado mi decisión, incluso cuando la voz cumplía los criterios de (6). Por lo demás, procedo a continuación como en el apartado cuarto, excepto que las palabras que recojo se ordenan alfabéticamente y no por su pertenencia a grupos de sufijos.

Acotación (de *acotar*). 1ª Doc. 1524 (Hernando Colón). *Quijote* 1605.

El *DHLE* y el *DCECH* atribuyen la aparición de la voz *acotación* a Cervantes (1605).[218] Sin embargo, el cotejo de la documentación de la voz en *CORDE* nos

[215] *Ibidem*.
[216] *Ibidem.*
[217] *Op. cit.*, pág. 110.
[218] Igual hace Pena (1980), *op. cit*., que la considera creación sobre verbo romance.

muestra que existen usos anteriores a Cervantes. El primero de ellos es de 1524,[219] previo al período que nos hemos fijado como límite para la consideración de los neologismos: «y asi á ninguno no es con evidencia manifiesto, ni puede en ello hablar affirmative, salvo por autoridad ó acotacion de autor» (1524, Hernando Colón).[220] Ahora bien, los criterios propuestos en (6b), y (6c) permiten considerar la voz como neológica. Sólo aparecen siete documentaciones entre 1524 y 1605, fecha del uso cervantino de la voz. El número de autores que usan *acotación* (semejante al de documentaciones registradas en *CORDE*, siete) es inferior al propuesto como límite en (6c). Según el *DCECH*, el verbo *acotar* ('citar un autor, aducir una autoridad') esta documentado desde 1531 (Osuna). Por otra parte, el primer uso literario le corresponde a Cervantes. Todos los ejemplos de esta palabra aparecen en la edición de 1605: «sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro» (*Quijote*, I-Prólogo); «y dejadme a mí el cargo de poner las anotaciones y acotaciones» (*Quijote*, I-Prólogo); «—Paréceme, ¡oh Anselmo!, que tienes tú ahora el ingenio como el que siempre tienen los moros, a los cuales no se les puede dar a entender el error de su secta con las acotaciones de la Santa Escritura» (*Quijote*, I-xxxiii). No obstante, en lo que se refiere al criterio (6d), el criterio lexicográfico, *acotación* no aparece en los diccionarios monolingües de Covarruvias (1611) y Rosal (1611) pero aparece por primera vez en Oudin (1607) y más tarde en Vittori (1609) y Minsheu (1617), aunque estas documentaciones son posteriores a los usos del *Quijote*. A diferencia de la gran mayoría de neologismos que introduce Cervantes, este es un neologismo denotativo que ha llegado hasta nuestros días. El último uso documentado en *CREA* es del año 2004 (Maruja Torres).[221]

Acuchillador (de *acuchillar*). 1ª Doc. p1450 (Anónimo). *Quijote* 1615.

Como voz documentada casi un siglo antes del periodo estudiado, no trato *acuchillador* como neologismo. La voz se documenta por primera vez en *Las etimologías romanceadas de San Isidoro*, texto anónimo de la segunda mitad del siglo xv: «Lanista es dicho 'acuchillador'».[222] Se recoge también en el *Universal vocabulario* de Alonso de Palencia (1490) y, ya en el siglo xvi, aparece en dos textos anteriores al periodo estudiado.[223] Sin embargo, el resto de documentacio-

[219] A él se le suman tres documentaciones anteriores a 1547.

[220] *CORDE*, agosto 2005.

[221] *CREA*, agosto 2005.

[222] En su segunda etapa (1960-), el *Diccionario histórico de la lengua española* data la voz *acuchillador*, con el significado de 'gladiador' en el inicio del siglo xv (*vid. DHLE*, Madrid, 1972, tomo I).

[223] *Historia general y natural de las Indias* (1535-1557, Gonzalo Fernández de Oviedo) y *Veneris tribunal* (1537, Luis Escrivá); el ejemplo documentado en este último lo es en función adjetiva.

UAM Ediciones

nes anteriores a los usos cervantinos de 1615 no pasa de cinco y están atribuidas a dos autores diferentes y un autor anónimo.[224] En total, antes de Cervantes, la voz aparece en diez ocasiones en seis documentos de cinco autores conocidos distintos y dos anónimos. Es decir, los criterios metodológicos (6b) y (6c) sugieren tener en cuenta *acuchillador* como creación léxica neológica. Cervantes la utiliza en el *Quijote* de 1615:[225] «dad luego a este vuestro acuchillador cien reales» (*Quijote*, II-XLIX). Sin embargo, el criterio lexicográfico, (6d), se pronuncia en contra de tal clasificación. Aparece en Oudin (1607), Vittori (1609) y Minsheu (1617). En razón de esto, creo prudente no dar carácter neológico a la voz.

Advertimiento (de *advertir*). 1ª Doc. c1550 (Alonso de Santa Cruz). *Quijote* 1605.

No considero neologismo del periodo estudiado la voz *advertimiento* pues no cumple los criterios (6b), (6c) y (6d), en contra de lo afirmado por Verdonk (2004).[226]

Gasaje 1ª Doc. *Quijote* 1605.

La voz *gasaje,* que recogen las ediciones de la Academia, Rico y Sevilla que hemos manejado, que aparece documentada por primera vez en el *Quijote* de 1605, es considerada neologismo en el *Glosario*[227] de la Academia. Sin embargo, ni Julio Cejador y Frauca[228] ni Carlos Fernández Gómez[229] la cuentan en sus vocabularios. Las razones que me llevan a apartarme de la Academia y a no incluirla como derivado deverbal neológico son las siguientes. En primer lugar, aunque los editores citados la transcriban como *gasaje* (siguiendo la Príncipe), en el aparato crítico que acompaña la edición de Rico se nos informa que la edición B[230] y las ediciones de Bruselas de 1607[231] y 1662,[232] de Juan de la Cuesta de

[224] Luis de Góngora y Argote y Marcos de Isaba.

[225] En funciones adjetivas la encontramos también en *El rufián dichoso* y en el *Persiles*.

[226] *Op. cit*., pág. 911.

[227] *Op. cit*., pág. 1193.

[228] Cejador y Frauca no registra ni la voz ni el ejemplo. Da entrada a la voz *gasajo* y documenta el ejemplo del capítulo XXXII de la Segunda parte (que trascribo luego). *Vid.*, *op. cit.*, pág. 544.

[229] Este autor, como Cejador y Frauca, registra la voz *gasajo* pero, a diferencia de Cejador y Frauca, transcribe nuestro ejemplo de *gasaje* por *gasajo* («Desta orden soy yo, hermanos cabreros, a quien agradezco el gassajo y buē acogimiēto q hazéis a mí y a mi escudero»), apartándose de la edición príncipe en donde figura como *gassaje*.

[230] I, Madrid, Juan de la Cuesta, para Francisco de Robles, 1605, «Con privilegio de Castilla, Aragón y Portugal».

[231] I, Bruselas, Roger Velpius, 1607.

[232] Bruselas, Juan Mommarte, 1662, 2 vols.

1608[233] y de Madrid de 1637[234] la corrigen como *agasajo*.[235] Bien podría tratarse entonces de *agasajo*, o incluso de *gasajo* y no de *gasaje*. En este sentido, es de notar que ni el *DCECH* ni el *DRAE* la cuentan en su nómina de palabras. Por otra parte, en caso de aceptar *gasaje*, es dudoso que se trate de un derivado deverbal. Podría tratarse de un derivado a partir del antiguo verbo *gasajar*, pero me siento inclinado a pensar que se trataría de una variante formal del antiguo *gasajo*; máxime cuando el plural del término se documenta en el *Quijote* como *gasajos*[236] y no como **gasajes*. Además, hay que advertir que el pasaje en el que se incluye la voz durante la cena con los cabreros, el discurso de la Edad Dorada, amén de traer a cuento un tópico de la literatura pastoril que bien se acomodaba en el pensamiento del caballero a la rústica reunión,[237] tiene, desde el punto de vista lingüístico, un claro estilo arcaizante en el cual la voz *gasaje* quizá se acomodara mejor (si es que su autor lo quiso así) a la intención estilística de que el discurso sonase en la voz de don Quijote como aquellos otros de los libros de caballerías.[238] Por último, el cotejo de los diccionarios anteriores a 1615 nos muestra que *gasajo* era voz conocida: aparece en Percival (1591), Palet (1604), Oudin (1607), Vittori (1609) y Covarrubias (1611). Por contra, *gasaje* no aparece en ningún diccionario de los recogidos por la Academia en su *NTLLE*. He aquí una razón más para excluir *gasaje*.

---

233 I, Madrid, Juan de la Cuesta, para Francisco de Robles, 1608.

234 Madrid, I, Francisco Martínez, para Domingo González, 1637.

235 No hay ningún otro uso de *agasajo* en el *Quijote*, si bien hasta cuatro veces aparece el verbo *agasajar* en la obra (en dos ocasiones usa Cervantes este verbo en *La Galatea*, veinte años antes de la aparición del la Primera parte del *Quijote*). Por otra parte, *agasajo* sí es usada por Cervantes en el *Persiles*: «Contar yo ahora la casa donde entré, la mujer e hijos que hallé, y criados (que tenía muchos), el gran caudal, el recibimiento y agasajo que me hicieron, sería proceder en infinito» (Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, Historia Setentrional*; cito por la edición *Miguel de Cervantes Saavedra. Obra Completa*, de Florencio Sevilla y Antonio Rey, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1994, vol. II, pág. 1025.

236 «Que estas tales ceremonias y jabonaduras más parecen burlas que gasajos de huéspedes» (*Quijote*, II-XXXII).

237 Aunque, tras lo que califica como arenga, a Don Quijote se le antoja «inútil razonamiento a los cabreros» (*Quijote*, I-XI).

238 Compárese a este respecto la intrincada prosa con la que perdió el juicio el caballero, que el narrador trae a cuento en las primeras páginas de la novela, esto es, la alusión a la prosa de Feliciano de Silva que dice, aunque no sea cita literal, «La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura» (*Quijote*, I-I) con el párrafo donde aparece citada la voz *gasaje*: «Desta orden soy yo, hermanos cabreros, a quien agradezco el gasaje y buen acogimiento que hacéis a mí y a mi escudero. Que aunque por ley natural están todos los que viven obligados a favorecer a los caballeros andantes, todavía, por saber que sin saber vosotros esta obligación me acogistes y regalastes, es razón que, con la voluntad a mí posible, os agradezca la vuestra» (*Quijote*, I-XI).

UAM Ediciones

Envaramiento (de *envarar*). 1ª Doc. 1495 (Nebrija). *Quijote* 1615.

Nebrija recoge *envaramiento* en su vocabulario.[239] También lo hace Percival (1591). Se incumplen los criterios (6a) y (6d), lo que me parece razón suficiente para no considerar la voz como neológica. Sin embargo, el hecho de que la voz sólo aparezca en tres ocasiones en *CORDE* me hace tratar en este apéndice la voz, pues la consideración como neologismo o no, con los datos disponibles, no es concluyente. La primera documentación lexicológica data de 1586: «y es muy bueno para ponello en la nuca, que dezimos el cogote, contra el envaramiento d'ella» (Luis Méndez Torres, *Tratado breve de la cultivación y cura de las colmenas. Y asimismo las Ordenanzas de los colmenares*) y los otros dos ejemplos que aparecen en *CORDE* los cité ya a propósito de la voz *chillador*. Se trata de los versos de la jácara de Quevedo que reproduce posteriormente Cervantes: «con chilladores delante / y envaramiento detrás» (*Quijote*, II-XVI). Por otra parte, la voz no podría incluirse entre los neologismos estilísticos que crea Cervantes a lo largo del *Quijote*, dado que se trata de un término creado con fines denotativos o denominativos. La voz no alcanza un uso generalizado en ninguna de sus dos acepciones destacadas en *Autoridades*[240] lo que probablemente esté relacionado con el desuso de los sentidos semánticos a los que aludía la palabra.

Rapador (de *rapar*). 1ª Doc. 1379-1384 (Juan Fernández de Heredia). *Quijote* 1615.

El *DCECH* deduce la existencia del verbo *rapar* en el siglo XIII por la presencia del compuesto *barbirrapado*. *Rapador* se incluye en la lista de derivados de *rapar*, pero el *DCECH* no propone fecha de aparición en la lengua. *CORDE* nos muestra dos ejemplos anteriores al texto cervantino, pero se refieren al *rapar* de «hurtar o quitar con violencia lo ajeno» (*Autoridades*):[241] «uos non sodes uenidos a uengar uirgines contra jniustos rapadores» (1379-1384, Juan Fernández de Heredia, *Traducción de Vidas paralelas de plutarco III*); «era codiciosa y rapadora de bienes ajenos» (1498, Martín Martínez de Ampiés, *Traducción del Tratado de Roma*). Con el sentido de «raer con la navaja» (Covarrubias), el

---

[239] Antonio de Nebrija, *Vocabulario español-latino*, Salamanca: Impresor de la Gramática castellana, 1495?

[240] *Op. cit.* A la que se refieren Quevedo y Cervantes es a la de «escolta de alguaciles con varas» (Vicente Salvá, *Nuevo diccionario de la lengua castellana, que comprende la última edición íntegra, muy rectificada y mejorada del publicado por la Academia Española, y unas veinte y seis mil voces, acepciones, frases y locuciones, entre ellas muchas americanas* [...], París: Vicente Salvá, 1846 (reproducido en *NTLLE*). La otra se define en *Autoridades* como «El efecto de quedarse tiessas y envaradas las cuerdas y nervios: y consiguientemente derecha y casi sin movimiento la parte del cuerpo donde se padece este accidente y especie de espasmo».

[241] Del verbo *rapar* con el significado anterior hay ejemplos desde el siglo XII.

UAM Ediciones

primer ejemplo procede del *Quijote* y lo utiliza nuestro hidalgo para referirse al barbero: «El mío, señor rapador» (*Quijote*, II-I). Dado el número de ejemplos existentes y de autores que lo usan se podría justificar el carácter neológico de la voz. No lo hago porque, además de incumplir el criterio cronológico, incumple el criterio lexicográfico: el Diccionario de Palet de 1604 da entrada a la voz señalando la equivalencia con la voz *rafeur*.

Reprochador (de *reprochar*). 1ª Doc. 1528 (Francisco Delicado). *Quijote* 1615.

De la voz *reprochador* no hay ejemplos en el corpus *CORDE* durante el periodo estudiado ni antes mas que dos. El primero de ellos aparece en *La Lozana Andaluza:* «Esto digo, noble señor, porque los reprochadores conozcan mi cuna» (1528, Francisco Delicado, *La lozana andaluza*).[242] De acuerdo con el criterio temporal, la voz no sería considerada neológica, aunque cabe interpretar que sí, toda vez que sólo se documentan dos ejemplos. De serlo, sería neologismo estilístico. El segundo corresponde ya a Cervantes, quien lo pone en boca de Sancho para salir al paso del reproche que Sansón Carrasco le hace por la inversión fonética que comete Sancho al pronunciar la voz *personaje* (*presonaje*, dice Sancho): «—¿Otro reprochador de voquibles tenemos? —dijo Sancho—. Pues ándense a eso, y no acabaremos en toda la vida» (*Quijote*, II-III). El hecho de que la voz esté presente en los diccionarios de Palet (1604), Oudin (1607) y Vittori (1609) me hace descartarla como neologismo. Por otra parte, el verbo *reprochar* aparece documentado a comienzos del siglo XIV.[243]

Tunda (de *tundir*). 1ª Doc. 1550 (Sebastian de Horozco). *Quijote* 1615.

Según el *DRAE*, *tunda* procede del verbo *tundir*[2] derivado del latín *tund re*. El *DCECH* de Corominas considera incierto el origen de *tundir* con el significado de 'golpear' como derivado de *tundĕre*, aun cuando lo trata como artículo independiente del *tundir* ('cortar el pelo') derivado de *tondēre*.[244] Según el *DCECH*, la primera documentación de *tundir* es de 1490 (Alonso de Palencia). El *DCECH* documenta la voz *tunda* en 1596. En *CORDE* encontramos ejemplos anteriores. La primera documentación es de 1550, de Sebastián de Horozco (*Representación de la historia de Ruth*): «Creo que tu buscas oy una tunda».[245] La voz aparece

[242] *CORDE*, agosto 2005.

[243] En *CORDE* lo encontramos ya en *El caballero Cifar*: «de vos lo reprochar lo más que pudieren» (1300-105, Anónimo). El *DCECH* fecha la voz en la segunda mitad del s. XV.

[244] Corominas y Pascual advierten en el cuerpo del artículo: «Siempre ha sido voz poco frecuente. Cabría suponer que no es más que aplicación figurada de TUNDIR I 'cortar el pelo de los paños'; tanto más cuanto que TUNDERE no ha dejado otros descendientes en romance. Hará falta una búsqueda más completa para decidirlo. Entonces podría suprimirse este artículo [...]». *DCECH*, *op. cit.*, pág. 695.

[245] *CORDE*, agosto 2005.

UAM Ediciones

en 18 ocasiones en 11 documentos antes de 1615, fecha en la que la utiliza Cervantes en la Segunda parte (incumple así el criterio textual). Los autores que la utilizan antes de Cervantes son, además de Sebastián de Horozco, Juan Rodríguez Florián (1554), Luis de Góngora y Argote (1580-1627), Juan de Pineda (1589), Bartolomé Leonardo de Argensola (1592-1631), Francisco Narváez de Velilla (1597), Francisco de Quevedo y Villegas (1597-1645), Mateo Luján de Saavedra -Juan Martí- (1602), Gregorio González (1604), Lope de Vega y Carpio (1610-1645) y Alonso Fernández de Avellaneda (1614). Cervantes usa la voz en dos ocasiones. En el primer ejemplo, *tunda* remite al significado de 'cortar el pelo' y, en el segundo, al de 'golpear': «—Valeroso caballero, las promesas de Malambruno han sido ciertas: el caballo está en casa, nuestras barbas crecen, y cada una de nosotras y con cada pelo dellas te suplicamos nos rapes y tundas, pues no está en más sino en que subas en él con tu escudero y des felice principio a vuestro nuevo viaje.» (*Quijote*, II-XLI); «y, aunque don Quijote se la tenía, no se meneaba del lecho, y no sabía qué podía ser aquello, y estábase quedo y callando, y aun temiendo no viniese por él la tanda y tunda azotesca» (*Quijote*, II-XLVIII). La voz aparece recogida en Rosal (1611) y Minsheu (1617), incumpliendo así el criterio lexicográfico (6d). No obstante, en el primero de los repertorios léxicos, la voz se trata como parte de la expresión «tunda de azotes» y no se le da entrada como palabra independiente.[246] En el segundo, sí se le da el tratamiento de palabra y se define como: «Túnda, est pena que in aliquem servum infligitu unde dicitur, dar á alguno una tunda de cozes».[247] En esta definición puede apreciarse ya el significado de 'castigo riguroso' con que se definirá en *Autoridades*, derivado del significado del verbo base, *tundir* (<lat. *tŭndĕre*), 'castigar con golpes, palos o azotes',[248] y que está presente en ejemplos como los siguientes, además del ejemplo cervantino citado: «Yo le daré con las cruces, / si aquí se mete de gorra, / tal tunda, que se le acuerde / del látigo de la gloria.» (1610 a 1645, Francisco de Quevedo y Villegas, *Jácaras*);[249] «Que su figura y talle y el venir armado no prometen otra cosa sino que le traen engañado estos ladrones de guardianes, para echalle una muy buena cadena y dalle muy gentiles tundas hasta que tenga seso» (1614, Alonso Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de la Mancha*). Por otra parte, *tunda* sigue viva hasta nuestros días. El último ejemplo documentado en *CREA* es de 1997.

---

[246] Tiene aquí un sentido pseudopartitivo y parece expresar propiedades cuantitativas y no descriptivas. En la documentación de *CORDE* anterior a 1617 encuentro tres ejemplos de «tunda de azotes ('número o cantidad indeterminada de azotes') y dos de «tunda de coces» ('número o cantidad indeterminada de coces'), además de un ejemplo de «tunda de palos» (1589, Juan de Pineda).

[247] Minsheu (1617), *op. cit*.

[248] *DRAE*.

[249] *CORDE*, agosto 2005.

UAM Ediciones

LOS ESTUDIOS SOBRE LA LENGUA Y EL ESTILO DEL *QUIJOTE*

MANUEL ARIZA
(Universidad de Sevilla)

Déjenme que comience con una vocación a mi profesor de literatura en el Instituto Cervantes, don Alberto Sánchez, que me enseñó a amar la literatura y que me dio un premio en cuarto de bachillerato por un trabajo que le hice sobre la mujer en Cervantes.

Los organizadores me pidieron que hiciese un panorama general sobre los estudios de la lengua del *Quijote*. Algo similar ya realizó Juan Gutiérrez como nota bibliográfica a su trabajo sobre la lengua de Cervantes en la edición del *Quijote* de F. Rico. Los estudios lingüísticos sobre el *Quijote* tienen una amplia tradición, como era de esperar. Para su exposición voy a dividirlos en: 1.-estudios generales, 2.-estudios de fonética, 3.-estudios de morfosintaxis, 4.-estudios de léxico, 5.-estudios de estilo, 6.-estudios de onomástica. Es evidente que en el tiempo de que dispongo no puedo más que esbozar un panorama general de cada apartado. No citaré las anotaciones lingüísticas existentes en muchas de las ediciones del *Quijote* ni las obras lingüísticas que citan ejemplos de nuestro autor, como —por poner un ejemplo— el Keniston.

1. ESTUDIOS GENERALES

Incluyo aquí aquellos trabajos que no tienen como objeto el estudio de diversos aspectos del *Quijote* —o en general de Cervantes—, aun cuando no hablen

Edad de Oro, XXV (2006), págs. 107-115

de todos los aspectos de la lengua cervantina. Sería insultarles si les dijese algo sobre las conocidas obras de Hatzfeld o de Rosenblat. Sí he incluido el estudio de Menéndez Pidal por cuanto, pese a ser muy breve —apenas diez páginas: de la 24 a la 34—, no hay una sola frase que sobre. Es un modelo, uno más, del bien hacer de don Ramón. En mi opinión los estudios de J. J. de Bustos y de J. L. Girón son fundamentales para acercarse al mundo literario de la época cervantina.

—M. Ariza, «Acerca de la lengua literaria cervantina», en *El mundo como escritura*, Málaga, 2003, págs. 79-97.

—J. J. Bustos, «Cervantes y la lengua del siglo XVI», *Homenaje a Elena Catena*, Madrid, 2001, págs. 93-114.

—J. Cejador, *La lengua de Cervantes*, Madrid, 1905-6.

—J. L. Girón, «Las ideas lingüísticas de Cervantes en el Quijote», *Anales cervantinos,* XXVIII (1990), págs. 23-33.

—H. Hatzfeld, *El Quijote como obra de arte del lenguaje*, Madrid, 1972.

—P. Jauralde, «El estilo cervantino», *Cervantes*, 1995, págs. 137-54.

—I. Lerner, «El Quijote y la construcción de la lengua áurea», *Cervantes*, 1995, págs. 295-310.

—R. Menéndez Pidal, *La lengua castellana en el siglo XVII*, Madrid, 1991.

—E. L. Rivers, «Cervantes and the question of the language», en *Cervantes and the Renaissance*, Easton, Pennsylvania, 1980, págs. 23-33.

—A. Rosenblat, *La lengua del Quijote*, Madrid, 1971.

—L. Spitzer, «Perspectivismo lingüístico en *El Quijote*», en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, 1968.

2. Estudios de fonética

Como era de esperar no es este el aspecto más tratado. De hecho solo conozco el trabajo de Eisenberg, las pequeñas notas de Juan Gutiérrez y las de F. Rico en su edición del *Quijote* de la RAE, y, de pasada, lo que escribí en mi trabajo ya citado. No sobre el *Quijote*, pero sí sobre la poesía hace también referencias F. Yndurain[1]. Claro es, tratan de fonética todos los que estudian la imitación del lenguaje de las novelas de caballerías.

—D. Eisenberg, «Cervantes's Consonants», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 10 (1990), págs. 3-14.

[1] «La poesía de Cervantes: aproximaciones», *Edad de Oro*, IV (1985), págs. 211-35.

3. Estudios de morfosintaxis

Los trabajos de morfosintaxis sobre el *Quijote* arrancan casi con el siglo XX. El más antiguo que yo conozca es el de Wisten, de 1901, que trata de las construcciones absolutas con gerundio, seguido a corta distancia del de Weigert, que es una gramatica de tipo tradicional. Hay que decir que muchos de ellos son meros estudios de sintaxis histórica, que tratan del *Quijote* de igual forma que podrían tratar de otro autor de la época —y seguramente los resultados no serían muy distintos—. Son de destacar, a mi modo de ver, los que tratan del epíteto —de Brownell (ya en 1908), de Mendeloff y de García Guerrero— y por su planteamiento muy actual —de supuestos de la pragmática— el de R. Cano, que, por cierto, está preparando un trabajo sobre el coloquio para un inminente congreso.

El trabajo de Juan Gutiérrez, aunque tiene un título muy genérico, en realidad habla de la morfosintaxis del *Quijote*[2]. Como es sabido, la «gramática» del *Quijote* de Vicente Gaos, que él mismo denomina 'sinopsis', no es un auténtico estudio sino una selección de ejemplos de diversos aspectos morfosintácticos, estilísticos y léxicos.

—J. J. Allen, «The Evolution of *Puesto que* in Cervantes' Prose», *Hispania*, 45 (1962), págs. 90-3.

—G. G. Brownell, «The Position of the Attributive Adjective in Don Quijote», *RH*, 19 (1908), págs. 20-50.

—R. Cano, «La cohesión del discurso en la lengua de Cervantes», en *El mundo como escritura*, Málaga, 2003, págs. 35-57.

—A. Carballo, «Cervantes, Avellaneda y los artículos», *Homenaje a Dámaso Alonso*, II (1960), págs. 281-93.

—N. del Castillo, «Las formas de tratamiento en el Quijote de 1605», *Boletín de la Academia Colombiana*, 169 (1990), págs. 28-42.

—J. Cejador, «La concordancia gramatical en el Quijote», *La España Moderna*, 195 (1905), págs. 30-9.

—J. Cejador, «El imperfecto y el futuro de subjuntivo en el Quijote», *La España Moderna*, 198 (1905), págs. 98-110.

—M. Criado de Val, *Análisis verbal del estilo*, Madrid, 1953.

—J. L. Demmer y L. O. Wright, «A Frequency Study of the third Person Objective Pronouns in Don Quijote», *Hispania*, 31 (1948), págs. 161-62.

—R. M. Flores, «Occurences of Verbal Forms Ending in *-s* with a Dependent Third Person Object in the First Editions of Part I and II of Don Quixote», *Cervantes*, 8 (1988), págs. 55-60.

[2] Con tres páginas dedicadas a la ortografía, como dije.

UAM Ediciones

—V. Gaos, «Gramatica del Quijote», en el tercer volumen de su edición, págs. 235-72.

—J. García González, «El epíteto aplicado a Don Quijote», *Actas I. CIAC*, 1990, págs. 205-10.

—J. M. García de la Torre, «Aspectos de la creación lingüística en Cervantes», en *Cervantes, su obra y su mundo*, Madrid, 1981, págs. 87-92.

—M. García Page, «Estructuras de 'sintaxis inversa' en Cervantes», *Estudios filológicos en homenaje a E. de Bustos*, I, Salamanca, 1992, págs. 327-47.

—, «El cultismo sintáctico en Cervantes», *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Nápoles, 1995, págs. 97-122.

—H. S. Gehman, «Arabic Syntax of the Relative Pronoun in Poema de Mio Cid and Don Quijote», *HR*, 50 (1982), págs. 53-60.

—W. E. Gould, *The Subjunctive Mood in Don Quijote de la Mancha*, Baltimore, 1905.

—J. Gutiérrez, «La lengua del Quijote. Rasgos generales», en F. Rico (ed), *El Quijote*, Barcelona, 1998

—R.A. Haynes, *Negation in D. Quijote*, Austin, Texas, 1933

—J. M. Lope Blanch, «La estructura del discurso en el Quijote», *Anales Cervantinos*, 33, 1995-97, págs. 13-25

—H. Mendeloff, «A Linguistic Inventary of Conditional Sentence Contrary to fact in the Quijote», *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld*, 1974, págs. 133-55.

—H. Mendeloff, «The pejorative Epithet in Don Quijote», *Hispanofila*, 55, 1975, págs. 47-55.

—E. Náñez, «El diminutivo en Cervantes», *Anales Cervantinos*, 4, 1954, págs. 239-313, y en *Estudios cervantinos*, Madrid, 1981

—, *El diminutivo*, Madrid, 1973. El capítulo referido a Cervantes, se recoge también en *Estudios cervantinos*

—, «Sobre oraciones condicionales», en *Estudios cervantinos*, Madrid, 1981, págs. 275-91

—A. St. Clair Sloan, «The pronoun of Adress in Don Quijote», *RR*, 13, 1922, págs. 65-76

—L. Weigert, *Untersuchungen zur spanischen Syntax auf Grund der Werke des Cervantes*, Berlín, 1907.

—L. Wisten, *Études sur le style et la syntaxe de Cervantes*, Upsala, 1901 y 1906.

—F. Yndurain, «Un aspecto de la lengua del Quijote: la derivación verbal», *Hoemanje a Orozco*, III, 1979, págs. 563-70.

UAM Ediciones

4. Estudios de léxico

—M. J. Bates, *«Discreción» in the Works of Cervantes. A Semantic Study*, Washington, 1945.

—J. M. Benedicto, *Léxico de Cervantes*, Madrid, 1905 (unas quinientas palabras).

—P. Álvarez de Miranda, «Una palabra fantasma del *Quijote*: el artículo amarrazón en el Diccionario Histórico», *BRAE*, 64 (1984), págs. 135-42.

—M. Bates, *«Discreción» in the Works of Cervantes, a Semantic Study*, Washington, 1945.

—E. Carilla, «Cultismos en Cervantes», *Revista de Educación*, La Plata, 9 (1957), págs. 627-33.

—J. Cejador, «Idiotismos del Quijote», *Lectura*, 1 (1905), págs. 399-404.

—M. Colmeiro, *Nota sucinta de los animales y plantas que menciona Cervantes en el Quijote*, Madrid, 1895.

—A. Echeverría y Reyes, *Vocabulario de El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha compuesto por Miguel de Cervantes*, Santiago de Chile, 1932.

—L. Eguilaz y Yanguas, «Notas etimológicas a *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de La Mancha*», *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, 1899, II, págs. 121-42 (34 palabras).

—A. Espinosa, «Un latinismo en el Quijote», *RFE*, 32 (1948), págs. 25-33.

—C. Fernández Gómez, *Vocabulario de Cervantes*, Madrid, 1962.

—M. Joly, «À propos de certains archaismes dans le deuxieme partie de Quichotte», *Melanges offerts a M. Molho*, París, 1988, págs. 343-58.

—J. Lasso de la Vega, «Notas etimológicas», *Anales Cervantinos*, 7 (1958), págs. 275-82.

—I. Lerner, «El léxico cervantino», *Actas Guanajuato*, VI (1994), págs. 111-32.

—, «Quijote, segunda parte: parodia e invención», *NRFH*, 38 (1990), págs. 817-36.

—, «Contribución al estudio de la recepción del Quijote», *Actas del III coloquio internacional de la Asociación de cervantistas*, Barcelona, 1993, págs. 23-32.

—J. Pollos, «Algunos vocablos y locuciones albeiterescas o chalanescas en las obras de Miguel de Cervantes», *Anales Cervantinos*, 19 (1981), págs. 185-96.

—P. Ravaisse, «Les mots arabes et hispano-morisques du Don Quichotte», *Revue de Linguistique et Philologie Comparée,* varios artículos entre los años 1907 a 1915.

—E. Ruiz Fornells, *Las concordancias de El Ingenioso Hidalgo*, Madrid, 1970 y 1980.

—J. M. Solá Solé, «El árabe y los arabismos en Cervantes», *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a H. Halzfeld*, 1974, págs. 209-27, y en su libro *Sobre árabes, judíos y marranos, y su impacto en la lengua y literatura españolas*, Barcelona, 1983.

—J. C. de Torres, «El léxico taurino en la obra cervantina», *RDTP*, 34 (1978), págs. 79-107.

5. Estudios de estilo

Este apartado es el más complejo, por lo que diré al final. En él destacan los trabajos sobre Sancho y las denominadas «prevaricaciones lingüísticas». Claro es que aquí deberíamos a citar como fundamentales a H. Hatzfeld y a A. Rosenblat, de los que ya hemos citado al principio; a ellos hay que añadir a L. López Grijera y a M. Mancing. Quizá el estudio de E. Ridruejo no sea estrictamente estilístico, la verdad es que no sé cómo calificarlo. También se puede discutir si los trabajos de oralidad —J. M. Martín Morán y A. Sacido— pertenecen a la estilística o son más bien estudios lingüísticos de pragmática. Realmente el concepto de «dialogismo» es más propio de la teoría de la literatura. Muchas veces es un problema de enfoque.

—A. Alonso, «Las prevaricaciones lingüísticas de Sancho», *NRFH*, 2 (1948), págs. 1-20.

—P. Berrio, «Simplicidad, ingenuidad y temperamentalidad en el lenguaje de Sancho», *Actas II Coloquio internacional de la Asociación de cervantistas,* Barcelona, 1991, págs. 501-10.

—A. Blecua, «Cervantes y la retórica», en *Lecciones cervantinas*, Zaragoza, 1985, págs. 131-47.

—J. M. Blecua, «El Quijote en la historia de la lengua española», en la edición del *Quijote* de la RAE: Madrid, 2004, págs. 1115-22.

—D. Finello, «Sobre la genealogía rústica de Sancho Panza», *Actas II Coloquio internacional de la asociación de cervantistas*, Barcelona, 1991, págs. 493-500.

—R. M. Flores, «Sancho' Rustic Speech», *El Crotalón*, 2 (1986), págs. 77-95.

—R. J. Gabin, «Humor as Metaphor, Humor as Rhetoric», *The Centennial Review*, 31 (1987), págs. 33-46.

—M. García Page, «Tipología del hipérbaton en Cervantes», *Recherches en linguistique hispanique. Actas du colloque d'Aix-en-Provence*, 1994, págs. 269-79.

UAM Ediciones

—L. Gómez Íñiguez, «Los recursos de la estilización paródica en la obra cervantina», en *Actas del III coloquio internacional de la asociación de cervantistas*, Barcelona, 1993, págs. 191-200.

—L. Gómez Torrego, «La intensificación del lenguaje coloquial de Sancho Panza en la primera parte del Quijote», *Revista de Letras*, 12 (1971), págs. 590-619.

—A. Hacthoun, «Los mecanismos del humor en el habla de Sancho Panza», *Actas VI Congreso Internacional de Hispanistas*, 1980, págs. 363-67.

—H. Hatzfeld, «The Baroque of Cervantes and the Baroque of Góngora exemplified by the motiv 'las bodas'», *Anales cervantinos*, III (1953), págs. 89-119.

—P. A. Heid, «Language and Gender in Don Quixote: Teresa Panza as Subjet», *Lucero*, 2 (1991), págs. 120-32.

—M. Joly, «Ainsi parlait Sancho Panza», *LLNL*, 69 (1975), págs. 4-37.

—L. López Grijera, «Introducción a una lectura retórica de Cervantes: El Quijote a la luz de Hermógenes», en *la Retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, 1994, págs. 165-78.

—H. Mancing, «La retórica de Sancho Panza», *Actas VII Congreso de la Asociación I. de Hispanistas*, 1982, págs. 717-23.

—A. Marasso, «El estilo formulario en el Quijote», *Revista de Educación*, La Plata, 2 (1956), págs. 480-82.

—J. M. Martín Morán, «Don Quijote en la encrucijada: oralidad/escritura», *NRFH*, 45 (1997), págs. 337-68.

—M. Moner, «Técnicas del arte verbal y oralidad residual en los textos cervantinos», *Edad de Oro*, 7 (1988), págs. 119-28.

—, *Cervantes conteur. Écrits et paroles*, Madrid, 1989.

—H. Percas de Ponseti, «Cervantes y su sentido de la lengua: traducción», en *Actas del II coloquio internacional de la asociación de cervantistas*, 1991, págs. 111-22 (italianismos).

—E. Ridruejo, «Lengua y actuación verbal en Cervantes», en *El mundo como escritura*, Málaga, 2003, págs. 15-34.

—C. Riley, «Anticipaciones en el *Quijote* del estilo indirecto libre», *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca, 1982, págs. 471-478.

—, *Introducción al Quijote*, Barcelona, 2000[3].

—C. Rodríguez Chicharro, «Cervantes y las prevaricaciones idiomáticas», *Anuario de Filología*, 8-9 (1970), págs. 75-116; y en *Escritura y vida*, Méjico, 1977.

—A. Sacido, «Oralidad, escritura y dialogismo», *Anales Cervantinos*, 33 (1995-97), págs. 39-60.

[3] Especialmente las págs. 202-14.

—C. Serrano, «Le langage de Sancho et le multilinguisme romanesque», *Imprevue*, 1978, págs. 147-67.

—F. de Toro, «Don Quijote como 'descontrucción' de modelos narrativos», en *Cervantes, su obra y su mundo*, Madrid, 1981, págs. 635-51.

—R. Zaldivar, «Don Quijote's Metaphors and the Grammar of Proper Language», *MLN*, 95 (1980), págs. 252-78.

—G. K. Zucker, «La prevaricación idiomática: un recurso cómico en el Quijote», *BICC*, 28 (1973), págs. 515-25.

6. Estudios de onomástica

—M. Abelenda de Ronconi, «El valor fónico en algunos nombres del Quijote», *Primeras jornadas cervantinas*, 1981, págs. 8-12.

—H. Iventosch, «Dulcinea, nombre pastoril», *NRFH*, 17 (1964), págs. 60-81.

—V. F. Koening, «The etymology of Fierabras», *MLN*, 71 (1956), págs. 356-57.

—C. Láscaris, «El nombre de Don Quijote», *Anales Cervantinos*, II (1952), págs. 361-64.

—R. Lapesa, «Aldonza, Dulce, Dulcinea», en *Léxico e Historia*, Madrid, 1992.

—, «Sobre el origen de Sancho», en *Léxico e Historia*, Madrid, 1992.

—H. Mancing, «The Comic Function of Chivalric Names in Don Quijote», *Names*, 21 (1973), págs. 220-35.

—C. A. Owens, *Personal Names in Don Quijote. Origin, Use and Meaning*, North Carolina, 1970.

—G. Reyner, *Dictionnaire des noms des personnages du Don Quichotte de Cervantes*, París, 1980.

7. Varia

—A. Castro, *El pensamiento de Cervantes* (refranes y lengua vulgar 182-191).

—E. Catena, «Un comentario de texto: Carta de Teresa Panza a Sancho Panza, su marido» *El comentario de textos*, I, Madrid, 1980, págs. 380-402.

—J. Coll y Vehí, *Los refranes del Quijote. Ordenados por materias y glosados*, Barcelona, 1874.

—Mª. C. Colombi, *Los refranes en el Quijote, texto y contexto*, Potomac, Maryland, 1989.

—Mª. C. Colombi, «Los refranes en el Quijote», *Proverbium*, 7 (1990), págs. 37-55.

UAM Ediciones

—R. Lapesa, «Comentario al capítulo 5 de la segunda parte del quijote», *Actas del tercer coloquio internacional de la asociación de Cervantistas*, Barcelona, 1993, págs. 11-21.

—J. A. Pascual, «Los registros lingüísticos del Quijote», en la edición del *Quijote* de la RAE, Madrid, 2004, págs. 1130-38.

—H. Mancing, *The Chivalric World of Don Quijote. Style, Structure and Narrative Technique*, Columbia y Londres, 1983.

—J. Molina Sánchez, «El latín recurso de humor en el Quijote», *Estudios literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*, 1974, págs. 272-84.

—F. G. Salinero, «El lenguaje es aragonés..», *Anales Cervantinos*, XVI (1977), págs. 247-48.

Sé que se me puede decir que faltan muchos nombres ilustres del cervantismo. Soy consciente de ello. Cómo no citar a Martín de Riquer, a Togeby, a Helena Percas de Ponseti, a Chevalier, pongo por caso. Todos ellos rondan lo lingüístico, lo estilístico, pero es difícil —lo sabemos— marcar los límites. Son nombres imprescindibles para comprender a Cervantes, pero a mi modo de ver no son estudios sobre la lengua de Cervantes en un sentido estricto[4]. De la misma manera no he citado a Domínguez Caparrós por considerar que la métrica no pertenece a la estilística, sino a lo que podríamos llamar estudios literarios.

[4] Aunque en el libro de Percas —*Cervantes y su concepto del arte*, Madrid, 1975— haya un apartado denominado «la lengua», y varios de capítulos se denominen «el lenguaje como psicología», «el lenguaje como cultura», etc.

NOTAS SOBRE UN ARTISTA DEL FRAUDE Y DEL ENGAÑO: AVELLANEDA

Javier Blasco
(Universidad de Valladolid)

A finales del verano de 1614 y al amparo de un seudónimo, salía de la imprenta un libro titulado *SEGUNDO / TOMO DEL / INGENIOSO HIDALGO / DON QUIXOTE DE LA MANCHA, / que contiene su tercera salida, y es la / quinta parte de sus aueturas,* que, retomando la historia de don Quijote en el momento en el que Cervantes la había dejado en 1605, se apropia de la historia cervantina. La portada de este libro, en la que figuraba un grabado muy usado en aquellos años por varios impresores de Cataluña y de Levante, informaba, además, del nombre y patria del autor (*Compuesto por el Licenciado Alonso Fernández de / Avellaneda, natural de la Villa de / Tordesillas*), así como de los talleres en que se había imprimido (*Casa de Felipe Roberto*, en Tarragona).

Esta portada, en su totalidad, es un fraude y una impostura, pero, al usar este calificativo, no pretendo ni juzgar moralmente la actuación del responsable (sea este quien sea) del falso *Quijote,* ni calificar literariamente el producto resultante. Si el libro de Avellaneda, y particularmente su portada, me parece un fraude, ello nada tiene que ver, desde luego, con el hecho de que su vergonzante autor se sirviese de una historia inventada por otro. Tal hazaña —como digo— era tan vieja como la literatura y, desde luego, el concepto renacentista de «imitación» no sólo autorizaba este tipo de apropiaciones, sino que las justificaba y las propiciaba. Como el propio Avellaneda se encarga de recordarnos, no resultaba novedoso en la época «el proseguir una historia diferentes sujetos». Bien sé (y

Edad de Oro, XXV (2006), págs. 117-127

el propio Avellaneda se encarga, en el prólogo del apócrifo, de recordarlo para el que no lo sepa) que las continuaciones de obras ajenas, a la altura de 1614, se habían convertido en algo habitual. Basta recordar, además de las obras citadas por Avellaneda en su prólogo, los casos de *La Celestina, El Lazarillo de Tormes,* o el *Guzmán de Alfarache*, entre muchos otros, que a la altura de 1614 habían servido de acicate para la escritura de réplicas que pretendían aprovechar el prestigio de los originales y servirse de la popularidad de sus personajes. Tampoco pretendo, al utilizar el término de fraude, prejuzgar la calidad del libro que acompaña la fraudulenta portada. Bueno será que desde el principio manifieste mi opinión al respecto: desde luego no pienso como algunos lectores franceses del siglo XVII, para los cuales el *Quijote* apócrifo era incluso superior al original cervantino (opinión de la que algunos críticos de nuestro presente —¡que santa Lucía les conserve la vista y les mejore el gusto![1]— se han hecho eco). Sin embargo, sí que creo que la narración de Avellaneda resiste con dignidad suficiente la comparación con lo que es la prosa de ficción del momento.

Pero, dicho esto, sí que resulta llamativo que el imitador arremeta de manera tan cruel e inmisericorde contra el autor al que pretende dar réplica. Y eso, justamente, es lo que hace Avellaneda. Sin renunciar a beneficiarse de la popularidad del libro de Cervantes, desde la primera página el autor apócrifo desata un ataque despiadado contra el alcalaíno. En un tono revanchista y pendenciero, afirma que Cervantes era un «agresor de sus lectores», retratándolo como un hombre con «más lengua que manos», «tan viejo en años cuanto mozo en bríos», al que (junto a poco cristianas lindezas relativas a su físico —vejez, manquedad—y junto a chistes de no muy buen gusto construidos sobre el apellido del autor del primer *Quijote*) se le tacha de «falta de humildad»; de escritor deslenguado y murmurador, más próximo a la sátira que a la ejemplaridad; de tener un carácter poco «contentadizo» y de ser muy envidioso; de resultar persona «enfadosa», «quejosa…, impaciente, colérica» y de pocos amigos, de la que las gentes de bien (los «títulos») huyen por no ver mezclados sus nombres con aquellos otros que son objeto de la continua murmuración cervantina; de ser, en fin, individuo al que «todo y todos le enfadan». Bastan estos apuntes (que desde luego no agotan el retrato que Avellaneda hace de Cervantes a lo largo de la obra[2]) para comprobar que el falso *Quijote* no era una simple continuación de la historia cervantina de 1605. Todo él se escribió a la contra del primer *Quijote*, conjugando, a partes iguales, el revanchismo, la inquina contra Cervantes y la admiración por sus personajes (hasta el punto de llegar a reconocer que «no se trata ni se habla de

[1] Le Sage hizo creer a algunos incautos que Cervantes había plagiado a Avellaneda.

[2] Remito al lector a mi «Un retrato de Miguel de Cervantes en el *Quijote* de Avellaneda y la respuesta cervantina: los cuentos "de loco y de perro" en el prólogo del *Quijote* de 1615», en *Homenaje de la Universidad de Salamanca a Víctor G. de la Concha* (en prensa).

otra cosa en las plazas, templos, calles, hornos, tabernas y caballerizas hoy, sino de don Quijote de la Mancha», *Quijote* de Avellaneda, XII).

El verdadero «crimen» de Avellaneda reside, a mi entender, en el hecho de que, para enmendarle la plana al autor que imita, el imitador tenga que recurrir —como recurre— al asesinato moral de Miguel de Cervantes; y, en todo caso, el verdadero crimen del falso *Quijote* radica en la cobardía (disfrazada bajo el hábito de una moralina de domine hipócrita) de quien, para justificar sus insultos y maledicencias, necesita el refugio del anonimato y del ocultamiento, pues, como en 1615 le reprochará Cervantes, «no osa parecer a campo abierto y al cielo claro, encubriendo su nombre, fingiendo su patria, como si hubiera hecho alguna traición de lesa majestad» («Prólogo», *Quijote*, II).

Avellaneda parece justificar las lindezas con que teje el retrato de Cervantes en las supuestas ofensas que, contra él y contra Lope de Vega, contenía el prólogo (y quizás otros lugares del texto) del *Quijote* de 1605. Pero, Cervantes, a la hora de sacar a la luz su libro de 1605 (depósito de ofensas que tanto parecen haber molestado a Avellaneda), lo había hecho a pecho descubierto, declarando su identidad y dando la cara. El autor apócrifo no actúa así. El autor apócrifo procede con hipocresía, con disimulo, con alevosía y con cobardía manifiesta. Se esconde tras el seudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda; calcula taimadamente su respuesta, sin ocultar el placer que siente, al consumar su venganza, por el hecho de privar a Cervantes de «la ganancia de su segunda parte»; y, sobre todo ello, sintiéndose con la autoridad suficiente para dar lecciones a la persona a la que está robando, todavía tiene la desfachatez de disfrazarse de pedante moralista, con el fin de adornar su fraude con un abreviado sermón sobre la envidia, convenientemente aderezado con la referencia escolar de los lugares en que se sustenta su doctrina (Santo Tomás, San Juan Damasceno, San Gregorio y San Pablo).

Su cobarde e hipócrita proceder se sustenta sobre toda una serie de falsificaciones que, desde luego, van más allá del recurso al seudónimo: el nombre que figura al frente del libro no es, ciertamente, el del verdadero autor de la obra, pero son falsos también todos los otros datos de la portada: muy probablemente es falsa la patria que en ella se menciona (Tordesillas) y falso es, en fin, el lugar de impresión que se declara. El *Quijote* apócrifo constituía, pues, una plural superchería: no sólo ocultaba bajo seudónimo el nombre del autor, sino que la falsificación se extendía al nombre del impresor y al lugar de publicación, e indirectamente alcanzaba también al soneto encomiástico que firma un «sospechoso» *Pero Fernández*, y posiblemente a la aprobación del libro y al permiso de impresión. Desde la portada, el imitador siembra el escenario de su crimen de huellas falsas.

Lo más relevante del fraude que firma y saca a la luz Avellaneda tiene que ver, desde luego, con la manipulación de los personajes cervantinos. Avellaneda

secuestra a las criaturas cervantinas y las suplanta por un loco y un desaprensivo y glotón escudero, poniendo a ambos a los pies de una nobleza ociosa hambrienta de espectáculo. Cervantes sabe verlo muy bien y en la segunda parte del *Quijote* sus mejores esfuerzos se concentran en desenmascarar a los impostores, haciendo que sea un personaje de Avellaneda, don Álvaro de Tarfe, quien ante notario levante acta del robo y de la suplantación de personalidad, poniendo en evidencia al falsario

Pero de este asunto me ocupo en otro lugar. Ahora, para situar la cuestión, me interesa poner de relieve en su totalidad el alcance del fraude cometido por Avellaneda. El *Quijote* de Avellaneda aparece en un volumen en octavo de cuatro hojas preliminares, 282 folios y cinco hojas más sin numerar. El éxito del libro de Avellaneda no debió de ser mucho. Existe alguna referencia (Ebert en su *Léxico bibliográfico*) a una posible reimpresión madrileña, de 1615, que no ha llegado hasta nosotros. No hay reedición conocida hasta la de Blas Antonio Nasarre, en 1732. En 1805 (Madrid, imprenta de Villalpando), aparece una nueva edición, muy expurgada, y el libro no se vuelve a reimprimir hasta 1884, en la *Biblioteca Clásica Española*. A nosotros, no obstante, lo que nos interesa es todo lo que rodea la edición de 1614. En ésta, tanto en la portada como en los textos de los preliminares, se multiplican las irregularidades y las informaciones falsas. En su día, Francisco Vindel[3], buen bibliógrafo y excelente conocedor de lo que era el mundo de la imprenta en la época que nos interesa, al examinar la princeps de Avellaneda, llamó la atención sobre el tamaño de los tipos con los que juega el título, sobre el grabado (con unos motivos muy parecidos, si no idénticos, a los que había empleado Pedro Patricio Mey, el impresor valenciano, en su edición valenciana del *Quijote*) y sobre los hierros que se habían empleado en la composición de la portada del libro de Avellaneda. De su estudio se concluye que el falso *Quijote* no pudo componerse en la imprenta tarraconense de Felipe Roberto, como figura en la portada, sino que necesariamente el libro se imprimió en otra imprenta con más rico equipamiento, que Vindel, basándose de nuevo en los tipos empleados, identifica con la de Sebastián Comellas, en Barcelona. Sus análisis le permitieron concluir, después de haber examinado más de 3000 portadas de libros españoles del momento, que sólo otras cuatro obras ofrecían las particularidades que se observaban en la segunda línea del falso *Quijote* y que todas ellas habían salido de los talleres de Comellas y no de la imprenta de Felipe Roberto, especializada esta última —por sus vinculaciones con el Arzobispado de Tarragona— en libros de devoción o de teología, aunque ocasionalmente trabajase también con obras de entretenimiento que posiblemente desviase hacia ella el propio Comellas.

[3] Francisco Vindel, *La verdad sobre el falso Quijote,* Barcelona, 1937.

UAM Ediciones

Todo parece indicar que las cosas ocurrieron como Vindel las cuenta, pues el propio Cervantes, de manera inequívoca, sitúa el nacimiento del libro de su rival en Barcelona:

> Sucedió, pues, que, yendo por una calle, alzó los ojos don Quijote, y vio escrito sobre una puerta, con letras muy grandes: *Aquí se imprimen libros;* de lo que se contentó mucho, porque hasta entonces no había visto emprenta alguna, y deseaba saber cómo fuese. Entró dentro, con todo su acompañamiento, y vio tirar en una parte, corregir en otra, componer en ésta, enmendar en aquélla, y, finalmente, toda aquella máquina que en las emprentas grandes se muestra… Y pasó adelante a otro cajón, donde vio que estaban corrigiendo un pliego de un libro que se intitulaba *Luz del alma;* y, en viéndole, dijo:
>
> —Estos tales libros, aunque hay muchos deste género, son los que se deben imprimir, porque son muchos los pecadores que se usan, y son menester infinitas luces para tantos desalumbrados.
>
> Pasó adelante y vio que asimesmo estaban corrigiendo otro libro; y, preguntando su título, le respondieron que se llamaba la *Segunda parte del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha,* compuesta por un tal vecino de Tordesillas.
>
> —Ya yo tengo noticia deste libro —dijo don Quijote—, y en verdad y en mi conciencia que pensé que ya estaba quemado y hecho polvos, por impertinente; pero su San Martín se le llegará, como a cada puerco (*Quijote*, II-LXII).

Es importante que Cervantes sitúe la composición del *Quijote* apócrifo en Barcelona, pero tan importante como ello me parece el hecho de que la composición de este libro la haga coincidir con la de *Luz del alma cristiana contra la ceguedad e ignorancia en lo que pertenece a la Fe y ley de Dios y de la Iglesia,* libro de Felipe de Meneses, un religioso dominico al que Cervantes apela no por casualidad[4].

[4] Fray Felipe de Meneses fue prefecto de los Dominicos y catedrático en Alcalá, del que se acuerda Santa Teresa en sus *Relaciones*, con palabras que merece la pena recordar aquí: «Con este intento comenzó a tratar [la que habla, aunque en tercera persona es la propia Santa Teresa] con padres de la Orden del glorioso santo Domingo, con quien antes de estas cosas se había confesado, y en esta Orden son éstos los que después ha tratado: el padre fray Vicente Barrón…, con el padre presentado Domingo Báñez…, con el maestro Chaves, con el padre maestro fray Bartolomé de Medina…, con fray Felipe de Meneses algún tiempo, cuando fundó en Valladolid y era el Rector de aquel Colegio de San Gregorio, y antes había ido a Avila, habiendo oído estas cosas, para hablarla con harta caridad, queriendo ver si iba engañada, para darle luz, y si no para tornar por ella cuando oyese murmurar; y se satisfizo mucho… Y entre estos padres de Santo Domingo no dejaban de tener algunos harta oración, y aún quizás todos». De la vida del dominico fray Felipe Meneses conocemos bastantes datos [Cfr. Ismael Velo Pensado (ed.), Felipe de Meneses, *Luz del alma cristiana,* Madrid-Salamanca: Fundación Universitaria Española-Universidad Pontificia de Salamanca, 1978]. Tras profesar en el convento de la Orden de Predicadores de Lugo, pasó

Francisco Rico piensa que la *Luz del alma,* que don Quijote ve imprimir en la imprenta barcelonesa, no puede ser el libro de Meneses, dado que este libro se halla impregnado de un humanismo cristiano erasmista, que resulta incompatible con el contrarreformismo del último Cervantes y que, posiblemente, la alusión a la *Luz del alma* ha de interpretarse como referencia genérica a un tipo de obras muy frecuentes entre los impresos espirituales del momento. Creo que Rico, en este punto, se equivoca. En Cervantes puede haber errores y despistes, pero, cuando hace una cita tan inequívoca, ésta se halla siempre cargada de intención. Y eso es lo que ocurre con la referencia la *Luz del alma cristiana,* de Meneses. Felipe de Meneses es un dominico que representa una tradición reformista próxima a los descalzos, como demuestra la cita de Santa Teresa, y esto en la España de la época tiene una clara significación política, que conviene tener en cuenta. No hay que olvidar que los movimientos de los descalzos, durante los últimos años del reinado de Felipe II, conforman una especie de reducto del partido papista, en lucha —política, tanto como religiosa— con el partido castellanista. Así mismo, conviene recordar que hay todo un movimiento, que se inicia precisamente en los años en que se gestan las dos segundas partes del *Quijote,* a favor de sustituir al apóstol Santiago por Santa Teresa en patronazgo de España, y que todo esto tiene fuertes implicaciones políticas a las que posiblemente Cervantes no fue ajeno. Cervantes con la alusión al libro *Luz del alma* está echándole en cara a su rival la traición a una tradición dominicana representada por Meneses, pero además está denunciando que esa imprenta en la que aparece el falso *Quijote* es una imprenta frecuentada no sólo por Lope de Vega, como la crítica ha señalado en algún momento. La imprenta de Sebastián de Comellas vive, en gran parte, de lo que en ella publican los dominicos y Cervantes, que lo sabe, lo hace constar[5] con la referencia al libro de un ilustre dominico.

En cualquiera de los casos, los análisis de Vindel, al igual que la referencia cervantina en el capítulo sesenta y dos de su segunda parte del *Quijote* dejan pocas dudas sobre el lugar en el que se compuso el libro de Avellaneda. Los talleres de Sebastián de Comellas ya habían dado a la luz, en 1605, la edición barcelonesa de *La pícara Justina,* una obra en la que las informaciones y datos falsos son casi tan abundantes como en el libro de Avellaneda; y, en el caso de

por el Colegio de San Gregorio, de Valladolid, ciudad donde se inició como docente, prosiguiendo esta carrera en la Universidad de Alcalá. Confesor de Santa Teresa, parece ser que jugó un papel importante en la reforma de los mercedarios de Galicia. Su libro *Luz del alma cristiana* conoció múltiples ediciones desde que vio la luz en Valladolid, en 1554.

[5] Eisenberg da la significativa información de que Sebastián de Comellas era el impresor de Lope, y editor de numerosas comedias del dramaturgo. Pero los dominicos, en estos años, mantienen una excelente relación con la imprenta de Sebastián de Comellas (véanse al respecto los libros anotados con los números 234, 318, 324, 626, 628, 629, 630, 631, 632, etc., de José Simón Díaz, *Dominicos de los siglos XVI y XVII: escritos localizados,* Madrid: Universidad Pontificia de Salamanca, 1977).

UAM Ediciones

La pícara Justina, quizás no sea irrelevante anotar que la edición barcelonesa sale con la aprobación de Francisco Diago, un dominico estrechamente vinculado a la imprenta de Comellas[6]. La colaboración de este fraile en el caso de la edición barcelonesa de *La pícara Justina* coloca a los dominicos en el centro de la actividad editorial relacionada con la imprenta barcelonesa. Cervantes no dispara al azar, sino que sus tiros van siempre encaminados y la dirección hacia la que apuntan debe ser tenida muy en cuenta. La referencia a Felipe de Meneses no es, pues, casual.

Todos estos datos son importantes a la hora de valorar las razones por las que un libro que se imprime en Barcelona, en los talleres de Comellas, lleva el pie de imprenta de Tarragona y remite a la casa de Felipe Roberto. Y esto merece, cuando menos, una consideración: el autor del falso *Quijote* no actuaba solo. Se puede deducir que, una vez impreso el libro en Barcelona, los implicados en este fraude recurrieron al Arzobispado de Tarragona para ganar allí la aprobación y la licencia de impresión (para el Arzobispado de Tarragona exclusivamente), evitando otras instancias más comprometidas y salvaguardando así el anonimato. Independientemente de quien se oculte bajo la piel inventada de Avellaneda, alguien hubo de hacer toda una serie de gestiones, que pueden considerarse delicadas si tenemos presente el hecho de que el verdadero autor

[6] Fray Francisco Diago, dominico, enseñó teología en el convento de la Orden en Barcelona. Fue prior del convento de San Onofre de Valencia en dos ocasiones (1603 y 1611) y calificador del Santo Oficio, además de primer vicario del convento de Segorbe (1612) y Cronista de Aragón. En la imprenta de Sebastián de Comellas, con su firma, aparecieron (que yo haya podido documentar) los siguientes libros: *Historia de la provincia de Aragón de la Orden de Predicadores, desde su origen hasta el año de mil seyscientos,* Barcelona: Sebastián de Comellas, 1599; *Historia de B. catalán barcelonés S. Raymundo de Peñafort, Tercero Maestro General de la Orden de Predicadores…,* Barcelona: Sebastián de Comellas, 1601; *Historia de los victoriosísimos antiguos condes de Barcelona,* Barcelona: Sebastián de Comellas, 1603; *Historia de la vida ejemplar, libros y muerte del insigne y celebrado padre maestro F. Luis de Granada…,* Barcelona: Sebastián de Comellas, 1605; *Historia del bienaventurado cardenal Pedro de Luxemburgo…* Barcelona: Sebastián de Comellas, 1605. Por cierto, este Francisco Diago también se mueve con la imprenta valenciana, de donde sale el grabado que va en la portada del falso *Quijote,* de Pedro Patricio Mey: allí publica, en 1613, sus *Anales del Reyno de Valencia.* Diago, además, parece ser que protagonizó un incidente que lo relaciona el autor de *La Pícara*: la aparición de la obra *Vida de San Raimundo de Peñafort* (1601) firmada por fray Andrés Pérez provocó una denuncia de plagio por parte de Diago, en su *Historia de los Antiguos condes de Barcelona*, episodio que algunos creen que recoge *La pícara* en «la corrección fraterna» de la «hermana mesonera». San Raymundo de Peñafort fue canonizado en 1601, lo que atrae sobre su figura la atención de varios escritores del momento: Cervantes se hace eco de la canonización de San Raimundo de Peñafort en *El licenciado Vidriera*: «Y, subiéndose más en cólera, dijo que mirasen en ello, y verían que de muchos santos que de pocos años a esta parte había canonizado la Iglesia y puesto en el número de los bienaventurados, ninguno se llamaba el capitán don Fulano, ni el secretario don Tal de don Tales, ni el Conde, Marqués o Duque de tal parte, sino fray Diego, fray Jacinto, fray Raimundo, todos frailes y religiosos; porque las religiones son los Aranjueces del cielo, cuyos frutos, de ordinario, se ponen en la mesa de Dios». También Lope en las *Rimas sacras* celebra el acontecimiento, y lo mismo hace Bartolomé Leonardo de Argensola, en sus *Rimas.*

del falso *Quijote* deseaba que su identidad no saliera a la luz. El hecho cierto es que se movieron con cautela los hilos para que el libro, impreso en un sitio, apareciera con el pie de imprenta de otro lugar. Es verdad que Comellas en algún momento había desviado parte de sus encargos hacia la imprenta tarraconense, pero en las fechas en las que el falso *Quijote* sale a la luz la imprenta de Felipe Roberto prácticamente no tiene otra actividad que la derivada del arzobispado de Tarragona, a la sede del cual ha trasladado sus instalaciones[7]. Dos hipótesis se plantean como viables: o bien Felipe Roberto acepta prestar su nombre para este libro, o bien Comellas se toma la libertad de falsificar el pie de imprenta por su cuenta y riesgo y a espaldas del impresor de Tarragona. En cualquiera de los casos, la voluntad de borrar huellas resulta palmaria y, para que la operación resultase discreta, el autor necesariamente hubo de contar con ciertas complicidades. Pero no adelantemos conclusiones, que a estas alturas antes parecerían fruto del prejuicio que del razonamiento.

Esta complicidad es posible que alcanzase a los responsables de otorgar la licencia de impresión. Astrana Marín no duda en calificar estos documentos de falsos, llegando a afirmar que «la edición del *Quijote de Avellaneda* era falsa y fraudulenta, ilegal y lo que se llama puramente una superchería bibliográfica», por ser fingidos el nombre del autor, el lugar de impresión, la aprobación de Rafael de Ortoneda y la licencia de Francisco de Torme. Sin necesidad de llegar tan lejos, y dado que los nombres de quienes firman la licencia y la aprobación parecen responder a los de las autoridades competentes para hacerlo, se puede conjeturar que, al solicitar las licencias en Tarragona, el editor consigue matar dos pájaros con un solo tiro: dotar de mayor verosimilitud al fingido pie de imprenta y borrar pistas y huellas. Además es posible que, por razones que se me escapan, le resultase más sencillo obtener esos documentos en el arzobispado de Tarragona que en el de Barcelona. La ausencia de la «tasa», por otra parte, indica que este libro no pasó los controles del Consejo Real, donde hubieran debido quedar huellas que al autor no le interesaba hacer explícitas. Conveniente sería, en cualquier caso, tomar la pista de Rafael de Ortoneda, profesor de la Universidad de Tarragona que casualmente había recibido el grado de doctor (con el que figura en la firma del documento) apenas un mes antes de la fecha en que estampa su nombre en el documento que ahora nos interesa (exactamente el 9 de marzo de 1614).

[7] En la misma imprenta que figura en la portada de Avellaneda (Felipe Roberto) se publica en 1602 un libro del dominico Blas Verdú, titulado *Comentaria, scolia et resolutae quaestiones; super disputationem de trinitate prima divi Thomae*, que va dedicado al Cardenal Sandoval y Rojas. Habrá que volver sobre este autor dominico, Rector del colegio de Santo Domingo de Tortosa y lector de su catedral, porque en 1612 publica unos *Engaños y desengaños del tiempo,* en donde se contiene un «Discurso de la expulsión de los moriscos de España», ya que esto y la vinculación del libro anterior a Sandoval y Rojas lo sitúa en una corriente de preocupaciones próxima a este Avellaneda de quien tratamos.

En esta cadena de imposturas y fraudes que estoy relatando, todavía hay que contar uno más de relevante importancia. Me refiero al soneto que sigue al prólogo de Avellaneda y que precede al primer capítulo de las nuevas aventuras de don Quijote. Este texto, que continúa el gusto de la época (parodiado por Cervantes en el *Quijote* de 1605) de convertir los pórticos de las obras en galería de encomios ajenos, va encabezado por el nombre de Pero Fernández. El soneto en cuestión es un remedo de los poemas burlescos de los preliminares cervantinos. Sin embargo, es llamativo —y así lo han sabido ver algunos críticos— el hecho de que el firmante tenga el mismo nombre que el conde de Lemos (don Pedro Fernández de Castro y Andrade), protector de Cervantes. Otras posibilidades se me ocurren para explicar este nombre, que desde luego no corresponde con el de ningún poeta conocido, pero por ahora guardaré silencio sobre ellas[8], porque para un contemporáneo del libro de Avellaneda el nombre de Pero Fernández habría de evocar, necesariamente y antes que ningún otro, el de una figura, la del conde de Lemos, que estaba en la boca de todos los escritores del momento, y no sólo por su papel de patrono generoso de hombres de letras. La anfibología que se contiene en el sintagma «nobres leyenderos» permitiría, desde luego, una glosa en clave política muy acorde con la historia del conde de Lemos y con la referencia de Cervantes a este mismo noble, con un «viva el gran conde» que, en el prólogo del *Quijote* de 1615 y en el marco de la contestación a Avellaneda, suena a desagravio.

Sin embargo, merece la pena proseguir con el recuento de los matices y perfiles que ofrece este plural y bien planeado fraude. Sin salirnos de los preliminares, no deja de ser llamativo el hecho de que Avellaneda, a pesar de denunciar en su prólogo que Cervantes no es capaz de encontrar «títulos» (así es como al autor del falso *Quijote* le gusta llamar a los nobles con poder), dedique su libro a «Al alcalde, regidores y hidalgos de la noble villa del Argamesilla de la Mancha», solicitando su protección «por el peligro a que su autor se ha puesto» con un trabajo que se ha desarrollado «contra mil detracciones». Es verdad que tanto el «peligro» como las «detracciones» se inscriben en un discurso burlesco que relativiza el significado de ambos términos, pero ¿quién sabe?

En definitiva, el *Quijote* apócrifo es —además de la narración de una historia de la que el lector ya tiene noticias previas— toda una obra de arte de la falsificación, encaminada a velar la identidad del verdadero autor, tanto como a dar

[8] ¿Podría tratarse de Pedro Fernández de Navarrete, autor de una *Conservación de monarquías y discursos políticos*? Este hombre, canónigo de la iglesia de Santiago, era hermano de un tal Alonso Navarrete (mártir dominico en las colonias orientales); defendió el patronazgo de Santiago sobre los movimientos que a finales de la segunda década del siglo XVII propugnaban su sustitución por Santa Teresa; y ambos Navarrete es muy posible que resulten parientes de Baltasar Navarrete, recientemente relacionado con la autoría de *La pícara Justina.*

rienda suelta a un sentimiento ambiguo al que, ahora y a la vista del prólogo, resulta complicado poner nombre, porque es difícil saber si detrás de Avellaneda se esconde un «ofendido», que necesita tomar venganza de Miguel de Cervantes por sentirse aludido en el prólogo de aquel; un cínico aprovechado, que piensa alzarse con la «ganancia» derivada de una historia que el público había recibido muy bien; o un dómine, que asume en serio la campaña contra los libros de caballerías que Cervantes había anunciado en el *Quijote* de 1605:

> Pero quéjese de mi trabajo por la ganancia que le quito de su segunda parte, pues no podrá, por lo menos, dejar de confesar tenemos ambos un fin, que es desterrar la perniciosa lición de los vanos libros de caballerías, tan ordinaria en gente rústica y ociosa; si bien en los medios diferenciamos, pues él tomó por tales el ofender a mí, y particularmente a quien tan justamente celebran las naciones más estranjeras y la nuestra debe tanto.

Creo que la multiplicación de motivaciones que encierran estas pocas líneas, procedentes del prólogo de Avellaneda, no es casual, sino que está muy bien estudiada por el verdadero autor del falso *Quijote.* Borradas las huellas del delito, sembrado el texto de pistas falsas, difuminadas y mezcladas las posibles motivaciones del fraude, se complica la localización del responsable de toda esta notable máquina de falsificaciones que es la *Segunda parte* apócrifa de la historia de don Quijote. Cuatrocientos años de infructuosa búsqueda son una prueba del impecable trabajo llevado a cabo por el falsificador.

Ejemplos magníficos de este trabajo, además de lo ya apuntado hasta aquí, lo constituyen la elección del nombre que habría de servirle para ocultarse (Alonso Fernández de Avellaneda) y la adscripción de tal nombre a una patria también «fingida» (Tordesillas). Es cierto que tanto el nombre como la patria explicitados por el falsario no son sino máscaras, pero eso no quiere decir que la elección de uno y otro disfraz no tuviese una motivación, por más que a nosotros ahora nos resulte desconocida. Dar con esta motivación puede ser importante, como puede ser importante recordar que Cervantes, que evidentemente se hallaba muy próximo al escenario del crimen, apuntó la posibilidad de que el falsario fuese un aragonés, aunque las pruebas sobre las que sustenta sus sospechas sean en exceso accidentales (porque «tal vez escribe sin artículos») y equívocas: bien sabía Cervantes que «escribir sin artículos» era más propio de vascos, navarros o riojanos, antes que de aragoneses. La figura del vizcaíno, en la primera parte del *Quijote,* no deja lugar para la duda respecto a esta cuestión.

El caso cierto es que los preliminares del falso *Quijote* conforman un escenario sembrado de pistas falsas, que apuntan en múltiples direcciones y que, en muchos casos, no tienen otro objetivo que el de confundir. Ni siquiera queda claro que la escritura de este libro respondiera a un deseo de vengar ofensas recibidas. Se

me antoja que, si ese fuera el único móvil del falso *Quijote,* resultará excesivo el trabajo que el autor se tomó para contestar a Cervantes. Los desahogos de libelos y sátiras raramente alcanzan la extensión de este libro. De modo que, sin negar tajantemente que tras el *Quijote* apócrifo se esconda un «ofendido», me atrevo a afirmar que lo que mueve su pluma es otra cosa, quizás la emulación, la necesidad de demostrar que cualquiera era capaz de «hinchar un perro»; que el éxito obtenido por el verdadero *Quijote* estaba al alcance de cualquiera; y, en última instancia, la voluntad de reconvertir las criaturas cervantinas para hacerlas materia de consumo de un público cortesano más elevado que el que gustaba (los pajes, sobre todo) la obra de don Miguel. Lo cierto es que, conforme se van sucediendo los capítulos del falso *Quijote,* el autor se va encariñando, si no con los personajes (a los que desprecia por ridículos y por inferiores), sí con la historia y, amigo de crear situaciones «entretenidas», se va gustando a sí mismo, hasta el punto de que le cuesta poner punto final a su relato, como se demuestra en el último párrafo del libro, donde se traza con cierto detalle el guión de una posible tercera parte apócrifa.

Pero, si esto es así, ¿por qué se oculta en vez de salir a la luz, dar la cara y recoger los bien ganados aplausos por su hazaña? Poderosas razones debió de tener quien buscó refugio en el seudónimo de Avellaneda, para, a pesar de la prepotencia y vanidad con que se maneja en los preliminares, no salir al escenario, una vez a acabada la comedia, a recoger un premio que su vanidad de escritor hubiera, sin duda, agradecido. Entre estas razones, desde luego, no sería el miedo a Cervantes —hombre, a su entender, de «más lengua que manos»— lo que lo detuvo.

Muchas son las interrogantes que dejan planteadas tanto los preliminares del libro de Avellaneda como el relato de las hazañas del falso don Quijote, pero la más importante de todas ellas (lo recuerdo para aquellos que han querido desviar la cuestión por ínsulas y montes extraños) y la que, tomando ejemplo del propio Cervantes, deberíamos hacernos todos los interesados en el tema es la de por qué el falsario «no osa parecer a campo abierto y al cielo claro, encubriendo su nombre, fingiendo su patria, como si hubiera hecho alguna traición de lesa majestad» ¿Qué es lo que le impedía a Avellaneda revelar su identidad?, he aquí la pregunta que acompaña al lector desde la primera hasta la última página del falso *Quijote*. Todo lo demás son señuelos, dibujos de un artista del fraude y del engaño, y a río revuelto…

TRADICIÓN CULTA Y EXPERIENCIA VIVA: DON QUIJOTE Y LOS AGOREROS

JEAN CANAVAGGIO
(Universidad de Paris X)

Los cinco años que Cervantes pasó en Italia, entre 1569 y 1575, dejaron en él una profunda huella. No fue un caso aislado: en un tiempo en que la mayor parte de la península se encontraba en manos españolas, hidalgos y soldados, letrados y marinos, clérigos y pícaros acudían de Barcelona, de Valencia, de Cartagena, fascinados por una civilización brillante, atraídos por un arte de vivir desconocido en Castilla, seducidos por la vida holgada ofrecida al ocupante. Ahora bien, donde el autor del *Quijote* se separa de muchos de sus compatriotas es en la diversidad de sus experiencias, así como en el partido artístico que supo sacar de ellas. Esta diversidad deriva, en parte, de las vicisitudes que conoció desde su llegada a Italia, a los ventidós años, y más aún de los vaivenes que le impusieron, a raíz de su alistamiento en las galeras de don Juan de Austria, sus campañas militares y sucesivos acantonamientos. De una estancia tan fraccionada como fue la suya, muy poco nos dice su hoja de servicios y se comprende que más de una vez se haya apelado al testimonio indirecto de sus ficciones para colmar, al precio que sea, las lagunas de nuestra información. Pero cuanto más minuciosa se hace esta investigación, más tiende a ocultar su objeto. Lo que el autor nos cuenta de sus propias vivencias no es fácil de explotar: cuando delega sus poderes en seudonarradores, no vacila en desautorizarlos cada vez que se le antoja; y cuando habla en su propio nombre, como en sus prólogos o en el *Viaje del Parnaso*, el interés documental siempre resulta menor que la forma en que

Edad de Oro, XXV (2006), págs. 129-139

se saca a escena, ofreciéndonos los fragmentos dispersos de un retrato de artista cuya verdad no exige verificación. Además, estas ficciones componen un universo específico, regido por leyes propias, el cual, si bien expresa los deseos y sueños de quien los engendró, desborda inevitablemente su gravitación personal.

Así es como las observaciones inconexas que se pueden entresacar de *La Galatea*, de las *Novelas ejemplares*, del *Quijote* o del *Persiles* exigen ser analizadas con suma cautela. Entre las peregrinaciones del soldado de Lepanto y la trasposición que de ellas nos da un escritor envejecido, no hay solamente una distancia que alcanza en ocasiones cuarenta años; está también el peso de las influencias y de las convenciones literarias, la parte de la fabulación novelesca, el punto de vista de los personajes con la alteración que implica[1]. Así de las descripciones de las ciudades donde transcurren las peripecias: no plasman en estado bruto las preferencias del viajero curioso; son, la mayoría de las veces, trozos efectistas, conformes a los cánones retóricos de la época[2]. Evocaciones hábilmente dispuestas, pero cuya carga simbólica se trasluce en todo momento y que, a fin de cuentas, más que plantar una sucesión de marcos, proponen al lector una serie de emblemas. Sin embargo, sería injuriar a esta Italia estilizada reducir las pinceladas que la componen a una colección de tópicos. Si surge tan a menudo como tela de fondo de las novelas, es ante todo por ser el lugar de la aventura por excelencia, una aventura que Miguel vivió de modo intenso, antes de que sus personajes acudieran a su llamada.

En la trayectoria italiana de Cervantes, especial relevancia viene a cobrar el encuentro con Roma, consecutivo, al parecer, a una misteriosa partida, y del que se hace eco, según vamos a ver, *El licenciado Vidriera*, antes de ambientar, con mayor amplitud y variedad, los capítulos conclusivos de *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*. Acerca de los antecedentes de este episodio, tan sólo disponemos de la controvertida provisión real, con fecha del 15 de septiembre de 1569, por la cual se ordenaba al alguacil Juan de Medina el prendimiento de un tal Miguel de Cervantes, estudiante, acusado de haber herido en duelo a un maestro de obras llamado Antonio de Sigura. En cuanto a la estancia romana del que había sido alumno de López de Hoyos, su realidad se asienta en dos testimonios de distinta índole que muy poco nos dicen de lo que pudo ser: la información de la limpieza de sangre de Miguel de Cervantes, pedida en Madrid el 22 de diciembre, tres meses después de su partida, por su padre, Rodrigo, y la dedicatoria de *La*

---

[1] Aspecto recalcado por Mariarosa Scaramuzza Vidoni, «Isotopie del viaggio in Cervantes», en *Il viagggio e le letterature ispaniche*, Atti della Tavola Rotonda, Napoli 12 e 13 dicembre 1996, Vito Galeoto (ed.), Nápoles: L'Orientale Editrice, 1998, págs. 57-73.

[2] Valgan, entre otros ejemplos, el caso de Génova, cuya «admirable belleza» sorprende a Tomás Rodaja, con sus casas que le parecen «engastadas» en aquellas peñas «como diamantes en oro»; también el de Florencia, que le encanta «así por su agradable asiento como por su limpieza, suntuosos edificios, fresco río y apacibles calles» (*El licenciado Vidriera*, en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona: Crítica, 2001, pág. 272).

UAM Ediciones

Galatea al Ilustrísimo Señor Ascanio Colonna, abad de Santa Sofía, en la cual el autor, a quince años de distancia, alude sin más detalles a «las cosas que oí muchas vezes dezir de V. S. Ilustríssima al cardenal de Acquaviva, siendo yo su camarero en Roma…»[3] Así es como se nos impone el salto que tenemos que dar de la vivencia personal del escritor a su proyección literaria en *El licenciado Vidriera*. Por muy distintas que sean las circunstancias que llevan a Tomás Rodaja a detenerse en Roma, «reina de las ciudades y señora del mundo»[4], haciendo etapa en un viaje que le permite conocer las más famosas ciudades de Italia, no cabe la menor duda de que su narración condensa una suma de impresiones nacidas en el transcurso de otra estancia, ésta de varios meses, la del propio Cervantes. Lo que se desprende primero de la relación del licenciado, es la admiración que le produce el espectáculo de la Roma antigua. Toda una panorámica de elementos emblemáticos —mármoles y estatuas, arcos y termas, pórticos y anfiteatros, puentes y calles— desemboca en la mención de tres de las vías que solía tomar el viajero para entrar en la ciudad, así como en la enumeración, si bien incompleta y un tanto inexacta, de las siete colinas encerradas en su recinto[5]. Ahora bien, la fugaz referencia a los mártires enterrados en las márgenes del Tíber nos hace pasar, sin transición, de la ciudad de los césares a la de los papas, sugerida ya, en la precedente evocación, por la alusión a la vía Giulia, la cual fue encargada por el pontífice Julio II al arquitecto Bramante[6]:

> Notó también la autoridad del Colegio de Cardenales, la majestad del Sumo Pontífice, el concurso y variedad de gentes y naciones. Todo lo miró, notó y puso en su punto. Y habiendo andado la estación de las siete iglesias y confesádose con un penitenciario, y besado el pie a Su Santidad, lleno de *agnusdeis* y cuentas, determinó irse a Nápoles…[7]

En tanto que la topografía de la Roma cristiana se reduce aquí, de modo implícito, a los siete templos —San Pedro, San Juan de Letrán, San Pablo Extramuros, Santa

[3] Cervantes, *La Galatea*, ed. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Madrid: Cátedra, 1995, pág. 152. Entre los interrogantes que plantea tan lacónica confidencia, está la índole exacta de este cargo. No parece, a decir verdad, que se deba asimilar a la de secretario o confidente de su amo: hubo de ser, más bien, la de un ayuda de cámara, como lo sugiere la etiqueta y especifican los manuales de la época, empleado la mayoría de las veces en tareas serviles, y que tan sólo ocasionalmente sería admitido en la intimidad del cardenal, asistiendo a sus conversaciones con Ascanio Colonna.

[4] *El licenciado Vidriera*, ed. cit., pág. 272.

[5] *Ibid.* Sobre el atractivo ejercido por las ruinas de la Roma antigua sobre los viajeros en el siglo XVI, *vid.* Jean Delumeau, *Rome au XVIe siècle*, París: Hachette, 1975, págs. 39-42.

[6] Con sus ocho metros de anchura, era, en el siglo XVI, la calle más ancha de Roma. *Vid.* Delumeau, *op. cit*., pág. 75.

[7] Cervantes, *op. cit*., pág. 273. Sobre los miles de peregrinos que solían acudir cada año a Roma y, muy especialmente, el notable incremento de su número a partir del año 1575, *vid.* Delumeau, *op.cit*., págs. 43-7.

María la Mayor, San Lorenzo, Santa Cruz en Jerusalén y San Sebastián— que los peregrinos necesitaban visitar en un mismo día para obtener la indulgencia plenaria del Año Santo, recalca esta vez Rodaja la magnificencia de una Iglesia en majestad, cifrada en sus ceremonias y plasmada en su catolicidad por la presencia de fieles procedentes del orbe entero. Entre estos fieles sobresale por supuesto nuestro licenciado, sin que se nos diga lo que representan efectivamente para él estas prácticas, al descubrirse a nosotros no sólo confesado, sino lleno de *agnusdeis* y cuentas. Ahora bien, ¿qué pensar de semejante actitud? Se ha querido detectar, en este episodio, cierta reserva irónica por parte de nuestro escritor y, a decir verdad, en más de una ocasión afloran en los textos cervantinos unas pullas irónicas, unas alusiones impertinentes a costumbres eclesiásticas de dudosa moralidad. Fino conocedor del Evangelio, el autor del *Quijote* maneja a menudo el arte de las medias palabras, bien para burlarse de los clérigos con irreverencia, bien para criticar la observancia formal de los ritos, la devoción interesada en las almas del Purgatorio, los padrenuestros de los tartufos de toda laya. Hablar de anticlericalismo de *fabliau* sería equivocarse con esta veta frondosa que lleva la marca de su tiempo. Pero no es cierto que proceda exclusivamente de la lectura de Erasmo. En materia de religión, este desacuerdo con el tono medio de su época puede dejar traslucir a veces el influjo de tal o cual corriente de pensamiento, pero, ante todo, expresa la elección de un espíritu abierto, enemigo de prejuicios, aunque respetuoso con el dogma y el culto; un humanista, en el sentido amplio de la palabra, formado muy lejos del polvo de las bibliotecas, en la escuela de la vida y de la adversidad. La misma prudencia se impone al tratar de apreciar como se debe el fervor que manifestó en sus últimos años. ¿Cómo interpretar sus muestras? ¿Como una precaución necesaria frente a los guardianes de la ortodoxia, o como la decisión meditada de un ser que, en el crepúsculo de su vida, trata de unir con lazos más estrechos la fe y las obras? No podemos desentrañar las razones que motivaron a un hombre cuya intimidad espiritual se nos escapa irremediablemente. Concedámosle, al menos, que no fueron ni mediocres ni mezquinas, puesto que el «raro inventor» que se preció de ser nunca renegó de su vocación de escritor.

A partir de semejante cuestionamiento conviene enfocar, por consiguiente, la mirada cervantina sobre las supersticiones, una mirada que ha llamado, en diferentes momentos del siglo pasado, la atención de destacados cervantistas. Francisco Rodríguez Marín, en particular, ha señalado el valor de testimonio que presenta, sobre las creencias de la España áurea, todo un fondo de anécdotas tradicionales de las que se hace eco el *Quijote*[8]. Américo Castro, por su parte, ha

[8] Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rodríguez Marín, Madrid: Atlas, 1947, t. IX, Apéndice XIII, págs. 198-218.

UAM Ediciones

estimado que Cervantes manifestaba cierta distancia crítica con respecto a estas creencias, y más especialmente las que se refieren a pronósticos y presagios[9]. En fecha más reciente, más que caracterizar la postura personal de un escritor que se nos desliza detrás de sus portavoces, Edward. C. Riley ha hecho hincapié en las actitudes contradictorias de sus personajes, según la situación en la cual se encuentran[10]. Observando una diferencia significativa entre la Primera y la Segunda parte de la novela, ha notado que don Quijote, en la Primera, no alude nunca a los presagios, mientras se refiere a ellos en la Segunda en siete u ocho ocasiones. Acertadamente, relaciona este cambio con su nueva manera de colocarse frente al mundo que lo rodea:

> This is quite logical, for from the start of the Part II the knight has shown himself more sensitive to external reality, more cautious, even suspicious on occasion. He no longer displays the crazily splendid self-assurance he once did. The ups and downs of his reactions to these auguries are a good indicator of his state of mind on each occasion[11].

Partiendo de estas premisas, Riley nos ofrece un fino comentario del episodio apertural del capítulo lxxiii de la Segunda parte. Cabe recordar que, en la secuencia liminar de este capítulo, don Quijote y Sancho, al volver a su aldea, sorprenden a dos muchachos que están peleando por la posesión de un grillo enjaulado. Poco después, una liebre se agazapa a sus pies para tratar de escapar de los perros que la persiguen. Para descifrar estos dos incidentes consecutivos, nuestro caballero pretende valerse de la clave que le proporciona, según él, el encantamiento de Dulcinea, considerándolos uno y otro como malos agüeros. Sancho, en cambio, les da un significado del todo contrario: al comprar la jaula a los muchachos, da entender, de esta manera, que es capaz de desencantar a la dama de su amo, aunque en un plano puramente simbólico, ya que no se ha decidido a darse los tres mil y tantos azotes prescritos por Merlín. Ahora bien, el partido que toma don Quijote, en esta circunstancia, no define un punto de

---

[9] Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona: Noguer, 1972, pág. 53.

[10] «Aquello es perfectamente lógico, ya que, desde el comienzo de la Segunda Parte, el caballero se ha mostrado más atento a la realuidad externa, más curioso, y hasta circunspecto en algunas ocasiones. Ya no ostenta la loca y espléndida seguridad que mostró hasta entonces. Los altibajos de sus reacciones frente a estos agûeros son un buen indicio de su estado mental en cada ocasión», Edward C. Riley, «Symbolism in *Don Quixote*, Part II, Chapter 73», *Bulletin of Hispanic Studies*, III (1979), págs. 161-73. Véanse también las acertadas observaciones de Giulia Poggi, «Sancho, don Quijote y la liebre (*Quijote*, II, 73)», en Carlos Romero Muñoz (ed.), *Le mappe nascoste di Cervantes*, Treviso: Santi Quaranta, 2004, págs. 55-66.

[11] Riley, art. cit., pág. 163.

UAM Ediciones

vista permanente, una manera de ser que le sería consustancial[12]. En un capítulo anterior, el lviii de la misma parte, el caballero, durante una de sus conversaciones con su escudero, camino de Barcelona, pocos momentos antes de la aventura de la fingida Arcadia, se niega, al contrario, a dar fe a los presagios:

> Has de advertir que no todos los tiempos son unos, ni corren de una misma suerte, y esto que el vulgo suele llamar comúnmente agüeros, que no se fundan sobre natural razón alguna, del que es discreto han de ser tenidos y juzgar por buenos acontecimientos[13].

El interés de esta declaración se debe a que viene acompañada con dos casos de superstición, aducidos por el hidalgo como ejemplos de disparate:

> Levántase uno de estos agoreros por la mañana, sale de su casa, encuéntrase con un fraile de la orden del bienaventurado San Francisco, y como si hubiera encontrado con un grifo, vuelve las espaldas y vuélvese a su casa. Derrámasele al otro mendoza la sal encima de la mesa, y derrámasele a él la melancolía por el corazón, como si estuviese obligada la naturaleza a dar señales de las venideras desgracias con cosa de tan poco momento como las referidas. El discreto y cristiano no ha de andar en puntillos con lo que quiere hacer el cielo[14].

Así pues, don Quijote bosqueja aquí dos escenas divertidas, con una capacidad de observación que parece llevar el sello de la experiencia viva. Algo que, precisamente, tiende a confirmar la nota de Rodríguez Marín sobre el particular, en uno de los apéndices a su última edición del *Quijote*. De los testimonios reunidos por él se infiere que, en tiempos de Cervantes, era de mal agüero topar con un monje por la calle al salir de casa, una creencia que seguía viva al principio del siglo xx[15]. En cuanto al segundo ejemplo, el de la sal derramada sobre la mesa, difiere del anterior por encarnarse en un personaje cuyo nombre se descubre, aunque no su identidad exacta: un tal Mendoza, representación emblemática, lo mismo que en Lope de Vega y Quevedo, de la fama que tenían, de muy antiguo, todos

---

[12] Sobre la presencia de las supersticiones en las obras de Cervantes, *vid.* Francisco Garrote Pérez, «Universo supersticioso cervantino; su materialización y función poética», Manuel Criado de Val (ed.), *Cervantes, su obra y su mundo, Actas del I Congreso Internacional sobre Cervante*s, Madrid: Edi-6, 1981, págs. 59-74. Para un intento de sistematización de las actitudes de don Quijote frente a los agüeros, *vid.* Ana García Chichester, «Don Quijote y Sancho en el Toboso: superstición y simbolismo», *Cervante*s II (1983), págs. 121-33.

[13] Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, 58, ed. de Francisco Rico, Barcelona: Círculo de Lectores, 2005, t. I, pág. 1199.

[14] *Ibid.*

UAM Ediciones

los miembros de esta noble familia con la cual la de Miguel mantuvo estrechas relaciones. Su abuelo, el licenciado Juan de Cervantes, fue en efecto miembro del consejo del duque del Infantado, Diego Hurtado de Mendoza, en tanto que el hijo bastardo del duque, Martín de Mendoza, gitano por parte de madre y archidiácono por añadidura, se convirtió en amante de María de Cervantes, hija del licenciado y tía de nuestro escritor[16]. *Mendocino*, a lo que parece, había llegado a ser sinónimo de supersticioso[17]. Se infiere de estos datos un probable vínculo directo entre la curiosidad que pudieron despertar en Cervantes las supersticiones de sus contemporáneos y las muestras que nos ofrece de ellas con su talento de narrador. Sin embargo, estas actitudes significativas, que pudo contemplar en más de una ocasión, se señalan también en obras que no son documentos, ni textos de ficción, sino tratados, como el que nos ha dejado un escritor de finales del siglo xv, Polidoro Virgilio. Humanista italiano, nacido en Urbino, se conoce sobre todo por su *De inventoribus rerum*, compilación de anécdotas sobre los orígenes de las cosas en los campos más variados, desde la técnica hasta la religión[18]. Este tratado, cuya amplia difusión ha sido comprobada por Víctor Infantes, llamó la atención de Marcel Bataillon: no sólo porque el autor se aplica a explicar los cultos populares como vestigios del antiguo paganismo, anticipando así a Erasmo en su reivindicación de un cristianismo purificado de cualquier vana superstición, sino porque el erasmista Francisco Thámara dio de este libro, en 1550, una traducción española que la Inquisición condenó ocho años después a la hoguera, junto con el original latín[19]. Pues bien: mientras don Quijote y Sancho se encaminan hacia la cueva de Montesinos, el estudiante que les sirve de guía se dice orgulloso de haber escrito un *Suplemento a Virgilio Polidoro, que trata de la invención de las cosas*, describiendo la futilidad de su contenido en términos que provocan la risa del lector[20].

Desde la perspectiva que nos interesa, nos conviene orientarnos hacia otro tratado del mismo Polidoro, el *De Prodigiis*[21]. Publicado en 1531, este diálogo

---

15 Apéndice XIII, págs. 200-1.

16 Véase sobre el particular nuestro *Cervantes*, Madrid : Espasa, 2003, págs. 51-2.

17 *Id*., págs. 202-3.

18 *Vid.* D. Hay, *Polydor Vergil, Renaissance Historian and Man of Letters*, Oxford University Press, 1952; así como F. Canuti, *Per il quinto centenario della morte di Polidoro Vergilio urbinate, padre de la storia inglesa. 1555-1955*, Urbina: Scuol Tip. Bramante, 1955.

19 Marcel Bataillon, *Erasmo y España*, México: Fondo de Cultura Económica, 1966, págs. 638-9 y 717-8. Sobre la difusión en España de este tratado, reeditado por B. Weiss y Luis C. Pérez (*Los inventores de las cosas*, Pennsylvania State University, 1980), *vid*. Víctor Infantes, «De *Officinas* y *Polyantheas*: los diccionarios secretos del Siglo de Oro», *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid: Gredos, 1988, págs. 254-5.

20 *Don Quijote*, II-xxii. Episodio analizado por Charles V. Aubrun, «Cervantes y los humanistas», en R. Kloepfer (ed.), *Bildung und Ausbildung in der Romania*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1979, t. III, págs. 95-104.

21 Véase D. Hay*, op. cit*., págs. 34-45.

UAM Ediciones

inicia su verdadera carrera a mediados del siglo xvi, en el mismo momento en que, como demuestra Jean Céard en un importante estudio, la creencia en los prodigios llega a movilizar, en su totalidad, «los recursos de la erudición, las enseñanzas de la historia y los medios del pensamiento»[22]. Prueba del éxito que conoce esta obra son las dos traducciones italianas publicadas en 1550 y 1554, a las que sigue una traducción francesa de 1555. Por boca de uno de los interlocutores introducidos por el autor en este tratado, su amigo Robert Ridley, Polidoro expone una refutación sistemática de los prodigios. Como observa Jean Céard, explica cómo los hechos que suelen llevar semejante calificativo no corresponden en realidad a este concepto: carecen en efecto de un carácter específico, una marca singular para ser reconocidos en tanto que signos de un acontecimiento futuro[23].

Ahora bien, el mayor interés de la demostración de Ridley reside, para nosotros, en el hecho de que pone en tela de juicio algunos de estos prodigios llamados augurios por los Antiguos, entre los cuales dos cobran una relevancia particular en relación con la declaración de don Quijote. El primero no es sino el mismo que el ingenioso hidalgo citó en segundo lugar:

> De'l sale, è vn' altra ragione: per che egl' è sacro, e (come Platon dice) hà suo corpo amico à Dio, e per che é nimico d'ogni corruzione, en senza il quale nessun sacrificio già si faceva. Per tanto, chi vsa sale, à cosa non necessaria, ò per sorte, ò poca auuertenza lo 'spande: par che facci male, e sia degno di pena, e di qui è nata tal' oppenione[24].

Como se echa de ver, Ridley no se limita a recordar una superstición probada, sino que se propone explicarla racionalmente: si derramar la sal es mala señal, es porque la sal, que preserva la carne de la corrupción, se solía considerar como sagrada. Idéntica actitud es la que adopta ante el otro supuesto prodigio, señalado y comentado por el caballero:

---

22 Jean Céard, *La nature et les prodiges*, París: Droz, 1996, pág. 161.

23 *Op. cit*., págs. 167-8.

24 Polidoro Vergilio, *De 'Prodigii*, *libr. III, per Damiano Marassi fatti toscani*, Lyon: G, de Tourne, 1554, pág. 221: «En lo referente a la sal, hay otra razón por la que se considera sagrada,sea porque (como dice Platón) su sustancia es grata a Dios, sea porque es enemiga de toda corrupción, sin la cual no se celebraba ningún sacrificio. Por lo tanto quien utiliza la sal para cosas no necesarias, o por casualidad o bien por falta de prudencia la esparce, parece que esto hace daño y que merece un castigo; de ahí se ha formado esta opinión». Damos a título de comparación el texto latino según la edición de 1671: *At salis alia ratio: is enim sacer est, et amicum Deo, uti Plato vocat, corpus, quod corruptionis sit praecipuus expulsor, sine quo nullum olim fiebat sacrificium. Proinde qui sale ad rem non necessariam utitur, vel forte aliqua eum projicit, peccare iudicatur, ipsumque poena quaedam manere videtur: unde hominis opinio orta fertur* (Polydore Vergile, *De prodigiis libri III*, Amsterdam: Elzevier, 1671, pág. 79).

UAM Ediciones

> Quello c'hauete detto de'l rincontro de Monaci, ò Frati, ch'ei sia di cattiua vria: questo non saperrei dare ad altro: ch'à la diuersità de'l vestire: per che buon parte di loro veston, ò di nero, o daltri colori poco allegri: e gl'altri di diuersi colori, con arte compartiti, e foggie strauaganti, e fastidiose, e mal piacenti à gl'occhi nostri. Per le quali cose, così come loro, forse uoglion esser tenuti humini vili, ò solitarij, ne così sempre ci son tra gli'occhi: così paiono, e (in ció sono) molto dissimili à gl'altri: e in tal modo muouono le menti i molti leggieri[25].

Esta vez, Ridley repara en los colores que suele llevar el hábito monjil, negro u oscuro, los cuales, si hemos de creerle, suelen ser cargados por el vulgo de un simbolismo ingenuo, de modo que cualquier encuentro con uno de estos frailes cobra un valor nefasto.

¿Qué concluir de este doble parecido? A lo menos, una indiscutible coincidencia entre Ridley y don Quijote, no sólo por negarse los dos a creer en las supersticiones, sino por aducir los mismos ejemplos en apoyo de su refutación. Aunque no se haya rastreado ninguna reminiscencia explícita del *De Prodigiis* en el *Quijote*, lo que se nos dice de Polidoro Virgilio, en el capítulo xxii de la Segunda parte, prueba que Cervantes hubo de tener un conocimiento directo de algunas de sus obras, probablemente adquirido durante su estancia napolitana[26]. De la capital de la Italia española Rodaja nos dice que es «a su parecer, y al de todos cuantos la han visto, la mejor de Europa y aun de todo el mundo»[27] Desgraciadamente, no podemos determinar a ciencia cierta en qué fechas exactas

---

[25] *De 'Prodigii*, págs. 221-2: «Lo que habéis dicho sobre el encuentro con monjes o frailes, que esto sea de mal agüero, no sabría decir otra cosa sino que esto puede achacarse a su distinta manera de vestir; pues una gran parte de ellos visten o de negro o de otros colores poco alegres; y los otros visten de colores diversos, arreglados con arte y formas extravagantes y fastidiosas y poco agradables a nuestros ojos. Por todo esto, así como ellos tal vez desean que se les considere hombres humildes, o solitarios, no siempre se muestran así a nuestros ojos: de modo que parecen (y en esto lo son) muy distintos respecto a los demás: y de tal manera mueven las mentes de los mortales, las que son más livianas». Comp. *De prodigiis*, *loc. cit.*: *Quod monachorum occursus est ominosus, id vestitu varietati assigneverim bona enim illorum pars nigro amiciuntur vestitu, reliqui vero discoloribus miro quodam artificio confectis utuntur vestibus. Ex qua re ut illi per paucorum hominum forsitan censeri homines volunt, sic multo dissimillimi videntur, et suo ocursu aliorum movent mortalium mentes, quae minus firmae sint*. Agradezco a Aldo Ruffinnato su ayuda a la hora de traducir estas citas.

[26] En opinión de Carlos Romero, la lectura de Polidoro Virgilio debió de influir también en la elaboración del *Persiles*, en tanto que «escritor de cosas amenas y curiosas». *Vid.* su introducción a su ed. de M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid: Cátedra, 2002, pág. 51.

[27] *El Licenciado Vidriera*, pág. 273. La población de Nápoles era dos veces la de Venecia, tres la de Roma, cuatro la de Florencia. Toda la Italia meridional desembocaba en ella. *Vid.* Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, París: A. Colin, 1966, t. I, págs. 316-8.

UAM Ediciones

estuvo allí el escritor; si hemos de creer unas confidencias suyas, se escalonaron en el transcurso de "más de un año". Nos gustaría entrever algo de sus ocupaciones durante estos meses invernales transcurridos entre dos campañas. Tal vez se dedicó a romper la rutina de la vida de guarnición, con otros entretenimientos que la frecuentación de las tabernas y el trato de las cortesanas. Nos complacemos en imaginarlo saciando su sed de lecturas, aunque, dado el laconismo de los archivos, difícil se nos hace, al respecto, salir del campo de las hipótesis[28]. En cualquier caso, el parecido que acabamos de observar nos permite entrever, en las palabras de don Quijote, el resultado de un proceso de elaboración que no deja de recordar aquél que estudió Francisco Ayala en su comentario al capítulo xxxii de la misma Segunda parte. La mala jugada que padece el ingenioso hidalgo, por culpa de las doncellas del duque, con el pretexto de lavarle las barbas, quedando con la cara enjabonada, parece ser, a primera vista, el trasunto de una escena contemplada por Cervantes. Ahora bien, como ha mostrado Ayala, esta burla se asemeja a otra que refiere Luis Zapata en su *Miscelán*ea, de la cual fue víctima, por parte del conde de Benavente, un embajador portugués al que había invitado[29]. ¿Leyó o no Cervantes la recopilación de Zapata, publicada mucho después de muerto su autor? Para Francisco Ayala, la burla imaginada por el conde hubo de alimentar todo un acervo de anécdotas. Difundidas oralmente, debieron de convertirse en un material mostrenco aprovechado por Zapata y reelaborado más tarde por Cervantes. En cambio, Francisco Márquez Villanueva, en vista del estrecho paralelismo que presentan los dos relatos, excluye una mera coincidencia y considera que el autor del *Quijot*e hubo de conocer la *Miscelánea*[30]. En cualquier caso, queda fuera de duda que experiencia y tradición confluyeron en la génesis del episodio.

De la misma manera, en el caso que nos ocupa, el proceso creador no pudo ser tan sencillo, tan mecánico como pretendió la crítica positivista, tributaria,

---

[28] Una pista de interés ha sido señalada por Francisco Márquez Villanueva, al examinar la figura del venerable Telesio, que interviene en el libro V de *La Galatea*: este noble sacerdote, en efecto, lleva el nombre del filósofo Bernardino Telesio (1509-1588), antiescolástico formado en el aristotelismo paduano y avecindado en Nápoles en el momento en que Cervantes estuvo en dicha ciudad. Tal vez habrá contribuido a la formación intelectual de un escritor que conservó, hasta sus últimos años, la huella de esta experiencia, aunque no estamos, de momento, en condiciones de asegurarlo. *Vid*. F. Márquez Villanueva, *Sobre el contexto religioso de «La Galatea»*, Giuseppe Grilli (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Nápoles, 1995, págs. 181-96. Acerca de la formación intelectual de Cervantes y de sus lecturas, véanse las atinadas observaciones de Anthony Close, en «Cervantes: Pensamiento, Personalidad y Cultura», *Don Quijote de la Mancha*, ed. cit., págs. LXVII-LXXIV.

[29] Francisco Ayala, «Experiencia viva y creación poética (Un problema del *Quijote*)», reed. en *Cervantes y Quevedo,* Barcelona: Seix-Barral, 1974, págs. 97-128.

[30] F. Márquez Villanueva, «Don Francisco Zapata o el sentido de una fuente cervantina», *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid: Gredos, 1973, págs. 109-82.

aunque sin querer confesarlo, de la estética de la tajada de vida. Entre observación y creación debió de insertarse el recuerdo, más o menos preciso, de un texto anterior que bien pudo ser el que hemos sacado a colación. Pero, al mismo tiempo, la reescritura cervantina se separa radicalmente de la presentación de los mismos casos que debemos a Polidoro. Como buen humanista, éste se nos aparece preocupado por encontrar la clave de unas actitudes extrañas, sin duda, pero ampliamente difundidas en todas las capas de la sociedad de su tiempo. Cervantes, en cambio, por boca del ingenioso hidalgo, pone de relieve, con un arte consumado del escorzo, la gracia de unas situaciones concretas cuyo carácter insólito resulta aún más llamativo. No nos pinta a un vulgar necio, sino a «uno de estos agoreros»; y en cuanto al fraile con que topa al salir de casa, no se trata de un monje cualquiera, sino de un franciscano, en cuya Orden Tercera Cervantes ingresó por las misma fechas[31]; mejor dicho, de un fraile de San Francisco del cual el supersticioso huye como si se tratara de un grifo. En cuanto a su congénere, sale del anonimato para venir a llamarse «el otro Mendoza», denominación tan imprecisa como familiar, que es como un guiño destinado al lector cómplice; y ya no es la sal derramada en la mesa la que determina la comicidad de esta escena, sino el parecido entre su fluir y el de una melacolía cuya presencia recurrente corre por todo el imaginario cervantino[32].

Esta amena conversación entre amo y servidor sobre la creencia en los agüeros no tiene por qué sorprendernos, si nos acordamos de las circunstancias en que tiene lugar. En el momento en que aborda el tema de las supersticiones, don Quijote no ha sido derrotado todavía por el caballero de la Blanca Luna, sino que, al contrario, ha salido airoso de las últimas aventuras que le han sucedido: además de haber vencido a Tosilos, acaba de deslumbrar a su escudero recordándole los valerosos hechos de los santos de la milicia divina. Este mismo impulso es el que le lleva a considerar los prejuicios que padece su tiempo con una mente lúcida y serena. De ahí la inmediata aprobación que recibe de Sancho, el cual comparte con su señor el mismo sentir. Más adelante, en cambio, don Quijote, al recordar la desenvoltura de Altisidora, introduce una fractura inesperada, poniendo en peligro esta convivencia y armonía. Se confirma, de este modo, que el diálogo entre caballero y escudero forma parte de un trato permanente, donde acuerdo y desacuerdo van alternando sin cesar, confiriendo a dos entes de papel no sólo la apariencia, sino la presencia y el relieve de la vida.

---

[31] Novicio de la orden desde 1613, pronunciará sus votos definitivos el 2 de abril 1616, pocos días antes de morir, siendo enterrado el 23 del mismo mes, vestido del sayal de franciscano. *Vid*. nuestro *Cervante*s, Madrid: Espasa Austral, 2003, págs. 416-19.

[32] Véanse los estudios reunidos por J. García Gisbert, en *Cervantes y la melancolía*, Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1997.

VISIÓN DE LA CRÍTICA EN EL SIGLO XX SOBRE LA MUERTE DE DON QUIJOTE

JAIME FERNÁNDEZ S. J.
(Sophia University. Tokyo)

Gracias a la *Bibliografía del Quijote*[1], que he venido compilando desde hace quince años, puedo asegurar que los capítulos más estudiados y comentados de la gran novela son el primero y el último, es decir, el nacimiento y la muerte del personaje. Después de haber leído algo más de doscientos títulos, es decir, una tercera parte de los que aparecen en la última unidad narrativa de la Bibliografía (II-LXXIV), he llegado a la conclusión de que en el caso de Cervantes leer no es, como suele decirse, leer dos veces, sino leer doscientas. Porque, aunque no pueda estar de acuerdo con muchos de esos estudios, su lectura me ha sido muy útil para captar matices que de otra forma quizás nunca hubiera advertido, y quedar admirado una vez más de la riqueza semántica del texto de Cervantes.

El lector del último capítulo y de los estudios que lo comentan advierte los centros de interés del investigador: la pertinencia de la escena, la identidad del personaje que muere, la causa y la atmósfera de su muerte, su recuperación del juicio y del verdadero nombre, la negación de su pasado, la actitud de los amigos y familiares que le rodean, el sentido del epitafio, las apasionadas palabras del narrador a la pluma y, por último, el tono indefinible de todo el conjunto.

[1] *Bibliografía del «Quijote» por unidades narrativas y materiales de la novela*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1985, 1343 págs. La tercera edición aparecerá a comienzos de 2006.

Edad de Oro, XXV (2006), págs. 141-155

Pertinencia de la escena

En primer lugar, aunque haya algún que otro autor para quien este final no pasa de ser una chapuza rápida[2]; o bien algo innecesario o forzado, ya que no hay nada en la dinámica fundamental del texto que «exija» la muerte del caballero[3], la postura general es muy otra. Así, como asegura Borges, el libro entero ha sido escrito para esta escena; o, como mucho antes afirmaba Unamuno, siendo la muerte de don Quijote coronación de su vida, sólo a través de ella se revela su misterio, su secreto fondo[4]. Aparte de que, podríamos añadir, por estar al final de la obra contiene la importante función hermenéutica de decirnos cómo interpretar lo leído.

Sin duda alguna, la escena final es algo en cuya elaboración Cervantes puso una especial atención y cuidado, ya que abunda en múltiples alusiones y paralelismos o contraposiciones con otras unidades narrativas de la novela.

Porque, ante todo, como acertadamente se ha indicado en más de una ocasión, el regreso final de don Quijote al hogar, no es único, sino el tercero. Hay así en la novela tres salidas y tres regresos del héroe que implican un desengaño cada vez mayor y una mayor conciencia de sí y del mundo[5].

---

[2] Felipe Benítez Reyes, «La crueldad aplicada a unos muñecos», en *Nuevas visiones del «Quijote»*, José Luis García Martín (ed.), Oviedo: Ediciones Nobel, 1999, págs. 28, 42.

[3] James Iffland, «Do We Really Need to Read Avellaneda?», *Cervantes*, 21 [1] (2001), págs. 79-80. Ya antes en su detallado estudio *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Madrid: Iberoamericana / Frankfurt: Vervuert, 1999, pág. 565, concluye diciendo que es perfectamente posible que Cervantes haya querido hacer de la muerte de don Quijote «cosa de risa»; que así está en consonancia con la obra, y que es preferible considerarla dentro de la cultura festiva popular.

[4] Jorge L. Borges, «Análisis del último capítulo del *Quijote*», *RUBA*, 5 [1] (1956), págs. 28-36. Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), Madrid: Espasa-Calpe, 1971, Capítulo LXXIV, págs. 215-28.

[5] Ángel Manuel Aguirre, «Homenaje a un cervantista hispanoamericano, José Echeverría: *In Memoriam*», en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas,* II (2001), págs. 1097-103. Cfr. José Echeverría, «La novela espejo» (A propósito de un libro sobre el *Quijote*), en *Libro de convocaciones I*, Barcelona: Anthropos, 1986, págs. 13-54. Peter N. Dunn, «Shaping Experience: Narrative Strategies in Cervantes», *MLN*, 109 [2] (1994), págs. 187-203, dice que son tres regresos y tres derrotas, rezumando ironía (pág. 192). Juan Carlos Rodríguez, *El escritor que compró su propio libro. Para leer el «Quijote»*, Barcelona: Random House Mondadori (Debate), 2003, pág. 426, habla de tres finales, y tres desgarros o pérdidas: el de la derrota; el de las voces de los niños; el de don Quijote amenazado por un doble (el de Avellaneda), y sintiéndose doble de sí mismo, don Quijote y Alonso Quijano; y el desgarro de la propia pluma al tener que matar y enterrar a su caballero, después de haberlo amado tanto y haberlo creado y criado. Ernesto Caballero Calderón, *Breviario del «Quijote»*, Madrid: Afrodisio Aguado, 1947, págs. 301-14, escribió que don Quijote había muerto dos veces: la primera de tedio y tristeza (al final de la Parte I); y la segunda, definitiva, impregnada de resignación y vencimiento.

UAM Ediciones

Además, la muerte de don Quijote, en cuanto a su ejemplaridad y densidad de significado, se ha venido preparando por contraste con las otras muertes que aparecen en la novela (Grisóstomo, aventura del cuerpo muerto, resurrección de Altisidora, etc.)[6]; y también, en cuanto a su concienciación personal, por medio de veladas alusiones en varios momentos del flujo narrativo: encuentro con la carreta de las Cortes de la Muerte (II-XI), con las imágenes de los caballeros celestiales (II-LVIII), y más abiertamente ante la derrota a manos del caballero de la Blanca Luna (II-LXIV)[7].

En otro sentido, resultan sorprendentes la aparición de personajes y motivos del primer capítulo de la novela en este último. Dichos personajes y motivos aparecen pero con una diferente densidad semántica. Así, el cura, el barbero, el ama y la sobrina son en el primer capítulo sólo personajes aludidos y en el último están plenamente integrados con diferentes reacciones ante el caballero. También la contraposición en cuanto a la valoración de los libros de caballerías, de ser *verdad* y *certeza*, a ser *disparates* y *embelecos*. O incluso el paralelismo que se advierte en la rapidez con que entonces el personaje se dispuso a preparar lo necesario para ser caballero andante («se dio priesa en poner en efecto lo que deseaba») y la doble prisa con que ahora trata de cumplimentar su testamento, y que siente igualmente en la llegada del último momento («me voy muriendo a toda priesa»)[8].

Aún más, se ha advertido una temática semejante en ambos capítulos: la de la conversión, o la de la impronta filosófica que gracias a ambos adquiere la obra, o el guiño burlesco de Cervantes cuando insiste en olvidar el nombre del pueblo del hidalgo[9]. O bien la función primordial que tienen en la totalidad: la de completar el sentido circular de la novela[10].

---

[6] Andrés Ovejero y Bustamante, «De la muerte de Don Quijote», en *El Ateneo de Madrid en el III Centenario de la publicación de «El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha»*, Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1905, págs. 187-209 (*passim*).

[7] Juan B. Avalle-Arce, *Don Quijote como forma de vida*, Madrid: Fundación Juan March / Editorial Castalia, 1976, págs. 236-37. «La idea de servicio le ha llevado a don Quijote hasta más allá de la muerte».

[8] Francisco Domínguez Matito, «El arte del colofón. Un análisis de recurrencias en el último capítulo del *Quijote*», en *Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (1999), ed. J. R. Fernández de Cano, El Toboso: Ediciones Dulcinea del Toboso, 1999, págs. 293-302.

[9] Denys A. Gonthier, «El último yo», en *El drama psicológico del «Quijote»*, Madrid: Ediciones Studium, 1962, págs. 129-48. Emilio Hidalgo Serna, «Representación ingeniosa de la locura metafísica. Función de la ironía cervantina en el *Quijote*», *Revista Chilena de Literatura*, 39 (1992), págs. 5-22. Christian Andrés, «Extravagancia hermeneuticocriptogeográfica y vagancia quijotil», en *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina* (2000), eds. A. Bernat y José M. Casasayas, Ediciones Universidad de Salamanca / Universitat de Les Illes Balears, 2000, págs. 109-23.

[10] Manuel de la Puebla, «Las dos puntas del camino: Consideraciones sobre el nacimiento y la muerte de Don Quijote», *REH-PR*, 12 (1985), págs. 111-20. Y ya antes lo afirmaba Joaquín Casalduero en *Sentido y forma del «Quijote»*, Madrid: Ínsula, 1975, pág. 23.

UAM Ediciones

Por otra parte, puede apreciarse un claro paralelismo con los últimos momentos del gobierno de Sancho en la ínsula. El solemne comienzo de ambos pasajes, con cuidada modulación y tono estilístico, indica un final, el del gobierno de Sancho, y el de la vida de don Quijote, implicando en ambos momentos el profundo desengaño de los dos personajes, y sus palabras de arrepentimiento y renuncia[11].

Todo lo cual está indicando que si Cervantes se vio forzado a este final por la aparición del *Quijote* apócrifo, como suele decirse, supo su genio sacar partido a tal situación sin violentar ni psicológica ni semánticamente la muerte del caballero.

¿Quién muere? ¿Alonso Quijano? ¿Don Quijote?

¿Muerte del caballero? Hago esta pregunta, porque la identidad de la persona que muere es uno de los temas en que los investigadores no acaban de ponerse de acuerdo. La causa de ello son las palabras del personaje en su lecho de muerte: «Dadme albricias, buenos señores, de que ya yo no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de Bueno». Así pues, ¿quién muere? ¿Es don Quijote? ¿Es sólo Alonso Quijano? ¿Son los dos?

Dejando de lado los estudios que no se ocupan del tema directamente, se advierten tres diferentes respuestas. Una de las cuales, compartida por muchos, es que sólo muere Alonso Quijano, porque don Quijote no puede morir. Para ellos, don Quijote es ficción, es sólo una metáfora, o es un papel que desempeñó el hidalgo manchego, o la figuración de una forma de vida, o una ejemplaridad mítica de conducta y nobleza. Don Quijote es inmortal, y desaparece por el fondo silenciosamente, o bien se desvanece en la imaginación del hidalgo. Otra respuesta es la de que muere don Quijote, aspecto que no llega a ser problema, porque tales estudios no se centran directamente en la identidad del personaje.

---

[11] John J. Allen, *Don Quixote: Hero or Fool? A Study in Narrative Technique* (1969). Part I, «Stylistic Disclosure», págs. 61-3; «Hero or Fool?», pág. 88-9. Part II, «The Governorship of Sancho Panza and Don Quixote's Chivalric Career», pág. 32-4 (*passim*). Ruth S. El Saffar, «Cervantes and the Imagination». *Cervantes*, 6 (Spring, 1986), págs. 86-90. También, Edmond Cros: «Evolución y función de la práctica carnavalesca en la España del Siglo de Oro (Don Quijote, principios del siglo XVII)», en *Ideosemas y morfogénesis del texto,* Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1992, pág. 95. Sin embargo, para Dian Fox («The Apocryphal Part One of *Don Quijote*». *MLN*, 100 (1985), pág. 414), el solemne comienzo de este capítulo II-LXXIV, igual que el del final del gobierno de Sancho en la ínsula, es irónico. Han sido notados otros muchos paralelismos. Baste citar, en uno de los más recientes estudios, el que Juan Carlos Rodríguez apunta en torno a la simetría narrativa: Al comienzo, la *lanza* en el astillero; al final, la *pluma* en la espetera («Una muerte por amor y una pluma colgada que nos manda callar». En *El escritor que compró su propio libro. Para leer el «Quijote»*, *op. cit.*, pág. 421-27).

UAM Ediciones

Y finalmente hay estudios en que se afirma la muerte de ambas personalidades. Porque el personaje, en realidad, es sólo uno. Ya que está formado por los dos polos de la perfección humana: uno, Alonso Quijano que nos hace ver la humilde y deficiente condición del mundo, y otro, don Quijote que nos mueve a transfigurarle. Así la locura de Alonso Quijano significa la pérdida de sólo su juicio para obtener otro superior y transfigurado[12]. La unión entre ambos es tal que sabemos quién es Alonso Quijano a través de don Quijote[13]. Tan inseparables son que la locura de Alonso Quijano es don Quijote, siendo el hidalgo un elemento básico que el arte del novelista hace olvidar al lector[14]. Para probar este punto, incluso se puede acudir a la afirmación del personaje acerca de su único «yo»: «No hay otro yo en el mundo», aunque expresado en la oscilación de dos momentos sucesivos: al principio, de Alonso Quijano a don Quijote, y al final, de don Quijote a Alonso Quijano, en una doble superación: primero de la mediocridad, y ahora de su orgullo[15]. El mismo narrador sigue usando hasta doce veces el nombre de don Quijote, aun después de las palabras del caballero, diciendo que ya no lo es, que ahora es Alonso Quijano, quizás porque le cueste trabajo desprenderse de la entrañable figura que ha creado[16]. En realidad, coexiste don Quijote con su predecesor. Tanto que en esta hora final es posible resaltar una u otra figura, porque la vida ha sido una constante afirmación de la bondad y del ingenio del personaje, capaz de abrazar en un mismo instante al loco y al cuerdo, el pasado y el presente, don Quijote y Alonso Quijano el Bueno[17].

Pero los nombres, pienso yo, aunque hayan podido tener un determinado valor a lo largo de la narración, ahora no importan. Porque, por más que el personaje diga tener otro nombre, ahora su dimensión interna es fundamentalmente la misma, ya que su valoración, su hondo sentido ético, no ha cambiado. Si en el

---

[12] Pedro Laín Entralgo, «Ensayos mínimos» ('Harvey y Don Quijote'. 'Don Quijote, enfermo'), en *Vestigios. Ensayos de crítica y amistad*, Madrid: E.P.E.S.A, 1948, págs. 376-79.

[13] Jorge Guillén, «Vida y muerte de Alonso Quijano», en *El «Quijote» de Cervantes*, ed. George Haley, Madrid: Taurus, 1884, págs. 308-12.

[14] Francisco García Lorca, «Algunas notas sobre la realidad en el *Quijote*», en *De Garcilaso a Lorca*, Madrid: Istmo, 1984, págs. 86-7; 95-9.

[15] Denys A. Gonthier, «El último 'yo' quijotesco», en *El drama psicológico del «Quijote»*, *op. cit*., págs. 141-48.

[16] Alfred Rodríguez y Tomás Ruiz-Fábrega, «Las últimas páginas: ¿Don Quijote o Alonso Quijano?», *ACer*, 20 (1982), págs. 215-17.

[17] Randolph D. Pope, «*Don Quijote*, Segunda Parte: Capítulo 74 y final», en *Estudios de literatura española y francesa. Siglos XVI y XVII. Homenaje a Horst Baader*, Franke Gewecke (ed.), Frankfurt am Main: Verlag Klaus Dieter Vervuert, 1984, págs. 169-74. John G. Weiger (*The Individuated Self*, Athens, Ohio: Ohio University Press, 1979, págs. 111-16), indica que el personaje a través de un proceso de individuación (conseguir eterno nombre y fama), se ha liberado de la anonimidad de la primera línea de la obra («un hidalgo de los de...»), aunque sólo al final logra saber quién es: Alonso Quijano, el Bueno. Ahora, al final de su vida, no hay regreso alguno a su estado pre-quijotesco, ni hay ningún auto-sacrificio.

primer momento cuando perdió el juicio su decisión de hacerse caballero andante estuvo marcada por una clara impronta ética, el valor del hombre, como puede apreciarse en el doble fin que abrazó: alcanzar fama (reconocimiento de su propio valor) y hacer el bien (admisión del valor de los otros), en este último momento, después de recobrar el juicio, dice aquellas palabras tan hondas y verdaderas: «que en tales trances como éste no se ha de burlar el hombre con el alma»[18].

¿Cómo es la muerte del personaje?

Llegados a este punto y dada esta visión del personaje, podría pensarse que la atmósfera de sus últimos momentos ha de ser inequívocamente ejemplar. Y, sin embargo, no resulta ser así para una gran parte de los cervantistas. La renuncia del personaje a ser don Quijote, su abominación de los libros de caballerías y el reconocimiento de su necedad y su escarmiento, a lo que debe añadirse algunos detalles irónicos o «festivos» con que el narrador da vida a su texto, todo ello influye inevitablemente en el lector, produciéndose tres visiones distintas: una positiva, otra negativa, y una más completa al incluir las dos anteriores. De ciento treinta autores que se pronuncian al respecto, un cuarenta por ciento tienen una visión positiva: muerte cristiana, ejemplar, llena de sosiego, serenidad y cordura, de una solemnidad desgarradora, majestuosa; muerte que es una iluminación, una conversión, una noble hazaña, la última batalla ganada por el hidalgo, llena de sabiduría; muerte que, en una palabra, revela la superioridad de don Quijote sobre Alonso Quijano[19].

---

[18] Jaime Fernández S. J., «Muerte de don Quijote. En torno al valor ético del personaje», *ACer*, 23 (1985), págs. 9-17. No obstante su importancia, estas palabras no han merecido, que yo sepa, comentario alguno durante el siglo XX. Aunque se ha subrayado en varios casos la continuidad ética de la persona. Así, según David A. Boruchoff («On the Place of Madness, Deviance, and Eccentricity in *Don Quijote*», *HR*, 70 [1] (Winter, 2002), págs. 1-23), la conformidad que muestra el personaje en la hora final es tan importante, para saber que está sano, como lo fue el rechazo de la quietud y la monotonía en el designio de su locura caballeresca. De acuerdo con esto, don Quijote rechaza la causa de su locura, los libros de caballerías, pero no los valores que le definieron como ser humano aun en su locura (págs. 19-21). Por otro lado, Mark Van Doren (*La profesión de Don Quijote*, México: Fondo de Cultura Económica, 1973, págs. 107-8) habla del *alma*, pero reduciendo algo su valor, ya que dice que «al final sólo se dedica a su alma», y que «el alma no se pone armadura».

[19] Es prácticamente imposible dar todos los nombres de los cervantistas implicados en estos juicios. Sólo indico algunos nombres (Juan Valera, Concha Espina, Eugenio Guzmán, Eduardo Juliá Martínez, Juan Carlos Ghiano, Joaquín Casalduero, Conrado Menéndez Díaz, Francisco Maldonado de Guevara, Auguste Rüegg, Manuel Criado del Val, Santiago Montero Díaz, Agustín Basave Fdez. del Valle, Ángel del Río, Denys A. Gonthier, Alberto Navarro, Otis H. Green, Guido Castillo, Ramón Díaz-Solís, Howard Mancing, Jaime Fernández S. J, Salvador Muñoz Iglesias, Nelson R. Orringer, Contag Kimberly, Colette Botin-Fourchotte, Fernando Vevia Romero, Sergio Peña y Lillo, David A. Boruchoff). Las referencias completas podrá encontrarlas el lector en el último capítulo de mi *Bibliografía del «Quijote»*, *op. cit.,* págs. 888-912.

UAM Ediciones

Otro cuarenta por ciento expresa su visión negativa en estos términos: muerte que es una traición, un homicidio del autor, un fracaso, el arrepentimiento por una vida inútil y desenfrenada, muerte vulgar y amarga; muerte que es negación de la fe y de la esperanza, frustración, suicidio disimulado (Kafka), claudicación, muerte burlesca, irónica y fría[20].

En el tercer grupo, las opiniones oscilan entre calificar la muerte de compleja (expiación y arrepentimiento), como Américo Castro, o de ambigua, ya que es mezcla de seriedad y bromas; o de muerte pensada para satisfacer a muchos; o de muerte arbitraria impuesta por Cervantes, pero también consecuencia de la evolución psicológica y moral del personaje. En fin, muerte ejemplar o claudicación, según se mire[21].

Según se mire... O también, según haya sido la lectura que el cervantista ha hecho de la obra. Lectura que, por otra parte, puede cambiar, y de hecho cambia, con el paso del tiempo. Lógicamente el lector sabe que aquí está la clave para comprender el porqué de tantas y tan diversas opiniones. Es el perspectivismo, y es el equívoco, que están magistralmente integrados en el texto de Cervantes[22].

Todo lo cual se aplica no sólo a la atmósfera que envuelve a la muerte del personaje, sino a la causa de la misma. Pero en este punto es el mismo narrador con su perspectivismo quien hace complejo el «por qué muere» o el «de qué muere». Así para el narrador, la causa de la muerte es «la melancolía que le causaba el verse vencido», o «la disposición del cielo, que así lo ordenaba». Más adelante, el médico da su parecer: «que melancolías y desabrimientos le acababan». También los amigos de don Quijote. Para el cura, el bachiller y el barbero, «las señales por donde conjeturaron que se moría fue el haber vuelto con tanta facilidad de loco a cuerdo». Para Sancho Panza, su señor se dejaba morir a «manos de la melancolía», o «de pesar de verse vencido».

---

[20] Como en el caso anterior, indico algunos nombres (G. Martínez Sierra, Benito Pérez Galdós, José Gómez Ocaña, Ramiro Ledesma Ramos, Victoriano García Martí, Antonio Rodríguez, Mirta Aguirre, Ildefonso Pereda Valdés, Oto Olivera, Marthe Robert, Henryk Ziomek, Mireya Robles, Louis Combet, Frederick Viña, Carrol B. Johnson, Juan David García Bacca, P. E. Russell, Ana María Dotras , Rafael Sánchez Sarmiento, Erminia Macola, Laura Gorfkle, M. Ellen Anderson, Kimberly Contag, Rachel Schmidt, James Iffland, Jorge Aladro, Dieter Janik), *ibid*.

[21] Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona / Madrid: Noguer, 1972 [1925], pág. 133. Castro tiene que admitir que la «muerte *post errorem*», aunque se dé en otros personajes cervantinos, no se puede aplicar al caso de don Quijote. Juan Fernández Jiménez, «Anticipation and Meaning in Don Quixote's Death», *IJHL*, 5 (Fall, 1994), págs. 81-90. Randolph D. Pope, *op. cit.* A. Close, «¿Cómo se debe remunerar a un escudero, a salario o a merced?: La cuestión del realismo en el *Quijote*» en *Silva. Studia Philologica in Honorem Isaias Lerner*, eds. I. Lozano-Renieblas y J. C. Mercado, Madrid: Castalia, 2001, págs. 162-65.

[22] José Ortega y Gasset en *Meditaciones del «Quijote»* (1914) y en *El espectador*. A. Castro, *op. cit.*, págs. 82-3. Ángel del Río, «El equívoco del *Quijote*», *HR*, 27 (1959), págs. 200-21.

UAM Ediciones

Y, con todo, aún queda una visión más, la del narrador en primera persona, que es, a mi parecer, definitiva. Son las palabras que se nos dicen cuando el caballero o hidalgo ha cerrado los ojos para siempre: «dio su espíritu», expresión elegante y delicada, de la que, acto seguido, se dará sin paliativos el significante básico y radical que todo el mundo entiende y que todo el mundo evita de alguna manera: «quiero decir que se murió». Porque, aunque es humano decir siempre las causas de la muerte (melancolía, pesadumbre, enfermedad, etc.), Cervantes con su innegable realismo nos da en una sola expresión, «se murió», el resumen de todas esas causas, la verdadera realidad que hay tras todas ellas, la seca condensación del solemne comienzo del capítulo («Como las cosas humanas no sean eternas yendo siempre en declinación de sus principios...»), en una palabra, el fin ineludible para todo ser vivo: la muerte. Y no es la única vez que lo ha hecho, porque ya antes ha aparecido en una escena que, como ésta del final, tiene mucho de personal, de reflexión y vivencia del propio Cervantes. Es cuando el encuentro de don Quijote con el joven paje soldado, si se piensa en las palabras que sobre la muerte le dice: «y es que aparte la imaginación de los sucesos adversos que le podrán venir; que el peor de todos es la muerte, y como ésta sea buena, el mejor de todos es el morir...» Y más adelante: «que puesto que os maten..., ya de un tiro o ya de..., ¿qué importa? Todo es morir, y acabóse la obra». La misma concisión y el mismo realismo[23].

Familiares y amigos ante el final de don Quijote

Volviendo al personaje, ¿cómo es la imagen que nos presenta su autor en estos últimos momentos? La renuncia que el personaje hace de su nombre y de su pasado, y la reacción que todo ello provoca en los seres que le rodean, familiares y amigos ¿cómo han sido vistos por los cervantistas?

Nótese que se trata de Sancho, su escudero, de su familia, ama y sobrina, de sus amigos el cura, el barbero y el bachiller. Es decir, que no se trata de personas con las que se pudo encontrar accidentalmente en sus jornadas, sino personas cercanas, de su entorno, de su casa, de siempre. En este punto las opiniones también son diferentes, pero no tan abundantes como en los anteriores casos.

---

[23] Jaime Fernández S. J., «La admiración en el *Quijote* y el enigma del paje soldado», *Cervantes*, 19 [1] (1999), págs. 96-112. Por otro lado, creemos que este es el pensamiento y la actitud del autor, de Cervantes. Como narrador, por referencia a terceras personas: Grisóstomo, Camila, Anselmo, Lotario, da más bien razones. Por referencia a don Quijote, que es algo muy suyo, o en el caso del paje, que tanto tiene de su propia vida, no. Se limita a constatar el hecho sin más: «se murió»; «todo es morir y acabóse la obra». Pocos autores tratan esta expresión (a no ser los que ven en ella un insulto al personaje). Peter N. Dunn («Don Quijote Through the Looking Glass», *Cervantes*, 12 (Spring, 1992), págs. 14; 16-7) sí se ocupa de ella, indicando como Cervantes usa el venerado eufemismo, sólo para cancelarlo. [...] La pía frase es un juego de palabras que oscurece el hecho brutal. Aunque también, añade, lo contrario puede ser verdad.

En cuanto a las personas de la casa del hidalgo, el ama y la sobrina, con la excepción de Unamuno que la acusa de «medrosica» y de mezquindad de espíritu[24], el juicio general es positivo. Ambas son mujeres llenas de ternura que hacen de la muerte del hidalgo un final lleno de belleza y de paz[25]. Son seres maravillosos, que han esperado pacientes el regreso del amo y su escudero, y que animan a su señor y le despiden con lágrimas[26]. La sobrina representa el eterno femenino que, en lugar de la desaparecida Dulcinea, acoge al caballero en el paso de la muerte[27]. Su importancia es indiscutible. El hidalgo le da ahora la razón al renegar de los libros de caballerías, le llama amiga y la hace heredera[28]. Incluso se llega a decir que las dos mujeres tuvieron tal importancia en la conversión de don Quijote que sus quejas finales le hicieron recapacitar y quedar desencantado[29].

Pero por referencia a los amigos, el juicio general es contradictorio. Porque, por un lado, se dice que todos aprueban al personaje como caballero andante y llegan a creer que su vida fue ejemplar[30]. Incluso el cura queda convencido de la verdad sobre los libros de caballerías, como puede apreciarse por su petición al escribano de que certificase que «Alonso Quijano, *llamado* comúnmente don Quijote de la Mancha, había muerto naturalmente»[31]. Al final, los burladores quedan burlados («Miráronse unos a otros, admirados de las razones de don Qujote...»), y todos admirados y convencidos[32]. Sin embargo, por otro lado, se aprecia una contradicción en esos amigos que le habían forzado para que dejase

[24] Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, *op. cit.*, págs. 22-223. También es del mismo parecer José Sánchez Rojas («Antonia Quijano», en *Las mujeres de Cervantes*, Barcelona: Montaner y Simón, 1916, págs. 199-201), quien añade que sus lágrimas son vergonzantes.

[25] Concha Espina, «Violetas de la paz y de la muerte», en *Mujeres del «Quijote»*, Madrid: Afrodisio Aguado, 1916, págs. 173-76.

[26] F. Maldonado de Guevara, «Desmitologización en el *Lazarillo* y en el *Quijote*», *Acer*, 8 (1959-1960), págs. 303-5.

[27] Héctor Márquez, «El ama y la sobrina: la tradición en el hogar», en *La representación de los personajes femeninos en el «Quijote»*, Madrid: José Porrúa Turanzas, S. A., 1990, pág. 79.

[28] Jacques Joset, «De la familia de Don Quijote y de la sobrina de éste o «Familles, je vous hais!» (André Gide)», en *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas,* Barcelona: Anthropos, 1991, págs. 129-30.

[29] Benjamin P. MacLean, «Don Quijote: ¿Héroe o antihéroe?», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, eds. María L. Lobato y F. Domínguez Matito, Madrid: Iberoamericana, 2004, págs. 1325-26.

[30] «Hallóse el escribano presente, y dijo que nunca había leído en ningún libro de caballerías que algún caballero andante hubiese muerto en su lecho tan sosegadamente y tan cristiano como don Quijote», Ramón Díaz-Solís, *op. cit.*, pág.

[31] F. Flores Arroyuelo, *El hidalgo que encontró el tiempo perdido*, Murcia: Universidad de Murcia, 1979, págs. 89-92.

[32] James F. Iffland, *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda.*, *op. cit.*, págs. 552-54.

UAM Ediciones

sus aventuras, y ahora le animan a reavivar sus ilusiones y quieren curarle con la vida que el caballero acaba de rechazar, porque ahora es cuando, al parecer, le creen loco[33]. Carrasco le sigue llamando don Quijote para ponerle en ridículo[34]. Y todos, lejos de alegrarse con la conversión, prefieren seguir burlándose y riéndose del caballero[35]. Y esto, no obstante carecer de interés en el personaje, porque ya apenas si les dice algo[36]. En fin, se les tacha de imbéciles por ser los culpables de la cordura de don Quijote, de haberle despojado así de su ser único y singular[37].

Ahora nos queda Sancho. ¿Cuál es su reacción? ¿Cómo lo ha tratado la crítica en este momento tan triste?

En general, la crítica destaca los aspectos positivos de la figura del escudero. Hay algún que otro enfoque extraño como el que afirma que Sancho quiere volver loco a su señor porque cuerdo no le reconoce[38], o algún enfoque negativo, en cierto sentido, como el que tacha a Sancho de egoísta por su alegría al saber que hereda[39], aunque también se puntualiza el equívoco o la polifonía que ello supone[40]. Pero más bien se destacan el influjo mutuo y el hermanamiento de ambos personajes[41], la quijotización de Sancho[42], heredero de la misión de

---

[33] Antonio Gómez Restrepo, «La muerte de Cervantes», en *Cervantes en Colombia* ed. E. Caballero Calderón, Madrid: Imprenta de A. Aguado, 1948, págs. 355-82. Guido Castillo, «La cordura y la muerte», en *Notas sobre «Don Quijote»*, «Cuadernos de Literatura», 18, Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1970, págs. 61-5. Eduardo Urbina (*El sin par Sancho Panza: parodia y creación*, Barcelona: Anthropos, 1991, págs. 185-86) apunta la ironía que tal actitud supone. Francisco de Cossío, «El *Quijote*», en *Meditaciones españolas*, Valladolid: Librería Santarén, 1938, págs. 145-55.

[34] José de Benito, *Hacia la luz del «Quijote»* («Alonso Quijano el Bueno»), Madrid: Aguilar, 1960, págs. 109-20.

[35] Howard Mancing, «Alonso Quijano y sus amigos», en *Cervantes: su obra y su mundo*, ed. M. Criado de Val, Madrid: Edi-6, 1981, págs. 740-41. Howard Mancing, «The Death of Alonso Quijano el Bueno», en *The Chivalric World of «Don Quijote»*, Columbia & London: University of Missouri Press, 1983, págs. 210-15.

[36] Anne J. Cruz, «La desaparición de don Quijote: unidad estructural y transformación de personajes en el *Quijote*», en *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas,* Barcelona: Anthropos, 1991, págs. 368-69.

[37] Juan D. García-Bacca, «Cómo Don Quijote salvaba su fe y su conciencia», [*Miguel de Cervantes en su obra. Antología, selección de estudios y documentación*], *Anthropos*, Suplemento, 17 (Septiembre, 1989), pág. 194.

[38] F. de Cossío, *op. cit.*

[39] Mireya Robles, «Interdependencia humana y literaria entre Don Quijote y Sancho», *Thesaurus*, 33 (1978), págs. 114-22.

[40] Angel del Río, *op. cit.* Ciriaco Morón Arroyo, «Amo y criado en el *Quijote»*, en *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez. Homenaje a Gustav Siebenmann*, eds. J. M. López de Abiada y A. López Bernasocchi, Madrid: José Estéban, Editor, 1984, págs. 355-78.

[41] Salvador de Madariaga, *Guía del lector del «Quijote»* ('El ocaso de don Quijote'), Buenos Aires: Editorial Sudamericana, ([1925], 1978), págs. 193.

[42] Victor R. B. Oelschläger, «Quixotessence», *Quaderni Ibero-Americani*, 27 (1961), págs. 156-57. Fernando Sainz, «Don Quijote educador de Sancho», *Hispania*, 34 (1951), pág. 365.

don Quijote, la importancia que para él tiene ahora Dulcinea[43], la fidelidad y el cariño que siempre tuvo por su señor[44] y que en estos momentos se manifiesta con una mayor intensidad. Entre ambos personajes se revela ahora una armonía, una simpatía mutua, una reconciliación[45]. Gracias a esa actitud de don Quijote respecto a su escudero, a quien le pide perdón y llama «amigo» (la amistad entre ellos tiene más valor que la misión caballeresca[46]), y a quien no rechaza a pesar de haber estado tan íntimamente unido a su locura[47], puede apreciarse que don Quijote sólo en cierto sentido ha rechazado su pasado, y que al usar precisamente un refrán del acervo de Sancho: «en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño», expresa sutilmente su nostalgia por ese tiempo de sus aventuras[48], cuya búsqueda ya es imposible ante la inminencia de la muerte.

El epitafio

Sobre el epitafio, que yo sepa sólo hay un breve estudio, presentado por mí recientemente[49]. En realidad no ha merecido, que yo sepa, ningún otro comentario detenido. Sólo ha sido objeto de observaciones encuadradas en los estudios del último capítulo de la gran novela de Cervantes. Observaciones o juicios que, como allí indiqué, abarcan desde las alabanzas más elevadas hasta los juicios más severos: «Porque hay quienes afirman que el epitafio es muy verdadero, que su tono es triste y grandioso o que su contenido apunta a un parecido extraordinario con el texto del epitafio que Francisco de Urbina compusiera para la tumba del propio Cervantes. Y hay, por otro lado, quienes ponen en duda el valor de su contenido, o lo consideran en parte como un adorno superfluo, un mero 'rizar el rizo', o como algo chabacano y de pura lógica carnavalesca, o incluso como una burla inmisericorde contra el personaje central»[50]. A continuación indicaba que

---

[43] Nilda Blanco, «El proceso de la creación estética del *Quijote*», [*Don Quijote de la Mancha. La vida humana, Libro y Acto de imaginación y creación*], *Anthropos*, 100 (1989), pág. XVIII. Álvaro Fernández Suárez, «Dulcinea, o el mito de la amada oculta», en *Los mitos del «Quijote»*. Madrid: Aguilar, 1953, págs. 90-2.

[44] Ciriaco Morón Arroyo, *op. cit.* José Bergamín: «Como sobre ascuas» en *El pozo de la angustia*. Barcelona: Anthropos, 1985, págs. 70-9.

[45] William Melczer, «Neoplatonismo y el *Quijote*», *Acer*, 25-26 (1987-1988), págs. 324-25.

[46] Fernando Torres Antoñanzas, *Don Quijote y el absoluto. Algunos aspectos teológicos en la obra de Cervantes*, Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia, 1998, pág. 288.

[47] Julián Marías, *Cervantes, clave española*, Madrid: Alianza Editorial, S. A., 1990, pág. 253.

[48] Edición de Vicente Gaos de *Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Gredos, 1987, II, pág. 1038.

[49] *XI Coloquio de la Asociación Internacional de Cervantistas*, Seúl, 16-18, Nov. 2004.

[50] Son juicios respectivamente de M. de Unamuno, *op. cit.*, pág. 227; B. Pérez Galdós (recogido por M. A. Sanz Cuadrado: «Doce opiniones sobre el *Quijote*», *CL*, 3 (1948), pág. 294-95; Carlos Varo, *op. cit.*, págs. 543-44; y también juicios de F. Rodríguez Marín, edición crítica de «*El Ingenioso hidalgo*

tal variedad de juicios en torno al epitafio era exponente de la riqueza semántica del texto de Cervantes. Y, por ello, ahora puedo decir que todas las opiniones me parecieron correctas, aunque sólo en parte.

Las palabras a la pluma y Avellaneda

Las palabras que Cide Hamete dirige a su pluma, para que quede para siempre colgada de la espetera, en curiosa simetría con la lanza en el astillero antes del comienzo de todo, revelan por un lado la indignación del autor contra Avellaneda, y por otro, el orgullo y el amor por el personaje que ha creado. Es decir, son una clave para entender la obra, un claro exponente de la seriedad fundamental que subyace a lo largo de las aventuras del caballero y un golpe contra su entendimiento puramente cómico, como lo hizo el anónimo autor[51].

Esta pluma, se ha dicho, es la autoría de Cervantes[52], símbolo de la unidad entre narrador y protagonista[53], signo de la identificación entre Cervantes y su héroe[54]. Esta pluma, en una palabra, es el mismo Cervantes[55].

Se ha apuntado la incongruencia de Cervantes al indignarse con Avellaneda. Sencillamente porque en dos ocasiones él mismo le dio suficientes motivos para caer en la tentación de escribir el apócrifo: primero, en el Prólogo al llamarse padrastro de don Quijote; y luego al final de la Primera Parte cuando deja expedito el camino para una continuación («*Forsi altro canterà con miglior plectio*»)[56].

Sea como fuere, ya desde 1916, se pensó que Avellaneda era el culpable de la muerte de don Quijote. Es decir, para algunos cervantistas la muerte del

---

Don Quijote de la Mancha», t. VIII, Madrid: Atlas, 1949, pág. 266, n. 13; Michel Moner, *Cervantès conteur. Écrits et paroles*, Madrid: Casa de Velázquez, 1989, pág. 69; J. Iffland, *De fiestas y aguafiestas*..., pág. 563; Diego Clemencín, Comentario a su edición de «*Miguel de Cervantes, El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*», edición IV Centenario, Madrid: Ediciones Castilla, 1967, pág. 1925, n. 34. Igualmente en la Edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, se indica que «la copla abruptamente rompe con la solemnidad de la serena muerte de don Quijote», pág. 1222, n. 45.

[51] Albert S. Sicroff, «En torno al *Quijote* como obra cómica», *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona: Anthropos, 1991, págs. 364-65.

[52] José M. Martín Morán, «La débil autoridad del padrastro del *Quijote*», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociacion de Cervantistas*, Palma: Universitat de les Illes Balears, 1998, págs. 281-82.

[53] Steven Hutchinson, *Cervantine Journeys* («Recounting and Inventing Journeys»), Madison: The University of Wisconsin Press, 1992, pág. 205.

[54] Hermenegildo Fuentes, *Don Quijote de la Mancha, El Libro del Esplendor*, Madrid: Colegio Fundación Caldeiro, 2003, pág. 62.

[55] Howard Mancing, «Cervantes as Narrator of *Don Quijote*», *Cervantes*, 23 [1] (Spring, 2003), págs. 133-34.

[56] Justo García Soriano, «Cervantes y el libro de Avellaneda», en *Los dos «Don Quijotes»*, Toledo: Talleres Tipográficos de Rafael Gómez-Menor, 1944, págs. 217-19.

personaje no parece natural, sino algo forzado y tan inverosímil como el primer enloquecimiento. Y esto en tal grado que se llega a afirmar que toda la escena, incluidas las reacciones de familiares y amigos, está relacionada con la aparición del apócrifo[57]. Así, unos piensan que Cervantes mató a su personaje para librarse de Avellaneda[58], otros que lo mató por celos[59], o bien que acabó con él por miedo[60]. Porque, matándolo, podría controlarlo totalmente, y así ningún oportunista se aprovecharía más de él[61]. Tanto pesa el apócrifo que llega a decirse que es Avellaneda la causa de que el difunto caballero no sea más que un montón de cansados y podridos huesos[62].

Pero si Cervantes se vio forzado a tal final, trató de que se viera la diferencia con el personaje del apócrifo, porque mientras éste acaba vivo y demente en un manicomio, el verdadero don Quijote muere, como ya se ha dicho, de melancolía y tras recobrar la razón[63].

Los dos somos para en uno

Después de esta exposición de tantos y tan diferentes enfoques o visiones del último capítulo de la gran novela de Cervantes nos sentimos admirados y quizás confusos. Puede que los comentarios más antiguos, que tanto insistían en la solemnidad y grandiosidad de los últimos momentos del caballero, hayan sido superados[64]. Al menos son infrecuentes. Sin embargo, aún quedan los estudios que destacan la ejemplaridad cristiana de la escena en palabras, gestos

---

[57] Alfonso Martín Jiménez, *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte, una imitación recíproca*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001, págs. 414-21.

[58] José Gómez Ocaña, «La invención del *Quijote*», en *Álbum Cervantino*, Sevilla: Ateneo, 1916, págs. 42-3.

[59] Thoman Mann, *Travesía marítima con Don Quijote*, [28 de Mayo], *Revista de Occidente*, 13 [48] (1935), págs. 98-103.

[60] Álvaro Fernández Suárez, *Los mitos del «Quijote»* («Don Quijote, o el mito de la inacabable historia»), Madrid: Aguilar, 1953, págs. 50-4.

[61] James Iffland, «*Don Quijote* dentro de la 'galaxia Gutenberg' (Reflexiones sobre Cervantes y la cultura tipográfica)», *JHP*, 14 (Autum, 1989), pág. 37, n. 24.

[62] Laura Gorfkle, *Discovering the Comic in «Don Quixote»*, Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1993, págs. 58-9.

[63] Ramón Díaz Solís, *op cit.*, págs. 270-72; Ludovik Osterc, «La técnica literaria de Cervantes», en *Dulcinea y otros ensayos cervantinos*, México: Joan Boldó i Climent Editores, 1987, págs. 65-6. Alicia Parodi, «El episodio del cautivo, poética del Quijote: verosímiles transgredidos y diálogo para la construcción de una alegoría», en *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona: Anthropos, 1991, pág. 441.

[64] Francisco Navarro Ledesma, «Cómo se hizo el *Quijote*»; Antonio Palomero: «La imitación de Nuestro Señor Don Quijote»; José Nogales: «Don Quijote y el Buscón». Los tres artículos en *El Ateneo de Madrid en el III Centenario de la publicación de «El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha»*, Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1905, págs. 83; 181-82; 343-44 respectivamente.

y actitudes, frente a los que muestran los inconfundibles trazos de parodia e ironía con que fueran dibujadas las andanzas de don Quijote y que persisten en las páginas finales; o bien, los que no pueden evitar el claro reflejo de tristeza que rezuman las melancolías y desabrimientos del caballero por el que tanto afecto sintiera el lector, frente a los que detectan más bien el ambiente festivo y carnavalesco que innegablemente hay aquí al igual que en toda la novela; o, finalmente, los que subrayan la omnipresente indignación del autor al tener que acabar su obra de este modo por la presión que sintiera ante la versión apócrifa del fingido escritor.

Todas estas miradas tienen su razón de ser al recordar que *don Quijote* es, como se ha dicho, una metáfora, quizás la metáfora más lograda en el mundo de las letras de lo que es la vida humana. O usando otra imagen, que se me ocurre y es para mí más elocuente, el *Quijote* es como un caleidoscopio infinito. Conforme se gira el tubo se van viendo escenas, vitrales, de gran belleza cromática, colores múltiples y compleja estructura. Pero ninguna de esas escenas muestra, por sí sola, la belleza total. La realidad verdadera del caleidoscopio está en girarlo. Para reposar la mirada nos vemos forzados a detenernos en alguna escena, pero sin olvidar o negar que hay otras tan verdaderas y que todas pertenecen a la verdad total. El *Quijote* nos habla siempre de la vida, de la vida del ser humano con su complejidad y riqueza de matices.

Pero con sólo este enfoque genera l, creo que no está todo dicho. Porque queda una pregunta que todo lector se ha hecho alguna vez. ¿Qué pensaba Cervantes de su obra? En concreto, ¿cómo veía Cervantes este final de su personaje? ¿Podríamos llegar a saberlo o, al menos a entrever algo? En mi opinión, creo que sí. Porque hay a lo largo de la novela momentos que revelan la presencia del escritor, no del narrador, ni del traductor, etc., sino de Cervantes[65], algo de su propio sentir respecto a lo narrado, algo personal que pudiera decirse que está en este final de don Quijote muy por encima y más allá de todas las visiones particulares o concretas anteriormente expuestas. Pues bien, esta presencia se adivina aquí quizás sólo en breves sintagmas, que aun en su forma concisa, no son capaces de velar el afecto verdadero e intenso de Cervantes por su personaje. Son sintagmas que llevan el sello personal e inconfundible del autor que ha movido miles y miles de veces la pluma, su pluma («los dos somos para en uno») para dar vida a su hijo avellanado y seco, y para finalmente anunciar su muerte en primera persona, clara y terminantemente, con esa expresión concisa: «quiero decir que se murió»; esa pluma con la que desde el principio ha escrito las hazañas del que, según la fama, fue «el más casto enamorado y el más valiente

[65] Como creo que puede verse por medio de una lectura cuidadosa del episodio del mancebito con quien se encuentran el caballero y su escudero en su camino hacia una venta. Ver mi artículo ya citado: «La admiración en el *Quijote* y el enigma del paje soldado».

caballero», y que ahora, al final, es reconocido con el título más cercano de «mi valeroso caballero», y, sobre todo, con las cuatro palabras que, en mi opinión, forman el título personal y definitivo, resumen de todo lo que el personaje ha significado y significa para el autor y que quedan vibrando entrañablemente en la última línea de la novela: «mi verdadero don Quijote».

LA COMIDA DEL *QUIJOTE*

MANUEL FERNÁNDEZ NIETO
(Universidad Complutense de Madrid)

En el texto del *Quijote* encontramos alusiones, personajes, situaciones y aspectos menores extraídos del mundo literario caballeresco, en su mayor parte, ajenos al tiempo de su autor. Pero también hallamos en la novela numerosas referencias a la realidad cotidiana, al mundo de cada día en que viven escritor y protagonista, de entre ellos nos parece muy significativo todo lo relacionado con la comida, tanto en su aspecto de alimento como de costumbre social[1].

La abundancia de citas en el *Quijote* sobre comida, tanto en descripciones como en adagios, nos indica que, para Cervantes, éstas no eran algo irrelevante sino que, por el contrario, suponen un elemento fundamental para dar realismo a la novela y caracterizar a los distintos estamentos sociales de la época. En los libros de caballerías no se hallaba algo semejante y si encontramos referencias parecidas es a partir de la publicación de las aventuras del hidalgo manchego. Así como en general ciertos aspectos de la vida cotidiana están poco descritos, los dedicados a la comida se precisan como en la vida real; ello supone un hito en la narrativa moderna[2].

[1] Podríamos referirnos a otras realidades que abarcarían desde el problema de los hidalgos a la Mesta, ventas y caminos o, incluso, milicia, nobleza y otras consideraciones sociales y políticas. Agustín Redondo en su artículo «Acercamiento al *Quijote* desde una perspectiva histórico social», en *Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, págs. 257-93, establece una serie de afinidades entre el *Quijote*, las intenciones de Cervantes y la época en la que transcurre la acción de la novela.

[2] Antoni Riera i Melis publicó varios estudios referidos a los aspectos sociales de la alimentación en la época medieval, *vid.,* entre otros, «El sistema alimentario como elemento de diferenciación social en

Edad de Oro, XXV (2006), págs. 157-179

Cervantes, ya en el primer párrafo de la novela, define al hidalgo por lo que comía, contribuyendo a situar la acción en su tiempo: «Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más de las noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda...» (*Quijote*, I-I).

Gracias a esa enumeración reconocemos la categoría social, medios y calidad de Alonso Quijano en su «lugar de la Mancha». Un viejo adagio preguntaba «Dime cómo comes y te diré quién eres». En efecto, —textos literarios aparte ya que podríamos citar frases, entre otros, del Arcipreste de Hita, Don Enrique de Villena, el *Corbacho*, *La Lozana Andaluza*, el *Guzmán de Alfarache* o Luis Vives en sus *Comentarios*[3]—, para conocer las costumbres de la mesa, nadie nos ilustra mejor que Francisco Martínez Montiño (o Motiño) que, en su *Arte de cocina*, da instrucciones sobre «la limpieza y gobierno» de la cocina, organizada como un verdadero batallón con su jefe y oficiales, y nos informa de la variedad de platos que en ella se elaboraban[4]. Aunque, claro está, aquí no se refiere a la humilde cocina que tendría Alonso Quijano en su hogar manchego. Ésta estaría a cargo del ama y la sobrina que habitualmente elaborarían la famosa olla, extendida en toda la sociedad, pero muy distinta según la categoría y economía de cada casa. Recordemos que la del Ingenioso Hidalgo se abastecía de «algo más vaca que carnero», debido al precio superior del segundo y, aunque no se

---

la Alta Edad Media. Occidente, siglos VIII-XII», en *Representaciones de la sociedad en la Historia. De la autocomplacencia a la utopía*, Valladolid: Instituto de Historia, Simancas, 1991, págs. 9-62, y «Estructura social y sistemas alimentarios en la Cataluña bajomedieval», en *Acta historica et archaeologica mediaevalia,* Barcelona, 14-15 (1993-94), págs. 193-217. M. A. Corral Checa, «Costumbres alimentarias en la lteratura española: hambre y hartazgo» en A. Garrido Aranda, *Cultura alimentaria de España y América*, Huesca: La Val de Onsera, 1995, págs. 35-74. Con respecto a la época de Cervantes, *vid.* Mª. Ángeles Pérez Samper, *La alimentación en la España del Siglo de Oro. Domingo Hernández de Maceras «Libro del arte de cocina»*, Huesca: La Val de Onsera, 1998, y María Luz López Terrada, «La alimentación en el Quijote», en *La ciencia y el Quijote*, José Manuel Sánchez Ron, dir., Barcelona: Crítica, 2005, págs. 189-207.

[3] En el *Libro de Buen Amor*, Trotaconventos trata de seducir a doña Garoza con un repertorio de delicados manjares, además de los citados en la batalla de don Carnal y la Cuaresma; en el mismo sentido se pronuncia Alfonso Martínez de Talavera en el *Corbacho* (primera parte, cap. XXXIV); Enrique de Villena en su *Arte cisoria* enumera «aves, animalias de cuatro pies, pescados, frutas y yerbas que se comen por mantenimiento e placer de sus sabores»; Francisco Delicado en *La Lozana Andaluza* (Mamotreto II), utiliza términos e ingredientes de cocina como metáforas eróticas; también Mateo Alemán en *Guzmán de Alfarache*, alude a diversos alimentos de su tiempo, (Libro II, caps. V y VI), y Luis Vives nos informa en sus *Comentarios* de sus preferencias culinarias, aunque todos los textos referidos carecen de la profunda intención social del relato cervantino.

[4] Francisco Martínez Montiño, *Arte de cocina, pastelería, vizcochería y conservería*, Madrid: Luis Sánchez, 1611. Aunque antes de este libro se publicaron los recetarios de Ruperto de Nola, *Libro de cocina*, traducción española de Toledo, 1525, y de Diego Granado, *Libro del arte de cozina,* Madrid: Luis Sánchez, 1599, me parece más interesante el de Montiño por referirse a platos y cocinas españolas.

cita el resto de los ingredientes, éstos eran de una variedad amplísima[5]. Doña Emilia Pardo Bazán en su libro *La cocina española antigua*, habla de la olla calificándola de «plato español por excelencia» y para describirlo dice que es simplemente un «cocidazo», añadiendo que la teoría de este plato se basa en que «reunidas muchas cosas buenas ganan todas»[6].

Conclusión semejante se saca de las descripciones cervantinas. Si nos fijamos en los párrafos dedicados a las bodas del rico Camacho, cuando caballero y escudero, tras una enramada observan seis ollas, en realidad seis medias tinajas, que alrededor de una hoguera estaban, se nos dice exageradamente que en cada una de ellas cabía todo un «rastro de carne», es decir, un matadero completo, y añade:

> Así embebían y encerraban en sí carneros enteros, sin echarse de ver, como si fueran palominos; las liebres ya sin pellejo y las gallinas sin pluma que estaban colgadas por los árboles para sepultarlas en las ollas no tenían número; los pájaros y caza de diversos géneros eran infinitos, colgados en los árboles para que el aire los enfriase.
>
> Contó Sancho más de sesenta zaques [odres pequeños] de más de a dos arrobas cada uno, y todos llenos, según después pareció de generosos vinos; así había rimeros de pan blanquísimo, como lo suele haber de montones de trigo en las eras; los quesos, puestos como ladrillos en rejales, formaban una muralla, y dos calderas de aceite mayores que las de un tinte servían de freír cosas de masa que con dos valientes palas las sacaban fritas y las zambullían en otra caldera de preparada miel que allí junto estaba.
>
> Los cocineros y cocineras pasaban de cincuenta, todos limpios, todos diligentes y todos contentos. En el dilatado vientre del novillo estaban doce tiernos y pequeños lechones que, cosidos por encima, servían de darle sabor

[5] Dice Covarrubias del carnero en *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid: Luis Sánchez, 1611: «... por ser su comida tan sana y tan ordinaria al hombre, se alza con el nombre de carne, que alias era común... Dice un proverbio: "Ave por ave, el carnero si volase. Vaca y carnero olla de cabalero". Si la olla de don Quijote tenía más vaca era, precisamente, porque el precio del carnero era superior a la de otras carnes. Cervantes, con esta apreciación, nos indica la falta de medios del hidalgo manchego. Agustín de Rojas en *El viaje entretenido*, cito a través de Rodríguez Marín, «El yantar de Alonso Quijano el Bueno», en *Estudios Cervantinos*, Madrid: Atlas, 1947, p. 429, para establecer la diferente situación económica y social de los actores que formaban el *cambaleo* y los de la *compañía*, dice de los primeros que: «... a medio día comen su olla de vaca», en cambio los otros: «...comen olla de vaca y carnero,...». La muerte, en cambio, según el proverbio citado por Sancho (II, cap. 20), no distingue precio ni calidad entre el cordero, comida humilde, y el carnero, plato de gente principal. Varios refranes aludían a la bondad del carnero: «De enero a enero, carnero», «Bebe de río por turbio que vaya; come carnero, por caro que valga; casa doncella, por años que haya».

[6] Emilia Pardo Bazán, *La cocina española antigua*, Madrid: Sociedad Anónima Renacimiento, s. a., pág. 7.

UAM Ediciones

> y enternecerle. Las especias de diversas suertes no parecía haberlas comprado por libras, sino por arrobas, y todas estaban de manifiesto en una grande arca... (*Quijote*, II-XX).

Ante tan sugerente vista, Sancho pide al cocinero que le deje mojar un mendrugo de pan en el caldo y éste, como quien no da importancia, le dice: «apeáos y mirad si hay por ahí un cucharón y espumad una gallina o dos, y buen provecho os hagan». Pero el leal escudero, nerviosísimo, no encuentra ninguna cuchara para obtener lo que allí se cocía por lo que el cocinero «asió de un caldero, y encajándole en una de las medias tinajas sacó de él tres gallinas y dos gansos». Tras esta abundancia no extraña que el buen Sancho, ya gobernador de la ínsula y tutelado en el comer por el doctor Pedro Recio que no le deja probar bocado, se acuerde de este momento y diga: «Aquel platonazo que está más adelante vahando me parece que es olla podrida, que por la diversidad de cosas que en las tales ollas podridas hay, no podré dejar de topar con alguna que me sea de gusto y provecho» (*Quijote*, II-XLVII). Más adelante, cuando ya ha saciado su apetito, añade: «Mirad, señor doctor: de aquí adelante no os curéis de darme a comer cosas regaladas ni manjares exquisitos, porque será sacar a mi estómago de sus quicios, el cual está acostumbrado a cabra, a vaca, a tocino, a cecina, a nabos y a cebollas, y si acaso le dan otros manjares de palacio, los recibe con melindre, y algunas veces con asco. Lo que el maestresala puede hacer es traerme estas que llaman ollas podridas, que mientras más podridas son, mejor huelen, y en ellas puede embaular y encerrar todo lo que él quisiere como sea de comer...» (*Quijote*, II-XLIX).

Razón tiene Sancho al destacar la opulencia de la olla que, según Montiño, se preparaba «cociendo la gallina, vaca o carnero, y un pedazo de tocino magro y toda la demás volatería, como son palomos, perdices, zorzales y solomo de puerco, longanizas, salchichas, liebre y morcillas: esto todo ha de ser asado, primero que se echen a cocer. En otra vasilla has de cocer cecina, lenguas de vaca y de puercos, pies de puerco, oreja y salchichones; y del caldo de entrambas ollas echarás en una vasija y cocerás allí las verduras, berzas y nabos, perejil y hierbabuena y los ajos y las cebollas».[7]

Debía ser la olla plato habitual de los hidalgos, pues Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana* dice que: «Sesenta ollas al mes, es el gobierno de un hidalgo próvido, porque la olla, así a la comida como a la cena, satisface a la gente con la carne y lo demás que se echa en ella y con una escudilla de

---

[7] *Vid.* Martínez Montiño, *op. cit*.; págs. 164-65. La «olla podrida» era plato característico de los bodegones y se podía consumir en el propio local o despachar en raciones para llevar a casa, en cualquier caso era un plato caro. *Vid.* Miguel Herrero García, *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega*, Madrid: Castalia, 1977, págs. 118-26.

UAM Ediciones

sopas. Olla podrida, la que es muy grande y contiene en sí varias cosas, como carnero, vaca, gallinas, capones, longaniza, pies de puerco, ajos, cebollas, etc. Púdose decir podrida en cuanto se cuece muy despacio, que casi lo que tiene dentro viene a deshacerse, y por esta razón se pudo decir podrida, como la fruta que se madura demasiado; pero aquello podrido es lo que da gusto y punto. Andreas Bacio, médico romano, en el libro que hizo *De natura vinorum*, dice que olla podrida es lo mismo que poderida, conviene a saber poderosa, por ser grande y contener tan varias cosas...; en algunas casas se hace olla solamente a mediodía, y a la noche pasan con una ensalada y fruta»[8].

«Las más de las noches» nuestro hidalgo tomaba el *salpicón*; éste se elaboraba con las sobras de la comida aromatizado con el arábigo y español ajo cuyo olor, como el de la cebolla, no le parecía distinguido a don Quijote. Sí, en cambio, a Sancho, a quien le sirvieron de cena en su ínsula esto mismo pero con cebolla, aunque, como buen glotón, lo acompañó de «unas manos cocidas de ternera» que le parecieron mejor que si le hubieran dado «francolines de Milán, faisanes de Roma, ternera de Sorrento, perdices de Morón o gansos de Lavajos» (*Quijote*, II-XLIX). Por las mismas fechas Baltasar del Alcazar en su poema *Cena jocosa* pregunta a Inés, su acompañante, «Y el salpicón, con su ajuelo, / ¿No miras qué tufo da?»[9]. La receta también la publica Montiño explicando: «Cuando te pidieran salpicón de vaca (la cocida en la olla al mediodía que sobraba) procura tener un poco de buen tocino de pernil, cocido y picado, mezclado con la vaca y luego su pimienta, sal y vinagre y su cebolla picada, mezclada con la carne, y unas ruedas de cebolla para adornar el plato». Como se puede observar el cocinero real no cita el ajo, quizás por parecerle ingrediente grosero. Así lo considera don Quijote ya que cuando el caballero se encuentra en El Toboso ante las tres labradoras, se lamenta de que los encantadores le quitaran a Dulcinea: «lo que es tan suyo de las principales señoras que es el buen olor, por andar siempre entre ámbares y flores. Porque te hago saber, Sancho que cuando llegué a subir a Dulcinea sobre su hacanea, según tú dices, que a mí me pareció borrica, me dio un olor de ajos crudos que me encalabrinó y atosigó el alma» (*Quijote*, II-X).

---

[8] Covarrubias, *op. cit*., cito a través de la edición preparada por Martín de Riquer, Barcelona: Horta, 1943, actualizo la ortografía. En la voz *vaca* se alude al proverbio que dice: «*¿Vaquita tenéis? acá me quedo*; éste es el dicho que le atribuyen a hidalgos pobres, que no hacen olla si no es por gran fiesta y se arriman a donde hallan entrada, aunque no los conviden». Sobre aspectos sociales de la olla, *vid*. M. Joly, «L´ideologie de la poule au pot: les avatars de la «olla podrida», en A. Redondo, *Le corps dans la société espagnole des XVIe et XVIIe siècles*, Paris: Publications de la Sorbonne, 1990, págs. 102-3.

[9] *Vid.* Joaquín de Entrambasaguas, «Una cena del siglo XVI», en *Brújula de la gastronomía y otros ensayos gastronómicos*, Madrid: Vassallo de Mumbert, 1976, págs. 135-46.

Covarrubias señala de los ajos en su *Tesoro*, que: «No es comida para gente cortesana, y así Horacio hace una invectiva contra el ajo, lib. *Epodon, ad Moecenatem: Allium detestans*...». Rodríguez Marín también aporta varios testimonios del poco aprecio con que desde el siglo XIV se consideraba al ajo[10]. En una disposición del *Ordenamiento de la Banda e del torneo e de la justa, que fizo el rey don Alfonso en la era de mil e trezientos e sesenta y ocho años* (ms. 5784, Biblioteca Nacional, fol. 39), se aconseja no comer manjares sucios donde se incluyen «frutas [y] ortalizas torpes», aludiendo a los ajos y cebollas.

Tampoco los médicos son partidarios de los ajos, Lobera de Ávila en *Banquete de nobles caballeros*, publicado en 1530, dedica el capítulo XLVII a estas plantas con el siguiente epígrafe: «De las cebollas, ajos, puerros y sus semejantes, que son tríaca de rústicos y de sus complixiones, provechos y daños», concluyendo, «Y porque son manjares más de gente grosera y rústica, que de nobles hombres, no me alargaré»[11]; aunque todavía es más tajante en su estudio de dietética, cuando dice: «..., los manjares que comúnmente son dañosos a todo hombre son ajos, cebollas, puerros coles o berzas, berengenas;...»[12]. Otro médico de la época, Sorapán de Rieros, reconoce, en cambio, que el ajo tiene algunas virtudes médicas como condimento de comidas, pero pese a todo concluye: «es verdad que como alimento tiene poca importancia»[13].

Con respecto a la cebolla, tantas veces mencionada como condumio de Sancho, el *allium cepa* de las plantas *liliácelas*, era comida muy común entre la gente humilde y, como el ajo, no era considerada comida de caballeros ni de gente principal, como se observa en el consejo que da don Quijote a Sancho gobernador: «No comas ajos ni cebollas, porque no saquen por el olor tu villanía» (II-XLIII). Sin embargo, el escudero no sigue la indicación de su señor pues, cuando le han retirado todos los alimentos a indicación del doctor Pedro Recio, pide un trozo de pan y una cebolla (II-XLVII), comida a la que estaría habituado como pobre labrador, tal como también se cita en el entremés *El rufián viudo*[14]. Según las costumbres sociales de la época, resulta extraño que después le ofrezcan «salpicón de vaca con cebolla», ya que al contar el salpicón con la aromática

---

[10] *Vid.* Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, nueva edición crítica dispuesta por F. Rodríguez Marín, Madrid: Atlas, 1948, t. VI, págs. 246-47.

[11] Luis Lobera de Ávila, *Banquete de nobles caballeros*, 1530, utilizo la reimpresión de San Sebastián: R&B Edics., 1996, págs.145-47.

[12] Luis Lobera de Ávila, *Libro del régimen de la salud, y de esterilidad de los hombres y mujeres y de las enfermedades de los niños*, *y otras cosas utilísimas*, Valladolid, 1551.

[13] Sorapán de Rieros, *Medicina Española contenida en proverbios vulgares de nuestra lengua*, ed. de A. Castillo de Lucas, Madrid, 1949.

[14] Dice Escarramán: «Vaya *El villano* a lo burdo / con la cebolla y el pan.», *vid*. Miguel de Cervantes, *Entremeses,* Edición, introducción y notas de Florencio Sevilla y Antonio Rey, Madrid: Alianza, 1998, pág. 61.

UAM Ediciones

cebolla, era manjar inadecuado para un gobernador. No sucede lo mismo en la venta, en el camino de regreso al lugar de la Mancha desde Barcelona, en donde le ofrecen: «...dos uñas de vaca que parecen manos de ternera, o dos manos de ternera que parecen uñas de vaca[15]; están cocidas con sus garbanzos, cebollas y tocino» (II-LIX).

Tampoco la cebolla, pese a su consumo por una gran parte de la población, era alimento recomendado por los médicos. Lobera de Ávila dice: «La cebolla es caliente en el cuarto grado y húmida en el tercio, algo caliente y seco en cuarto grado [...]. Comida así cruda, malos humores engendra en el estómago, sed e inflamación y ventosidad y dolor de cabeza; y comida en mucha cantidad cruda, sin preparación, causa locura por los vapores que de ella suben al cerebro y sueños terribles; máxime saliendo de enfermedad. Y si comiere poca y como conviene, o cocida o con aceite y vinagre, enflaquece, corta los humores gruesos y viscosos, hace orinar, provoca el mestruo a las mujeres, aumenta el apetito y también la simiente y hace mal nutrimiento, máxime si es cruda; y si se cuece en la olla con buenas carnes gruesas, es de buen nutrimiento... Y porque son manjares más de gente grosera y rústica, que de nobles hombres, no me alargaré»[16].

Otro de los platos quijotescos, los «duelos y quebrantos los sábados», sigue siendo una de las expresiones de más difícil interpretación del relato, aunque algo se puede añadir a lo que desde los primeros traductores y comentaristas se ha dicho. Recordemos que en época de Felipe II no se comía carne los sábados a excepción, en algunas regiones, de los menudos de los animales, es decir, extremidades y asaduras y, en donde escaseaba el aceite, se permitía cocinar con grasa de cerdo o tocino[17].

En el *Entremés del Mayordomo* de Quiñones de Benavente se enumeran los platos habituales en una casa similar a la de Alonso Quijano:

> Los jueves y domingos, manjar blanco,
> torreznos, gigotico, alguna polla,

---

15 Era más apreciada la carne de ternera que la de vaca. Covarrubias en la voz *uña* aclara: «...Uña de vaca, el pie o mano de la vaca, o buey, y si es de ternera la llamamos mano».

16 L. Lobera de Ávila, *op. cit*., (1996), págs. 145-47, actualizo la ortografía.

17 En efecto, es abundante la documentación conservada en la «Sala de Alcaldes de Casa y Corte» en donde se autoriza a los bodegoneros para servir huevos y «carnes del sábado», como se denominaba a los menudos de los animales. Los llamados «pasteleros de empanados» eran los que, autorizados para la matanza de cerdos y otras reses, abastecían a los bodegones de embutidos variados y de asaduras, pies, sesos, lenguas y todo tipo de vísceras. En general, la carne se consumía a lo largo de la semana hasta el jueves, el viernes era día de vigilia y el sábado reanudaban su actividad los mataderos que no distribuían sus mercancías hasta el domingo, a excepción de la grosura de los animales que por su difícil conservación se consumía los sábados. *Vid.* M. Herrero García*, op. cit*., págs. 120-23.

UAM Ediciones

plato de yerbas, reverenda olla,
postres y bendición...
Los viernes, lentejita con truchuela;
los sábados, que es día de cazuela,
habrá brava bazofia y mojatoria,
y asadura de vaca en pepitoria,
y tal vez una panza, con sus sesos,
y un diluvio de palos y de huesos.[18]

En las primeras ediciones del diccionario de la Real Academia Española, desde la de *Autoridades* a la de 1803, en la voz *duelos y quebrantos* se dice: «llaman así en La Mancha a la tortilla de huevos y sesos». Definición que cambia tras la anotación de Juan Antonio Pellicer a la edición del Quijote de 1797. Éste indica que: «Era costumbre en algunos lugares de La Mancha traer los pastores a casa de sus amos las reses que entre semana se morían, o de cualquier otro modo se desgraciaban, de cuya carne deshuesada se hacían y hacen salazones. De estos huesos quebrantados y de los extremos de las mismas reses se componía la olla en tiempo en que no se permitía en los reinos de Castilla comer los sábados de las demás partes de ellas, ni grosura, cuya costumbre derogó Benedicto XIV en el año 1748. Esta comida se llamaba duelos y quebrantos, con alusión al sentimiento que causaba, como es regular, a los dueños el menoscabo de sus ganados y el quebrantamiento de los huesos»[19].

Con lo cual se pensó que se trataba de un guiso o, más propiamente, de una variante de la olla hecha con grosura en lugar de la parte carnosa de las reses. Así lo entendieron otros cervantistas como Diego Clemencín o Julio Cejador; en cambio, Clemente Cortejón hizo derivar la expresión de *dólichos* o *dólicos*, variante de *phaseolus vulgaris*, que designaba a la judía, alubia, fríjol, etc., y se transformaría el término dólico en duelo al observar la pobreza de este guiso sabatino frente a la opulencia de la olla podrida permitida el resto de la

[18] Cito a través de Francisco Rodríquez Marín, *op. cit.* (1947), pág. 424. *Vid.* Manuel Fernández Nieto, «La gastronomía en el Quijote», en *Cervantistas en la Mancha*, Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, y «Dos aspectos de la vida cotidiana de la época de Felipe II a través del *Quijote*», en *Madrid, Felipe II y las ciudades de la monarquía,* dir. Dr. Enrique Martínez Ruiz, Madrid: Actas Editorial, 2000, t. III, págs. 69-81.

[19] *Vid*. Miguel de Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha*, Madrid: Sancha, 1797, t. I, pág. 2. En *El averiguador* (núm. 10, 15 de mayo de 1871) se dice que: «Los *duelos y quebrantos* se componen de un guisado de manos de macho y carnero, que en otra parte se llaman *callos*, lo cual, guisado en esta forma, aparece con la sustancia gelatinosa propia de los que se compone el guisado en cuestión…». No obstante esta definición, en *El averiguador*, siguiente (núm. 11, junio de 1871, pág. 167), aparece la explicación dada por Pellicer, y la misma se reitera en el número siguiente (julio de 1871, pág. 196).

UAM Ediciones

semana, a excepción del viernes. Quebranto se diría por los destrozos hechos en el animal al extraerle menudos y quebrar extremidades[20].

El hispanista Morel Fatio sostuvo que se refería a un revuelto de huevos con menudillos y asadura de los animales. Doña María Goyri de Menéndez Pidal estableció una equivalencia de sentido entre la palabra duelo y huevo según un testimonio sacado de *La serrana de Tormes* de Lope de Vega.[21]. Rodríquez Marín, de forma terminante, identificó la expresión cervantina con un revuelto de huevos y torreznos, de acuerdo con los versos atribuidos a Calderón de la Barca en la *Mojiganga del Pésame de la Viuda*:

> María de Prado: —«Anda, Isabelilla,
> chocolate no me traigas,
> ni por pienso; que es regalo,
> y ya a mí no me hace falta.
> Unos huevos y torreznos;
> ¡Ay¡, que para una cuitada
> triste, mísera viuda,
> huevos y torreznos bastan,
> que son *duelos y quebrantos*.
> Isabel de Gálvez: —A falta del de Guajaca
> no es malo ese, que, al fin, es
> *chocolate de La Mancha»*.

Es decir, se denominaría «chocolate de La Mancha» o duelos y quebrantos a la fritada de huevos con torreznos o a la tortilla de ambas cosas[22]. Emilio

---

[20] *Vid*. Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, comentado por Diego Clemencín, Madrid: Aguado, 1833, t. I, pág. 3; Julio Cejador, *La lengua de Cervantes*, Madrid: Ratés, 1905-6. Clemente Cortejón, *Duelos y quebrantos. Comentario a una nota de la primera edición crítica del don Quijote*, Barcelona: tip. La Académica, 1907; Cortejón, además de su interpretación sobre *duelos y quebrantos*, hace un magnífico resumen de la disciplina eclesiástica sobre el ayuno y la abstinencia del sábado.

[21] *Vid.* María Goyri, «Duelos y quebrantos», en *Revista de Filología Española*, II (1915). Es una respuesta a Morel Fatio por su artículo titulado igual y publicado en *Études sur l´Espagne*, tercera serie, 1904, pág. 403 y al *post scriptum* al mismo artículo aparecido en el *Bulletin Hispanique*, t. XVII, núm. 1, pág. 59.

[22] *Vid.* Francisco Rodríguez Marín, *op. cit*., (1947), pág. 434. Rufino José Cuervo en *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, París: A. Roger y F. Chernoviz, 1891, tras analizar la cita de Lope de Vega en *Los locos de Valencia*: «Elvira, plega a los santos / que si yo la quiero bien / que me mate una sartén / con sus *duelos y quebrantos...»,* no se inclina a identificar esta comida con una olla, sino con una fritada o guiso de la grosura. *Vid.* también Cesáreo Fernández Duro, *La cocina del Quijote*, Madrid: Colección Cervantina, 1983, reeditado en Madrid: Rey Lear, 2004, «Con todas las recetas» de Miguel López Castañer; recetarios basados libremente en la novela cervantina encontramos

Cotarelo se opuso a esta interpretación del texto calderoniano, ya que todo el pasaje anterior lo considera irónico, pues el autor se burla de que la viuda haga remilgos a tomar chocolate y, en cambio, se engulla unos huevos con tocino y, hay que imaginar, a fuerza de pan. No obstante, recuérdese que los torreznos no eran sólo de sábados sino de toda la semana y hasta tenemos testimonio de que constituía el almuerzo habitual de Lope de Vega, por ello insiste Cotarelo en identificar este plato con la grosura de los animales[23].

Barajando las distintas hipótesis y estudiando toda la documentación, José López Navío en su artículo, *Duelos y quebrantos los sábados*, cree que este plato quijotesco consistía en la grosura (sesos, cabeza, pies y manos), la asadura (corazón, pulmones y menudillos) y especialmente los despojos (tocino magro y gordo, longaniza, pescuezo, cara y cola). Todo esto se podía tomar en sábado, día de semivigilia, lo mismo que los huevos, alimento de abstinencia común entre los católicos excepto en España en donde, por la Bula de la Santa Cruzada, se autorizó a comer huevos y lacticinios. Por tanto, nada impedía que se cocinasen separados o juntos estos productos y así, con la denominación popular *duelos y quebrantos,* se referirían en la época a la comida sabatina que, por simple y vulgar, no tuvo acogida en ningún recetario ya fueran huevos fritos, en tortilla, pasados por agua, revueltos con sesos o grosura, tanto en su acepción de grasa para cocinar o de partes de animales, el rebozado de manos y patas de las reses o, incluso, algunos guisos en pepitoria hechos asimismo con yemas[24]. Así, la expresión aludiría a los abusos en la guarda de la abstinencia que se irían dan-

---

en Lorenzo Díaz, *La cocina del Quijote*, Toledo: Artes Gráficas, 1993, reeditada en Madrid: Alianza, 2002 y 2005; Gloria Sanjuán, *Ollas, sartenes y fogones del Quijote*, Madrid: Libro-Hobby-Club, S. A., 2004; Isabel Fernández Morales, «La gastronomía en El Quijote y la cocina manchega actual», en *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Seúl: Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, 2005, págs. 243-54; *La cocina en la ruta del Quijote*, Madrid: Susaeta Ediciones, s. a., y Antonio Campins Chaler, *La ingeniosa cocina de D. Quijote y Sancho. En un fogón de la Mancha*, Madrid: Agualarga / Grupo cultural, 2005.

[23] *Vid.* Emilio Cotarelo, *Los puntos obscuros en la vida de Cervantes,* Madrid, 1916, pág. 12.

[24] En *Guzmán de Alfarache*, Libro I, cap. V, cuando cuenta lo que «le aconteció en Cantillana con un mesonero», se refiere a los alimentos característicos de este día de la semana: «Hizo la carne postas [tajadas], echólas en adobo, aderezó para este sábado el menudo, asadura, lengua y sesos», y más adelante añade: «Pregunté si había otra cosa. Respondió si queríamos los sesos fritos en manteca con unos huevos. Dijimos que sí. Más tardamos en decillo, que él en ponello por obra y casi en aderezallos. En el interin, porque no nos aguasemos, como postas corridas, nos dio un paseo de revoltillos hechos de las tripas, con algo de los callos del vientre». Respalda esta interpretación de «duelos y quebrantos» planteada por López Navío el que en los recetarios de Diego Granado, *op. cit*., (1971), págs. 328-42, y de Domingo Hernández de Maceras, *op. cit*., 1998, págs. 221-27, cuando aluden a comida de cuaresma y «de sábados», respectivamente, dan recetas de cabezas, hocicos, lenguas, manos, asaduras, hígado, livianos y torreznos, algunas de ellas guisadas con huevos.

UAM Ediciones

do poco a poco, con parvedad de materia primero, sin duelo, pero que creaban mala conciencia al quebrantar la ley religiosa y de ahí que se acuñase el término *duelos y quebrantos* para tan peculiar yantar de los sábados[25].

Más rebuscada y menos convincente es la interpretación que hace Américo Castro al relacionar este término con los sentimientos (duelos) y faltas a su ley (quebrantos) de los cristianos nuevos obligados a consumir este plato y, así, afirma: «desde el punto de vista cristiano nuevo, comer tocino era motivo de "duelos y quebrantos", expresión que se usaba normalmente en otros casos para decir que alguien estaba "dolido y quebrantado" física y moralmente; y desde el punto de vista del cristiano viejo, el tal manjar era "merced de Dios", encomio que concuerda estimativamente con calificar Lope de Vega el "tocino" de nombre "hidalgo"»[26].

Los viernes la comida de Alonso Quijano eran las lentejas que, como mucho, estarían estofadas pero sin ninguno de los riquísimos aditamentos del cerdo ni sofritos que hoy se añaden. Se encuentran recetas de este plato en alguno de los libros de cocina antiguos, como el de Diego Granado y Diego Hernández de Maceras; por su rareza, no está de más reproducir la del primero, pues no sería muy diferente el guiso que prepararían a Alonso Quijano en su lugar de la Mancha: «*Para hazer escudilla de Lantejas secas*. Limpiense las Lantejas de toda inmundicia, y ponganse en un vaso con agua tibia, y saquense aquellas que se subiran hazia arriba, y las otras haganse hervir con la mesma agua, y al tiempo que hiervan tomense las Lantejas que se subieren hazia arriba con el hervor con la cuchara grande agujerada, y ponganse en un vaso, separadas de las otras: lo qual hazen porque la arena, o tierra que a las vezes entra en el agujerito, salga fuera, y se vaya al hondo del vaso: y ponganse las lantejas buenas en un vaso con azeite, sal, y un poco de pimienta, açafran, y agua, un manojo de yervas picadas, y haganse acabar de cozer, y para ser buenas hagase el caldo espesso. Puedense tambien cozer con ellas dientes de ajos, y pedaços de tencas, y de luz grande»[27].

Es más, la ingestión de estas legumbres pudo ser una de las causas de la locura quijotesca. Rodríquez Marín señaló cómo Juan de Aviñón en su tratado *Sevillana Medicina* (Burgos, 1545) observaba que las «lantejas son malas e melancólicas». Pero antes Gabriel Alonso de Herrera ya dijo que: «las lantejas son

---

[25] *Vid.* José López Navío, «Duelos y quebrantos, los sábados», separata de *Anales Cervantinos*, VI (1958).

[26] *Vid.* Américo Castro, *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid: Alianza-Alfaguara, 1974, pág. 26, también págs. 11-4, y 24-5, y Helena Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, Madrid: Gredos, 1975, pág. 64.

[27] *Vid.* Diego Granado, *op. cit*., 1971, págs. 265-6; Domingo Hernández de Maceras, *op. cit*., 1998, pág. 234, donde se advierte que: «es buen caldo, sino que es melancólico».

frias y secas; dan gruesso mantenimiento y de mala digestión; engendran sangre melancólica..., traen dolor de cabeza y hacen soñar sueños muy desvariados y espantosos...». Otros médicos que insisten en lo mismo son Arnaldo de Villanova y Luis Lobera de Ávila para quienes las lentejas son causa de tristeza[28]*;* así, no sorprende que lectura de libros de caballerías durante la semana y lentejas los viernes trastornaran al manchego hidalgo.

Para los domingos se reservaba el polluelo de la paloma, el *palomino* o pichón, ave muy apreciada en aquel tiempo y propia para comida de agasajo como se puede leer en el capítulo tercero de la segunda parte, cuando don Quijote por las nuevas que le trae el Bachiller Sansón Carrasco «le invita a hacer penitencia con él», es decir, a comer, y se añadió «al ordinario un par de pichones»[29]. En este mismo capítulo alude Cervantes al *ordinario* de la mesa, o sea lo acostumbrado en las comidas. Hay que tener presente que en la época de los Austrias el comedor, como pieza de la casa exclusivamente destinada para comer, no existía sino en casos excepcionales entre los que, por supuesto, no estaría el de Alonso Quijano que lo más que poseería, según palabras de Fray Luis de León, es «una pobrecilla mesa, / de amable paz bien abastada». Pero ésta no se iría mucho a los hábitos domésticos relatados en la novela ejemplar *El casamiento engañoso*. Aquí el protagonista: «almorzaba en la cama, levantándose a las once, comía a las doce, y a las dos sesteaba en el estrado»[30]. Lo usual era llevar a donde estuviese el señor la mesa de comer, pequeña y de las llamadas de alas, que, al extenderse, podía albergar hasta seis comensales aún habiendo algún invitado ya que, como es sabido, ni la esposa ni las hijas ni, por supuesto, los niños se sentaban con el dueño de la casa.

A un lado y otro del cuerpo de la mesa había sendos cajones donde se guardaba en uno el pan, salero y cuchillo y, en el otro, el mantel y la toalla o servilleta. De ahí la expresión de Sancho cuando regresa de la supuesta embajada

---

[28] *Vid*. F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, 1947, pág. 435. Gabriel Alonso de Herrera, *Obra de agricultura copilada de diversos auctores*, Alcalá de Henares: A. Guillén de Brocar, 1513. Arnaldo de Villanova, *Libro de medicina llamado macer, que trata de los mantenimientos...*, Granada, 1519, I, 77, 1, indica que: «... el gobierno de de las lantejas engendra mucha malenconia: E turna mucho el ingenio...»; Luis Lobera de Ávila, *op. cit.*, 1530, en el cap. XLIII, se muestra muy extremo en su condena a las lentejas cuando dice: «Lentejas, garbanzos, el caldo destos guisado con agraz o con vinagre es bueno. Las lentejas comidas en su corpulencia en mucha cantidad y mucho tiempo, no se excusa de ser cuartanario el que las comiere, y está apto a ser leproso. Son de complixión melancólica».

[29] Luis Lobera de Ávila, *op. cit.*, 1530, cap. XVI, dice: «Carne de palomas es de complexión caliente y seca; de más gruesa sustancia que tórtolas. Los palominos tienen superflua humidad; causan dolor de cabeza». En los libros de cocina de la época aparecen varias recetas de pichones por lo que debía ser comida apreciada pero bastante extendida.

[30] Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed., pról. y notas de Jorge García López, Barcelona: Crítica, 2001, pág. 527.

UAM Ediciones

a Dulcinea y dice: «Yo le dije de la manera que vuestra merced, por su servicio, quedaba haciendo penitencia, desnudo de la cintura arriba, metido entre estas sierras como si fuera salvaje, durmiendo en el suelo, sin comer pan a manteles...» (I-XXXI); incluso los cabreros improvisan una rústica mesa tendiendo por el suelo unas pieles de oveja a modo de mantel, lo mismo que en el capítulo cincuenta de la primera parte el canónigo espera a sus criados: «haciendo mesa de una alfombra y de la verde hierba del prado, a la sombra de unos árboles se sentaron, y comieron allí». Con el cuchillo, la persona de más dignidad, acabada la bendición de la mesa, cortaba el pan ya colocado sobre ella. El pan, en sus distintas calidades y medidas, era el principal alimento y tenía todo un simbolismo religioso y social; a él se alude constantemente a lo largo del relato cervantino. Recordemos cómo en el capítulo dieciocho de la primera parte, tras la aventura de los rebaños, Sancho echa en falta sus alforjas «con todas sus alhajas», y por ello don Quijote, que como señor espera el servicio de la mesa, dice: «dese modo, no tenemos qué comer hoy...tomara yo ahora con más aína un cuartal de pan, o una hogaza y dos cabezas de sardinas arenques, que cuantas yerbas describe Dioscórides».

Parecida ceremonia social encontramos en el capítulo cincuenta y nueve de la segunda parte cuando amo y escudero, sentados junto a una fuente, se disponen a comer. Prepara Sancho el yantar, da agua a su amo para que se lave pero éste «no comía de puro pesaroso, ni Sancho osaba tocar a los manjares que delante tenía, de puro comedido, y esperaba que su señor hiciese la salva, pero viendo que llevado de sus imaginaciones no se acordaba de llevar el pan a su boca, no abrió la suya», hasta que el buen escudero no puede resistir más y, saltándose toda educación, se lanza sobre el queso y pan allí presentes[31]. Don Quijote al ver su reacción le dice: «Come, Sancho amigo..., sustenta la vida que más que a mí te importa y déjame morir a mí a manos de mis pensamientos y a fuerzas de mis desgracias. Yo, Sancho, nací para vivir muriendo, y tú para morir comiendo...».

Entonces, como ahora, buenas formas y educación se manifestaban en la mesa; por ello don Quijote aconseja al escudero, antes de incorporarse al gobierno de la ínsula, lo siguiente: «Anda despacio; habla con reposo; pero no de manera que te escuches a ti mismo; que toda afectación es mala. Come poco y

[31] Lo más sorprendente de este párrafo no es la comida sino el ceremonial aludido por Sancho: *hacer la salva* consistía en probar el bocado que solía servirse a los señores, actividad que, en los ámbitos palaciegos, correspondía al «maestresala» y al copero y, por tanto, intencionadamente cómica en la situación que se describe en el texto. Sobre los detalles de esta ceremonia, *vid*. Ruperto de Nola, *op. cit.*, 1525, pág. 32: «Del oficio de maestresala»; Diego Granado, *op. cit*., 1971, págs. 15-7, y Américo Castro, «Hacer la salva», en *Mèlanges de philologie et d´histoire offerts à M. Antoine Thomas*, Paris: Champion, 1927, págs. 89-94.

UAM Ediciones

cena más poco; que la salud de todo el cuerpo se fragua en la cocina del estómago. Sé templado en el beber, considerando que el vino demasiado ni guarda secreto, ni cumple palabra. Ten cuenta, Sancho de no mascar a dos carrillos, ni de eructar delante de nadie».

En otra ocasión (II-LI) siendo ya Sancho gobernador «le hicieron desayunar con un poco de conserva y cuatro tragos de agua fría[32], cosa que trocara Sancho por un pedazo de pan y un racimo de uvas», acordándose sin duda de sus despertares manchegos; anteriormente, también en la supuesta ínsula, pide al mayordomo si podía traerle «aunque fuese un pedazo de pan y una cebolla», comida ordinaria incluso entre labradores, tal como antes indicamos[33].

Lo mismo sucede con la cecina, otro de los alimentos citados por Sancho junto con las cebollas, los nabos, la cabra, la vaca y el tocino (II-XLIX). Dice Covarrubias de la cecina: «Tiene el mesmo origen de ciercina, porque es la carne salada y curada al cierço; y es cosa cierta que las buenas cecinas son de las tierras frías, donde predomina este aire. Cecinar, echar las carnes en cecina...». No gozaban de buena reputación ni se aconsejaban para caballeros, tal como indica Luis Lobera de Ávila: «Y DICE Avicena *secun, pri, doct. secun. cap. XV in fine*, que: las carnes saladas, como quiera que sean desecadas, engendran malos humores gruesos y melancólicos y dañan a los enfermos. No son buenas. A los sanos son de poco mantenimiento y malo. Hase de comer poco dellas y no tenerlas mucho en uso»[34].

Era alimento habitual de las clases campesinas, según anota un confesor de Felipe IV, que describe la misma comida citada por Sancho: «...los labradores se sustentan almorzando unas migas o sopas con un poco de tocino. A mediodía comen un pedazo de pan con cebollas, ajos o queso, y así pasan hasta la noche, en que tienen olla de berzas o nabos, o cuando más un poco de cecina, con alguna res mortecina»[35]. También Fray Benito de Peñalosa indica que las comidas corrientes de los labriegos, son: «...ajos, y cebollas, las migas, y cecina dura la

---

[32] En general, se denominaba conserva a cualquier fruta u hortaliza que se aderezaba con azúcar o miel para conservarla y guardarla durante tiempo. Era un alimento muy corriente, en los libros de cocina de la época aparecen abundantes y variadas recetas de conservas.

[33] La presencia del Dr. Pedro Recio de Tirteafuera junto al gobernador Sancho, no resulta extraña para le época puesto que se había hecho del comer una medicina. A numerosos alimentos y guisos se les atribuían propiedades curativas y se aconsejaban de acuerdo con la dolencia padecida por los comensales. Ruperto de Nola en su *Libro de guisados*, Madrid: Los Clásicos Olvidados, 1929, aconseja sobre la correcta utilización de algunos ingredientes para bien de la salud, así al dar una receta de caldo dice: «…y si le queréis hacer de muy mayor sustancia que resucite los cuerpos medio finados y que están muy al cabo de la vida…» (pág. 99).

[34] Lobera de Ávila, *op. cit.*, 1530, cap. XV.

[35] Cito a través de Peset-Almela, «Mesa y clase en el siglo de oro español: la alimentación en el *Quijote*», *Cuadernos de Historia de la Medicina Española,* XIV (1975), pág. 249.

UAM Ediciones

carne mortecina, el pan de cebada, y centeno...» y Jerónimo de Alcalá dice en boca de pícaro: «Nuestra comida ordinaria es un poco de oveja en cecina con unas migas»[36].

Cuando Sancho se despide de gobernador dice que antes que someterse a la tutela de un médico prefiere hartarse de *gazpachos* que, en efecto, era otro de los platos característicos de las gentes del campo (II-LIII). Según lo define Covarrubias se trata de: «Cierto género de migas que se haze con pan tostado y azeyte y vinagre, y algunas otras cosas que les mezclan, con que los polvorizan. Ésta es comida de segadores y de gente grosera, y ellos le devieron poner el nombre como se les antojó; pero digamos traer origen de la palabra toscaza *guazo* y *guazeto*, que vale potage o guisado líquido con algunos pedaços de vianda cortados y guisados con él, y de *guazo*, guazpachos;…».

En efecto gazpachos o galianos, como también se conocen hoy, era comida muy corriente entre pastores y labriegos, es plato caliente basado en un guiso de conejos, liebres, perdices, palomas torcaces, pollos, gallinas, o la carne que se tercie en el campo, con aceite, ajos, cebollas que, en su punto de cocción se derrama sobre unas tortas de pan ácimo, cocidas sobre brasas, que se utilizan troceadas a modo de cucharas para llevar tan sabroso manjar a la boca[37].

Por último, según el ceremonial de la mesa, se sacaba del cajón la sal y se servía el vino, también con simbolismo litúrgico. Todo este aderezo para la comida se encuentra en una significativa escena del Quijote: cuando Sancho de vuelta hacia el palacio de los Duques se encuentra con su vecino Ricote, caminante en hábito de peregrino junto con otros campesinos mendicantes, tras reconocerse le invita a comer. Dice Cervantes: «Tendiéronse en el suelo, y haciendo manteles de las yerbas, pusieron sobre ellas pan, sal, cuchillos, nueces, rajas de queso, huesos mondos de jamón, que si no se dejaban mascar, no defendían el ser chupados. Pusieron asimismo un manjar negro que dicen que se llama *cabial* y es hecho de huevos de pescados gran despertador de la colambre [la sed]. No faltaron aceitunas, aunque secas y sin adobo alguno, pero sabrosas y entretenidas» (II-LIV).

Lo que más llama la atención de esta comida campestre, aparte del ceremonial tan ajeno a tales personajes, es el cavial (*cabial)*, o sea, el caviar, alimento ya conocido en estas fechas y que cita Rabelais en el capítulo LX de su comilón *Pantagruel*. La edición del *Quijote* de Cortejón anota así esta voz:

---

[36] Benito de Peñalosa, *Libro de las cinco excelencias del español que despueblan España..., Pamplona, 1629*, fol. 169. Jerónimo Alcalá, *El donado hablador,* Madrid, Rivadeneyra: B.A.E., 1851, pág. 524.

[37] *Vid.* Rafael Peralta y Maroto, «Los gazpachos de Sancho», en *Cosas del Quijote*, Madrid: Afrodisio Aguado, 1944, págs. 81-93; y Néstor Luján y Juan Perucho, *El libro de la cocina española. Gastronomía e historia*, Barcelona: Danae, 1972, pág. 446.

«El *cabial* o *caviar* es un alimento compuesto de huevas de esturión saladas y prensadas. El color varía del gris oscuro al negro. El verdadero ca*viar* resulta ser un manjar algo costoso, si bien tiene grandes cualidades alimenticias y es de fácil digestión»[38].

Sobre la procedencia del término, Schevill y Bonilla, siguiendo a Eguilaz, indican su origen árabe-turco, aunque nos llega a través del italiano. Pero Tafur detalla que: «Este río de la Tana es cosa bien estraña de ver e las naciones que en torno dél biven; mueren allí unos pescados que llaman *merona* e dizen que son mucho grandes, e de los huevos de aquellos finchen toneles e traenlos a vender por el mundo, especial por la Grecia e la Turquia, e llamanlos *caviar*, e son a punto como xabon prieto, e ansi, lo toman, como está blando, con un cuchillo, e lo pesan como aca el xabon, e si lo echan en las brasas, fazese duro e muestrase como son huevos de pescado; es cosa muy salada...»[39].

Tiempo después, en el coloquio X del *Viaje de Turquía* se vuelve a citar el *caviar* o *cabial*:

> «PEDRO: —...Los griegos en estas islas no las matan [a las palomas], porque para sí más quieren un poco de *cabiari*, y si las quieren vender, no hay a quien.
>
> MATA: —¿Qué llamáis *cabiari?*
>
> PEDRO:—Una mixtura que hacen en la Mar Negra de los sesos de los pescados grandes y de la grosura, y gástase en todo Levante para comer, tanto como acá aceite y más. Es de manera de un xabón si habéis visto ralo...
>
> MATA: —Y ¿cómenlo aquellos?
>
> PEDRO: —Con un áspero [moneda de poco valor] comerá toda una casa dello. Los griegos son los que lo comen; sabe con ello muy bien el beber, a manera de sardina arencada fiambre y puesta entre pan. En el mar el mejor mantenimiento que pueden llevar es éste, porque se puede comer todos los días sin fuego,...»[40].

---

[38] *Vid.* Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Primera edición crítica…, por D. Clemente Cortejón, Madrid: Victoriano Suárez, 1913, t. VI, pág. 59.

[39] *Vid.* Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, edición de Schevill y Bonilla, Madrid: Gráficas Reunidas, 1941, IV, pág. 438. Leopoldo de Eguilaz, *Glosario etimológico de las palabras españolas de origen oriental,* Granada, 1866, pág. 365. Juan Corominas, *Breve Diccionario etimológico de la lengua castellana,* Madrid: Gredos, 1961. Cito a través de Rodríguez Marín, que en su edición del *Quijote*, Madrid: Atlas, 1948, t. VII, págs. 210-11, aporta el testimonio de Pero Tafur en sus *Andanças e viajes por diversas partes del mundo avidos* (1435-1439), pág. 165:

[40] *Vid. Viaje de Turquía. (La odisea de Pedro de Urdemalas)*, ed. de F. García Salinero, Madrid: Cátedra, 1980, págs. 474-75.

UAM Ediciones

Cervantes pudo conocer este producto durante su etapa de soldado y de cautivo en Argel, aquí debía ser poco corriente su consumo puesto que no aparece en los tratados culinarios de la época[41].

La primera comida que realiza el Ingenioso Hidalgo cuando inicia su andadura como caballero, oculta una clave social, pues recordemos que se le ofrece únicamente un plato de «bacallao». Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua*, identifica la voz *bacallao* con abadejo: «Pescado que se trae seco para la gente común, dicho así a diferencia de algún otro que llamarían abad, como han puesto otros nombres los pescadores de obispo y fraile». En efecto, el bacallao se consideraba comida de gente humilde, impropia de clases superiores y, por supuesto de caballeros. Por ello, cuando don Quijote pide de comer en la venta, Cervantes hace un juego de palabras hasta llegar a la expresión adecuada, aunque sea por mera confusión:

> «A dicha, acertó a ser viernes aquel día, y no había en toda la venta sino unas raciones de un pescado que en Castilla llaman *abadejo*, y en Andalucía *bacallao*, y en otras partes *curadillo*, y en otras *truchuela*. Preguntáronle si por ventura comería su merced truchuela, que no había otro pescado que dalle a comer.
>
> —Como haya muchas truchuelas —respondió don Quijote—, podrán servir de una trucha, porque eso se me da que me den ocho reales en sencillos que en una pieza de a ocho. Cuanto más, que podría ser que fuesen estas truchuelas como la ternera, que es mejor que la vaca, y el cabrito que el cabrón. Pero, sea lo que fuere, venga luego; que el trabajo y peso de las armas no se puede llevar sin el gobierno de las tripas» (I-II).

Abadejo, bacallao, curadillo y truchuela eran voces sinónimas aunque, esta última, por el sufijo, se puede identificar como diminutivo del término trucha, que nada tiene que ver en cuanto a significado con el resto. Cervantes, con este recurso lingüístico, señala cómo las truchas eran consideradas comida distinguida y por ello, aunque pequeñas, las acepta don Quijote; Covarrubias da varios ejemplos de su aprecio: «Ayunar o comer trucha, no contentarse con poco, y dejar pasar algunas ocasiones razonables por esperar las mayores», o «No se toman truchas a bragas enjutas; las cosas de precio y valor no se alcanzan sin trabajo y diligencia». Tirso de Molina utiliza este mismo juego de palabras en *La dama del olivar*: «...que no es bien coma truchuelas / quien truchas pueda comer».

El bacallao, en cambio, se presenta por fray Jaime Juan de Bleda, al hablar de las costumbres de los moriscos, como comida vil, y añade: «Eran grandes

41 *Vid*. F. Ximénez de Sandoval, «El cabial», ABC, 24-12-1959.

amigos de pescados baratos, de abadejo, sardinas y ensalada cruda»[42]. Tampoco era el bacalao alimento bien visto por los médicos, Luis Lobera de Ávila, en su estudio de dietética, dice: «Todo género de pescado es dañoso y de mal nutrimiento, mayormente para flemáticos y viejos, y si es salado mucho peor y de grueso cuerpo o de malas aguas, y si son muy gruesos son más dañosos, porque tiene más humedad; pero serán sanos si son de pequeños cuerpos, como son pageles, o rubias o truchas pequeñas,...». En esta recomendación final coincide el texto cervantino con la opinión de Lobera[43].

Otra referencia del mismo pescado, aunque ésta no culinaria, aparece en el *Quijote:* «Don Bacallao», para aludir a persona amojamada y seca como el bacalao, también la expresión trucha-bacallao está relacionada con las distintas formas de designar a las prostitutas. En la edición de *El burlador de Sevilla,* de Tirso de Molina, Américo Castro anota una frase en donde se da la oposición entre *trucha,* con el significado de «cortesana de gran porte» y *abadejo* con el de «prostituta de baja categoría»[44].

Pero el Ingenioso Hidalgo no rechazaba nada, con Sancho comparte mendrugos y queso y en las ventas tiene que comer algunas viandas impropias de caballeros porque tal como dice: «El trabajo y peso de las armas no se puede llevar sin el gobierno de las tripas». En esta comida inicial todo lo confunde y, al oír el hidalgo el silbato de cañas de un castrador de puercos, queda convencido de que se halla en un castillo famoso pues le servían con música, algo excepcional en España. En efecto, esta costumbre se daba en el palacio real por influencia italiana y no era frecuente entre las familias aristocráticas. Una vez fuera de la realidad el todavía no armado caballero cree que «el abadejo eran truchas, el pan candeal y las rameras damas y el ventero castellano del castillo», con lo cual su primera y pésima comida fuera del hogar pasó desapercibida a don Quijote. No sería mucho mejor el yantar de la venta de Maritornes cuyo aliento, según se especifica, «olía a ensalada fiambre y trasnochada». Sabemos que don Quijote además consumía otras cosas no detalladas en el relato, pues, a la vuelta de la segunda salida, para recuperarse, el ama le daba *cosas confortativas y apropiadas para el corazón y el cerebro*, y cuando se previene para la tercera llevaba gastados más de seiscientos huevos de sus gallinas buenas y gordas y alguna de ellas, presumiblemente, también caería en la cazuela[45].

---

[42] Cito a través de A. Dominguez Ortiz, *El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias,* Madrid: Alfaguara, 1973, págs. 185-86.

[43] Lobera, *op. cit*., 1551.

[44] Cito a través de A. Redondo, «Las dos caras del erotismo en la primera parte del *Quijote*», en *Edad de Oro*, IX (1990), págs. 257-8.

[45] «Los alimentos confortativos eran aquellos que daban vigor, necesario para equilibrar los humores en los dos órganos que tenía debilitados el hígado, desequilibrio que era la causa de su locura

UAM Ediciones

Tampoco tienen suerte amo y escudero cuando yendo hacia Barcelona (II-LIX) llegan a una venta. Tras indicarle el ventero que pida por su boca ya que «de las pajaricas del aire, de las aves de la tierra y de los pescados del mar estaba proveída aquella casa». Sancho, contento por haber hallado tan buen lugar, solicita un par de pollos asados: «porque mi señor es delicado y come poco y yo no soy tragantón en demasía». Así pide sucesivamente ternera, cabrito y otras viandas, pero no sólo carecen de esto, ni siquiera tienen la llamada *merced de Dios*, es decir, huevos fritos con tocino. No obstante no se queda sin comer Sancho ya que, por fortuna, tienen algo que debió de hacer las delicias del leal escudero: «dos uñas de vaca que parecen manos de ternera, o dos manos de ternera que parecen uñas de vaca», y añadió el ventero «están cocidas con sus garbanzos, cebollas y tocino». Sin embargo don Quijote, bien porque no tenía hambre, bien por parecerle esta comida grosera, no cenó esa noche hasta que fue invitado en otro aposento por dos caballeros que traían cocinero, despensero y repostería propia.

A Sancho, tan sano, no le van banquetes ni comidas a manteles pues come casi siempre de lo que lleva en sus alforjas, no en vano ha sido calificado como «el primer despensero ecuestre de la literatura», es un personaje literario que actúa como un ser real que, lejos de las novelas de caballería, no puede caminar por el mundo sin mudar de ropa y sin reponer sus fuerzas[46]. Toda su cocina, servicio y despensa iban sobre su rucio. Sus comidas son de lo más simple, al igual que lo serían la de los humildes campesinos de su tiempo: ajos, cebollas, bellotas, sus migas manchegas, empanada de conejo, requesones, y, sobre todo, pan y queso. Esto último es lo que le quita el loco en Sierra Morena y lo que le entrega Dulcinea por las bardas del corral según imagina Sancho y es también lo que Teresa Panza, como regalo, envía a la duquesa. Tanto gusta este alimento al escudero que cuando regresa de Barcelona (II-LXVI) y se sienta con el lacayo Tosilos: «despabilaron y dieron fondo con todo el repuesto de las alforjas, con tan buenos alientos, que lamieron el pliego de las cartas, sólo porque olía a queso». Cuando Sancho deja el gobierno de la ínsula le ofrecen: «Todo aquello que quisiese para el regalo de su persona y para la comodidad de su viaje» pero él dice que «sólo quería un poco de cebada para el rucio y medio queso y medio pan» (II-LIII) pues no había menester mayor ni mejor comida[47].

[…] Los huevos de gallina gozaban entre los médicos de un amplio prestigio como alimento, ya que por su complexión templada y su naturaleza se digería bien y se convertía enseguida en sangre», cfr. María Luz López Terrada, *op. cit.,* págs. 203-4.

[46] *Vid*. J. Miquelarena, *Mesones y comidas en la época de Cervantes*, Buenos Aires: Publicaciones de Estudios Hispánicos, 1947, pág. 23.

[47] *Vid*. Luis Pérez del Pulgar y Burgos, *El condumio de Sancho Panza*, Madrid: Tip. G. Pérez, 1929.

También amo y escudero comieron con los cabreros (I-XI) «un medio queso, más duro que si fuera hecho de argamasa», y uno de los alimentos más socorrido para la gente del campo: las bellotas, pues: «Acabado el servicio de carne, tendieron sobre las zaleas gran cantidad de bellotas avellanadas». Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua*, define así la bellota: «Es el fruto de la encina, de que antiguamente se sustentaban los hombres según opinión de muchos, antes que se hubiese hallado el uso de hacer pan de trigo». Las bellotas citadas en el *Quijote*, son las comestibles, avellanadas por su sabor dulce, fruto de la encina, *Quercus ilex,* árbol del género *Quercus* (fagaceas). Es lógico que los pastores tengan y coman este fruto ya que la encina, la especie más veces citada en la novela, era árbol frecuente en aquellas tierras[48].

De la consideración que se tenía a las bellotas como comida nos da noticia Sorapán de Rieros, cuando afirma que son: «manjar de puercos, en todo son inferiores a las castañas: porque aprietan en extremo: dan muy grueso y más sustento al cuerpo. Pierden algo de su astricción asadas y más cocidas. Cánsanse algunos autores, dando la razón, por que el agua es más delectable y gustosa con las bellotas, que con otra comida. Vega dice que las bellotas por ser algo austeras, arrugan la lengua, y que con lo austero y seco se causa esta arrugación, sobreviniendo pues la bebida del agua, humedece lo seco, y desarruga la lengua, volviéndola poco a poco a su natural. Pues como la causa del deleite consista en volver a su natural poco a poco lo que está fuera de él; según sentencia Platón por esta razón, dice, parece el agua tan dulce, con la comida de las bellotas»[49]. También Góngora las presenta como símbolo de modestia en su letrilla «Ándeme yo caliente / y ríase la gente…Cuando cubra las montañas / de blanca nieve el enero, / tenga yo lleno el brasero / de bellotas y castañas»[50].

Más elaborado como alimento es la empanada, plato que cita Sancho en varias ocasiones, sin embargo la que más celebra es: «una empanada de media vara, y no es encarecimiento, porque era de un conejo albar tan grande que [...] al tocarla entendió ser de algún cabrón, no que de cabrito» (II-XIII). Conejo albar era el conejo blanco casero, mayor que los que se criaban libres en el campo, aunque éste debía ser de un tamaño excepcional pues lo compara con un cabrito. Francisco Martínez Montiño, en años cercanos al *Quijote,* da la receta de este clase de conejos en empanada: «Estos conejos gordos son muy buenos

---

48 *Vid*. L. Ceballos Fernández de Córdoba, *La flora del Quijote*, Discurso de recepción de la Real Academia Española, Madrid, 1965. Recordemos que cuando don Antonio Moreno dice a Sancho que es «amigo de manjar blanco y de albondiguillas», según se dice en el *Quijote apócrifo* (XII), el escudero replica que tanto él como su señor: «con un puño de bellotas o de nueces nos solemos pasar entrambos ocho días» (II-LXII).

49 *Vid.* Sorapán de Rieros, *op. cit.,* 1949, págs. 132 y 270.

50 *Vid*. Luis de Góngora, *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1966, pág. 290.

UAM Ediciones

empanados, con masa dulce, y puestos boca arriba con una lonja de tocino gordo sobre los riñones, y sírvelo caliente, y quítale la lonja de tocino, y hallarás el conejo con toda su gordura. Estos conejos asados no tienen otra salsa mejor que aceite, y vinagre»[51].

En contraste con la empanada que le ofrece el escudero del Caballero del Bosque, Sancho solo llevaba en sus alforjas: «un poco de queso tan duro, que pueden descalabrar con ello a un gigante; a quien hacen compañía cuatro docenas de algarrobas...» (II-XIII). Son las algarrobas legumbres con pulpa azucarada, frutos de *Ceratonia siliqua* (leguminosa Cesalpinoidea), aunque, según Ceballos, Cervantes en el *Quijote* podía hacer referencia a las semillas de *Ervum monanthos* (Leguminosa Papilionoidea)[52]. En *Pedacio Dioscórides*, traducido e ilustrado por Andrés Laguna, (Salamanca, 1570, pág. 101), dice que: «Las algarrobas, comidas frescas, dañan notablemente al estómago y relajan el vientre». También alude Góngora a la propiedad laxativa de las algarrobas: «Hace verso suelto / con Alejandría, / y con algarrobas / hace redondillas»[53].

Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua...*, describe así la algarroba: «La fruta del árbol dicho algarrobo, *latine siliqua*, y en su terminación arábiga *harrubetum*, del verbo *arebe*, que significa descomponer y destruir con eficacia, según Diego de Urrea, porque descompone los humores de los que las comen, especialmente frescas... En Valencia dan a las bestias algarrobas. En Castilla las venden en las tiendas por golosinas para los muchachos, y en algunas partes es pasto de gente miserable...». En efecto la algarroba era comida de animales pero en épocas de escasez, y entre gente humilde, aparte de consumirse como fruto seco, se hacía con ella una especie de melaza con la que se realizaban diversos sucedáneos.

Lo ordinario en los postres solía consistir en ensalada, en aceitunas, y, por la noche, en queso acompañado de rábanos. El fruto del olivo era uno de los alimentos más modestos y populares en época de Cervantes y que, tal como dice el texto del *Quijote* (II-LIV), siempre resultaban «sabrosas y entretenidas», es decir, gustosas y capaces de detener el hambre. Estas que comparte Ricote con Sancho eran «secas», sin ningún aditamento por lo que se especifica «sin adobo alguno». Lo normal es que estuviesen, una vez «endulzadas» de manera natural en diversas aguas, adobadas de forma simple a base de tomillo, ajedrea, orégano, cabezas de ajos, unas hojas de laurel y una rama de romero, amén de la sal correspondiente, había para las aceitunas adobos más complicados como describe Martínez Montiño[54].

---

51 *Vid*. Martínez Montiño, *op. cit.*, utilizo la edición de Barcelona: Marti, 1763, pág. 375.
52 *Vid*. Ceballos, *op. cit.,* 1965, pág. 37.
53 *Vid*. Góngora, *op. cit.*, 1966, pág. 92.
54 *Vid*. Martínez Montiño, *op. cit.*, 1763, págs. 441-2.

No gozaban las aceitunas de buena reputación entre los médicos, Sorapán de Rieros dice que: «Las aceitunas negras y maduras que se comen con sal, crían humor melancólico, causan tristeza y dolor de corazón. Pero las blancas verdes, que se cogen antes de madurar, adobadas con salmuera, laurel eneldo, tomillo y algunos pedazos de limón: éstas tienen virtud astringente, con la cual confortan el estómago y despiertan la gana de comer; pero también crían melancolía»[55].

Aunque Sorapán recomiende las aceitunas para abrir el apetito, lo ordinario era tomarlas de postre, junto con ensalada, y, por la noche, con queso acompañado de rábanos. Hasta tal punto era plato último las aceitunas que, para indicar que se llegó tarde para algo, se decía, «llegué o llegó a las aceitunas». En numerosos textos de los Siglos de Oro se menciona el final de una comida por las aceitunas. Rodríguez Marín da varios ejemplos[56]: así en el *Entremés del Examinador micer Palomo*, de Antonio Hurtado de Mendoza, aparece:

> VALIENTE. —Yo he tenido quinientos desafíos;
> He hecho sobre el duelo dos comentos;
> Seiscientos antuviones he pegado
> Y he reñido cien veces en ayunas.
> MICER PALOMO. —¿Qué fuera *al fenecer las aceitunas*?

También es muy claro un ejemplo de Luis Vélez de Guevara, en el tranco IV de *El Diablo Cojuelo*: «Convidarónle a cenar unos caballeros soldados aquella noche, preguntándole nuevas de Madrid, y después de haber cumplido con la celebridad de los brindis por el Rey, por sus damas y amigos, y *haber dado las aceitunas con los palillos carta de pago de la cena*, se fue cada uno a recoger a su aposento...».

Acabada la comida se tomaba vino solo, eligiendo el mejor. Baltasar del Alcazar concluye diciendo: «Daca de la bota llena / seis tragos. Hecha es la cena: / levántense los manteles».

Otro producto muy citado en el Quijote, y de consumo habitual en esta época, es el vino. Cuando la aventura del cuerpo muerto (I-XIX) dice Cervantes que a caballero y escudero les sucedió una desgracia que Sancho la tuvo por la peor de todas y fue que «no tenían vino que beber». Es lógica la reflexión del escudero ya que, además del efecto eufórico, el vino era considerado como medicina y alimento y se consumía entre todo tipo de personas y clases sociales. Tras el apaleamiento que recibe cuando los fingidos enemigos atacan la ínsula dice Sancho: «Yo no quiero repartir los despojos de enemigos, sino pedir y suplicar a algún amigo, si es que le tengo, que me dé un trago de vino que me seco».

---

55 *Vid*. Sorapán de Rieros, *op. cit.*, 1949, pág. 268.
56 *Vid*. F. Rodríguez Marín, *op. cit*., págs. 437-8.

UAM Ediciones

Desde luego el escudero era, en lenguaje de la época un verdadero *mojón* o catador con buena experiencia de los caldos de su tierra. Es muy significativo el diálogo entre Tomé Cecial, el supuesto escudero del Caballero del Bosque, y nuestro labrador cuando, tras probar el contenido de una gran bota de vino, dice éste:

> «—¡Oh hi de puta, bellaco y cómo es católico¡
>
> —¿Veis ahí —dijo el del Bosque en oyendo el hi de puta de Sancho—, cómo habéis alabado este vino llamándole hi de puta?
>
> —Digo —respondió Sancho— que confieso que conozco que no es deshonra llamar hijo de puta a nadie, cuando cae debajo del entendimiento de alabarlo. Pero dígame, señor, por el siglo de lo que más quisiere: ¿Este vino es de Ciudad Real?
>
> —¡Bravo mojón¡ —respondió el del Bosque—. En verdad que no es de otra parte, y que tiene algunos años de ancianidad» (II-XIII).

Con esta designación se cobijaba en el ducho paladar de Sancho el sabor de todos los vinos de su tierra que, en época de don Quijote, se consideraban digno presente de reyes, pues no en vano el docto médico Sorapán de Rieros calificaba al vino manchego como «medicina antimelancólica»[57].

En efecto, como dice el fiel escudero, bajo la denominación de Ciudad Real se acogían una serie de vinos manchegos considerados como «caros o preciosos», lo mismo que el vino de La Membrilla, comercializado con este nombre, frente a los llamados «ordinarios» de Pinto, Valdemoro o Torrejón, entre otros. La patria de don Quijote ya era entonces uno de los abastecedores vinícolas de la Corte y, por supuesto, se consumía en las poblaciones manchegas. El denominado vino de Ciudad Real, con caldos procedentes de Alcázar de San Juan, Daimiel, La Solana, Villanueva de la Jara o Consuegra, se consideraba superior a los de Toledo y Madrid según aparece en las distintas peticiones para su venta que se consignan en los *Libros de Alcaldes de Casa y Corte*[58]. En diversas obras de Lope de Vega, Tirso de Molina, Francisco Santos, Salas Barbadillo, entre otros autores de los Siglos de Oro, se alude al aprecio de estos vinos. Cervantes se refiere expresamente al vino de La Membrilla, Toledo y Esquivias en *El Licenciado Vidriera* y en *La elección de los Alcaldes de Daganzo,* y al vino de Ciudad Real, además del *Quijote*, en *El coloquio de los perros* y *La gran Sultana*.

---

[57] Aparte del efecto que provocaba en el ánimo, el vino se utilizaba para lavar heridas y contusiones, tal como aparece en el cap. XVII de la primera parte del *Quijote*.

[58] *Vid.* Miguel Herrero García, *La vida española del siglo XVII*, Madrid, [Gráfica Universal], 1933, págs. 31-47, y *ob. cit.* (1977), págs. 91-118, y Monique Joly, «Microlecturas: en torno a algunas referencias de Cervantes al vino», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 1990, págs. 901-15.

UAM Ediciones

EL *QUIJOTE* EN HISPANOAMÉRICA: LECTURAS DE BORGES

TEODOSIO FERNÁNDEZ
(Universidad Autónoma de Madrid)

Aparentemente, ningún texto prueba mejor que «Pierre Menard, autor del Quijote», la célebre ficción publicada inicialmente por la revista *Sur* en mayo de 1939 e incluida después en *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), el interés de Jorge Luis Borges por Miguel de Cervantes. Su utilidad a la hora de establecer relaciones entre ambos autores resulta, sin embargo, difícil de precisar: probablemente ese relato no era ajeno a ciertas definiciones de la literatura propuestas por Paul Valéry que Borges encontró difíciles de conciliar entre sí —«una parece reducir la literatura a las combinaciones que permite un vocabulario determinado; la otra declara que el efecto de esas combinaciones varía según cada lector»—, según hizo constar en un comentario sobre la *Introduction a la poétique* que publicó en la revista *El Hogar* el 10 de junio de 1938[1]. Para ilustrar la observación de que «el tiempo y sus incomprensiones y

[1] Véase Jorge Luis Borges, *Textos cautivos —Ensayos y reseñas en «El Hogar» (1936-1939)*, edición de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal, Barcelona: Tusquets, 1986—, en Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Barcelona: Emecé, vol. IV, 1996, págs. 207-443 (368-69). El artículo «Valéry como símbolo», publicado en la revista *Sur* en 1945 e incluido después en *Otras inquisiciones* (1952), ofrecía una opinión positiva del poeta francés que Borges desmintió en repetidas ocasiones: «(Y ahora, si se me tolera una herejía, diré que siento que si no hubiera existido Paul Valéry mi vida no hubiera sido más pobre. En su favor se podría alegar que ha dejado una imagen de poeta muy inteligente, muy escrupulosa y muy intelectual, ciertamente no confirmada por el imprudente examen de su obra)»,

Edad de Oro, XXV (2006), págs. 181-200

distracciones colaboran con el poeta muerto», Borges recordaba entonces, apenas sin variaciones (y con la misma ignorancia de la exclamación «voto a Dios» con la que debió iniciar su cita del soneto de Cervantes al túmulo del rey Felipe II que se hizo en Sevilla), lo que años atrás, en «La fruición literaria», ya había invocado con el mismo fin: el «erguido» verso «Vive Dios, que me espanta esta grandeza»; «cuando el inventor y detallador de Don Quijote lo redactó, vive Dios era interjección tan barata como caramba, y espantar valía por asombrar. [...] Nosotros lo vemos firme y garifo. El tiempo —amigo de Cervantes— ha sabido corregirle las pruebas»[2]. Consecuente con tales planteamientos, «Pierre Menard, autor del Quijote» es sobre todo una reflexión (irónica) sobre los beneficios que el paso del tiempo puede reportar a la literatura, y también una parodia de los planteamientos de Valéry que parecían reducir toda creación literaria a «una combinación de las potencias de un vocabulario determinado»[3]. Así pues, Borges imaginó a un simbolista francés entregado hasta su muerte a la tarea infinita de ensayar una y otra vez la escritura de un texto hasta que éste coincidiera literalmente con el del *Quijote*. De paso, dejaba de manifiesto su conocimiento de la obra cervantina, conocimiento comprobable en la capacidad para elegir el fragmento adecuado a la hora de mostrar los diferentes significados que ofrece un mismo texto redactado por Cervantes y por Menard —«... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir» (*Quijote*, I-IX)— y en detalles como el hallazgo de la conjunción de un adjetivo moral y otro físico que permite recordar a Shakespeare y reconocer el estilo de Menard «y como su voz en esta frase excepcional: *las ninfas de los ríos, la dolorosa y húmida Eco*»[4]. La actitud humorística y paródica del narrador no aconseja identificar sus planteamientos con los de Borges, cuya verdadera opinión tal vez pueda rastrearse indirectamente en otros escritos: «Nada gana el *Quijote* con que lo refieran de nuevo, en estilo efusivo»[5], había asegurado en el ensayo

declaraba en el diario *La Nación* el 8 de mayo de 1977 (véase Jorge Luis Borges, *Textos recobrados 1956-1986*, Buenos Aires: Emecé Editores, 2003, págs. 342-43; «Valéry es una superstición francesa, yo creo»; véase *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1983 (2ª ed.), pág. 79.

2 «La fruición literaria» (1927), en Jorge Luis Borges, *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires: Manuel Gleizer Editor, 1928, págs. 101-9 (107). La frecuente inexactitud de sus citas invita a creer que Borges recurre a su memoria más que a ediciones concretas de las obras de Cervantes.

3 *Textos cautivos*, *Obras completas*, IV, pág. 368.

4 «Pierre Menard, autor del Quijote», en Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Barcelona: Emecé, vol. I, 1989, págs. 444-50 (447). «En esto, y en suspirar y en llamar a los faunos y silvanos de aquellos bosques, a las ninfas de los ríos, a la dolorosa y húmida Eco...» (*Quijote*, I-XXVI).

5 *Textos cautivos*, en *Obras completas*, IV, págs. 248-50 (248). Con el tiempo sería la credibilidad de don Quijote lo que volvería superfluas la recreación de Unamuno y otras similares: «lo verdaderamente importante es el hecho de que yo creo en el propio don Quijote. Por eso libros como *La ruta de don Quijote*

«Presencia de Miguel de Unamuno» que *El Hogar* publicó el 29 de enero de 1937, antes de descalificar *Vida de don Quijote y Sancho* como una intromisión, un error y un anacronismo.

De la relación de Borges con Cervantes, «Pierre Menard, autor del Quijote» ha constituido probablemente la manifestación más visible y también la menos relevante[6]. El éxito de sus ficciones ha impedido con frecuencia fijar la atención en ensayos y poemas del escritor argentino donde puede rastrearse la dimensión profunda de la relación, la a veces subterránea, la impar, pues la literatura hispanoamericana difícilmente puede ofrecer otro ejemplo que conjugue en la misma medida el interés persistente en la obra cervantina y la capacidad para incorporar esa obra a la creación propia. Apenas llegado a Buenos Aires tras su experiencia europea[7], en una carta fechada el 29 de mayo de 1922 y dirigida a su amigo mallorquín Jacobo Sureda, Borges consideraba a Cervantes como «el primer escritor del mundo»[8], valoración en la que pudo influir por entonces la

de Azorín, o incluso *Vida de don Quijote y Sancho* de Unamuno, se me antojan irrelevantes en cierta medida, pues se toman las aventuras demasiado en serio. Mientras que yo creo realmente en el propio caballero. Incluso si alguien me dijera que jamás han sucedido esas cosas, yo seguiría creyendo en don Quijote como creo en la personalidad de un amigo». Véase Jorge Luis Borges, *Arte poética* (seis conferencias pronunciadas en inglés en la Universidad de Harvard, 1967-1968), traducción de Justo Navarro, prólogo de Pere Gimferrer, edición, notas y epílogo de Calin-Andrei Mihailescu, Barcelona: Editorial Crítica, 2001, págs. 114-15.

6 Eso no impide que incluya planteamientos que Borges había de desarrollar en el futuro —la idea de que Cervantes, «de un modo burdo, opone a las ficciones caballerescas la pobre realidad provinciana de su país»— o que había expuesto ya, como el relativo al destino sufrido por la novela: «El Quijote —me dijo Menard— fue ante todo un libro agradable; ahora es una ocasión de brindis patrióticos, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo. La gloria es una incomprensión y quizá la peor». Véase *Obras completas*, I, págs. 448 y 450.

7 Prescindo de la niñez de Borges, o de la memoria de esa niñez. Borges asoció más de una vez el recuerdo de una improbable primera lectura del *Quijote* en inglés con el de la edición en castellano de la Casa Editorial Garnier Hermanos (París) que había en su casa: «Cuando después leí *Don Quijote* en su lengua original, me sonó como una mala traducción. Todavía recuerdo aquellos volúmenes rojos con letras doradas de la edición de Garnier. En algún momento, la biblioteca de mi padre fue dispersada, y cuando leí *El Quijote* en otra edición tuve la sensación de que ése no era el verdadero *Quijote*. Más tarde, un amigo me consiguió el Garnier, con los mismos grabados en acero, las mismas notas al pie y también las mismas erratas. Todas esas cosas forman para mí parte del libro: el que considero como verdadero *Quijote*». Aquellas lecturas tempranas tuvieron consecuencias, pues, al parecer, el primer cuento de Borges «fue una historia bastante absurda a la manera de Cervantes, un relato anacrónico llamado 'La visera fatal'». Véase Jorge Luis Borges, *Un ensayo autobiográfico*, edición del centenario (1899-1999), Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Emecé, 1999, págs. 18 y 16, respectivamente.

8 Jorge Luis Borges, *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Emecé, 1999, pág. 220. Al concluir la década de los veinte, en el ensayo que dio título a *El idioma de los argentinos*, dejaría constancia una vez más de la opinión positiva que Cervantes le merecía: «Confieso —no de mala voluntad y hasta con presteza y dicha en el ánimo— que algún ejemplo de genialidad española vale por literaturas enteras: don Francisco de Quevedo, Miguel de Cervantes». Véase «El idioma de los argentinos», en *El idioma de los argentinos*, págs. 163-83 (174).

opinión de Macedonio Fernández, para quien Cervantes era «uno de sus dioses», según había de recordar el propio Borges en la introducción que en 1961 escribió para los escritos de su amigo que él mismo había seleccionado[9]. Esa apreciación positiva resultaría matizada en varias ocasiones por procedimientos diversos: en el «Prólogo» a *Inquisiciones*, quizá no sin ironía, equiparaba el *Quijote* al poema gauchesco *Fausto*, de Estanislao del Campo, incluidos ambos entre las obras dignas (por su ambiente) «de una inmortalidad de renombre»[10], y en alguna página de ese primer volumen de ensayos se sentía «enhiesto y vivaz» entre los criollos «ese sonriente fatalismo mediante el cual las dos obras mejores de la literatura hispánica son dos ensalzamientos del fracaso: el *Quijote* en la prosa y la *Epístola moral* en el verso»[11]. En cuanto a Cervantes, solía salir peor parado: en «Ejercicio de análisis», incluido en *El tamaño de mi esperanza* (1926), los versos iniciales de un soneto atribuido a Lotario en la *Novela del curioso impertinente* —«En el silencio de la noche, cuando / ocupa el dulce sueño a los mortales,...» (*Quijote*, I-XXXIV)— llevaban a Borges a la conclusión lastimosa de que «su poesía, si la tienen, no es obra de él; es obra del lenguaje. La sola virtud que hay en ellos está en el mentiroso prestigio de las palabritas que incluyen»[12]; y el análisis de la frase «conocidísima y de claridad no dudosa» que abre la novela —la cláusula «de cuyo nombre no quiero acordarme» aparecerá reescrita en distintas circunstancias en los textos de Borges[13]— le permitía deducir que la realidad del paisaje de la Mancha entonces «no era visual, era sentimental, era realidad de provincianería chata, irreparable, insalvable», y que

---

9 *Obras completas*, IV, pág. 54. El interés temprano de Borges por el *Quijote* también pudo verse determinado por su persistente atención a Evaristo Carriego, pues en este caso «el *Quijote* era su más frecuente lectura»; «Yo, en algún escrito mío, he imaginado a Carriego [...] leyendo el *Quijote* que tiene un hermoso poema en el cual Andresillo habla de don Quijote...». Véase Jorge Luis Borges, respectivamente, *Evaristo Carriego* (1930), en *Obras completas*, I, págs. 96-172 (115), y «En el 'Patio de Carriego'» (1975), en *Textos recobrados 1956-1986*, págs. 194-202 (197).

10 *Inquisiciones*, Buenos Aires: Editorial Proa, 1925, págs. 5-7.

11 «Queja de todo criollo», *Inquisiciones*, págs. 131-38 (134).

12 «Ejercicio de análisis» (1925), en Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires: Editorial Proa, 1926, págs. 107-14 (114).

13 «En una calle de Palermo de cuyo nombre sí quiero acordarme y es la de Honduras...» («Carriego y el sentido del arrabal», *El tamaño de mi esperanza*, pág. 25); «En 1892 David Garnett, renovador del cuento imaginativo, nació en un lugar de Inglaterra de cuyo nombre el diccionario biográfico no se quiere acordar» (*Textos cautivos*, *Obras completas*, IV, pág. 264); «En un sitio de Irlanda (cuyo nombre no quieren recordar los diccionarios biográficos) nació a la vida, y tal vez a la inmortalidad, Lord Dunsany» (*Textos cautivos*, *Obras completas*, IV, pág. 283); «Un antiquísimo cuentero de cuyo nombre no quiero acordarme (es de Cervantes este festejado melindre y se lo devuelvo en seguida)...». Véase su prólogo a Vicente Huidobro, Alberto Hidalgo y Jorge Luis Borges, *Índice de la nueva poesía hispanoamericana* (1926), en *Textos recobrados 1921-1929*, Barcelona: Emecé, 1997, págs. 275-77 (275).

UAM Ediciones

Cervantes —a diferencia de Quevedo— «no lo vio»[14], según opinión que hizo constar en «Indagación de la palabra» (1927), un ensayo integrado finalmente en *El idioma de los argentinos*.

En su mayoría, esas presencias dispersas en diversos ensayos de los años veinte hacen de los textos cervantinos una referencia más en la búsqueda personal de Borges, la búsqueda que tempranamente lo había alejado de la experiencia ultraísta y lo mostraba especialmente interesado en los secretos de la expresión literaria. Cervantes, desde luego, no parecía en ese aspecto un ejemplo para seguir, como Quevedo[15], o de lo que había que evitar, como Góngora. Las opiniones de Leopoldo Lugones, para quien «el estilo es la debilidad de Cervantes»[16], y de Paul Groussac, quien se refirió a «la contextura generalmente desmayada de esa prosa de sobremesa»[17], sin duda habían actuado sobre Borges, pero, significativamente, el autor del *Quijote* pronto resultó favorecido por esas mismas limitaciones: en «La supersticiosa ética del lector», un ensayo cuya primera versión («El estilo y el tiempo») había aparecido en el periódico *La Prensa* de Buenos Aires el 22 de abril de 1928 y cuya versión final terminó incluida entre los ensayos del libro *Discusión* (1932), Borges opinaba que, frente a la

---

[14] «Indagación de la palabra», *El idioma de los argentinos*, págs. 9-28 (12-13). No es improbable que esa apreciación fuese una deuda de Borges con Paul Groussac, según se desprende de esta tardía declaración de 1977: «...en el *Quijote*, según ha observado Groussac, no hay paisajes, que no eran vistos por nadie; por consiguiente no existían». Véase *Textos recobrados 1956-1986*, pág. 341.

[15] «En vez de la visión abarcadora que difunde Cervantes sobre el ancho decurso de una idea, Quevedo pluraliza las vislumbres en una suerte de fusilería de miradas parciales», lo que de algún modo resultaba acorde con las propuestas ultraístas. Véase Jorge Luis Borges, «Menoscabo y grandeza de Quevedo» (1924), en *Inquisiciones*, págs. 46-5 (44-45).

[16] «Ahora bien, el estilo es la debilidad de Cervantes, y los estragos causados por su influencia han sido graves. Pobreza de color, inseguridad de estructura, párrafos jadeantes que nunca aciertan con el final, desenvolviéndose en convólvulos interminables; repeticiones, falta de proporción, ese fue el legado de los que no viendo sino en la forma la suprema realización de la obra inmortal, se quedaron royendo la máscara cuyas rugosidades escondían la forma y el sabor». Véase Leopoldo Lugones, *El imperio jesuítico. Ensayo histórico*, segunda edición corregida y aumentada, Buenos Aires: Arnoldo Moen y Hermano, Editores, 1907, págs. 53-4.

[17] «Si han de describirse las cosas como son, después de examinadas con el ojo desnudo del crítico, y no de la lente que las agranda o del prisma que las irisa, deberemos confesar que una buena mitad de la obra es de por demás floja y desaliñada, lo cual harto justifica lo del 'humilde idioma' que los rivales de Cervantes le achacaban. Y con esto no me refiero única ni principalmente a las impropiedades verbales, a las intolerables repeticiones o retruécanos, a los detalles repugnantes que nos chocan, ni, por fin, a los retazos de pesada grandilocuencia que nos abruman; sino a la contextura generalmente desmayada de esa prosa de sobremesa: a su fácil chorrear de aguachirle, que disuena —sin necesidad de acudir a comparaciones extrañas— con tantos pasajes de estilo expresivo y fuerte como abundan en las *Novelas ejemplares* y en este mismo *Quijote*». Véase «Segunda conferencia. Génesis, realización y evolución mundial del *Quijote*», en Paul Groussac, *Crítica literaria* (1924), Buenos Aires: Hyspamérica Ediciones Argentinas, 1985, págs. 36-56 (52).

precariedad de la página perfecta, «la página que tiene vocación de inmortalidad puede atravesar el fuego de las erratas, de las versiones aproximativas, de las distraídas lecturas, de las incomprensiones, sin dejar el alma en la prueba. No se puede impunemente variar (así lo afirman quienes restablecen su texto) ninguna línea de las fabricadas por Góngora; pero el *Quijote* gana póstumas batallas contra sus traductores y sobrevive a toda descuidada versión. Heine, que nunca lo escuchó en español, lo pudo celebrar para siempre. Más vivo es el fantasma alemán o escandinavo o indostánico del *Quijote* que los ansiosos artificios verbales del estilista»[18]. En «La postulación de la realidad», ensayo de 1931 también incluido en *Discusión*, Borges recurriría a un fragmento del *Quijote* (I-XXXIV) para justificar la inclusión de Cervantes entre los escritores «de hábito clásico» que no desconfían del lenguaje, que creen «en la suficiente virtud de cada uno de sus signos»[19]. En 1946, en el prólogo que redactó para las *Novelas ejemplares*, pareció dejar definitivamente fijada su posición en este aspecto: «Juzgado por los preceptos de la retórica, no hay estilo más deficiente que el de Cervantes. Abunda en repeticiones, en languideces, en hiatos, en errores de construcción, en ociosos o perjudiciales epítetos, en cambios de propósito. A todos ellos los anula o los atempera cierto encanto esencial. Hay escritores —Chesterton, Quevedo, Virgilio— integralmente susceptibles de análisis; ningún procedimiento, ninguna felicidad hay en ellos que no pueda justificar el retórico. Otros —De Quincey, Shakespeare— abarcan zonas refractarias a todo examen. Otros, aún más misteriosos, no son analíticamente justificables. No hay una de sus frases, revisadas, que no sea corregible; cualquier hombre de letras puede señalar los errores; las observaciones son lógicas, el texto original no lo es; sin embargo, así incriminado el texto es eficacísimo, aunque no sepamos por qué. A esa categoría de escritores que no puede explicar la razón pertenece Miguel de Cervantes»[20].

Resulta evidente que no era el estilo —o las «habilidades aparentes»— de Cervantes lo que atraía su interés, como había puesto de manifiesto en «La supersticiosa ética del lector» al observar que «no era estilista (a lo menos en la presente acepción acústico-decorativa de la palabra) y que le interesaban demasiado los destinos de Quijote y de Sancho para dejarse distraer por su propia voz»[21]. Consecuente con esos planteamientos, se empeñaría en rescatar la «vida póstuma» de Cervantes del «purgatorio extraño» en que sufría, como quedó patente en «Una sentencia del Quijote», artículo publicado en el *Boletín de la Biblioteca Popular* de Azul (provincia de Buenos Aires) en octubre de 1933: «Su novela, su

18 «La supersticiosa ética del lector», *Obras completas*, I, págs. 202-5 (204).
19 «La postulación de la realidad, *Obras completas*, I, págs. 217-21 (217).
20 *Obras completas*, IV, págs. 45-7 (47).
21 *Obras completas*, I, págs. 202-3.

UAM Ediciones

única novela, el *Quijote* —lenta presentación total de una gran persona, a través de muchísimas aventuras, para que la conozcamos mejor— ha sido denigrada a libro de texto, a ocasión de banquetes y de brindis, a inspiración de cuadros vivos, de suplementos domingueros en rotograbado, de obscenas ediciones de lujo, de libros que más parecen muebles que libros, de alegorías evidentes, de versos de todos los tamaños, de estatuas. Es la común tarifa de la gloria, se me dirá. Pero hay algo peor. La Gramática —que es el presente sucedáneo español de la Inquisición— se ha identificado con el *Quijote*, nunca sabré por qué. El Purismo, no menos inexplicable y violento, lo ha hecho suyo también —pese a las aficiones itálicas de Cervantes»[22]. Desde las páginas de la revista *El Hogar* había de insistir en la misma opinión: al reseñar *Milton*, de Hilaire Belloc, señalaba el 2 de diciembre de 1938 que «el culto inglés de Milton es comparable al culto español de Miguel de Cervantes. Supersticiosamente se ha declarado que la prosa de los dos es perfecta. Entre nosotros, Lugones y Groussac denunciaron la idolatría cervantina»[23]; al comentar el 5 de mayo de 1939 *Introducing Shakespeare*, de G. B. Harrison, insistió en que «podría argumentarse que el cervantismo ha empobrecido singularmente a España», pues «el cervantista es un coleccionador de proverbios. A España, más que el cervantismo le hubiera convenido el quevedismo»[24]. En la revista *Realidad*, en 1947, su «Nota sobre el Quijote» reflexionaría sobre la paradójica gloria del libro: «Los ministros de la letra lo exaltan; en su discurso negligente ven (han resuelto ver) un dechado del estilo español y un confuso museo de arcaísmos, de idiotismos y de refranes. Nada los regocija como simular que este libro (cuya universalidad no se cansan de publicar) es una especie de secreto español, negado a las naciones de la tierra pero accesible a un grupo selecto de aldeanos»[25]. Años después, en el poema «España» incluido en *El otro, el mismo* (1964), no perdería la ocasión para recordar «la aberración del gramático / que ve en la historia del hidalgo / que soñaba ser don Quijote y al fin lo fue, / no una amistad y una alegría / sino un herbario de arcaísmos y un refranero»[26].

---

22 «Una sentencia del Quijote», *Textos recobrados 1931-1955*, Barcelona: Emecé, 2002, págs. 62-5 (65). Desde los años veinte Borges insistía en alejar a Cervantes del «provincianismo remilgado que ejerce la Academia»: «No es de altos ríos soslayar la impureza, sino aceptarla y convertirla en su envión. Así lo entendieron los hombres del siglo diez y siete: así lo comprendió [...] el agringado Cervantes que se jactó del cauce de dulzura que abrió en nuestro lenguaje». Véase su prólogo a *Índice de la nueva poesía americana*, en *Textos recobrados 1921-1929*, pág. 277.

23 *Textos cautivos*, *Obras completas*, IV, pág. 405.

24 *Ibid*., pág. 429.

25 «Nota sobre el Quijote», *Textos recobrados 1931-1955*, págs. 251-53 (251).

26 «España» (1964), *Obras completas*, Barcelona: Emecé, vol. II, 1989, págs. 309-10 (309).

Aunque fueron cuestiones de estilo primordialmente las que ocuparon a Borges cuando se acordó de Cervantes durante los años veinte[27], que sus intereses eran e iban a ser otros quedaba de manifiesto ya en su demorado análisis de «La conducta novelística de Cervantes», ensayo publicado en marzo de 1928 en la revista *Criterio* y recogido en *El idioma de los argentinos*. Borges no veía en esa obra capital «una pura parodia de los libros de caballería» ni «una repartición de nuestra alma en dos apuradas secciones: la de la siempre desengañada generosidad y la de lo práctico»[28]. Puesto que, a su parecer, «ni lo paródico ni lo alegórico son valederas manifestaciones de arte»[29], nunca creyó que esos fueran los atractivos del *Quijote*, sino ante todo «la venerable y satisfactoria presentación de una gran persona, pormenorizada a través de doscientos trances, para que la conozcamos mejor»[30]. Si «ninguna otra conducta de novelista fue tan deliberadamente paradójica y arriesgada como la de Cervantes»[31], como Borges señalaba, ello derivaría del insólito tratamiento (ajeno a cualquier consideración) que dio a don Quijote: «Imperturbable, como quien no quiere la cosa, lo levanta a semidiós en nuestra conciencia, a fuerza de sumarias relaciones de su virtud y de encarnizadas malandanzas, calumnias, omisiones, postergaciones, incapacidades, soledades y cobardías»[32]. Para probar sus aserciones, se fijó entonces en el episodio de los consejos a Sancho, que induce a percibir la envidia de don Quijote, y antes y sobre todo en el posteriormente muy recordado fin del hidalgo, en aquella ocasión con la consecuente valoración relativa a la absoluta y única soledad de un héroe arrepentido de su heroísmo en la hora final: «El cual, entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaban, dio su espíritu; quiero decir que murió (*sic*). Así, con aparatoso desgano, se despidió Miguel de Cervantes de don Quijote»[33]; la conclusión era inevitable: «Atropellos y desmanes son los que dije que evidencian la confianza de su escritor en la invulnerabilidad central de su héroe. Sólo en Cervantes ocurren valentías de ese orden»[34]. Las opiniones sobre el *Quijote* y su autor parecen en ese ensayo ya en buena medida elaboradas para siempre, según confirman textos posteriores. En varias ocasiones reclamaría

---

27 Eso no le impidió recordar, a propósito de los rufianes y ladrones del arrabal porteño, que Cervantes había declarado esos oficios «de grande importancia en la república», y que había dado lugar preeminente a la germanía o «lunfardo hispánico» en *Rinconete y Cortadillo*. Véase «Invectiva contra el arrabalero», *El tamaño de mi esperanza*, págs. 136-44 (136 y 140).

28 «La conducta novelística de Cervantes», *El idioma de los argentinos*, págs. 139-46 (139).

29 *Ibid*., pág. 140.

30 *Id*.

31 *Ibid*., pág. 139.

32 *Ibid*., pág. 141.

33 *Ibid*., págs. 142-43.

34 *Ibid*., pág. 146.

UAM Ediciones

la atención para el relato de la muerte del hidalgo y ese desganado «quiero decir que se murió» con el que Cervantes la despacha: «¿No es de irresistible eficacia el *quiero decir*? ¿No es conmovedor que todos maltraten a Don Quijote y que ese *todos* incluya también a Cervantes?»[35], insistía en la citada «Nota sobre el Quijote». Su «Análisis del último capítulo del Quijote», aparecido en la *Revista de la Universidad de Buenos Aires* en 1956, declararía que «el libro entero ha sido escrito para esta escena», y recordaría de nuevo la indiferencia de Cervantes ante la muerte de su héroe para concluir que «acaso esta crueldad es un pudor y Cervantes y don Quijote se entienden bien y se perdonan»[36].

Así culminaba un proceso que había permitido a Borges captar la carga emocional que impregnaba esa novela que sobrellevaba uno de los peores títulos posibles[37] y que conseguía estrechar sólidos lazos de amistad entre los personajes, su creador y los lectores. Su valoración de don Quijote y de Sancho había mostrado algunas vacilaciones, como cuando en 1941, al comentar *La tierra purpúrea* de Guillermo Enrique Hudson, recordó sin entusiasmo que «Cervantes moviliza dos tipos: un hidalgo 'seco de carnes', alto, ascético, loco y altisonante; un villano carnoso, bajo, comilón, cuerdo y dicharachero: esa discordia tan simétrica y persistente acaba por quitarles realidad, por disminuirlos a figuras de circo»[38]. Rectificando, en «Nota sobre el Quijote» aseguró

---

[35] *Textos recobrados 1931-1955*, pág. 252.

[36] «Análisis del último capítulo del *Quijote*», en *Textos recobrados 1956-1986*, págs. 13-25 (24-25). En 1977, al prologar las *Obras completas* de Lewis Carroll, matizaría esa interpretación al recordar —como la de Carroll al despedirse de «los sueños queridos que poblaron su soledad»— «la melancolía de Miguel de Cervantes, cuando se despidió de su amigo y de nuestro amigo, Alonso Quijano, 'el cual, entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron, dio su espíritu, quiero decir que se murió'». Véase *Obras completas*, IV, págs. 102-4 (104). Una nota a pie de página en «El verdugo piadoso» —*Sur*, núm. 163, mayo de 1948, págs. 9-12 (10)— recordaba que «Andrew Lang refiere que Dumas lloró cuando dio muerte a Porthos». Al incluir ese texto en *Nueve ensayos dantescos* (1982), Borges añadiría: «Parejamente sentimos la emoción de Cervantes, cuando muere Alonso Quijano: 'el cual entre compasiones y lágrimas los que allí se hallaron (*sic*), dio su espíritu: quiero decir que se murió'» (*Obras completas*, Barcelona: Emecé, vol. III, 1989, pág. 358, nota 2). En 1969, en una conferencia pronunciada en la Universidad de Texas, en Austin, Borges había señalado que «de algún modo sentimos que Cervantes lo lamenta mucho, que Cervantes está tan triste como nosotros». Véase Julio Ortega, «Borges sobre el *Quijote*: una conferencia recobrada», *Ínsula* núm. 631-632, julio-agosto de 1999, págs. 3-5 (5).

[37] «...no es aventurado afirmar que las obras más célebres de la literatura mundial tienen los peores títulos. Por ejemplo: parece muy difícil concebir un título más opaco y más ciego que *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, aunque debo reconocer que *Los pesares del joven Werther* y *Crimen y castigo* son, a su modo, casi tan execrables...» Véase «La última novela de H. G. Wells» (1938), *Textos cautivos*, *Obras completas*, IV, págs. 404-405 (404).

[38] «Sobre *The Purple Land*», *Otras inquisiciones*, en *Obras completas*, II, págs. 111-14 (111). No es improbable que la búsqueda personal de Borges y las propuestas narrativas que entrañaba determinasen por algún tiempo una valoración menos optimista del *Quijote*, al parecer culpable de incurrir, como *El asno de oro* o los viajes de Simbad, «en la mera variedad sucesiva» en una época en la que el escritor

que «el Sancho y el Quijote de la leyenda pueden ser abstracciones; no los del libro, que son individuales y complejísimos», para concluir que «antes de don Quijote, los hombres creados por el arte eran personajes propuestos a la piedad o a la admiración de los hombres; don Quijote es el primero que merece y que gana su amistad. Dulcemente ha ganado la amistad del género humano, desde que ganó, hace tres siglos, la del valeroso y pobre Cervantes»[39]. La valoración de su creador tampoco había sido uniformemente positiva: en *La Prensa* de Buenos Aires, al ocuparse el 20 de febrero de 1927 del «Quevedo humorista», aprovechaba la ocasión para considerar a Cervantes «desaparecido por don Quijote y por Sancho, y por Maritornes, más reales que su padre»[40]; «Hay hombres venerados que sospechamos sin embargo inferiores a la obra que cumplieron. (Verbigracia, Cervantes y su *Quijote*; verbigracia, Hernández y *Martín Fierro*)»[41], insistiría el 23 de febrero de 1939 desde las páginas de *El Hogar*. Pero en esas mismas páginas admitiría poco después, al reseñar *The Holy Terror* de H. G. Wells, que «resulta imposible escribir una novela larga [...] sin identificarse de algún modo con el protagonista. Sancho y Quijote se van pareciendo a Cervan-

argentino se inclinaba —también frente a la novela psicológica y la novela «de caracteres»— por el rigor de las tramas que creía encontrar en la novela de aventuras —«un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada»— y en «las ficciones de índole policial», como escribió en su prólogo a *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares (véase *Obras completas*, IV, págs. 25-6). No hay que olvidar que en «La supersticiosa ética del lector» Borges había reprochado a la crítica española que, ante la «probada excelencia» del *Quijote*, no hubiera querido pensar «que su mayor (y tal vez único irrecusable) valor fuera el psicológico» (*Obras completas*, I, pág. 202). En 1939, Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo situaban entre lo que un fallecido y apócrifo escritor francés aconsejaba evitar en literatura las «parejas de personajes burdamente disímiles: Quijote y Sancho, Sherlock Holmes y Watson», en una atmósfera relacionable con «Pierre Menard, autor del Quijote», según el testimonio de Bioy: «Si no me equivoco, la tarde en que anotamos las prohibiciones, Borges nos refirió *Pierre Menard*». Véase Adolfo Bioy Casares, «Libros y amistad» (1964), en Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, *Museo. Textos inéditos*, edición a cargo de Sara Luisa del Carril y Sara Rubio de Zocchi, Buenos Aires: Emecé Editores, 2002, págs. 9-22 (16 y 19, respectivamente).

[39] *Textos recobrados 1931-1955*, págs. 252-253. Frente a la condición de símbolos que con frecuencia se asignaba a don Quijote y a Sancho, Borges ya proclamaba en «Nota sobre el *Quijote*» la preferencia por una significación afectiva que iba a mantener hasta el fin de sus días: «lo que niego es la hipótesis monstruosa de que esos españoles, amigos nuestros, no sean gente de este mundo sino las dos mitades de un alma» (*Textos recobrados 1931-1955*, pág. 252). Al abordar el análisis del último capítulo de la novela, Borges había de plantear la exigencia previa de que «sintamos a don Quijote y a Sancho como amigos nuestros. Cervantes, en ese capítulo final, no define o crea a los personajes; trata con viejos amigos suyos y nuestros». Véase *Textos recobrados 1956-1986*, pág. 13.

[40] «Quevedo humorista», *Textos recobrados 1919-1929*, págs. 284-88 (284). «Quijote y Sancho son más reales que el soldado español que los inventó», insistiría en «Flaubert y su destino ejemplar», artículo publicado en el diario *La Nación* el 12 de diciembre de 1954 e incluido en la segunda edición de *Discusión* (1957). Véase *Obras completas*, I, págs. 263-66 (265-266).

[41] «Dos semblanzas de Coleridge», *Textos cautivos*, *Obras completas*, IV, pág. 415.

UAM Ediciones

tes»[42]. La amistad con los personajes se extiende hasta su creador, que en el prólogo a las *Novelas ejemplares* —el *Quijote* se ha convertido para entonces en «la primera y la más íntima de las novelas de caracteres y el postrimero y el mejor de los libros de caballerías»[43]— es ya un hombre «tolerante en un siglo de intolerantes»[44], un hombre complejo en el que, «como en Jekyll, hubo por lo menos dos hombres: el duro veterano, ligeramente *miles gloriosus*, lector y gustador de sueños quiméricos, y el hombre comprensivo, indulgente, irónico y sin hiel, que Groussac, que no lo quería, pudo equiparar a Montaigne»[45]. En perjuicio de sus obras, ahora declaraba buscar los rasgos del viejo Cervantes, y así, aunque detectara en las *Novelas ejemplares* «mucho de aquella extravagancia que condenaron el cura y el barbero y que lograría su increíble culminación en los ulteriores *Trabajos de Persiles y Sigismunda*»[46], encontraba el principal atractivo de esas ficciones —como pensaba que les había ocurrido a los contemporáneos del escritor— «en la manera de Cervantes; casi diríamos, en la voz de Cervantes»[47], precisamente en ese estilo «conversado» de alguien a quien, como resumiría en 1951 al prologar *Retorno a Don Quijote* de Alberto Gerchunoff, «en un siglo y en un país de vanidosa artesanía retórica, lo atrajo lo esencial del hombre, ya como tipo, ya como individuo»[48]. En 1979, ya anciano, Borges

---

42 *Textos cautivos*, *Obras completas*, IV, pág. 420.

43 *Obras completas*, IV, pág. 45.

44 *Ibid*., pág. 46. «Cervantes es un hombre contemporáneo de la Inquisición, pero es tolerante, es un hombre que no tiene ni las virtudes ni los vicios españoles», insistiría en «El libro» (1978), en *Borges oral* (1979), *Obras completas*, IV, págs. 165-71 (169).

45 *Ibid*., pág. 45.

46 *Id*.

47 *Ibid*., pág. 46.

48 Véase su prólogo a Alberto Gerchunoff, *Retorno a don Quijote*, en *Obras completas*, IV, págs. 64-5 (64). La versión original invocaba varios títulos para ejemplificar esa distinción: «Destino paradójico el de Cervantes. En un siglo y un país de artesanía retórica, lo atrajo lo esencial del hombre, ya como tipo (*Rinconete y Cortadillo*, *La española inglesa*, *La fuerza de la sangre*), ya como individuo (*El celoso extremeño*, *El licenciado Vidriera*); inventó y compuso el *Quijote*, que es el último libro de caballería y la primera novela psicológica de la literatura occidental, y, una vez muerto, lo tomaron por ídolo las personas que menos se parecen a él, los gramáticos» (véase el prólogo a Alberto Gerchunoff, *Retorno a don Quijote*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1951, pág. 9). A las opiniones de Lugones y Groussac, Borges sumaba la de Gerchunoff, quien resumió para él en Juan Montalvo las limitaciones de la crítica cervantina del siglo XIX en la medida en que el escritor ecuatoriano «se ejercitó talentosamente en un deporte suntuario de la inteligencia, sin acercarse a Cervantes, inclasificable entre los escritores castizos, constreñidos a la celosa pureza verbal y a la tradición gramaticalista de la lengua» (véase *Retorno a don Quijote*, pág. 83). Montalvo se convertía así en representante de una época equivocada: «En un siglo en que la grandeza parecía vedada al ejercicio de la lengua española, en aquel siglo en que Montalvo no descubría otro camino de perfección que el remedo mecánico de los hábitos verbales del *Quijote*, Sarmiento pudo producir, casi con inocencia, una labor orgánica...», escribía Borges en «Sarmiento» (1961): véase *Textos recobrados 1956-1986*, págs. 69-70 (69). En la conferencia de Austin insistiría en que el

tendría otra oportunidad de recordar a Gerchunoff, «uno de los pocos lectores de Cervantes», para expresar una valoración de *Don Quijote* que también (y sobre todo) ya era la suya: «Cervantes, en el siglo XIX, no fue leído como se hubiera debido. Fue leído por gente como Montalvo que, evidentemente, no lo entendieron nunca, que buscaron en él un mero acopio de palabras, de arcaísmos cuando no de piezas sacadas del refranero de Sancho. En cambio Gerchunoff comprendió que la importancia de Cervantes consistía en haber dejado a la humanidad dos amigos íntimos: Alonso Quijano, que quiso ser don Quijote y llegó a serlo, y Sancho Panza»[49]. Borges no hacía sino confirmar la prolongada amistad que él también había sentido: «yo diría que la amistad es nuestra pasión argentina», señalaba al recordar que la literatura también estaba tejida de amistades, y entre ellas la que le unía a don Quijote y a su escudero[50].

Las citas anteriores permiten inferir que el interés de Borges se centra en el *Quijote* —y sobre todo en su segunda parte, la preferida[51]—, en perjuicio del resto de la obra de Cervantes. Con esa novela (y con su autor), exclusivamente, guardan relación algunos textos que ya no se limitan a discutir su calidad y su significación, sino que demuestran la apropiación y la reelaboración que Borges hizo de una ficción en la que sin duda creía encontrar afinidades profundas. Por cierto, antes de que esas afinidades afectasen a su obra de creación, llegó a ver en don Quijote el símbolo de un lazo oculto que uniría a argentinos y españoles, y en consecuencia algo íntimamente suyo. Esa intuición había empezado

---

siglo XIX apreció el *Quijote* «por razones equivocadas» y explicaría que en «el ejercicio de Montalvo, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, descubrimos que Cervantes fue admirado por la gran variedad de proverbios que conocía» («Borges sobre el *Quijote*: una conferencia recobrada», pág. 3).

[49] «Alberto Gerchunoff, *Figuras de nuestro tiempo*. Borges conversa sobre Gerchunoff», en Jorge Luis Borges, *El círculo secreto. Prólogos y notas*, págs. 77-82 (80-81).

[50] Véase «La *Divina Comedia*» (1977), en *Siete noches* (1980), *Obras completas*, III, págs. 207-20 (213).

[51] «'Nunca segundas partes fueron buenas' dijo (para que le dijeran que no) Miguel de Cervantes en el principio de un Quijote segundo que aventaja notoriamente al primero», afirmaba Borges en «La vuelta de Martín Fierro» (1935). Véase *Textos recobrados 1931-1955*, págs. 126-30 (126). Para adentrarse en sus diferencias, merecen atención sus reflexiones sobre las distintas posibilidades de esa forma de novela en la que «el héroe se echa a andar y le salen al paso sus aventuras», a dos de las cuales podría adscribirse el *Quijote*: en la primera parte, «los hechos cumplen la función de mostrar el carácter del héroe, cuando no sus absurdidades y manías»; en la segunda «el movimiento es doble, recíproco: el héroe modifica las circunstancias, las circunstancias modifican el carácter del héroe» («Sobre *The Purple Land*», pág. 111). Entre las cosas que incluía en «Lo nuestro», poema que dio a conocer en 1983 —«Amamos lo que no conocemos, lo ya perdido»—, reaparecía «el recuerdo, no la lectura, de la segunda parte del Quijote» (*Textos recobrados 1956-1986*, pág. 236); cumplidos los ochenta años, insistiría en señalar sus preferencias, que aún daban a la novela un lugar entre sus (re)lecturas: «No descuido la segunda parte del *Quijote*, más íntima y tranquila que la primera», declaraba en el diario *La Prensa* el 16 de agosto de 1979 (*Textos recobrados 1956-1986*, pág. 353).

a abrirse camino ya en 1932, cuando en una nota dedicada a Edgar Vallace y la narrativa policial atribuyó a los ingleses un «apetito de legalidad» extraño o inconcebible para el criollo, y en consecuencia, claro está, para «Martín Fierro, el santo desertor del ejército, y el aparcero Cruz, el santo desertor de la policía»[52]. Poco después, en «Una sentencia del Quijote», recordó un fragmento del capítulo XXII de la primera parte de la novela en el cual —con la mediación probable de Samuel Taylor Coleridge, quien en 1818 había asegurado que ése era tal vez el único pasaje del *Quijote* «en el que el autor prescinde de la máscara de su héroe y habla directamente»[53]— creía reconocer en la de su héroe la voz de Cervantes: «SEÑORES GUARDAS, ESTOS POBRES NO HAN COMETIDO NADA CONTRA VOSOTROS; ALLÁ SE LA HAYA CADA UNO CON SU PASADO (*sic*). DIOS HAY EN EL CIELO QUE NO SE DESCUIDA DE CASTIGAR AL MALO NI DE PREMIAR AL BUENO, Y NO ES BIEN QUE LOS HOMBRES HONRADOS SEAN VERDUGOS DE LOS OTROS HOMBRES NO YÉNDOLES NADA EN ELLO»[54]. En ese episodio había encontrado ya el símbolo de la afinidad mencionada: «Siempre he sabido que esas tan decentes palabras eran un secreto que los hombres de nuestra América sólo podemos compartir con los hombres de España»[55]. Desde luego, ese secreto compartido estribaba en que España y los países de Hispanoamérica permanecerían ajenos a «la despiadada y fingida pasión de la legalidad»[56] padecida por las demás naciones occidentales, donde los individuos se identificarían sin esfuerzo con el Estado. Borges recordaba de nuevo a Martín Fierro, aunque la presencia del gaucho, allí todavía en función de mostrar que la ilegalidad «no nos apasiona», no tenía aún el significado definitivo que había de darle en «Nuestro pobre individualismo», artículo publicado en *Sur* en julio de 1946 e incluido en *Otras inquisiciones* (1952), donde insistió en que el argentino siente con don Quijote que «allá se lo haya cada uno con su pecado» y que «no es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres, no yéndoles nada en ello», antes de concluir: «Más de una vez, ante las vanas simetrías del estilo español, he sospechado que diferimos insalvablemente de España; estas dos líneas han bastado para convencerme de error; son como el símbolo tranquilo y secreto de nuestra afinidad. Profundamente lo confirma una noche de la literatura argentina: esa desesperada noche en la que un sargento de la policía rural gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra sus soldados, junto al desertor Martín Fierro»[57]. Frente a la intromisión del Estado en los actos del individuo, frente a

52 «Edgar Wallace», en *Textos recobrados 1931-1955*, págs. 20-1 (20).
53 «Una sentencia del Quijote», *Textos recobrados 1931-1955*, págs. 62-5 (65).
54 *Ibid*., pág. 62.
55 *Id*.
56 *Ibid*., pág. 63.
57 «Nuestro pobre individualismo», *Obras completas*, II, págs. 36-7 (36).

ese mal que para Borges encarnaban comunismo y nazismo y que desde 1945 concretaba en el gobierno de Juan Domingo Perón su manifestación nacional, el individualismo argentino, antes tal vez perjudicial, encontraba ahora «justificación y deberes»[58]. El fragmento se reiteraría sin apenas variaciones en «Un misterio parcial», incluido en 1955 en la segunda edición de *Evaristo Carriego*, como parte de una «Historia del tango». En este nuevo contexto, que era el del culto del coraje que Borges buscaba en tangos y milongas, esa desesperada noche de *Martín Fierro* parecía revelar la condición secreta del argentino que, «en trance de pensarse valiente», no se identifica con el pasado militar de su país sino «con las vastas figuras genéricas del gaucho y del compadre»[59], mientras que la presencia de don Quijote se limitaría a testimoniar los valores de un pueblo que no se identifica con el Estado. Pero probablemente Borges sentía que el hidalgo no era ajeno al coraje, y que también en ese aspecto constituía un símbolo de la afinidad entre españoles y argentinos: no en vano, al comentar poco después el último capítulo de la novela, había de señalar el valor con que se enfrentó a los gigantes y después a la muerte[60].

Para entonces Borges ya había escrito los cuentos que le darían fama universal. Aunque para el simbolista Pierre Menard «el Quijote es un libro contingente, el Quijote es innecesario»[61], Borges había de dedicarle una atención creciente. Entre los aspectos que atraían especialmente su interés, cabe señalar el relativo a las relaciones entre realidad y ficción que entrañaba la novela: en *El Hogar*, en 1939, publicó «Cuando la ficción vive en la ficción», donde recordaba que «Cervantes incluyó en *El Quijote* una novela breve» a la hora de invocar obras pictóricas y sobre todo literarias (el *Libro de las mil y una noches* y *Hamlet*, pero también *L'illusion comique*, de Pierre Corneille, *Der Golem*, de Gustav Meyrink, y *At Swim-Two-Birds*, de Flann O'Brien) que le permitieran llegar a la conclusión provisional que buscaba: «Arturo Schopenhauer escribió que los sueños y la vigilia eran hojas de un mismo libro y que leerlas en orden era vivir, y hojearlas, soñar. Cuadros dentro de cuadros, libros que se desdoblan

---

58 *Ibid*., pág. 37.

59 «Un misterio parcial», *Obras completas*, I, págs. 162-63 (162).

60 «Alonso Quijano está en posesión de su cordura. No lo ha abandonado aquella virtud que lo acompañó a lo largo de sus empresas y que no fue tocada por la locura; hablo de su coraje. Está bien que ahora, ante esta aventura de lucidez, ante esta aventura final que es más tremenda que las otras, se muestre como siempre valiente. Antes se enfrentó con los gigantes o con los que creía gigantes y no tuvo miedo; ahora sabe que toda su vida ha sido un engaño y no siente miedo» (*Textos recobrados 1956-1986*, pág. 18). «D'Artagnan ejecuta hazañas innúmeras y don Quijote es apaleado y escarnecido, pero el valor de don Quijote se siente más», había observado Borges en una «Nota sobre (hacia) Bernard Shaw» publicada en *Sur* en 1951 e incluida en *Otras inquisiciones*. Véase *Obras completas*, II, págs. 125-27 (126).

61 *Obras Completas*, I, pág. 448.

UAM Ediciones

en otros libros, nos ayudan a intuir esa identidad»[62]. En 1948, en su prólogo a *Arquitecturas del insomnio* de Ema Risso Platero, daría una significación más personal a esa intuición al anotar que «cada libro es un orbe ideal, pero suele agradarnos que el autor lo confunda con el universo común e incluya en su ámbito hechos que es tradicional ignorar: verbigracia, la existencia del propio libro. Nos agrada que los protagonistas de la segunda parte del Quijote hayan leído la primera, como nosotros; nos agrada que Eneas, al errar por las calles de Cartago, mire esculpidas en el frontispicio de un templo las batallas de Ilión y, entre tantas imágenes dolorosas, también su propia efigie; nos agrada que en la noche seiscientos dos de las *1001 Noches*, la reina Shahrazad refiera la historia que sirve de prefacio a las otras, a riesgo de llegar otra vez a la noche en que la refiere, y así hasta lo infinito»[63]. El proceso culminaría en 1949 con «Magias parciales del Quijote», artículo publicado en *La Nación* (luego incluido en *Otras inquisiciones*) donde Borges observaba con asombro cómo el barbero, forma del sueño de Cervantes, juzga a Cervantes al realizar con el cura el «donoso y grande escrutinio» de la biblioteca de don Quijote, en el capítulo VI de la primera parte, y se sorprendía al saber en el capítulo IX que el relato original estaba escrito en árabe, y al comprobar en la segunda parte que los personajes de la novela han leído la novela. Borges relacionó esas extrañas ambigüedades con otras que la literatura registra, y trató de explicar su inquietante atractivo: «tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios»[64].

Paralelamente a estas reflexiones, que llevaban las particularidades metanovelescas del *Quijote* hasta sus últimas consecuencias existenciales y metafísicas, Borges aprovechó la obra de Cervantes para analizar los poderes de la litera-

---

62 *Textos cautivos*, *Obras completas*, IV, págs. 433-35 (433 y 435, respectivamente).

63 *Textos recobrados 1931-1955*, págs. 258-59 (259).

64 *Obras completas*, II, págs. 45-7 (47). «Además, también tenemos en *Don Quijote* el hecho de que muchas historias están entrelazadas. Al principio podemos pensar que se debe al hecho de que Cervantes puede haber pensado que sus lectores podrían cansarse de la compañía de don Quijote y de Sancho y entonces trató de entretenerlos entrelazando otras historias. Pero yo creo que lo hizo por otra razón. Y esa razón sería que esas historias, la *Novela del curioso impertinente*, el cuento del cautivo y demás, son otras historias. Y por eso está esa relación de sueños y realidad, que es la esencia del libro. Por ejemplo, cuando el cautivo nos cuenta su cautiverio, habla de un compañero de cautiverio. Y ese compañero, se nos hace sentir, es finalmente nada menos que Miguel de Cervantes Saavedra, que escribió el libro. Así hay un personaje que es un sueño de Cervantes y que, a su vez, sueña con Cervantes y lo convierte en un sueño. Después, en la segunda parte del libro, descubrimos, para nuestro asombro, que los personajes han leído la primera parte y que también han leído la imitación del libro que ha escrito un rival. Y no escatiman juicios literarios y se ponen del lado de Cervantes. Así que es como si Cervantes estuviera todo el tiempo entrando y saliendo fugazmente de su propio libro, y, por supuesto, debe haber disfrutado mucho su juego». Véase «Borges sobre el *Quijote*: una conferencia recobrada», pág. 4.

tura y sus efectos sobre la realidad. En su prólogo a las *Novelas ejemplares* ya había advertido que «para el inventor de Alonso Quijano, que soñaba ser don Quijote, la Mancha no era más que un lugar irreparablemente provinciano, polvoriento y prosaico»[65], y en «Magias parciales del Quijote» no olvidó que Cervantes había tratado de oponer un mundo imaginario poético al prosaísmo del mundo real. Pero Borges llegaba a su última madurez con una visión del *Quijote* en la que la imaginación ya no se oponía a la realidad, sino que con frecuencia se imponía a ella, impresión reforzada por la inclusión de otras ficciones y del propio Cervantes dentro de la ficción. Esa lectura peculiar —a veces una verdadera reinvención— era lo que demandaba un proceso literario muy personal, que desde los años cincuenta, con la colaboración probable de la ceguera, acentuaría su tendencia a introducirse en un mundo de sombras y sueños. En 1955, poco antes de que se le desaconsejara la práctica de la lectura y de la escritura, Borges redactó «Parábola de Cervantes y de Quijote», un breve texto publicado en *Sur* donde enriquecía su visión de las relaciones entre la realidad y la literatura al encarecer —«porque en el comienzo de la literatura está el mito, y asimismo en el fin»— los poderes de la imaginación: Cervantes había tratado de enfrentar el mundo cotidiano y común del siglo XVII al mundo irreal de los libros de caballerías, y ni él ni su héroe, «vencido por la realidad», sospechaban que «La Mancha y Montiel y la magra figura del caballero serían, para el porvenir, no menos poéticas que las etapas de Simbad o que las vastas geografías de Ariosto»[66].

---

[65] *Obras completas*, IV, pág. 46. En «Análisis del último capítulo del *Quijote*» señaló que «don Quijote no es un hombre de carne y hueso, un hombre sujeto a la muerte, sino un sueño de Cervantes, un sueño que pudo haber sido inmortal» (*Textos recobrados 1956-1986*, pág. 14). Significativamente, reparó en que la novela se resuelve en un sueño: «Cervantes, sin duda, pudo haber inventado un episodio singular, pero recurrió en buena hora a algo más convincente y más misterioso: al oscuro proceso del sueño. ¿Qué nos pasa al dormir, de qué mundo desconocido regresamos al despertar? Cervantes recurre simplemente a un largo sueño, a un largo sueño en el que ocurrirá la salvación buscada» (*ibid*., pág. 26). No dejaría de insistir en ello: «El sueño de Alonso Quijano cesa con la cordura y también el sueño general del libro, del que pronto despertaremos. Antes que cerremos el volumen y despertemos de ese sueño del arte, don Quijote se nos adelanta, despertando él también y volviendo como nosotros a la mera y prosaica realidad» (*ibid*., pág. 18). Además, ese artículo fundamental ofrece otros aspectos de interés, a veces no ajenos a la hagiografía que Borges trató de evitar: «a esa altura de la novela, ya podemos creer en ese milagro, porque don Quijote es para nosotros no sólo un amigo querido sino también un santo» (*ibid*., pág. 17); «Alonso Quijano, ahora, está solo; sabe que todas sus empresas han sido necedades y humo. Sin embargo, ni se acobarda ni se entristece; se alegra porque ha encontrado la verdad, aunque esta verdad venga a aniquilar toda su vida» (*ibid*., pág. 19).

[66] *Obras completas*, II, pág. 177. «Hay quienes ven en esta obra el triunfo de la realidad sobre la imaginación y el ensueño; el hecho es que su largo decurso es un incesante vaivén de ambos elementos, lo cotidiano y lo fantástico. [...] Es indiscutible, por lo demás, que Cervantes, como el lector, está de parte de su mítico héroe y no de los patanes o de los duques que encarnan lo real», insistiría Borges al escribir en 1977 su prólogo al *Libro delle visioni* (1980), para el que seleccionaría el episodio de la cueva

«Parábola de Cervantes y de Quijote» fue incluido en *El hacedor* (1960), libro de poemas y prosas breves que inaugura la última etapa de Borges y en el que el *Quijote* constituye el pretexto para otras especulaciones: en «Un problema» se imagina la existencia de un texto de Cide Hamete Benengeli distinto al que sirvió a Cervantes para escribir su obra, un texto que se interrumpe cuando don Quijote descubre que ha dado muerte a un hombre, y de ese modo permite conjeturas diversas sobre la reacción del hidalgo, incluida alguna «ajena al orbe español e incluso al orbe del Occidente»[67] pero acorde con la condición ilusoria del universo que propondrían diversas manifestaciones del pensamiento indostánico. El *Quijote* había de ser también el pretexto que inspiraría «El acto del libro», un texto incluido en *La cifra* (1981) donde un libro escrito en lengua arábiga, adquirido por un soldado y condenado al fuego por un cura y un barbero, mágicamente profetizaba el destino de un hombre que lo tuvo en sus manos y no lo leyó, pero que cumplió minuciosamente ese destino «y seguirá cumpliéndolo, porque su aventura ya es parte de la larga memoria de los pueblos»[68]. Pero cabe resaltar desde los años cincuenta el carácter íntimo, incluso autobiográfico, de la relación que diferentes prosas y poemas de Borges establecen con Cervantes y su héroe: buen ejemplo es «Un soldado de Urbina», soneto publicado en *Sur* en 1958 y finalmente incluido en *El otro, el mismo* (1964) donde se evoca a aquel oscuro soldado que, nostálgico de la hazaña de Lepanto, «se creía acabado, solo y pobre, / sin saber de qué música era dueño; / atravesando el fondo de algún sueño, / por él ya andaban don Quijote y Sancho»[69]. Ese poema debe leerse en el mismo contexto de «El hacedor», texto que dio título al volumen homónimo y que también se publicó por primera vez en 1958, en la revista *La Biblioteca*: Borges, ya ciego y en busca de compensaciones para la pérdida del mundo visible, evocó allí a Homero, quien comprendería por fin que en la noche de

---

de Montesinos. Véase Jorge Luis Borges, «Libro de las visiones», *El círculo secreto. Prólogos y notas*, Buenos Aires: Emecé Editores, 2003, págs. 143-51 (149). También en las apreciaciones de Borges se advierten vaivenes o vacilaciones, como prueba su prólogo a *Ensayo sobre el «Orlando furioso»* de Atilio Momigliano, escrito para su «Biblioteca personal» publicada por la editorial Hyspamérica en 1985: «En el sexto capítulo del *Quijote*, Cervantes habla del cristiano poeta Ludovico Ariosto; los dos gozaron de la materia de Francia y de la materia de Bretaña y las supieron falsas. Cervantes les opone la opaca realidad de Castilla; Ariosto las exalta irónicamente. Sabía que la tierra es el reino de la locura y que la única libertad concedida al hombre es la de su infinita imaginación». Véase *Obras completas*, IV, pág. 526.

67 «Un problema», *Obras completas*, II, pág. 172. En «Dos antiguos problemas», artículo publicado en la revista *Crítica* el 12 de mayo de 1934, Borges encontraba en el *Quijote* (I-LI) un ejemplo para especulaciones que aún recordaría a propósito del silogismo dilemático o bicornuto al comentar *Mathematics and the Imagination* de Edward Kasner y James Newman, reseña recogida en 1957 en *Discusión*. Véase, respectivamente, *Textos recobrados 1931-1955*, págs. 91-4 (92-93) y *Obras completas*, I, págs. 276-77 (277).

68 *Obras completas*, III, pág. 294.

69 *Obras completas*, II, pág. 256.

UAM Ediciones

sus ojos mortales «también le aguardaban el amor y el riesgo, Ares y Afrodita, porque ya adivinaba (porque ya lo cercaba) un rumor de gloria y de hexámetros, [...] el rumor de las Odiseas e Ilíadas que era su destino cantar»[70]. En la función compensatoria de la literatura (o de la fantasía) insistía al imaginar a ese viejo soldado del rey que, harto de su dura España y «para borrar o mitigar la saña / de lo real» («Un soldado de Urbina»), no sólo encontró solaz «en las vastas geografías de Ariosto», sino que, «en mansa burla de sí mismo, ideó un hombre crédulo que, perturbado por la lectura de maravillas, dio en buscar proezas y encantamientos en lugares prosaicos que se llamaban El Toboso y Montiel» («Parábola de Cervantes y de Quijote»). Así pues, el infortunio quedaba asociado con la génesis y la materia de la obra feliz: «la cabal herramienta a su elegido / da el despiadado dios que no se nombra: / a Milton las paredes de la sombra, / el destierro a Cervantes y el olvido»[71], se lee en «El otro», breve poema publicado en *La Nación* en 1961 y también incluido en *El otro, el mismo*; «Crueles estrellas y propicias estrellas / presidieron la noche de mi génesis; / debo a las últimas la cárcel / en que soñé el Quijote», asegura «Miguel de Cervantes», una de las «Trece monedas»[72] incluidas en 1974 en *El oro de los tigres* (1972) o de las «Quince monedas»[73] incorporadas a *La rosa profunda* (1975). Con esa función compensatoria ha de relacionarse la vinculación profundamente personal que se establece entre el escritor y su héroe, y que significativamente se estrecha con la muerte de don Quijote: «Cervantes, al escribir estas líneas, pudo pensar que él también estaba cerca de la muerte y que más le hubiera valido escribir libros de devoción y no de arbitraria ficción. Don Quijote se despide de sus fantásticas aventuras y viene a ser una proyección de Cervantes que se despide de su novela, también fantástica»[74].

«Del culto de la letra se ha pasado al culto del espíritu; del culto de Cervantes se ha pasado al culto de Alonso Quijano», había lamentado Borges en su «Nota sobre el *Quijote*», al tiempo que invocaba el relato de la muerte del hidalgo para poner de manifiesto que «descubrir que Alonso Quijano es un personaje

---

70 «El hacedor», *Obras completas*, II, págs. 159-61 (160).

71 *Obras completas*, II, pág. 268.

72 *Ibid*., pág. 470.

73 *Obras completas*, III, pág. 91. «... ¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados por otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación?» (*Quijote*, I-Prólogo).

74 «Análisis del último capítulo del *Quijote*», *Textos recobrados 1956-1986*, pág. 18. Al prologar las *Novelas ejemplares* ya había fijado esa significación de la literatura: «Destino paradójico el de este libro. Cervantes lo compuso para distraer con ficciones las primeras melancolías de su vejez; nosotros lo buscamos para vislumbrar en sus fábulas los rasgos del viejo Cervantes. No nos conmueven Mahamut o la Gitanilla; nos conmueve Cervantes, imaginándolos» (*Obras completas*, IV, pág. 47).

UAM Ediciones

patético es descubrir lo que no ignoraba su autor, sobre todo cuando escribió la segunda parte»[75]. Paradójicamente, él también había de contribuir a la difusión de ese nuevo culto. «Para los dos, para el soñador y el soñado, todo esa trama fue la oposición de dos mundos: el mundo irreal de los libros de caballerías, el mundo cotidiano y común del siglo XVII», fue su resumen de la novela en «Parábola de Cervantes y de Quijote». El soñado no era el caballero, sino el hidalgo que se soñó caballero hasta morir vencido por la realidad, ese hidalgo del poema «España» que «soñaba ser don Quijote y al fin lo fue»: en «Sueña Alonso Quijano», incorporado a *El oro de los tigres* en 1974 e incluido después en *La rosa profunda*, se recuerda que «el hidalgo fue un sueño de Cervantes / y don Quijote un sueño del hidalgo», y ese doble sueño confunde al soñador y al soñado para alumbrar a la vez otra opción inquietante, que compromete al autor de la novela al convertirlo en una forma de su propio sueño: «Quijano duerme y sueña. Una batalla: / los mares de Lepanto y la metralla»[76]; en «Ni siquiera soy polvo», de *Historia de la noche* (1977), se vuelve sobre ese Alonso Quijano que entre «el polvo y la rutina de Castilla»[77] sueña a don Quijote y ahora sabe que también él es un sueño, y que para seguir soñando necesita seguir siendo soñado. No había límites para la multiplicación de los sueños: «El testigo», un poema de 1974 incorporado a *La rosa profunda*, imaginaba a alguien que presenció el encuentro de don Quijote con los molinos de viento antes de que su destino lo llevara hasta las Indias, donde «perdido en el confín de otra llanura / se dirá que fue un sueño el del molino»[78].

En «Lectores», un poema de 1963 incluido en *El otro, el mismo*, el poeta había conjeturado que el hidalgo nunca salió de su biblioteca, que la crónica de sus aventuras «fue soñada por él, no por Cervantes, / y no es más que una crónica de sueños», lo que no sólo suponía resaltar una vez más la significación de Alonso Quijano, superior a la de Cervantes y a la de don Quijote, sino a la vez dar a la aventura del hidalgo —«tal es también mi suerte»[79]— una dimensión con la

---

75 *Textos recobrados 1931-1955*, pág. 251. En «Análisis del último capítulo del *Quijote*» quedaría mejor justificada esa condición patética: «Cualquier otro autor hubiera cedido a la tentación de que don Quijote muriera en su ley, combatiendo con gigantes o paladines alucinatorios, reales para él. Almafuerte ha reprochado a Cervantes la lucidez agónica de su héroe. A ello podemos contestar que la forma de la novela exige que don Quijote vuelva a la cordura, y también que este regreso a la cordura es más patético que morir loco. Es triste que Alonso Quijano vea en la hora de su muerte que su vida entera ha sido un error y un disparate» (*Textos recobrados 1956-1986*, págs. 17-8).

76 *Obras completas*, II, pág. 474.

77 *Obras completas*, III, págs. 177-78 (177).

78 *Obras completas*, III, pág. 112.

79 «Lectores», *Obras completas*, II, pág. 270. «El ingenioso hidalgo Alonso Quijano nunca es del todo don Quijote o sólo fugazmente lo es», advertía Borges en su prólogo a *El congreso del mundo* (1985). En las palabras que pronunció al recibir el Premio Cervantes, en 1979, asoció esa valoración

que Borges podía sentirse estrechamente identificado, pues no en vano desde los años cuarenta insistía en recordar que se había criado «en un jardín, detrás de un largo muro, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses», y en suponer que «esencialmente» nunca había salido de esa biblioteca y de ese jardín[80]. «No haber salido de mi biblioteca. / Ser Alonso Quijano y no atreverme a ser don Quijote» figuraban precisamente entre «esas cosas» que le habían dado la fama que en el poema homónimo —incluido en *La cifra* (1981)— no podía comprender[81]. Por ello, entre los sueños que soñará el «indescifrable» futuro, «soñará que Alonso Quijano puede ser don Quijote sin dejar su aldea y sus libros»[82], según haría constar en «Alguien soñará», una breve prosa integrada en *Los conjurados* (1985). Tal vez irremediablemente, en la relación de «esas cosas perdidas» de las que «no hay una sola [...] que no proyecte ahora una larga sombra y que no determine lo que haces hoy o lo que harás mañana», figuraban «las páginas que leyó un hombre gris y que le revelaron que podía ser don Quijote»[83], según consta en «La trama», poema también incluido en *Los conjurados*. En una dimensión más personal: «Doy gracias por aquel Alonso Quijano que, a fuer de crédulo lector, logró ser don Quijote»[84], había escrito Borges en «Variación», un poema publicado en *Sur* en 1970; Cervantes y su héroe habían entrado a formar parte de sus fantasías metafísicas, y enriquecían decisivamente las reflexiones que en esa última etapa de su obra insistían en relacionar la literatura con los sueños, y a aquélla y a éstos con su propia vida.

(probablemente tardía) con su primera lectura de la novela: «... recuerdo la primera vez que leí el *Quijote*, allá por los años 1908 o 1907, y creo que sentí, aun entonces, el hecho de que, a pesar del título engañoso, el héroe no es don Quijote, el héroe es aquel hidalgo manchego, o señor provinciano diríamos ahora, que a fuerza de leer la materia de Bretaña, la materia de Francia, la materia de Roma la Grande, quiere ser un paladín, quiere ser un Amadís de Gaula, por ejemplo, o Palmerín o quien fuera, ese hidalgo que se impone esa tarea que a veces consigue: ser don Quijote, y que al final comprueba que no lo es; al final vuelve a ser Alonso Quijano, es decir, que hay realmente ese protagonista que suele olvidarse, este Alonso Quijano» (*Textos recobrados 1956-1986*, págs. 210 y 300, respectivamente). En consecuencia, «cabe decir que el hecho capital de la vida de Alonso Quijano fue la lectura de los libros que lo indujeron a la singular decisión de ser don Quijote», según Borges hizo constar en su prólogo a *El imperio jesuítico* de Leopoldo Lugones, de su «Biblioteca personal». Véase *Obras completas*, IV, págs. 461-62 (461).

80 Véase su «Agradecimiento a la Sociedad Argentina de Escritores» cuando su libro *Ficciones* (1944) recibió el Gran Premio de Honor (*Sur*, núm. 129, julio de 1945), *Borges en «Sur» (1931-1980)*, Buenos Aires: Emecé, 1999, págs. 300-2 (301). «¿Me será permitido repetir que la biblioteca de mi padre ha sido el hecho capital de mi vida? La verdad es que nunca he salido de ella, como no salió nunca de la suya Alonso Quijano», insistiría en su epílogo a *Historia de la noche* (*Obras completas*, III, pág. 202).

81 «La fama», *Obras completas*, III, pág. 325.

82 *Obras completas*, III, pág. 473.

83 «La trama», *Obras completas*, III, pág. 461.

84 *Borges en «Sur» (1931-1980)*, pág. 73.

UAM Ediciones

«ESTO NO PUEDE SER SÓLO UN SUEÑO» CERVANTES Y DESCARTES: UN PAR DE MODERNOS

ÁNGEL GABILONDO
(Universidad Autónoma de Madrid)

COSAS MUY NUESTRAS

No deja de resultarnos sorprendente que un texto lleno de aventuras, imaginaciones, sueños, que se debate entre la razón y la locura acabe produciendo una enorme sensación de realidad. La vida y el mundo parecen presentársenos y, lo que es aún más desconcertante, lo más nuestro de nosotros mismos se ve afectado y patente. Bien pudiera darse en el *Quijote* aquello que de una u otra forma más parece pertenecernos, son cosas nuestras.

No se trata de una premonición, ni de un discurso anticipatorio. En el *Quijote* se abre paso un tipo de sujeto, un modo de ser lector, un modo de relación con la realidad. Es el de un permanente elegir, preferir, decidir, una concepción de la imagen, del sueño y de la locura que son no sólo modernos, sino que constituyen el nacimiento de la modernidad. No es nuestra intención atribuir a un solo texto, a una sola obra la causa de ese alumbramiento. Algunas razones hay para considerarla como obra de obras, biblioteca andante, del mismo modo que don Quijote es un sujeto de sujetos, una subjetividad que es una pluralidad de formas de vida que se dejan recoger en un empeño. Pero lo que ahora nos importa señalar es que los asuntos y la consideración de los mismos definen un ámbito y perfilan un conjunto de cuestiones que son las que esencialmente constituyen una época, la del nacimiento de lo moderno.

Edad de Oro, XXV (2006), págs. 201-216

Se reconoce que René Descartes es el padre de la modernidad, que su *Discurso del método*, en el que el sujeto de la enunciación y el sujeto de la conducta coinciden, donde, al hablar de la razón, se incorporan las peripecias de uno mismo, donde la lectura es viaje marca, a decir de Paul Valery en *Lecturas cartesianas*, una manera singular de implicación, la de verse uno mismo involucrado en lo que se dice. Es un hablar de sí para presentar objetivamente algo. Sus peripecias son también método, modo de proceder. Descartes habla de lo que le ocurre para dar cuenta de lo que pasa. Y no deja de notarse que los asuntos que serán objeto de sus *Meditaciones Métafísicas* explícitamente se desarrollan en un contexto teórico que encontramos en la obra de Cervantes más que en la de otros autores, pensadores o filósofos de la época en nuestro país.

Y el debate sobre el cuerpo y la salud que enfrentará a los textos de Descartes, con los de Montaigne y Moliére, con victoria inicial del autor de las *Regulae ad directionem ingenii*, se desarrolla, de modo aún más interesante, en el seno del *Quijote*, donde también late la falta de amistad y de comunicación como enfermedad, donde el eros es eros terapéutico y la ilusión de emprender sostiene cada día y cada tarea. Y, sobre todo, donde la cuestión de Descartes «¿Qué camino voy a seguir en la vida?»[1], ¿cómo me las arreglaré en mi quehacer cotidiano?, es un factor determinante de un pensamiento que se debate entre garantizar la seguridad y responder a los sueños y desafíos, un pensamiento frente a la caricatura que escinde el cuerpo y el alma, la razón y la locura, la vigilia y el sueño, la salud y la enfermedad, lo práctico y lo infecundo. Y propone un modelo imperioso de razón y se abre un camino en el que la sinrazón forma parte de la razón misma, es su otro, pero su otro en ella... Y el sueño irrumpe en la vida lúcida y despierta como un componente no sólo utópico, sino constitutivo de una acción atenta. Y surge un desafío, el de la posibilidad de una realidad al margen de mi conciencia. Con certeza y certidumbre. Hay en la tarea una voluntad de ese aseguramiento.

«Ya sé que soy y busco quién soy yo (que soy) ese que sabe».[2] «Todavía no sé con certeza quién soy yo aquél que necesariamente soy».[3] La duda de si soy acompaña siempre la cuestión de qué es lo que soy. Quizá todo el esfuerzo de don Quijote en la maraña de textos, novelas y aventuras, en el corazón de tanta peripecia, no sea sino el esfuerzo de poder decir, entre el sueño y la locura, un sensato y sencillo yo, un *yo* con la certeza de serlo.

Pero hemos de detenernos, siquiera brevemente, en lo que caracteriza este modo de pensar, los rasgos que definen su carácter. Moderno, esto es ser moder-

---

[1] R. Descartes, *Discurso del Método*, III, C. 3, 3, *Oeuvres*, eds. Ch. Adam y P. Tannery (AT), París: Vrin, 1996. (trad., Madrid, Alianza, 1982)

[2] AT., VII, 27, 28-29 (trad. pág. 26).

[3] AT., VII, 25, 14-16 (trad. pág. 24).

UAM Ediciones

no: la búsqueda de garantías de la verdad y objetividad de los pensamientos, la obsesión por la seguridad que se centra en el hombre y la convicción de que sólo ahí puede caber razón y fundamento. El pensar resulta un tanto escrupuloso, ya que únicamente se puede admitir como verdad lo que es puesto de modo seguro y cierto. Parecerá entonces que pensar es un acto de posesión o de apropiación, un captar, un coger, un tomar o atrapar, un percibir. Pero el asunto es no tanto que el hombre pasa a ser sujeto y tiene una imagen del mundo, es que el mundo es imagen. La libertad del hombre y el poder del pensamiento se constituyen en la verdadera cuestión y ésta es la posibilidad, la posibilidad de ser nuevo y la decisión por serlo. Semejante vinculación entre hombre y pensamiento es la clave de la libertad[4].

Es fácil enracimar en la expresión «la vida es sueño» todo un conjunto de interpretaciones incapaces de sostenerse entre sí. No es en esa dirección en la que proponemos nuestra lectura. El mundo es imagen, el mundo es representación, la vida es ficción y relato.[5] El mundo es *theatrum* o, más bien, es fábula. No deja de ser curioso que Descartes se deje retratar con un pie de divisa que dice *Mundus est fabula*. Y es importante despejar cuanto antes que el hecho de que la vida sea ficción no significa que sea fingimiento. La ficción es un modo de ser de la verdad; el fingimiento, una desviación de la mirada, una tergiversación. Es la verdad de la ficción, que ofrece argumentos verosímiles, probables, plausibles, la que hace del *Quijote* un libro muy razonable y, en cierto sentido, él también lo es, no menos que nosotros.

No pretendemos enclaustrar a Cervantes en Descartes. Más aún, en el surgimiento de la modernidad emerge asimismo la posibilidad de su superación y ello singularmente en el *Quijote*, más amparado en las buenas razones con miras a una decisión práctica que en el diseño de un modelo de racionalidad. Pero otro tanto ocurre con el mejor Descartes, no así con las lecturas convencionales y escolares de sus textos. Todo es cuestión de *el buen sentido* (*le bon sens*). No es un método que cada cual debe seguir para dirigir bien su razón, es sólo la exposición de la manera en que he tratado de conducir la mía[6], resuelto a no buscar otra ciencia que la que pudiera hallar en mí mismo o bien en el gran libro del mundo[7]. El propio Descartes reconoce que las explicaciones son más necesarias cuanto más avanzamos en el conocimiento[8].

---

4 De ello nos ocupamos más explícitamente en «Los lectores y sus sendas perdidas», en *Trazos del eros. Del leer, hablar y escribir*, Madrid: Tecnos, 1997, págs. 285-308.

5 P. Ricoeur, «La vida, un relato en busca de narrador», en *Educación y Política*, Buenos Aires: Docencia, 1984, págs. 45-58.

6 R. Descartes, *Discurso del Método*, ed. Alianza, pág. 71.

7 *Ibid*., pág. 75.

8 *Ibid*., pág. 119.

UAM Ediciones

El sueño y la salud

Cervantes (1547-1616) y Descartes (1596-1650) nacieron en el siglo XVI y murieron en el XVII. Cuando se publicó el *Quijote* (1605), el filósofo francés apenas era un niño y cuando falleció el alcalaíno (1616), Descartes rondaba los veinte años. Con ellos se vertebra el nacimiento de un mundo, el mundo moderno, cuyos argumentos decisivos son el sujeto como base y fundamento de la verdad y del pensamiento y la consideración de éste como representación. La obsesión por la certeza y la seguridad se concretan en la escrupulosidad de no aceptar por verdadero sino aquello que se ofrezca con claridad y distinción.

No es el momento ni el lugar para mostrar en qué sentido estas bases procuran el surgimiento del mundo como imagen y de la técnica como soporte de la modernidad. Y no sólo un mundo nuevo sino el surgir de nuevo del mundo. Más interesante nos resulta que quien ha sido propuesto como padre de la modernidad haya establecido otros vínculos: la pasión[9] como principio de unidad entre el cuerpo y el alma, la estrecha relación entre la escritura y el sujeto, la armonía y la mesura de la vida. De igual modo que resulta decisivo el surgimiento filosófico de temas como la muerte, la locura, el sueño, el doble, la repetición, el cuerpo y, sobre todo, la salud. Descartes, filósofo de salud quebradiza, duda. Habríamos de detenernos en la importante incidencia de ésta su delicada salud en las raíces de la modernidad. No hemos de olvidar que todos los colegiales de *La Flèche* hacían ballet, en un contexto teatral barroco donde abundaban las representaciones, con ocasión de diversas festividades anuales. El ejercicio físico, la gimnasia, la danza, acompañaban una formación directamente vinculada a la lectura de los clásicos y al cultivo del griego y del latín. En numerosas ocasiones, Descartes visitó los inaccesibles volúmenes de la biblioteca, los textos menos convencionales o recomendados, mientras sus compañeros ensayaban sus actuaciones. Su salud, que acabaría siendo una verdadera obsesión qu1e impregna todos sus escritos, encontraría otro sustento entre las páginas que dormían en las estanterías. Déjesenos decir que resulta curioso que la modernidad obedezca en última instancia a la imposibilidad de que un joven carente de salud hiciera ballet.[10] No propongo este escrito —dice Descartes— como una historia o, si se prefiere, como unas historias[11]. Hay en él una preocupación por los conocimientos que puedan ser útiles para la vida[12]. En lugar de esa filosofía especulativa

---

[9] Acertadamente Denis Kambouchner titula sus dos volúmenes sobre la obra de Descartes *L'homme des passions. Commentairess sur Descartes,* Paris: Albin Michel, 1995.

[10] Véase, Benjamín García Hernández, *Descartes y Plauto: la concepción dramática delsistema cartesiano*, Madrid: Tecnos, 1997.

[11] R. Descartes, *Discurso del Método*, I 4.

[12] R. Descartes, *Discurso del Método*, VI.

UAM Ediciones

que se enseña en las escuelas, le preocupa encontrar una práctica. Cree más que en ser un artefacto acabado en ser un artífice, pero principalmente para la conservación de la salud, la cual es, sin duda, el primer bien y el fundamento de todos los bienes de esta vida.

Y en ese cuidado de la salud, una primordial, la llamada salud mental. Como es bien conocido, la confusión del sueño y de la vigilia es un tema muy antiguo, clave en el teatro barroco. Se relee de este modo lo que ya Platón en el *Teeteto*[13] subrayaba sobre las dificultades de deslindarlos con nitidez y la necesidad de hacerlo. Asimismo, la lógica del sueño se presenta como una locura provisional[14]. Efectivamente, el sueño y sus desconciertos son una suerte de «base continua del pensamiento cartesiano»[15]. Pero nos interesa en otro sentido. Hay cierta analogía entre tener un sueño y ser espectador de una comedia. En la divisa del retrato de Descartes se lee *Mundus est fabula*. No dice *theatrum*, algo visto y mirado, espectáculo visual, sino que se exalta la idea narrativa de ficción dramática. Al elegir la divisa *Mundus est fabula*, Descartes se ve más como actor que como espectador[16].

El filósofo francés se debate con el tema del doble, la locura, el sueño…, temas de gran vigencia en nuestra actualidad. De ahí que la ficción que esconde el *larvatus prodeo*, que es también un salir a escena enmascarado, o el *Mundus est fabula* del libro que sostiene Descartes en el retrato que pintó J. B. Weenix, en 1675, insisten en el drama del yo como el drama del pensar moderno. Y no se trata de una caricaturización, sino de una creación efectiva de sí mismo y del mundo como objetividad.

El elegante interpretar de Sancho

Soñar no es simplemente dar con otra realidad, es abrir las posibilidades cautivas de lo que llamamos real, otra forma de ser de sí mismo. Ya el propio Sancho supo comprender que el sueño no sólo era un modo de acceso a otra realidad, es que, y de modo decisivo, no permite venir a ser otros, es una transformación del sujeto. «Sólo entiendo que en tanto que duermo ni tengo temor ni esperanza ni trabajo ni gloria»[17]. Recrea así los versos de la Eneida. «*Dulcis*

---

13 Platón, *Teeteto*, 158 c.

14 Geneviève Rodis-Lewis, *L'oeuvre de Descartes,* París: Vrin, 1971, pág. 183.

15 *Ibid*.

16 B. García Hernández, *op. cit*., pág. 237.

17 M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II-LXVIII, «De la cerdosa aventura que le aconteció a don Quijote» (ed. del Instituto Cervantes, dirigida por F. Rico), Madrid: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2005, pág. 1289 (eds., F. Sevilla y E. Varela), 2 vols., Madrid: Castalia didáctica, 1997, pág. 615.

et alta quies, placidaeque simillima morti»[18] Puede resultar poco novedoso que subrayemos la importancia de dormir. Pero tal vez hemos de detenernos en por qué no hacerlo fatiga el vivir. No se trata sólo de la falta de descanso. Lo decisivo es que si uno no duerme pierde un determinado y necesario soñar y sin ello no es posible desenvolverse en las peripecias y aventuras de la existencia.

Hemos de detenernos al respecto en lo que cabe caracterizar como el decir más elegante de Sancho:

> Y bien haya el que inventó el sueño, capa que cubre todos los humanos pensamientos, manjar que quita el hambre, agua que ahuyenta la sed, fuego que calienta el frío, frío que templa el ardor, y, finalmente, moneda general con que todas las cosas se compran, balanza y peso que iguala al pastor con el rey y al simple con el discreto. Sólo una cosa tiene mala el sueño, según he oído decir, y es que se parece a la muerte, pues de un dormido a un muerto hay muy poca diferencia.
>
> Nunca te he oído hablar Sancho —dijo don Quijote— tan elegantemente como ahora; por donde vengo a conocer ser verdad el refrán que tú algunas veces sueles decir «No con quien naces sino con quien paces».[19]

Ciertamente, la elegancia es literalmente el arte de elegir con gracia, la gracia, el don, de saber elegir adecuada y ponderadamente. Este regalo de la propia palabra hace ahora de Sancho un mesurado lector. Su serena aunque consternada palabra aporta razones que atribulan a la propia racionalidad.

Efectivamente, no hemos de desconsiderar la experiencia de la confusión entre el estado de sueño y el de la vigilia. Descartes sentía cierto horror a considerarse loco, siquiera por un momento. En cambio, se recrea en la posibilidad de soñar despierto o de pensar dormido

> «quizás hay muchas cosas de las que no se puede dudar en absoluto […] como, por ejemplo, que estoy aquí, sentado al fuego, vestido con ropa de invierno, tocando este papel con las manos y cosas así».[20]
>
> «¡Cuántas veces el descanso nocturno me ha hecho creer cosas tan corrientes como que estoy aquí, con el traje puesto, sentado al fuego, cuando, al contrario, estoy echado, desnudo dentro de la cama».[21]

---

18 Virgilio, *Eneida*, VI.

19 M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha,* (Ed. del Instituto Cervantes), pág. 1290; (Eds. F. Sevilla y E. Varela), vol. II, pág. 615.

20 R. Descartes, AT., VII, 18, 20-24.

21 R. Descartes, AT., VII, 19, 11-13.

UAM Ediciones

> «Muy bien, como si yo no fuera hombre que suele dormir de noche y pasar en sueños por las mismas experiencias o incluso a veces menos verosímiles que los de esos (locos) despiertos».[22]

Él mismo reconoce que en tanto que es hombre tiene por costumbre dormir y representarse en sus sueños cosas semejantes o idénticas, incluso en ocasiones menos plausibles que las de los insensatos en su vigilia.

> «A menudo, en sueños, he tenido la sensación de estar despierto; más difícil en cambio es convencerse de estar dormido, mientras se está despierto. Pero esa misma impresión la he tenido mientras dormía, por lo que no hay indicios claros que permitan separar la vigilia del sueño. Como si, por supuesto, no recordara que otras veces en sueños he sido engañado también por pensamientos semejantes y, mientras medito atentamente esto, veo tan claro que jamás puede distinguirse la vigilia del sueño por indicios ciertos, tan claro que me siento aturdido y casi este mismo aturdimiento me confirma en la idea de que estoy durmiendo»[23].

Movido por este sentimiento de confusión entre los estados de vigilia y de sueño, se decide a soñar despierto. «Ea, pues, soñemos; y no sean verdades esas acciones particulares: abrir nuestros ojos, mover la cabeza, alargar las manos; quizás ni siquiera tenemos tales manos, ni tal cuerpo complejo»[24]. Así pues, mediante este argumento, el filósofo desconfía de su propia naturaleza física y pone en duda toda realidad extramental. Con todo, admite que las experiencias habidas en sueños no son tan imaginarias que carezcan de toda base real[25]. Por otra parte, y esto es clave, el argumento del sueño no afecta a las realidades del mundo inteligible, a cosas tan simples y generales como las verdades matemáticas, «pues esté despierto o dormido, dos y tres suman cinco y un cuadrado no tiene más de cuatro lados y no parece posible que verdades tan diáfanas incurran en la sospecha de ser falsas»[26].

Dudar entre sueños

Verdades de razón afectadas, sin embargo, por la duda. Cabe imaginar un Dios burlado, un genio maligno. Éste ser puede hacerlo todo, pero no puede

---

22 R. Descartes, *Meditaciones*, I, 19, 8-11.
23 R. Descartes, *Meditaciones*, I, 19, 17-21.
24 R. Descartes, *Meditaciones*, I, 19, 23-26.
25 R. Descartes, *Discurso del Método*, VI, 32, 9-15.
26 R. Descartes; *Discurso del Método*, VI, 20, 27-31.

hacer que yo me engañe, precisamente mientras pienso que quizá me engaño. Sin existir (como pensamiento) no podría ni siquiera dudar. De este modo, la duda no es metodológica, sino metódica y acompaña todos los avatares del pensar cartesiano y, lo que es más interesante, de todo hombre moderno. Y no sólo como algo inicial, como un procedimiento de salida, sino como constitutivo de todo proceso del pensar y del vivir, del *cogitar,* esto es, del soñar, del pensar, del desear, del querer... Puestos a dudar, al menos podemos estar ciertos de que existimos al hacerlo. Descartes, como es bien sabido, de lo que no duda es de su propia existencia y de la existencia de Dios, como garante del sentido y alcance de las verdades matemáticas. Será Nietzsche quien se proponga como mejor y mayor «dudador» que Descartes, al poner en cuestión incluso lo que éste, en su afán de seguridad y de salud, no puede permitirse dudar.

Se confirma así la certeza de mi existencia como pensamiento. Las verdades claras y distintas siguen siéndolo mientras no las pienso.

> «¿Cuál de estas cosas no es tan verdad como que yo existo, por más que yo esté dormido, por más que el que me ha creado me engañe en todo lo que pueda?».[27]
>
> «Pues también soy yo el mismo que imagino, pues, aunque, según lo supuesto, ninguna cosa imaginada fuera verdadera en absoluto, sin embargo, la facultad misma de imaginar existe en realidad y forma parte de mi pensamiento. Finalmente, yo soy el mismo que siento y advierto las cosas materiales como a través de los sentidos, a saber, veo la luz, oigo el ruido, siento el calor. Y esto no puede ser falso; esto es propiamente lo que se llama sentir en mí; esto precisamente no es otra cosa que pensar».[28]

No ha de olvidarse que en el debate con sus contemporáneos ya asentó Descartes que el *cogito* comprende toda actividad consciente del sujeto, sus representaciones mentales, sus juicios, sus actos de voluntad, su actividad imaginativa y perceptiva. Por el contrario, una actividad física, como pasear, u orgánica, como respirar, no supone la existencia del sujeto («paseo, luego soy»; «respiro, luego soy»), según pretendían los contradictores de Descartes, sino sólo en la medida en que esa acción se transforma o es objeto del pensamiento («pienso que paseo, pienso que respiro, luego soy»).[29] Se traza de este modo la íntima relación entre sujeto, pensamiento y existencia y ya no será posible un pensar que no se sustente en la subjetividad y que no devenga representación. Nosotros diremos ya, fábula y teatro.

---

[27] R. Descartes; *Discurso del Método*, VI, 28, 29-33.

[28] R. Descartes, *Discurso del Método*, VI, 29, 7-18.

[29] B. García Hernández, *Descartes y Plauto. La concepción dramática del sistema cartesiano*, *op. cit*., pág. 41.

El 10 de noviembre de 1619, Descartes inicia el descubrimiento de los fundamentos de una ciencia admirable.[30] Por las noches, tres días, tres sueños sacuden su reposo. Adormilado junto a la estufa, en el *poêle*, siente el ofrecimiento dulce y peligroso de su seductor calor. Tres sueños espectaculares que suponen, en su interpretación, el descubrimiento del cogito. Uno de ellos nos ofrece la caracterización del genio maligno y del Dios no falaz. Entre las ideas, una que no procede de sí mismo y que se vincula a la estructura lógica de la conciencia. El *cogito, ergo sum* garantiza su existencia como algo pensante, capaz de representarse a sí mismo en el acto de representarse algo, pero no la verdad de las evidencias matemáticas. Hay otro tipo de representación. El tercer sueño acoge el corpus de poetas que contiene la obra inspiradora, quizá el *Amphitruo* de Plauto.[31] Son sueños premonitorios que despiertan en el joven Descartes, ahíto de la filosofía oficial, la vocación por otra nueva. Son el amanecer del pensamiento y, no obstante, el ambiente nebuloso de la experiencia onírica, la causa del racionalismo. El fuego le afectó al cerebro y cayó en una especie de entusiasmo. Una suerte de pasión amorosa. Nuevamente, no deja de ser curioso que la modernidad cuyo rostro acabará siendo la técnica, como máxima expresión de lo que Heidegger denominó «la metafísica de la era atómica», obsesionada por garantizar la calculabilidad, brote de una duermevela, crepúsculo del pensar, de los brazos de un comediógrafo latino.

Por su parte, hay otros modos de irrupción. El sueño en el *Quijote* atiza, asalta, desvía. «Sancho Panza, sepultado en sueño y tendido sobre el albarda de su jumento no se acordaba en aquel instante de la madre que lo había parido»[32]. «Y en diciendo esto se fueron donde estaban sus escuderos y los hallaron roncando y en la misma forma que estaban cuando les salteó el sueño»[33]. «Apeáronse de sus bestias amo y mozo y, acomodándose a los troncos de los árboles, Sancho, que había merendado aquel día, se dejó entrar de rondón por las puertas del sueño».[34] El carácter operativo y fecundo del soñar, su comportamiento y sus efectos, le constituyen en un verdadero ejecutor de peripecias, fuentes de estados de ánimo y de conocimientos.

---

[30] Curiosamente, también un 10 de noviembre tuvo otro importante encuentro. Esa vez, en 1618 y por las calles de Breda, en los países Bajos, con el matemático Beeckman, a quien dedicaría la primera obra suya que conservamos, su *Compendium Musicae,* A.T. X, 1966 (trad. *Compendio de música*, Madrid: Tecnos, 1992).

[31] Esta posición se sostiene en la argumentada lectura de Benjamín García Hernández. Véase pág. 203.

[32] M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I-XLIII, , (Ed. del Instituto Cervantes), págs. 557-58; (Eds. F. Sevilla y E. Varela), vol. I, pág. 577.

[33] M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* II-XIIII, (Ed. del Instituto Cervantes), pág. 804; (Eds. F. Sevilla y E. Varela), pág. vol. II, pág. 141.

[34] M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* II-LX, *De lo que le sucedió a don Quijote yendo a Barcelona*, (Ed. del Instituto Cervantes), pág. 1219; (Eds. F. Sevilla y E. Varela), vol. II, pág. 615.

UAM Ediciones

A su vez, supone una auténtica rememoración de la muerte. Es prácticamente una invasión. En rigor, estar con sueño es ser tenido por él, más que tenerlo uno mismo. Es la apertura a otra instancia, a otra dimensión de lo real. Si Sancho se dejó entrar por las puertas del sueño, don Quijote, «a quien desvelaban sus imaginaciones mucho más que la hambre, no podía pegar sus ojos, antes iba y venía con el pensamiento por mil géneros de lugares. Ya le parecía hallarse en la cueva de Montesinos, ya ver brincar y subir sobre su pollina a la convertida en labradora Dulcinea; ya que le sonaban en los oídos las palabras del sabio Merlín que le referían las condiciones y diligencias que se habían de hacer y tener en el desencanto de Dulcinea».[35] Efectivamente, la imaginación se muestra antepuesta y contrapuesta al sueño. Es un ir y venir del pensamiento. Por mil géneros de lugares... tan concretos como la verdad de la memoria. Es la intensidad de la imaginación otro modo del soñar. Éste es en efecto otro soñar, el del *cogitare*, un pensar que es más que pensar, el de la recreación de la realidad, una anticipación, un remedo... El sueño viene a ser recuerdo, no sólo de lo pasado, recuerdo incluso del porvenir o, lo que es más adecuado, cultivo de la memoria.

Tal vez, ello supuso para Descartes una reorientación de sus quehaceres.

> «Por estas razones, tan pronto como la edad me permitió alejarme del acatamiento a mis preceptores, abandoné de forma total el estudio de las letras y tomando la decisión de no buscar otra ciencia que la que pudiera encontrar en mí mismo o en el gran libro del mundo, dediqué el resto de los años de mi juventud a viajar, conocer cortes y ejércitos, tratar gentes de diversos temperamentos y condición social, coleccionar experiencias, ponerme a prueba en las ocasiones que la fortuna me ofrecía y reflexionar en cualquier ocasión de forma tal sobre las cosas que se presentaban que siempre pudiese obtener algún provecho».[36]

Esta capacidad de elegir, de preferir, de seleccionar los caminos que había de seguir, le condujo a otra suerte de actividad, apegada a un lugar de recreación y de reposo, como forma de una nueva acción, la de leer.

Soñar como un moderno

En este sentido, cabe decir que Cervantes sueña como un moderno. «Procura desterrar del sueño toda la ganga alegórica que acarreaba, así como sus valores

---

35 *Ibid*.

36 *Discurso del Método*, I.

UAM Ediciones

de oráculo y profecía»[37]. Cuando nuestro hidalgo, ingenioso, imaginaba castillo una venta, los efectos eran bien reales, a decir de la ventera en conversación con el escudero.

> «No caí —dijo Sancho Panza—, sino que del sobresalto que tomé de ver caer a mi amo, de tal manera me duele a mí el cuerpo que me parece que me han dado mil palos. Bien podrá ser eso —dijo la doncella—; que a mí me ha acontecido muchas veces soñar que caía de una torre abajo y que nunca acababa de llegar al suelo y, cuando despertaba del sueño, hallarme tan molida y quebrantada como si verdaderamente hubiera caído. Ahí está el toque, señora —respondió Sancho Panza—: que yo, sin soñar nada, sino estando más despierto que ahora estoy, me hallo con pocos menos cardenales que mi señor don Quijote».[38]

«El sobresalto de ver caer a mi amo..., me duele a mí el cuerpo..., y me parece que me han dado mil palos». Y asiente la doncella «lo que me ha acontecido soñar», al despertar, había producido los mismos efectos y había funcionado como realidad, «tan molida y quebrantada como si verdaderamente hubiera caído». Y el contrapunto de Sancho que, «sin soñar nada, sino estando más despierto que ahora estoy (al hablar) me hallo con pocos menos cardenales que mi señor don Quijote» es el de un soñar más que un ver y con los mismos efectos.

Este carácter del sueño como la intensidad de la imaginación y sus efectos de convicción crea y abre una realidad que no lo es menos que la que aparentemente se nos presenta.

> «...como si verdaderamente estuviera peleando con algún gigante. Y es lo bueno que no tenía los ojos abiertos, porque estaba durmiendo y soñando que estaba en batalla con el gigante; que fue tan intensa la imaginación de la aventura que iba a fenecer, que le hizo soñar que ya había llegado al reino de Micomicón y que ya estaba a la pelea con su enemigo. Y había dado tantas cuchilladas en los cueros, creyendo que las daba en el gigante, que todo el aposento estaba lleno de vino; lo cual visto por el ventero, tomó tanto enojo que arremetió con don Quijote, y a puño cerrado le comenzó a dar tantos golpes [...] y con todo aquello, no despertaba el pobre caballero, hasta que el barbero trujo un gran caldero de agua fría del pozo y se le echó por todo el

---

[37] Aurora Egido, *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre Galatea y El Quijote*, Barcelona: PPU, 1994, pág. 160.

[38] M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* I-XVI, *De lo que le sucedió al ingenioso hidalgo en la venta que él imaginaba castillo,* (Ed. del Instituto Cervantes), pág. 184; (Eds. F. Sevilla y E. Varela), vol. I, pág. 219.

> cuerpo de golpe, con lo cual despertó don Quijote; mas no con tanto acuerdo que echase de ver de la manera que estaba [...] Andaba Sancho buscando la cabeza del gigante por todo el suelo, y, como no la hallaba, dijo: Ya yo sé que todo lo desta casa es encantamento; que la otra vez en este mesmo lugar donde ahora me hallo, me dieron muchos mojicones y porrazos, sin saber quién me los daba, y nunca pude ver a nadie; y ahora no parece por aquí esta cabeza que vi cortar por mis mismísimos ojos, y la sangre corría del cuerpo como una fuente».[39]

Los golpes del sueño ofrecen efectos similares a los de una agresión, como sus caricias alivian y acompañan, son un ámbito de lo real, pero el estar despierto ofrece, a su vez, otro nivel de lo real, tanto como para evitar los efectos (que es otra forma de verse afectado por ellos). Otro sueño, el de don Quijote, deja impreso en su cuerpo. Ya no necesita soñar para evitar cardenales.

Cuestionar este otro modo de ser de lo real pone en cuestión la verdad de la ficción, como si ésta se tratara de un fingimiento. Tal vez por ello «...respondió el cura... Mi escrúpulo es que no me puedo persuadir en ninguna manera a que toda la caterva de caballeros andantes que vuestra merced, señor don Quijote, ha referido, hayan sido real y verdaderamente personas de carne y hueso en el mundo, antes imagino que todo es ficción, fábula y mentira y sueños contados por hombres despiertos, o, por mejor decir, medio dormidos». «Ese es un otro error —respondió don Quijote— en que han caído muchos que no creen que haya habido tales caballeros en el mundo y yo muchas veces con diversas gentes y ocasiones he procurado sacar a la luz de la verdad este casi común engaño; pero algunas veces no he salido con mi intención, y otras sí, sustentándola sobre los hombros de la verdad. La cual verdad es tan cierta, que estoy por decir que con mis propios ojos vi a Amadís de Gaula que era... del modo que he delineado a Amadís pudiera, a mi parecer, pintar y describir todos cuantos caballeros andantes andan en las historias por el orbe, que por la aprehensión que tengo de que fuera como sus historias cuentan, y por las hazañas que hicieron y condiciones que tuvieron se puede sacar por buena fisonomía sus facciones, sus colores, su estatura».[40] La materialidad de lo narrado ofrece un modo de ser de la verdad que no se deja recoger en descripción visual alguna. Habla de todos y cada uno. El sueño contado, en su interpretación, da con la realidad y lo que da es de verdad.

---

[39] M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* I-xxxv, *Donde se da fin a la novela del «curioso impertinente»,* (Ed. del Instituto Cervantes), pág. 455; (Eds. F. Sevilla y E. Varela), vol. I, pág.480.

[40] M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* II-i, *El cura y el barbero*, (Ed. del Instituto Cervantes), págs. 692-93; (Eds. F. Sevilla y E. Varela), vol. II, pág. 35.

UAM Ediciones

Ahora el sueño es el de la memoria, una recreación del pensar, una forma de lectura en la que brota en su alma la semilla de lo leído, que no es puro recordatorio.[41] «Toda aquella noche no durmió don Quijote, pensando en su señora Dulcinea, por acomodarse a lo que había leído en sus libros, cuando los caballeros pasaban sin dormir muchas noches en las florestas y despoblados, entretenidos con las memorias de sus señoras. No la pasó ansí Sancho Panza, que, como tenía el estómago lleno, y no de agua de chicoria, de un sueño se la llevó toda.... A levantarse dio un tiento a la bota, y hallóla algo más flaca que la noche antes; y afligiósele el corazón por parecerle que no llevaban camino de remediar tan presto su falta. No quiso desayunarse don Quijote, porque, como está dicho dio sustentarse de sabrosas memorias»[42]. Bien puede decirse que los sueños de Sancho resultan menos reales y sabrosos que el nutritivo pensamiento de don Quijote, alimentado de lo leído. Y de eros. Si bien, como se sabe, se creía que un cocimiento de bulbo de achicoria tostado y molido hacía dormir pensar en su señora Dulcinea, por acomodarse a lo que había leído en sus libros, entretenidos con las memorias propicia una noche sin dormir, don Quijote dio en sustentarse en sabrosas memorias. Y esto es ya otro soñar. De este modo, la memoria se ofrece como relato en el que se articulan los sueños en tanto que posibilidad de otra realidad. La memoria es el verdadero narrador. Es el sueño de la palabra como verdad, el relato de ficción como creación de realidad, la ciencia como construcción de conceptos.

Leer y soñar

Nos encontramos en la acción de leer como *legere*, como elegir (*eligere*), seleccionar... Une a Cervantes con Descartes la convocatoria a un modo determinado de soñar, que llamamos leer. No son sólo lecturas modernas, son lectores modernos, lectores en el seno de las lecturas, labrando y tejiendo el propio texto. Su sueño no es mera ocurrencia, sino acción de leer, acción de constitución de sí mismos, acción de vida. Al respecto, también el aviso al lector es una forma de apropiación, una clave del procedimiento de interpretación y la introducción no sólo de una unidad (como algunos señalan), sino de discontinuidad y discordancia, una especificidad que reclama una determinada comprensión.

La significación de un texto depende también de las formas a través de las cuales es recibido y apropiado por sus lectores que reciben no textos abstractos, sino formas organizadas que producen sentido. Y la lectura es siempre una

---

41 Véase, el final del *Fedro* de Platón (274e-275b) y la distinción entre escribir en el agua y escribir en el alma, entre recuerdo y memoria.

42 M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* I-VIII, *De la aventura de los molinos*, (Ed. del Instituto Cervantes), págs. 106-107; (Eds. F. Sevilla y E. Varela), vol. I, págs. 150-51.

práctica encarnada en gestos, espacios, costumbres. Un libro no es una plaza vacía y silenciosa. Un lector tampoco. Y conviene estar y ser avisado. La comunidad de lectores, los usos del libro, las formas de leer y los procedimientos de interpretación varían, así como las expectativas e intereses que proyectan los grupos de lectores en la práctica de la lectura. Los autores de la Edad de Oro han hecho la experiencia de que es así. Y en este conjunto de prácticas de las que dependen en el que los textos puedan ser leídos y leídos de distinta manera, deciden intervenir[43].

Y lo hacen logrando efectos que son lecturas que forman parte del texto mismo. El lector está implicado física y materialmente en el texto y ello con independencia de que el recurso sea más o menos espectacular y singular. «Un amigo mío, gracioso y bien entendido, el cual viéndome tan imaginativo [...] Muchas veces tomé la palabra para escribille (se refiere a esta prefación que vas leyendo) y muchas veces la dejé, por no saber lo que escribiría, y estando una suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría... —como un Sócrates ante la puerta del Banquete, añadimos nosotros— le dije que pensaba en el prólogo que quería hacerle...»[44]. Se trata de todo un procedimiento y por ello adjunta textos en prosa al *Viaje al Parnaso* o en el *Persiles*. Los remedios del amigo, una especie de lector, que desde el aviso se avisa a sí mismo desplazando al autor en la dirección de la escucha, son los de una voz crítica respecto de los procedimientos de receta de un quehacer casi artesanal de sentencias, citaciones, fábulas, oraciones y milagros, la ironía que se desmarca de un modo de hacer que no se confía a la libertad del lector, que ya siempre forma parte del *Quijote*. «Con silencio grande estuve escuchando lo que mi amigo me decía, y de tal manera se imprimieron en mí sus razones que, sin ponerlas en disputa, las aprobé por buenas y de ellas mismas quise hacer este prólogo».[45] Ahora el lector carísimo, antes desocupado lector, es lector suave.

Con independencia de todo ello, el prólogo viene a ser una toma de distancia contra ciertos prólogos, y no sólo una toma de distancia respecto de quienes velan y vigilan y amparan el texto como hijo suyo, sino frente a quienes consideran que el lector es un ser pasivo y receptivo, incapaz de libertad y recreación. Se trata de un preludio, un aperitivo, pero también los apuntes de un deseo que sueña efectos. Los remedios del amigo confirman las artimañas del procedimiento incapaz de soportar el mejor de los regalos del texto, aquello que no se dice

---

[43] Roger Chartier, *El mundo como representación,* Barcelona: Gedisa, 1996, págs. 107-8.

[44] M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Prólogo, (Ed. del Instituto Cervantes), págs. 11; (Eds. F. Sevilla y E. Varela), vol. I, pág. 70.

[45] M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Prólogo, (Ed. del Instituto Cervantes), págs. 19; (Eds. F. Sevilla y E. Varela), vol. I, pág. 76.

expresamente en él y que es, sin embargo, lo que nos da que decir. El *Quijote* tiene ya siempre lectores, sus lecturas forman parte de él. El es ya un lector no sólo de textos sino de lecturas. Él es público y no reclama simplemente erudición. Requiere, una vez más, libertad.

«Salgo ahora, cada todos mis años a cuestas, (cincuenta y ocho) con una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de conceptos y falta de toda erudición y doctrina, sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón, y de toda la caterva de filósofos, que admira a los leyentes, y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes»[46]. Quedan así las márgenes desembarazadas y el final del libro abierto. Desocupado lector, atrévete a leer... ¡escribe!

Despierto a otra realidad, don Quijote vela a Sancho y le habla. Y añora... «duermes con sosegado espíritu, ni te persiguen encantadores, ni sobresaltan encantamientos. Duermes sin que te tengan en continua vigilia celos de tu dama, ni te desvelen pensamientos de pagar deudas que debas, ni de lo que has de hacer para comer otro día tú y tu pequeña y angustiada familia. Ni la ambición te inquieta, ni la pompa vana del mundo te fatiga […] Duerme el criado y está velando el señor». Efectivamente se trata de alumbrarse en otra realidad. «A todo esto no respondió Sancho, porque dormía, ni despertara tan presto si don Quijote con el cuento de la lanza no le hiciera volver en sí. Despertó, en fin, soñoliento y perezoso y volviendo el rostro a todas partes dijo: De la parte desta enramada, si no me engaño, sale un tufo y olor harto más de torreznos asados que de juncos y tomillos».[47] La soledad compartida entre don Quijote y Sancho es soledad constitutiva. Sueñan sueños propios en un sueño común, el del texto. En todo caso, en su compañía soledad más llevadera, peripecia de solitarios andantes en los avatares del vivir, más que en los del mundo.

La apertura el texto no impide, antes bien, cuenta con la materialidad y la objetividad. Leer es elegir. Fijar sueños en su ser sueños. No son estos los que son interpretados sino los relatos en los que en verdad se producen. Al relatarlos los soñamos. Leer es hacer un relato soportable, es curarse, es salud. Leer es una reescritura de la soledad, la peligrosa experiencia de ser solo, de simplemente ser. Esto no puede ser sólo un sueño. Efectivamente, es también su relato, su lección, su lectura, sus efectos que dibujan otra objetividad, otra realidad, la de una peripecia del sujeto, la del vivir. Se trata de confirmar que estamos vivos,

---

[46] M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Prólogo, (Ed. del Instituto Cervantes), págs. 11-12; (Eds. F. Sevilla y E. Varela), vol. I, pág. 70.

[47] M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* II-xx, *Las bodas de Camacho*, (Ed. del Instituto Cervantes), págs. 862-63; (Eds. F. Sevilla y E. Varela), vol. II, págs. 197-98.

que hay vida, que hay mundo, que cabe hablar de realidad, que esto es, que pasa algo, que hay algo y que podemos llegar a estar suficientemente ciertos y, en algún sentido, seguros de ello. Pero cohabitando con la duda.

Ahora bien, la implacable imposición de la realidad no significa que no podamos construirla. Descartes llegó a proponer una suerte de matematización de las pasiones para que llegaran a resonar armoniosamente, haciendo de la propia vida una melodía musical.[48] Bien supo que ese sueño era una tarea, la de la existencia, la de una sabiduría capaz de procurar la dicha de vivir. Efectivamente, hay mecanismos y procedimientos para conformar, configurar la realidad, para inventar lo real, para ser artífices de realidad. La ficción y la acción de leer lo confirman. Quizá por no llegar a ser del todo, somos capaces de donar sentido a lo que tal vez carece de ello. Fracturados somos capaces de dar y de darnos. Soñar así es radicalmente moderno. Y soñar así es más que soñar.

[48] Hemos leído en esa dirección en otros lugares. «El ritmo de las pasiones: Del Compendium Musicae a *Les passions de l'âme»,* en *Enrahonar. Quaderns de Filosofia,* número extraordinario*, Descartes. Lo racional y lo real,* Barcelona: UAB, 199, págs. 289-303 y en «El ritmo de las pasiones», *Trazos del eros*, *op. cit*., págs. 237-60.

UAM Ediciones

PARTELUZ. CERVANTES ENTRE CLASICISMO Y MODERNIDAD: RAZONES SOBRE LA CENTRALIDAD CANÓNICA DEL *QUIJOTE*

ANTONIO GARCÍA BERRIO
(Universidad Complutense de Madrid)

LA PROPUESTA: HAROLD BLOOM Y LA CIRCUNSTANCIA DEL IV CENTENARIO

La propuesta que titula este artículo no es, como mínimo, ni trivial ni alegremente exenta de compromiso crítico; y por lo mismo tiene asumido el ser un partido actualmente renovador y polémico. En efecto, el mismo planteamiento de un principio axiológico, universalmente canónico en la literatura dista mucho, hoy por hoy, de esperar una acogida sumisa y aproblemática. Si hace unos pocos años el nada pacífico y neutro Harold Bloom creyó necesario reverdecer la secular convención crítica, clasicista y europea, del *canon* en las nuevas tierras de América, fue porque la admisión de la tradicional escala de los valores literarios y artísticos —por no decir con mayor grado de compromiso sociológicos y éticos— del *canon* era una cuestión generalmente resistida y, en determinados círculos de la vanguardia social del pensamiento norteamericano a la moda, hasta automáticamente descontada ya como principio de manera tajante a partir de las indóciles sacudidas de turno, relativista y nihilista, de la deconstrucción postmoderna.

En una sociedad intelectual y sobre todo académica como la de las tan pujantes como inmaduras elites norteamericanas, es sabido que la alternancia de actitudes contrapuestas resulta ser la sola norma constante; con lo que el rebrote

Edad de Oro, XXV (2006), págs. 217-273

escéptico postmoderno —allí más bien llamado postestructuralista—, que había sido arrollador en los ochenta, tenía garantizada la defenestración a plazo fijo y sin mayores miramientos de sus cultores, empezando por el antes más celebrado Paul de Man. Siguiendo esa pauta, la restauración abanderada por Bloom del inventario canónico tradicional de los modelos literarios —encabezado como se sabe según él por Shakespeare— hubiera debido resultar en consecuencia automáticamente esperable, en paralelo a la restauración de los criterios artísticos de valor determinantes del listado canónico[1]. Sin embargo en América, el escenario más visible de la pasada polémica cultural deconstruccionista, no parece que la dinámica lógica de contraposición se haya cumplido mayoritariamente; y la independencia levantisca de un Bloom solitario-solista (encantado de serlo) encuentra todavía sus propios gigantes-molinos relativistas contra los que batirse, travestidos ahora con los variopintos ropajes del desmadre crítico corriente autodenominado, a falta de una todavía peor etiqueta de conjunto, «culturalista».

En cuanto a la marcha de las cosas en nuestra casa común europea, parece posible generalizar en la decisiva cuestión del canon un escenario de la dialéctica de ideas mucho más ponderado y sereno. Ni se cuestionó en su día aquí tan drástica y cerrilmente como en América la validez no convencional de Cervantes o Shakespeare —como tampoco la de Virgilio o Dante, o la de Molière o Goethe—, ni en consecuencia ha parecido necesario al presente volver a proclamar con aplauso delirante los sujetos tradicionales del canon literario europeo, nuestros centenarios Cervantes y *Quijote* entre ellos. Si acaso, pudiera ser oportuno revisitar los universales axiológicos que han determinado secularmente la jerarquía canónica; reajustando, en todo caso, correlativamente las preferencias pretendidas en la prelación de nombres. Así yo me propongo ahora, en el caso de Cervantes y de su *Quijote*, proclamar sonadamente, ni más ni menos, que la primacía del segundo, del libro, cuyo cuarto centenario estamos acabando de celebrar —a fecha de diciembre de 2005—, como *centro del canon literario de la Modernidad europea*.

Un factor si quisiere de gusto personal me tranquiliza en la empresa: que me libera de polemizar frontalmente, a las alturas manifestadas de su gusto actual, con mi largamente admirado colega americano Harold Bloom. Como se sabe, el provocativo y brillante excrítico de Yale hizo en su día del genio impar de Shakespeare el centro personal de canon europeo, tanto en su famosísimo *Canon*

[1] En lo sustancial, el compromiso de este diagnóstico polémico sobre la dinámica cultural de los estudios académicos en Norteamérica y el papel contrastado de la restitución bloomiana del «canon», responde a una opinión y experiencia personales que vengo manteniendo ya hace largo tiempo. Ver, sobretodo, mi artículo, «Necesidad y jerarquía estética: la polémica literaria sobre el canon literario», en *Revista de Occidente*, 173 (Octubre 1995), págs. 101-15.

UAM Ediciones

occidental, como en su razonada exégesis shakesperiana posterior *Shakespeare: el descubrimiento de lo humano*. La modificación de ahora, tan favorable a la paz de todos como a la razón absoluta, es que a lo largo de este año jubilar de *Don Quijote* la prensa española de mayor difusión ha divulgado la esperablemente inteligente —y no sólo oportunista o astuta— revisión bloomiana de sus opiniones sobre la centralidad canónica, señalando, sobre poco más o menos, cómo su entrevisto y casi adivinado Cervantes compartía el reinado máximo del canon europeo con su más familiar y conversado William Shakespeare. Esto, así formulado, que tanto dice sobre la sagacidad de la prudencia crítica de Bloom, exige sin embargo de parte nuestra una argumentación proporcional que haga transitar la gentileza intuitiva de Bloom a una certidumbre críticamente sustentada.

En este año del cuarto centenario las novedades cervantinas de Bloom le han llegado a los lectores españoles cultos y más diáfanos —quiero decir, por ejemplo, a mis alumnos mayores de la Complutense lectores de los suplementos culturales— por dos vías que yo sepa. Una, a través de sus bien publicitadas (me empiezo a barruntar que mi muy considerado colega es ya una bien organizada empresa con marca registrada, a tenor de los detalles como la portada y los agradecimientos de su último libro de 2004, *¿Dónde se encuentra la cultura?*[2]) entrevistas en los más leídos suplementos culturales de la prensa periódica. La segunda (que debería ser la primera, en orden a su comunicación más directa y extensa de sus ideas, pero que no creo equivocarme relegándola a un segundo puesto en la cuantificación lectora) el mencionado libro. Lo más urgente y necesario en esta última entrega extensa de Bloom a propósito de Cervantes, es la recrecida familiaridad con nuestro máximo exponente canónico español, que se observa en el intuitivo crítico americano, siempre iluminador. Aun aumentando muy poco desde el capítulo cervantino del *Canon occidental* la limitación bibliográfica de su cultura crítica sobre Cervantes —reducida en lo relativo a crítica propiamente monográfica a las *Meditaciones* de Ortega y a la *Vida*, sobrevalorada por él, de Unamuno—, resulta reconfortantemente acrecentada y centrada la empatía bloomiana con un *Quijote* penetrantemente releído y, en consecuencia —a la medida del singular talento estético de Bloom— reconsiderado y reubicado, con el total del teatro shakespeareano, en la cima del *Canon*.

Los testimonios en *¿Dónde ese encuentra la sabiduría?* del decisivo reajuste axiológico de Bloom son continuos. Espigamos, obligadamente, sólo los más explícitos y categóricos, por ejemplo: «Cervantes y Shakespeare comparten la supremacía entre todos los escritores desde el Renacimiento hasta ahora. Las personalidades ficticias de los últimos cuatro siglos son cervantinas o

[2] Harold Bloom, *¿Dónde se encuentra la sabiduría?*, Madrid: Taurus, 2005, la edición original en inglés fue el año anterior.

shakespearianas, o más frecuentemente una suma de ambas» (ed. cit., pág.81), donde destaca la muy oportuna y acertada concreción temporal —«desde el Renacimiento hasta ahora»— que justifica implícitamente la doble adjetivación de centralidad y modernidad que nosotros justificamos a propósito del emplazamiento cervantino en el canon. Y también este otro lugar en el que Bloom precisa ingeniosamente las razones literarias de fondo que resumen y justifican su ampliación a dos autores, Shakespeare y Cervantes, las cumbres en el orden universal de la sapiencialidad literaria. Véase indirectamente abordado el por qué del emparejamiento canónico, Shakespeare-Cervantes, en términos que mejoran mucho, incluso sobre el genial dramaturgo inglés, el subyugante interés redescubierto por nuestro compatriota: «Sospecho que Cervantes no habría querido que lo comparáramos con Shakespeare ni con nadie… con Cervantes y Shakespeare necesitamos toda la ayuda que podamos conseguir para llegar a su esencia más profunda, pero no para disfrutarlos. Para enfrentarnos a ellos cara a cara —subsiste todavía en el consciente crítico de Bloom el lema longiniano de su antiguo amigo de Man, recuérdese: "Blindness and insight"—, ¿dónde encontramos nada mejor que su mutuo poder de iluminación?» (pág. 98).

Pero hay que exceder los apartados del libro consagrados a Cervantes y a Shakespeare, y elevarse al que se dedica el mesianismo egocéntrico de Goethe, para ver más profundamente razonadas las causas del doble sesgo, recíproco y central, del iluminador retoque bicéfalo a la cabecera del canon. Primero, en relación a la preferencia oteadora en el fondo de las verdades esenciales de los grandes poetas como Cervantes y Shakespeare sobre los pensadores «tout court», filósofos y críticos o lo uno y lo otro: «Goethe comentó de Shakespeare —recuerda Bloom— que cada una de sus obras gira alrededor de un conjunto invisible que ningún filósofo ha descubierto o definido y donde la cualidad característica de nuestro ser, de nuestro libre albedrío, colisiona con el inevitable curso de la totalidad de las cosas» (pág. 111). En cuanto a las alegaciones goetheanas que favorecen la tesis de la doble centralidad canónica de Cervantes y Shakespeare —reforzada en la perspectiva moderna—, el análisis de Bloom en uno de los textos shakespeareanos de Goethe, el titulado «Shakespeare no se acaba nunca», recorre los diagnósticos de los traumas conflictivos que definen universalmente el ser diferenciado de las literaturas clásica y moderna, respectivamente: «la obligación moral y su cumplimiento» y «el deseo y su satisfacción». Donde nos parece categóricamente expresado, también en concreto sobre Cervantes, la misma combinación centrante que Goethe —y con él Bloom— estimaban en Shakespere, quien al decir del pensador de Weimar: «funde lo antiguo con lo moderno con incomparable exuberancia».

A las alturas del predominio narcisista del presente pro-futuro implicado en el principio fundacional de la Modernidad, a saber, el proclamado ideal de perfeccionamiento progresivo, entendemos que no hemos de esforzarnos

especialmente en este artículo en subrayar los efectos de la *modernidad* que conlleva y determina la apreciación de la *centralidad* canónica —temporal tardo-renancentista, entre otros— del *Quijote*. Sencillamente son muchos y bien conocidos ya —y no pocos sobre todo en este año propiciadamente jaranero de celebraciones subvencionadas en el IV Centenario— los alegatos críticos sobre el *Quijote* que han subrayado en la obra un perfil de *modernidad*, los cuales, por supuesto, se pueden asumir gustosamente. Y esto en la medida de que con ello parece ampararse mejor al gusto de las mayorías —también en la intencionalidad última de quienes manejan el argumento con un énfasis más astuto— las razones a favor de la elevación del *Quijote* a la cabecera del interés canónico general del arte de Occidente; honrada consagración literaria esa, de la que nosotros participamos obviamente también, aunque sobre criterios mucho más complejos y comprehensivos[3].

Así las cosas, entre las novedades en la última revisión bloomiana del *Quijote*, nos interesa especialmente la constancia involuntaria con que se apela a registros literarios y éticos en torno del «cumplimiento de la obligación moral», que Goethe —y por adhesión implícita Harold Bloom— atribuía, como acabamos de ver, al orden clásico de los ideales literarios, opuesto a la satisfacción moderna del deseo. La tesis moral sobre la constante gravitación del clasicismo ético en la multiforme novela fundamental de Cervantes recorre subterráneamente la ideología implícita *¿Dónde se encuentra la sabiduría?* Si en algún momento anterior, igual que ahora mismo lo reiteramos, hemos de adjetivar de «involuntaria» (como no advertida, antes que inconsciente) a la decisiva atribución de Bloom, es en razón de que ese ostensible fondo de convicción general que el gran crítico proyecta actualmente sobre sus visiones y juicios literarios, no se nos declara directa y centradamente a propósito de incidencias propiamente cervantinas. Antes bien nos asalta, ocasional y con apariencias centrífugamente

[3] Dos cervantinos mesurados y con un peso notorio, Jean Canavaggio y Antonio Rey Hazas, han reafirmado implícita y elocuentemente ese perfil de la vigencia moderna del *Quijote* en dos libros recentísimos de orientación y destino muy diferentes. Me refiero, de Rey Hazas, a su *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid: Eneida, 2005 (ver especialmente el apartado «Claves literarias de la modernidad cervantina», págs. 203-78). Aquí el partido sobre la modernidad literaria del *Quijote* es un implícito que se proyecta sobre la gran cuestión moderna de la libertad —de la mujer y su liberación, de las opiniones políticas y sociales, del entendimiento lector de la autoridad de los autores y la estabilidad del significado, etc.—. En cuanto al tenor general implícito en el criterio global de Canavaggio, que informa su visión actualizada de la historia intelectual del *Quijote*, desde su aparición en *libro* hasta su encarnadura simbólica actualizada en *mito*, dan idea las palabras finales del capítulo titulado «Un destin en sursis» del recentísimo *Don Quichotte du livre an mythe. Quatre siècles d´errence*, París : Fayard, 2005: «...le Chevalier à la Triste Figure conserve sa vigueur et sa force. Symbole d´une quête de l´absolu au moyen, toujours fallacieux, du relatife, de cette quête que mène inlassablement tout roman, il n´a sans doute pas fini de nous parler» (pág. 290).

UAM Ediciones

aleatorias, desde los más variados contextos asociativos. Véase, por ejemplo, en relación a la opción ética caracterizadora de Hamlet —y de Falstaff— que Bloom identifica como de libertad del yo, en contraste con las «ataduras al deber» ético-caballeresco de don Quijote: «Cervantes, dramaturgo fracasado, probablemente nunca oyó hablar de Shakespeare (a diferencia —nos informaba previamente Bloom— de la notoriedad a la inversa del *Quijote* para Shakespeare, atestiguada por el perdido drama *Cardenio*, escrito en colaboración por el alertado director de *El Globo*), pero dudo que hubiera apreciado a Falstaff o Hamlet, dos personajes que eligen la libertad del yo por encima de cualquier otro tipo de obligación. Sancho, tal y como observó Kafka, es un hombre libre, pero don Quijote está metafísica y psicológicamente atado por su dedicación a la labor de caballero andante» (pág. 85).

Tal vez algo contradictoriamente con esto —pero ¿qué importan las contradicciones críticas cuando iluminan ellas mismas?— unas páginas más adelante (pág. 87), Bloom acogía para el mismo Hamlet la penetrante apreciación de Ortega en las *Meditaciones* de que «una vida así (la de don Quijote) es un sufrimiento permanente»; lo que abundaría sobre la constante de las «ataduras» cervantinas al ideal antiguo, clásico, del deber. Así seguramente, por la corriente subterránea de su fecundo pesimismo personal sombrío sobre las grandezas sobrecogedoras del sublime poético, Bloom nos deja sentir y favorece también —indirecta, involuntariamente según lo ya afirmado— la ponderación necesaria del importantísimo constituyente tradicional del factor trágico antiguo en *Don Quijote*, junto a la comicidad burlesca —«*Don Quijote* es a la vez tragedia y comedia. Aunque permanecerá siempre como el nacimiento de la novela»— que caracterizara ya como fundamental y culminante en la masa literaria del Moderno el maestro de Bloom Northrop Frye, en su célebre *Anatomía de la crítica*. Lo mismo que otro maestro del arrogante solipsismo de Bloom, el escenográfico Lord Byron, para quien —es bien conocido de su *Don Juan*— el *Quijote* era «de todos los relatos el más triste, y más porque nos hace reír»[4].

[4] El tan expresivo juicio de Byron, acogido en posición argumentativa muy atenta por Bloom, es una de tantas famosísimas frases lapidarias sobre el *Quijote* debidas a la inmensa mayoría de los máximos artistas mundiales que, a lo largo de los últimos tres siglos, vienen edificando el inventario de vislumbres críticos más sugerentes sobre las inagotables profundidades sapienciales y estéticas de la genial obra de Cervantes. Para mí tengo que la importancia iluminadora de la inmensa galería internacional de instantáneos relámpagos de sublimidad como de Byron —añádanse los de Auden y Sthendal a Coleridge y Diderot, y de Fielding a Pope, etc...— constituye la pauta antológica más inspiradora y aproximada a las dimensiones sublimes del *Quijote*. La razón más secreta que encuentro a esto es que en el enfrentamiento a fondo de cada modelo personal individual, de experiencia de vida, por muy alto y genial que sea —súmense aquí Goethe, Nietzsche, Schelling, etc...— con la inagotable grandiosidad abismadora del *Quijote*, se agota por lo común en una sola fórmula terminal de síntesis suprema. De ahí la utilidad en este caso de las colecciones de citas —en especial si bien seleccionadas—, del tipo de la reciente obra del experimentado cervantista John J. Allen, con la colaboración de Patricia S. Finch,

La anécdota de la decisiva inflexión del sabio Bloom impone ya de entrada el reajuste de una distinción imprescindible. El insuperable instinto literario del gran crítico Bloom no ha dejado de marcar, sin embargo, el matiz decisivo que pone a salvo la seriedad rigurosa de su establecimiento crítico; por ejemplo, Harold Bloom no ha convocado a contraste a Cervantes como escritor en bloque —no podría hacerlo en ningún caso desde el límite de su cultura española— con el total de Shakesperare, sino sólo al *Quijote*, la obra, contra el conjunto total de monumental producción dramática de Shakespeare. Una estimación literaria reajustada de Bloom que resulta más fácilmente compartible desde nuestras propias convicciones (desde nuestras conveniencias nacionales si se quiere) que la previamente formulada en el capítulo central del *Canon occidental*, o en el de conclusiones de su libro posterior consagrado a *Shakespeare*. Apartar de la oferta canónica suprema de Cervantes el delicioso *resto* literario de la creación cervantina periférica del *Quijote*, estaba prácticamente asumido por la sagacidad crítica de los cervantistas, por más que hayan ido sacándole puntos de interés no desdeñable al conjunto general de la producción literaria del alcalaíno. Pero tan benemérito esfuerzo crítico, que clarifica ámbitos sin duda importantes en los contextos personal y nacional del arte insuperado del *Quijote*, no desvanece la conciencia de desigualdad que, desde el punto de vista del supremo interés canónico, distingue el *Quijote* del resto de la obra de Cervantes. En grado y modo similares a los que diferencian la *Vita nuova* de la *Comedia* de Dante, o el *Werther* y *Wilhelm Meister* del *Fausto* goetheano.

Factores histórico estratégicos en la centralidad canónica del *Quijote*

A parte de las siempre difícilmente perfilables razones del acierto genial en la fascinación sublime de los ejemplos máximos del canon, se puede adelantar una serie de criterios más aproximables, y por así decir más inmediatamente estratégicos, que explican las fluctuaciones de la selección canónica entre obras de la ambición monumental, extensa, del *Quijote*. Así desde la *Iliada* a la *Eneida* y la *Divina comedia*; y en general el formato de las epopeyas cultas que comprendería, a otros niveles seguramente, las consideradas «tradicionales» o populares, como *La Chanson de Roland*, *El poema del Cid* o *Los Nibelungos*, para concluir en la suntuosa serie de los poemas cultos renacentistas tales como

titulada *Don Quijote en el arte y pensamiento de Occidente*, Madrid: Cátedra, 2004. Los inventarios como este son capaces de aventajar en capacidad fértil de sugerencia a los discursos críticos organizados constituidos en razonamiento crítico, como la serie de obras historiadas sistemáticamente por J. Montero Reguera, *El «Quijote» y la crítica contemporánea*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997; e incluso en las revisiones críticas más personales y exigentes, como la de Anthony Close, en *La concepción romántica del «Quijote»*, Barcelona: Crítica, 2004.

El paraíso perdido, *Os Lusiadas*, los dos *Orlandos* de Ariosto y las dos *Jerusalem* de Tasso. Asumiendo inicial e implícitamente este criterio de magnitud histórica, es como se suele ponderar la superioridad canónica del *Quijote*; considerando a la vez su doble condición de entronque e innovación, como novela en prosa, con la impulsión imaginativa de las narraciones épicas mayores.

Del mismo criterio de la magnitud cuantitativo-textual se sigue la relativa —tal vez algo convencional o por lo menos innegablemente discriminadora en sus resultados históricos— desafectación a efectos canónicos de los textos con menor formato, teatrales y de poesía lírica. Respecto a los primeros, seguramente es ese el tipo de presupuestos que habría conducido al hábito de relacionar en bloques autoriales, siempre a efectos canónicos, la obra de los grandes dramaturgos: desde Esquilo y los otros grandes trágicos griegos hasta la genial dramaturgia cómica de Molière. De donde también —y siempre «a mayor abundamiento»— la opción comentada de Bloom al cotejar la supremacía canónica del *Quijote* no con sus tragedias favoritas individuales de *Hamlet* o de *Antonio y Cleopatra*, sino con el conjunto general del teatro de Shakespeare como bloque indesglosable y genial de poeticidad.

El mismo argumento de la extensión textual estaría en la base, incluso con más eficacia excluyente, de la mayor rareza de propuestas canónicas favorables a los ejemplares máximos de la poesía lírica, como *El cántico espiritual* de San Juan de la Cruz o el idilio al *Infinito* de Leopardi. Y es en este nivel de consideraciones donde pueda suscitarse la diferenciación imprescindible entre las selecciones *canónica* y *antológica*, discriminativamente similares ambas pero en ningún caso categorías idénticas o intercambiables. La propiedad antológica se predica habitualmente de lo canónicamente selecto en las composiciones líricas, o incluso de fragmentos extraídos de las obras extensas en prosa y teatrales. Contando con esta diferencia cuantitativa, las propuestas canónicas de los grandes líricos tradicionales —desde Píndaro a Leopardi— se han formulado invariablemente referidas al total indistinguido de sus obras, o como mucho a las grandes agrupaciones que ellos mismos habían establecido: las *Bucólicas* de Virgilio, las *Rime* de Petrarca, etc... En suma, el criterio temático-cuantitativo de la extensión favorecía sobremanera al texto del *Quijote*, exponente reformador de la tradición epopéyica, frente a rivales canónicos tan atendibles como eran, en su misma Edad Renacentista, las poesías de Petrarca o los cuentos agrupados en el marco del *Decamerone*. Lo mismo que respecto a las obras teatrales de sus mismos rivales nacionales más considerados como Lope y Calderón.

En las razones que venimos denominando circunstanciales o estratégicas a favor de la centralidad canónica del *Quijote*, cuentan decisivamente las temporales. Así las cosas, hablamos de la centralidad canónica de un hito determinado —Shakespeare o *Don Quijote*— en el entendimiento circunstanciado de un trayecto de duración temporal y en un espacio dado; a saber, las concepciones

artísticas de Europa, que incluyen la exportación de sus modelos fundamentalmente al espacio americano, en el trayecto temporal ininterrumpido que va desde la fundación helénica hasta los desarrollos del arte actual. Considerado el ámbito canónico en tales términos —y no puede serlo en otros—, pocas dudas caben sobre que el centro de ese itinerario cultural se emplace en la culminación de la Edad Renacentista. Una Edad cuando la linealidad depurada de su impulso fundacional, con artistas como Dante y Petrarca o Leonardo y Rafael, comenzó a tantear las ondulaciones innovadoras de una flexión hacia la modernidad proto-romántica del Barroco. Lo que equivale a nombrar el arte y la edad de Shakespeare y de Cervantes en la culminación del siglo XVI, también denominado a justo título «el siglo de la crítica» por Baxter Hathaway; es decir, el de la maduración autoconsciente del arte literario.

La literatura, que conoce el despertar sobrecogido de bellas experiencias humanas desde Homero y Eurípides, conlleva por necesidad el cúmulo consciente y activado de todo su depósito de descubrimientos sublimes. La regla de perfección, el canon que de la literatura se ha constituido, es una pauta necesariamente memoriosa que implica la conservación modélica de lo previo y que anticipa inclusivamente la precisión de los valores que trasmite. La centralidad en esa dorada trenza entre la memoria y la previsión canónica del arte en Occidente impone la necesidad de unos modelos fundadores *ingenuos* de solidez esquemática clásica, marmórea, al tiempo que precisa también, necesariamente, de su contrapunto en modificaciones experimentales modernas, bajo el capricho azaroso de la evanescencia *sentimental* en los flexibles fondos tiernos del espíritu (¿a qué ensayar nosotros ahora nombres más adecuados aquí que Schiller y que Hegel, maestros indudables de la Filosofía de la Historia?).

Los hombres de la edad de Cervantes —Marlowe, Shakespeare y Rabelais, y casi, casi… Descartes— se le manifiestan así a la razón perspectiva del siglo del Moderno como los protagonistas del gozne exacto entre la cultura antigua de la razón cordial y la nueva. Ésta, la innovada y moderna suplementada por una visceralidad sexual y digestiva que presenta la completez humana a la publicidad desacomplejada de la plaza pública (las conocidas tesis de Mijail Bajtin); o bien, en estos planos de ese mismo despliegue, entre el testamenterismo tomista de la edad de las «summas» y la razón teológica, ya vacilante, de Erasmo y de Lutero, a las puertas de la duda metódica de Cartesio. Un universo, el que inicia lo moderno, desestabilizado por la rotación acelerada de un orbe esférico que se habría soñado, en la Grecia atemorizada de infinitos, lenticular, central y fijo desde Platón. Pero quizás ninguno de todos los de edad atribulada de Cervantes acertó a simbolizar —que no otra cosa es, primeramente, la consistencia significativa de la literatura— la oscilación compatible e irónica de la verdad incisiva y relativa del hombre, formalizando en el *Quijote* esa «poética de la inestabilidad» de la que hablaba Carlos Fuentes en su discurso a la recepción del premio Cervantes.

De ahí que la invención genial del desdoblamiento del héroe único tradicional en la pareja de personajes don Quijote y Sancho eleva a sutileza irónica inagotable (inasequible) la resolución burlona de la carcajada rabelaisiana o la reclusión cómica «de género» del sutil escepticismo de Molière.

Así pues, si las edades transcurridas del hombre europeo definen por ahora su bisel más perceptible en el centro crítico de la amplísima Edad Renacentista de Occidente que supuso la transición entre los siglos XVI y XVII, el supremo hallazgo simbólico de Cervantes con el *Quijote* puede elevarse, a su vez, a condición de síntoma supremo en aquella edad central.

Tercera causa estratégica entre las circunstancias favorables al *Quijote* como centro del canon literario de Europa es la muy decisiva que cuenta con el máximo protagonismo del *género* de la novela, para muchos iniciado, pero en cualquier caso al menos *refundado* en su fisonomía moderna por la genial obra cervantina. El siempre fundamental Northrop Frye en el divulgado escandallo histórico de etapas de la evolución de literatura que diseñó en su famosa *Anatomía de la crítica*, señaló la de la burla irónica como la marca más ostensible del último «percorso» diacrónico de la literatura europea, el de la Modernidad literaria[5]. Por otra parte la sustitución del *héroe* clásico por el *protagonista* moderno se vincula, como es no menos sabido, a la transición del género clásico principal de la epopeya heroica versificada —bajo la venustez ilustre del hexámetro o sus sucesores el endecasílabo y el dodecasílabo regularizado en tercetos u octavas— a su continuación transformada en la mucho más libre «escritura desatada» de la novela en prosa. Así las cosas, no creo que haya faltado ni uno sólo de los críticos de Cervantes a la cita común de ponderar su condición de «raro inventor» del género novelesco —«el primero en haber novelado en lengua castellana», recordando el prólogo de las *Ejemplares*—, convertido en el vehículo más favorable y genuino de la expresión literaria moderna. Lo que sirve inmediatamente una convalidación axiológica a favor de la centralidad canónica del *Quijote*, entre las epopeyas históricas de la antigua edad y la crónica novelada burguesa de la Modernidad.

Y aquí, sobre el *Quijote*, una vez más los innumerables aciertos modernos de la especularidad infinita de la ambivalencia irónica, sustanciadas principal, aunque no únicamente, por la bifrontalidad complementaria de la pareja protagonista. Como también, la secuela igualmente censada como moderna —y aun radicalmente postmoderna para hablar más propiamente— de la cooperación lectora, alentando a nuevas libertades. Desde la laberíntica ironía de un Cervantes

---

[5] Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Nueva York: Atheneum, 1968. Naturalmente Frye se centra más en ejemplos sobre todo anglosajones y postcervantinas de la tendencia, que no en la observación de la influencia directa y masiva del Quijote en la modelización del vasto y característico fenómeno literario del Moderno.

UAM Ediciones

indeciblemente «reaccionario» según la torpeza de un De Lollis, o avanzado ultramontano en la horma ideal de Castiglione, de Erasmo o de Montaigne para el primer Castro y Bataillon. Un Cervantes indoctrinado y «lego» en la fama más inmediata (en realidad sólo así para Tamayo de Vargas), o cargado según otros en todas sus decisiones literarias con la inmensa cultura preceptiva de su tiempo (entre los primeros Vicente de los Ríos). Esto último, en la crítica del cervantismo, desde Toffanin a las generalizaciones nunca documentadas de sus continuadores, incluido el siempre citado Riley; a despecho de la exacta mesuración previa de Menéndez Pelayo. Cervantes vencido a la vertiente más trágica de la vida para Unamuno, o cultivador de la suprema síntesis «sosegada» del filosofar existencial, como lo vieran desde Ortega y Gasset a Madariaga. En definitiva, el grado inmenso de sutil «obra abierta» que para sí mismo se deseó, con bombardino, Borges.

Razones de vigencia moderna desde la centralidad canónica del *Quijote*

La ponderación que precede sobre la condición canónica central del supremo libro de Cervantes, en la medida en que ha de implicar el cuidadoso delineamiento —ahora mismo escasamente popular— de los itinerarios clásicos en el modelo literario de Cervantes, parigual a la de los trayectos más favorablemente modernos, podría antojarse árida y hasta regresiva a los más impacientes cultores de los ideales modernos referidos a *Don Quijote*. La desazón se revela además bastante lógica, cuando se parte de la observación de que los argumentos más esforzadamente movilizados ahora a favor de la alta dignidad canónica del *Quijote* en su entorno europeo, defienden esa causa de modernidad en términos, incluso, de absoluta vigencia contemporánea. Todo muy comprensible y razonadamente favorecedor; pero sostener nada menos que la *centralidad* canónica del *Quijote* al supremo nivel del canon literario, exige, geométricamente, ponderar unas condiciones de *medialidad* que no desechan nada en la surtida cantera de las maravillas literarias: de la fantasía formularia de Homero a las reminiscencias emotivas de Proust. ¿Hace falta decir, entonces, que nuestra ambiciosa defensa de las razones de sublimidad canónica del *Quijote* —nada menos, repito, que la centralidad misma de su posición en calidad de libro máximo, sublime— incluyen y valoran los valores de su modernidad? Parece evidente que no haya de ser razonablemente necesario proclamarlo aquí más machaconamente. Pese a lo cual, resulta igualmente sensato afirmar nuestro alegato sobre la centralidad canónica del *Quijote* revisitando algunas de las perspectivas críticas menos recientemente frecuentadas —aunque no por ello menos decisivas— que, desde el *Quijote*, iluminan el favor moderno de su universalmente reconocida vigencia.

En realidad, la modernización del heroísmo antiguo, el trágico y el épico, tal y como la emprende Cervantes con su *Quijote*, no implica tanto la descalificación

virtuosa del personaje esforzado cuanto la constatación simple de la inviabilidad en tiempo real —como se dice ahora— de ese ideal a causa de los *otros*. Y tal vez en esa sutil tenacidad del *heroísmo* del personaje Quijote (y del hombre Cervantes) consista lo principal de las razones del encumbramiento de la obra dentro de la tradición de excelencia canónica basada en acciones necesariamente heroicas («espoudaias» es el término con que Aristóteles las calificaba). Son muchos los intérpretes del *Quijote* que han buscado en el *desengaño*, el del fracaso biográfico de Cervantes y en el supuesto idealismo de su personaje —como declaradamente nacido «en la cárcel» de su creador—, la raíz moral desalentadora de la obra. Pero junto a esa, cabe también la raíz del *esfuerzo inabatible* —para nosotros la resolutiva— como explicación de la justiciera bondad, nunca desalentada de don Quijote, que le vieran Byron y Turgeniev, y cuya razón moral no desmerece nunca, a fondo, del círculo de sus enjuiciadores más inmediatos: Sancho, el Cura y el Barbero, el Bachiller, etc…

La modernidad, entonces, del heroísmo combatido del *Quijote* la impone el prisma relativizador de su forzado descenso realista a la palestra democrática desde la primitiva aristocracia heroica. Los excursionistas federados de los tiempos modernos han ganado la cima del Olimpo y la han encontrado tristemente vacía de moradores (la imagen es nuestra, pero la idea, fundamental, es común a muchísimos, entre los últimos Milan Kundera). De donde las acciones ejemplares de los antiguos dioses las remedan actualmente no más que una progenie exaltada de empecinados heroicos, salidos del común y con fuerzas convencionales o, incluso, enflaquecidas; tales los del melancólico Caballero de la Triste Figura. En cuanto a Sancho, aquel «héroe delicado» que viera en él David Hume, el modelo de la heroicidad que le indujo el decurso de la historia literaria, consiste en un grado de lealtad bondadosa tal vez no inferior a la de su amo. Sandio y codicioso por jornadas, la noble condición natural de su alma propiciará a la postre su quijotización heroica, que los críticos no se han cansado de destacar desde Unamuno, por lo menos, a Madariaga. En puridad, salvo seguramente Ginés de Pasamonte, la maldad antiheroica no anida en ninguna de las almas ejemplares cervantinas; como mucho en los aristócratas abusones, más bien parásitos gamberros, como el señorito don Fernando y los Duques holgazanes.

Porque la invencible constancia heroica de don Quijote, como su contrapartida en la persistente ambición de mejorar en honra de Sancho Panza, se correspondían, ni más ni menos, con la misma tenacidad en el esfuerzo literario del «poetón sesentón ya viejo» Miguel de Cervantes, desasosegado ansiosamente por remendar en dignidad de obra escrita su menesteroso balance de vida personal. En milagrosa ósmosis, Cervantes prestó a la pareja heroica de sus personajes su propia indeclinable voluntad de mejora gloriosa, la que le compelía a él mismo a tratar de enmendar, página a página, los desaires y ninguneos literarios

personalmente sufridos en su medio; dando ya por perdida, a las alturas finales del segundo *Quijote* y del *Persiles* póstumo, la posibilidad de redimir su turbio balance público de gestor defraudado y el más bien penoso como individuo, padre y familiar de mujeres dudosamente honorables.

Poco hace al caso de la invencible constancia en la virtud heroica, que el modelo personal de Cervantes proyectó desde el plano literario a la condición moral de sus esforzadas criaturas, el problemático éxito editorial que han argumentado los biógrafos recientes de Cervantes (incluida, la prudente corrección atenuadora de Rey Hazas[6]). Para el sublime anhelo de Cervantes —y a la prueba los prefacios y prólogos del segundo *Quijote* y del *Persiles* en los ansiosos últimos días de su existencia— significaron bien poco, a buen seguro, todas esas cuentas caseras de magras liquidaciones de derechos, que ahora se le quieren recontar mezquinamente. Poco, desde luego, contra el otro ruido detonante de carcajadas que le proclamaban, para su desesperación, «el regocijo de las musas», y como nosotros, lo considera así el balance varias veces invocado de Rey Hazas. Medida, pues, en el deseo supremo de su ambición artística —César o nada—, avizorada en su autoconciencia de la entidad sublime de sus desvelos avizorados en el milagroso sosiego de su prosa[7], el visionario Cervantes apuntaba

---

[6] Si a título de ejemplo ilustrativo de lo que comentamos, tomamos la biografía personal y literaria de Canavaggio, una de las recientes más empeñadas en exaltar las circunstancias editoriales exitosas, comprobamos cómo el buen sentido y la objetividad del biógrafo se ve obligado a registrar puntualmente, tras cada dato alentador, la restricción documentada del invariable sentimiento cervantino de crisis. Véase algunos ejemplos, empezando por el prólogo a la edición del *Quijote* en 1605, allí donde se exaltan las circunstancias favorables a la escritura del sosiego y la apacibilidad, la puntualidad del biógrafo no dejaba de constatar: «todo aquello a lo que aspiraba para dar libre curso a su invención le fue negado implacablemente» (J. Canavaggio, *Cervantes, en busca del perfil perdido*, Madrid: Espasa-Calpe, 1992, pág. 229). Y por más que en otros momentos Canavaggio se deje deslizar hacia la ponderación de las euforias, como cuando, comentando el mismo prólogo precedente, afirmaba: «Pero el vivo éxito del libro, su difusión rápida y constantemente ampliada, le revelaron que había sabido responder a una expectativa y que su instinto no le había engañado»; «considerando que tres meses habrán bastado para que el *Quijote* bata todos los récords de ventas» (págs. 240 y 241); el miserable peso de las circunstancias vitales del existir cotidiano no deja de precipitar poco después el realista contraste de la crisis sobre el balance de la biografía: «En cuanto a Cervantes, su reputación quedaba más herida dado que el éxito de su novela le habría proyectado a las candilejas: especulador dudoso, asiduo de los garitos, padre cómplice de una hija descarriada, se veía expuesto a la malignidad pública y no tenía ningún deseo de seguir recorriendo las calles de Valladolid» (pág. 254). En esto, resulta muy sensata la ponderación de la muy débil condición alentadora para la biografía invariable de un Cervantes en constante crisis ansiosa, tal como se decanta de la amplia revisión de Antonio Rey Hazas, en el apartado de «Claves biográficas» de su reciente libro, *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, ed. cit., págs. 16-60.

[7] De una forma más centrada y radical que el resto de los tratadistas monográficos —Hatzfeld y Rosenblat singularmente— sobre la lengua y el estilo de Cervantes, permite atisbar el desahogo escrito de Cervantes a sus hondas crisis personales, el capítulo de Rafael Lapesa, «Gongora y Cervantes: coincidencia de temas y contraste de actitudes», en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid: Gredos, 1982, ver especialmente pág. 237.

UAM Ediciones

ansiosa, genialmente, y con las armas literarias más leales, nada menos que a la cima modélica del canon. El inexorable destino, en la excepcionalidad superior debida a los muy pocos, sancionaría al fin en términos de realidad lograda el sublime impulso genial del «deseo» de Cervantes.

Pero, tratándose del apasionante estimulador de humanidad que es el *Quijote*, la reflexión escrita de la crítica se suele olvidar con frecuencia —tal es la intensidad ética de sus personajes simbólicos— de que las obras de arte se logran o fracasan primeramente en el cantón lingüístico del estilo. No se engañó sobre algo tan elemental y obvio —sea el que haya sido por ahora el resultado del balance crítico de *Don Quijote*— Ortega y Gasset cuando en sus *Meditaciones*, de 1914, atendía a corregir prioritariamente la mira habitual contenidista en la tradición de lecturas, atenido sobre todo con especial inquina a la de Unamuno en su aún próxima *Vida de Don Quijote y Sancho* de 1905. Recordemos aquí una vez más (tuve ocasión de hacerlo como punto de partida de mi reflexión sobre las *Meditaciones* en «Revista de Occidente» Mayo de 2005, núm. 288) el oportunísimo, como fundamental y necesario, principio orteguiano, en la «Meditación preliminar»: «Las cosas reales están hechas de materia y energía; pero las cosas artísticas —como el personaje don Quijote— son de una sustancia llamada estilo. Cada objeto estético es individuación de un protoplasma estilo[8]». Bien se entienda el estilo en la acepción de Ortega, sobre términos más cosmovisionarios y filosóficos, como «manera de ver las cosas»; o bien, más ajustada y estrictamente sobre el contexto de la primera cita, bajo su significado más habitual filológico de «estilo verbal», sobre todo cuando se trata de obras literarias, resulta en todo caso claro que sobre el *cómo* expresivo del libro hay que emplazar más directamente la salvación artística de los interesantes *qué* y *por qué* cosmovisionarios sobre los que se han divertido (en el sentido estricto de desviado y distraído) más habitualmente la mayoría de las lecturas internacionales del *Quijote*, si se trata de establecer las justificaciones de su reconocimiento canónico constituido.

---

[8] Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, en *Obras Completas*, Madrid, 6ª ed., 1961, vol. I, pág. 327. Junto a este entendimiento del «estilo», en la acepción más estrictamente verbal y tradicionalmente filológica, las lecturas más habituales de los filósofos se han venido orientando hacia el valor del concepto de «estilo» como «modo de acercamiento a las cosas», a partir de la segunda de las incidencias que el término registra en las *Meditaciones*. Cotéjese éste con la que damos en el texto: «¡Ah! Si supiéramos con evidencia en qué consiste el estilo de Cervantes!, la manera cervantina de acercarse a las cosas, lo tendríamos todo logrado... un estilo poético lleva consigo una filosofía y una moral, una ciencia y una política». Una excepción, aunque parcial, entre las lecturas estrictamente filosóficas hacia la comprensión de la acepción orteguiana del «estilo» que acabamos de denominar verbal-filológica, ha sido la de Francisco José Martín, en su reciente artículo «Hacer concepto. *Meditaciones del Quijote* y la filosofía española», en *Revista de Occidente*, núm. 288 (Mayo 2005), págs. 81-105; especialmente págs. 95-6.

Pero atender crítica, lingüísticamente, al estilo del *Quijote* implica abrir el compás de las reflexiones sobre la forma mucho más amplia y compendiosamente que a las cuestiones reglamentadas de la gramática y léxico (de Clemencín a Gaos), o de la estilística material de los significantes, tal y como se lo propusiera en su día el puntual estudio de Ángel Rosenblat sobre las corrientes literarias del estilo acarreadas y unificadas en la lengua literaria de Cervantes. Más cercana nos parece en su enfoque, mejor depurada en su entendimiento de la «forma interior» en el estilo, aunque sin la exhaustividad material de Rosenblat, la atención que le prestara ya anteriormente, en *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje*, la estilística evolucionada de Helmut Hatzfeld; y tanto más aún, a nuestro gusto, bajo el entendimiento amplio del estilo artístico que le condujo al excelente cultor alemán de la crítica estilística a establecer los lazos en común del Barroco literario cervantino con la pintura de Velázquez en sus *Estudios sobre el Barroco*[9]. Porque, a estas alturas de cumplimiento del «desideratum» estilístico damasiano de hacia 1950 en *Poesía española* sobre el alcance y la consistencia de la «forma interior», las primitivas ideas sobre la *forma* como estricta «materia» verbal a partir de los significantes han conocido ya versiones viables, desde el punto inicial en las sustancias del contenido, hacia su justificación ultimada en la manifestación material verbalizada de la forma exterior.

Explicar todo esto en detalle, incluso sólo refiriéndolo al *Quijote*, en un artículo de la índole y los propósitos de éste, sería antes aún que inviable, extensamente impertinente y enojoso para los lectores. Aunque por suerte podemos remitir a una muestra cumplida de los alcances posibles en tales ejercicios críticos de «forma interior» sobre el estilo cervantino en el artículo de «Revista de Occidente» (enero de este mismo año jubiloso cervantino de 2005), donde me propuse abrir, para mi cuenta particular, las celebraciones del IV Centenario. Lo titulé «Ceremonial sublime: espacios y tiempos en el arte canónico del *Quijote*». Se abordaban allí las sutilísimas estrategias estilísticas con las que Cervantes alcanzó en el arte del *Quijote* sugerencias poéticas formidables, las cuales, a través del «esquema trascendental» kantiano espacio-temporal, junto a la simbólica de los héroes y personajes del libro, el denso bloque fecundo de imaginación evocativa que viene determinando secularmente la trascendencia canónica universalmente atribuida a la obra.

No obstante todo, las frecuentadas afirmaciones sobre la modernidad de *Don Quijote*, favoritas (o las únicas posibles) en nuestro tiempo uniformado y

---

[9] Contrástese de Hatzfeld, *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje*, Madrid: C.S.I.C., 1966, con el capítulo del libro de conjunto *Estudios sobre el Barroco*, Madrid: Gredos, 1974, donde se ensaya el estudio sobre Cervantes y Velázquez como expresión del estilo de la propaganda barroca, en contraste con el que establece la rebelión entre Góngora y El Greco, identificado con el expresionismo manierista del barroquismo.

UAM Ediciones

global a la medida de las reglas morales y materiales del género de los «media», son a menudo totalmente caprichosas y falaces; y lo son casi siempre porque desconocen o silencian por pereza la reversibilidad total de sus supuestos y condiciones. Vengamos sólo a un par de ejemplos fundamentales de ellos, que revelan categóricamente los peligros de las argumentaciones unilateralmente modernas sobre *Don Quijote*.

Son muchos los testimonios que hacen entrar la vidriosa pareja conceptual que antepone la *arquetipicidad*, entendida como el dato más significado de la universalidad clásica de los *héroes*, a la *singularidad* de los personajes, equiparada al proceso moderno de la mimesis ejemplarizado por la novela realista del siglo XIX. En un plano general, tal fue sustancialmente el argumento (débil) en la atractiva argumentación bloomiana que desembocaría primero en su conclusión sobre la modernidad hegemónica y única del teatro de Shakespeare —mantenida especialmente en torno a la oscilante indecisión del «carácter» de Hamlet— como «descubrimiento» de la «singularidad» humana del personaje literario. Bien conocido es, asimismo, que en torno a los dos héroes cervantinos mayores se ha especulado alternativamente sobre su arquetipicidad universalista; argumentación esta favorita, por ejemplo, de Maeztu analizando la españolidad mítica de don Quijote, al par de don Juan y la Celestina, o en las reflexiones sobre el *Quijote* al Ganivet del *Idearium*. Pero se advierte también —y más recientemente— que no son pocos, por no decir que son seguramente mayoría, los críticos más sensibles a las corrientes modernas, que avecinan los caracteres del *Quijote* a la condición personal, particular, de «héroes de lo privado»[10] para proclamar el *Quijote* como «la primera novela moderna». Pero en tanto que historiador de la Poética, uno no puede sustraerse a prevenir sobre los riesgos de reversibilidad inconcluyente de ese género de argumentaciones, basadas en la resbaladiza pareja de conceptos de arquetipicidad universalizadora y singularización personalizante.

Porque las cuestiones sobre la referencialidad simbólica, que enfrenta la extensionalidad otorgable a los conceptos de arquetipo e individuo, resultan inconcluyentes, cuando se las maneja con holgura crítica; siendo esa una cuestión ya clásica, debatida desde Aristóteles y Horacio a Hegel y a Lukács. De una parte, el poder ejemplar del «arquetipo» reside en sus virtualidades de extensión

[10] La expresión seleccionada de José C. Mainer aparece en el siguiente contexto, escasamente diáfano en general no obstante, para las valencias contrastadas entre el *arquetipo* universalista clásico y el *tipo* individualizado moderno: «El *Quijote* es la primera *novela moderna* [...] porque trata de personas particulares —héroes de lo privado— que confrontan un proyecto de vida personal con las resistencias de la vida colectiva y en ese empeño fracasan, o triunfan o transigen, obteniendo en todo caso soluciones, derrotas o armisticios que son igualmente *particulares* pero que nos conciernen a muchos como paradigmas de comportamiento», del libro de Mainer, *La escritura desatada. El mundo de las novelas*, Madrid: Temas de Hoy, 2000, pág. 65 (cit. por A. Rey Hazas, *Poética de la libertad*, ed. cit. pág. 204).

UAM Ediciones

implicante (no hace falta alegar ahora el descubrimiento freudiano de que la fuerza catártica de Edipo o de Electra consiste en lo que cada individuo identifica en sí de las «dramatis personae» de la tragedia griega). En el espacio opuesto, el interés singular del personaje individualizado realista (pongamos casos tan característicos como el de Raskolnicov el asesino, Julien Sorel el arribista, o el del señorito tendero Juanito Santacruz, o la galería de adúlteras novelescas: Ana Karenina, Emma Bovary o Ana Ozores) estriba en buena parte en su capacidad «ejemplar», personificada, de implicación del interés de todos, la cual sin embargo no está tan alejada de los mecanismos psicológicos de la proyección lectora del arquetipo clásico. Con ello no pretendemos aquí que se identifique, sin más, la inexpresividad impersonal deliberada de la «máscara» trágica con la circunstanciada descripción minuciosa**,** individualizadora, del personaje realista (Sorel, Santacruz, Ozores, Karenina,…), verdadero formante de género en la mimesis novelesca moderna. Lo que nosotros tratamos de asentar, es que tales diferencias tajantes «en el modo» no convienen completamente a los caracteres más que fronterizos históricamente de don Quijote y Sancho[11].

En la indeterminación genérica de su definición arquetípica se funda precisamente —hacia la vertiente clásica del trayecto continuo que determina el «canon»— una parte no desdeñable para la causa de centralidad culminante canónica del *Quijote*, tal como la estamos defendiendo nosotros. Por más que la empecinada tenacidad de los heroicos buscadores biográficos de Cervantes —ya desde Mayans y Fernández de Navarrete a la copiosísima erudición de Astrana y Rodríguez Marín— le haya buscado refrendos históricos personales de modelos a la locura por hartazgo de lecturas caballerescas de don Quijote, ni siquiera en la intención literaria de Cervantes se pueden rastrear indicios de voluntad individualizadora mimética de su héroe inicialmente protagonista (y aquí el cúmulo de los argumentos críticos consabidos sobre la indeterminación del pasado personal de don Quijote, o sobre la lograda ambigüedad referencial en términos espacio-temporales sobre la patria —«de cuyo nombre no quiero

[11] La diferenciación entre el arquetipo universal clásico y el personaje realistamente singularizado de la literatura moderna —especialmente pertinente en el caso de la novela evolucionada desde Cervantes al presente— arranca de un número tan intrincado de indeterminaciones, que la clarificación crítica, necesaria y urgente, de la misma pudiera arredrar a la mayoría. Pero su entidad fundamental es, por otra parte, tan decisiva en deslindes básicos de la Historia de la Literatura como este mismo de los arquetipos-personajes del *Quijote*, que no pueden admitirse definitivamente más salidas superficiales ni indeterminaciones caprichosas del signo de la ligera resolución de un cervantista de nota, Riley, por ejemplo, afrontando la decisiva cuestión: «…reconocemos en seguida que don Quijote, como Sancho, es uno de los nuestros. No es un tipo ni un arquetipo, y es demasiado complejo para ser una caricatura. Podríamos describirlo como una prolongación de ciertas propensiones humanas» (*Introducción al Quijote*, Barcelona: Crítica, 2004, pág. 64). Que no sea en sí misma rechazable la vacua resolución de Riley, esa prolongación de «propensiones» ¿hace de don Quijote un arquetipo o un tipo singular? No se espere respuesta. No la daba.

UAM Ediciones

acordarme»—, el tiempo —«no ha mucho»—, o el acopio de otros datos circunstanciales del héroe, contraviniendo incluso las reglas del género en los libros de caballerías, etc…).

No más necesario se hace sobre este mismo punto de la centralidad canónica del *Quijote*, explicitar los rasgos de divergencia estabilizados ya en el discurso narrado de los «caracteres» cervantinos respecto a la nota clásica de *constancia* de los personajes (*ethé* o *mores*) arquetípicos, definida en común con una unanimidad categórica en las dos Poéticas clásicas mayores conservadas, la de Aristóteles y la de Horacio. En efecto, en tiempos de Cervantes (no hay que exagerar, como implícitamente generalizan muchos campeones de la modernidad excluyente, hablando de que sólo se da *a partir de* Cervantes, contra la allegable facilidad de muchos contraejemplos dialécticos), la norma clásica arquetípica de la constancia no evolucionada del personaje a lo largo de la obra contaba ya con suficientes excepciones literarias para predecir la tracería caracteriológica de cambios en la psicología de los personajes.

A esta cuarta nota aristotélica de la *constancia* (*omalón*) o invariabilidad del «carácter» a lo largo de la acción (*mithos*) de la tragedia, hube de referirme ya en una reseña inmediata al libro de Bloom, *Shakespeare: el descubrimiento de la humanidad*, para normar sobre pautas de técnica poética archiconocidas, el rasgo de diferencia shakespeareano que habría deslumbrado la entusiasta apología de su modernidad para Bloom. Entonces señalábamos como al rasgo de la evolución psicológica del «carácter», en cuya intensificación a cargo de la literatura posterior encontraba Bloom ser el principio ejemplar de la fundadora modernidad de Hamlet, se le podrían buscar fácilmente antecedentes literarios más o menos rotundos. Entre ellos, no cabe duda, en consecuencia de todo lo dicho, que el de la evolución interactiva recíproca de los caracteres de don Quijote y de Sancho, alegado también dentro del cervantismo como indicio de modernidad, podría ser a la vez un ejemplo representativo e ilustre.

¿Universales arquetipos, pues, don Quijote y Sancho, o tipos históricos individualizados a la moderna con detallismo naturalista? Pocas dudas pueden caber sobre esto: ejemplares arquetípicos. Por más desvelos histórico-positivistas que se haya dado la crítica desde la de las arcaicas celebraciones biografistas de los Marín —Astrana o Rodríguez— al erudito posibilismo historiográfico de Márquez Villanueva o de Agustín Redondo[12], buscándole progenies individuales —folklóricas, literarias o históricas— a los personajes del *Quijote*, nada

[12] Como ejemplo de búsquedas eruditas de fuentes folklóricas o históricas que establezcan la justificación nominal de Sancho Panza, ver el apartado correspondiente en el libro de F. Márquez Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid: Gredos, 1973, págs. 28-33. En cuanto al ejercicio de sagaz erudición nominal correspondiente al nombre y sobrenombre de Aldonza Lorenzo, resulta modélica la investigación de Agustín Redondo, en *Otra manera de leer el «Quijote»*, Madrid: Castalia, 1997, págs. 231-49.

UAM Ediciones

puede superar el consenso general de lectores y críticos, que viene identificando, desde la fundación crítica decisiva de los románticos alemanes, a los dos protagonistas de la obra con las formas universales extremas de la visión del mundo: rotundamente, idealismo y pragmatismo o cualquiera de sus variables de matiz. Una identificación ésta general y arquetípica que, bajo otro ángulo de consideración, se cumple en la medida en que cada uno de nosotros la reconocemos o sospechamos, como lo viera Kafka en *La muralla china*, en la unidad suplementada de nuestros propios caracteres. Y no hay ni que decir que es por esa valencia tópica, fundamental y veracísima, que cumplen —«encarnan» suele decirse— las figuras señeras del *Quijote*, por lo que se le viene atribuyendo a la obra precisamente sus más altos valores de trascendencia canónica.

Cabe, como decíamos antes, que el crecimiento en profundidad de los «caracteres» arquetípicos cervantinos, reconocible a lo largo del desarrollo del texto, suponga la trasgresión de la cuarta nota de «constancia» exigida por Aristóteles en la «fábrica» arquetípica de su perfecto ideal de la tragedia. Pero tal acontece en el *Quijote* para enriquecimiento psicológico del ejemplar arquetípico; lo mismo —o si lo quiere Bloom en un grado diferente— que los titubeos, tan de nuestra época asediada por dudas, del intelectual vengador que es Hamlet. Pero en ningún caso alcanza aquella evolución de los personajes del *Quijote* el grado de «verificación» diferencial naturalista del «tipo», aislado e individual por acumulación de detalles, bajo la que la novela moderna ha «personalizado» necesariamente sus propuestas prototípicas —¿las llamaremos también arquetipos?— del arribista criminal Julien Sorel, o del ensoñador heroico Fabrizio del Dongo, o del caritativo utópico Nazarín.

En conclusión, las tesis que se limitan a afirmar la unilateralidad canónica moderna del *Quijote*, entre las cuales la muy divulgada del novelista checo Milan Kundera[13], formulan una validación canónica objetivamente corta, incompleta, del significado histórico sublime del libro principal de Cervantes. Las convenciones últimas de Harold Bloom, emparejando la obra total de Shakespeare con el *Quijote* como centro compartido del canon literario de Occidente, en la culminación, ambos, de la también central Edad Renacentista, avalan para el *Quijote* una consideración aún más enaltecedora y útil, pero sobre todo más rigurosa en términos de necesidad histórica: la que, considerando en sus justos términos la densidad en el acarreo de tradiciones literarias clásicas y clasicistas estereotipadas en el libro supremo de Cervantes, pondera la significación adecuada de sus transformaciones hacia la modificación paulatina del arte literario, que hemos acabado identificando con la Modernidad. Parteluz, pues,

[13] Haciendo de la obra de Cervantes la expresión fundamental moderna del relativismo de los «endoxa» clásicos universales, para Kundera de convalidación divina. Véase la primera de las conferencias agrupadas en *El arte de la novela*, Barcelona: Tusquets, 1986.

de edades en la continuidad literaria del canon, y estricto bisel que refracta las dos horas, clásica y moderna, de una misma iluminación constante en el fondo de sus significaciones: no más —ni menos— que la modulación estética de la visión de mundo.

También contraviniendo el presupuesto aristotélico, referido a los «caracteres» típicos de la tragedia, de que los mismos están supeditados a la primacía de las acciones que configuraron la «fábula» (*mithos*), sentimos que los personajes arquetípicos de Cervantes, el discurso ético que encarnan y desarrollan, es más esencial y «serio» que la animación de sus acciones coyunturales, disparatadas o ridículas. Y es que, como han señalado en común muchos de los grandes historiadores de la Edad Renacentista del *Quijote*, de Kriesteller y Toffanin a Ezio Rasimondi o Maravall, la del Renacimiento maduro del *Quijote* fue la época en la que el hombre común alcanza la madurez de su conocimiento interior. Siendo seguramente la creación máxima de Cervantes, junto a los interiorizados caracteres de Shakespeare, el instrumento literario más activo en ese poderoso momento culminante de la conciencia personal, abierta a su despliegue reflexivo en los ensayos de Montaigne y al reforzamiento de punto de partida en el principio del «cogito» de Descartes.

En ese sentido, se ha de hablar también del diseño de humanidad en el *Quijote* como momento límite entre dos épocas de los poderes del hombre: conocimiento de sí y dominio del entorno. Porque en buena medida la Modernidad de la que se viene predicando el *Quijote* como su principio, ha supuesto en muchos aspectos el cumplimiento de la amnesia de su sabiduría: la deshumanización conllevada por el conocimiento científico aislando el vínculo espontáneo hombre-naturaleza, que campea armoniosamente en la identidad emotiva de las criaturas cervantinas. La fe de don Quijote y Sancho en la seguridad del alma personal que interpretan, afirma la «antonomía» de la que hablaba Trilling, de su albedrío frente a la sujeción fijada del «ananké» trágico de los héroes clásicos fijados por las reglas de «conciencia» de su naturaleza y hasta de las tradiciones de su historia (otras dos «notas» de las tres o las cuatro clásicas inventariadas en común, junto a la «constancia», para los personajes trágicos por Aristóteles y Horacio). Un punto de inflexión bifronte ese de la heroicidad de los personajes cervantinos, que mira tanto hacia el arquetipo antiguo como al heroísmo protagonista del personaje moderno; y que por esa misma razón, seguramente, se diferencia en soledad seminal sublime de los unos y los otros.

Imposiciones de la centralidad canónica en el estilo narrativo del *Quijote*: un acierto de mediación entre Clasicismo y Modernidad

Plantear la tesis de la centralidad canónica del *Quijote* no equivale a proclamar absolutamente un eslogan triunfalista; o por lo menos no ensaya la cucaña,

en nuestra intención, de una cualificación linealmente superlativa. Afirmar así el *Quijote* como centro de la tradición literaria de Occidente incluye ante todo la llana congruencia, de sentido común, de constatar su equidistancia comprehensiva. A saber, la que se extiende desde la regulada poética clásica de la «ficcionalidad» arquetípica, verosímil y «decorosa» bajo la mayéutica monódica de la voz regulada y la mente autoritaria y omnisciente de los creadores de una parte, hasta, de la otra, la libertad estética *moderna* de la imaginación artística, «polifónica» en el registro múltiple de las «voces» enunciadoras de autor y personajes. Lo que se cumple sobre todo en el género moderno de la novela, plurifacetada en el caleidoscopio «perspectivista» de instancias de formación de las estructuras del texto, como «abierta» —solicitadora antes incluso que simplemente permisiva— al acopio hermenéutico co-creador de los innumerables lectores de cada obra.

Cierto es que desde el narcisismo característico de los espíritus «modernos», se ha pretendido de manera casi unánime que se engrandezca al *Quijote* tratando de avecinarlo exclusivamente a la actualidad resuelta del Moderno; incluso más, ubicándolo en lo decantadamente contemporáneo, actual, de la literatura y el arte. En esa línea destacan como ejemplos en la apologética crítica del cervantinismo modernizador unas cuantas fuentes principales de verdades a medias. Primeramente, la visible condición hermenéutica *abierta* propiciada por la enunciación irónica cervantina, extrema en el caso del *Quijote*. Tal la que favorece las «infinitas» intervenciones lectoras que ha exaltado la teoría literaria reciente —moderna hacia la posmodernidad— en las llamadas «estéticas de la recepción» o «poéticas de la lectura». En realidad ésta de la abertura lectora responde, sobre base pragmática, no más que a la «postmodernización» de la observación fenomenológica, ya añeja, del *perspectivismo*. Una actitud crítica para nosotros reconociblemente orteguiana y pronto secundada en el campo de la crítica literaria —más asidua y brillantemente que por nadie— que yo sepa, por las decenas de ensayos monográficos de Baquero Goyanes; un comentador con muy pocos rivales en la crítica estética de la narratividad cervantina a quien, por cierto, observo irresponsablemente desantendido entre los últimos recuentos nacionales del objetivo «perspectivismo» irónico de Cervantes[14]. Por más que,

[14] El seguimiento crítico-literario por parte de Baquero Goyanes de las categorías orteguianas de «perspectiva» y «perspectivismo» fue el más temprano, persistente y sagaz en la crítica literaria española desde el conjunto de estudios integrados en *Perspectivismo y contraste*, Madrid: Gredos, 1963, y en numerosos momentos de los ensayos que componen *Temas, formas y tonos literarios*, Madrid: Prensa Española, 1972. La aplicación más brillante y extensa a contenidos cervantinos de ese y otros conceptos formalistas fundamentales la realizó Baquero Goyanes en sus inspirados comentarios críticos de estética narrativa a las *Novelas Ejemplares*, en la introducción a su edición de la Editora Nacional, Madrid, 1982. Compruébese, si no, en apartados tan sagazmente insertos en la mejor tradición crítico-narrativa como

dado el alto grado de vigencia reactualizada de la reclamación de las valencias *perspectivas* en el *Quijote*, el punto de vista crítico se ha visto movilizado con frecuencia entre las razones de modernidad canónica que abonan la creación suprema de Cervantes[15].

Sin salir del dominio del estructuralismo narratológico, se ha insistido también recientemente, vinculada a la raíz de la «libertad» exaltada ya por María Zambrano (1949) y Luis Rosales (1960), en la complejidad de planos de la «instancia» enunciadora que despliega y conforma, verdaderamente, el complejo narrativo de Cervantes. Ya se sabe: el plano del primer autor, el de Cide Hamete, el del traductor arábigo, el «auténtico» y directo de Cervantes[16], etc. A destacar, en todo caso, con un grado de atención crítica muy frecuente en los críticos últimos estudios, la novedad moderna del «distanciamiento» narrativo que supone un don Quijote y Sancho en la Segunda Parte conscientes de su existencia de héroes de la ficción publicada en la Parte primera, lo que rompía todos los usos clásicos de «verosimilitud». La singular modernidad de este rasgo estructural en la narración cervantina, que tanto y tan empeñadamente viene siendo enfatizado por lecturas recientes del arte narrativo del *Quijote*, como la de Vargas Llosa, no ha dejado de impresionar vivamente el cotejo que Bloom establece entre el *Quijote* y *Hamlet* en punto a la que él llama, con propiedad

«Una mesa de trucos», bajo el préstamo cervantino del título, o la sagacísima propiedad de calificativos de lectura como el tan mozartiano de la «gran mascarada» para la fantasía turquesca de *El amante liberal*, o los de «laberinto» moral aplicado a *Rinconete* y los de la razón y los sentidos, respectivamente, a *El licenciado vidriera* y a *La fuerza de la sangre*; para concluir, bajo el lema sintético del «laberinto de laberintos», desvelando las solidaridades estructurales que progresan de las historia de Campuzano a la de Berganza, y de ésta a la del apicarado Cañizares. Así: «los doce laberintos son tan variados como sorprendentes. Junto a los puros *divertimentos* novelescos en los que todo es máscara, disfraz, enredo, está el tremendo *laberinto moral* que supone el patio de Monipodio, denunciado como tal en el *Coloquio*, o el psicológico de *Vidriera*. Y está también el plástico y equívoco laberinto del *Celoso*, o este otro tan complejamente intelectual del *Casamiento* y el *Coloquio*», ed. cit., vol. I, pág. 80.

[15] Ciñéndonos al reciente libro de A. Rey Hazas, de 2004, la validación cervantina del perspectivismo salta continuamente. Así, tomando pie en la recordada sentencia del prólogo al lector de las *Ejemplares*: «Heles dado nombre de ejemplares, y, *si bien lo miras*, no hay ninguna de quien no se pueda sacar un ejemplo provechoso», pág. 157; como después aclarando la corriente observación previa de Valle-Inclán sobre la perspectiva «desde arriba» en la creación cervantina, págs. 241 y 266. En cuanto a la variedad perspectiva en el *Quijote* es proverbialmente significativa la construcción bisémica del famoso «baciyelmo», o la del tiempo transcurrido en el descenso del héroe a la cueva de Montesinos, según juzgue la perspectiva de don Quijote o la de Sancho.

[16] Las alternativas de narrador en el *Quijote*, además de la figura de Benengeli, vienen siendo un lugar de recuento muy favorecido por críticos cervantinos de tan variado signo como, entre otros, G. Haley, «The narrador in *Don Quijote*: Maese Pedro´s puppet show», en *Modern Language Notes*, 80 (1965), págs. 145-65; A. Forcione, *Cervantes, Aristóteles and the «Persiles»*, Princeton: Princeton University Press, 1971, págs. 156 y sigs.; R. El Saffar, *Distance and control in «Don Quijote». A study in Narrative Technicque,* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975; M. Percas de Ponsetti, *Cervantes y su concepto del arte*, Madrid: Gredos, 1975, especialmente vol. I, págs. 88 y sigs., etc.

UAM Ediciones

alusiva inigualada, «estética de la representación»[17]. Ni que decir tiene que a este tipo de recuentos formal-estructurales (no especialmente los más amenos e iluminadores de arcanos para las lecturas estéticamente apasionantes del *Quijote*) se adscribe el sector de críticos seducido por las constataciones formales de la Narratología estructural[18].

A todas estas propuestas tendentes a la modernización, digamos, contemporánea del *Quijote* ha de vincularse aún otra faceta más —quizás la más frecuentada— entre las iniciativas recientes de lectura crítica de la obra: la de raíz bajtiniana que exalta en *Don Quijote* —hasta ahora con más alegrías acríticas que con las verificaciones textuales imprescindibles— la presencia «polifónica» de «voces» individuales de los personajes, propiedad mimética conquistada efectivamente por la novela moderna, del Dostoievsky bajtiniano al Galdós precozmente elucidado entre nosotros en ese mismo sentido polifónico por la atenta acústica lectora de Baquero Goyanes.

Contra las vías parciales, hipertrofiadas, de «modernización» actual canónica del *Quijote*, conviene mucho reponer otras tantas iniciativas correctoras que incardinan objetivamente, según me parece, la significación crítica centralmente canónica de la obra, al tomar en cuenta la entera tradición artística de Occidente, desde Homero y Heliodoro a Joyce y Kundera. Instancia esta que paso a desarrollar a continuación, obedeciendo primero al prurito profesional de la exigencia objetiva de la cultura crítica, y en último término, si se quiere —*but not least*—, porque la remoción crítica así ensanchada del horizonte de referencias canónicas justifica y enaltece, a su vez, el alcance histórico-cultural de la *centralidad* canónica de un *Don Quijote de la Mancha* universal y español escrito en castellano.

---

[17] Ver los aludidos M. Vargas Llosa, «Una novela para el siglo XXI» (Introducción a la edición del *Quijote*, de la R.A.E, de 2005, págs. XII-XXVIII). Tras adelantar la tesis de que: «El gran tema de *Don Quijote de la Mancha* es la ficción, su razón de ser, y la manera como ella, al infiltrarse en la vida, la va modelando», afronta el rasgo mencionado en el apartado de su ensayo sobre «Los tiempos en el *Quijote*» (págs. XXV y XXVI). En cuanto a la sagaz percepción de Harold Bloom, ver el siguiente fragmento que la introduce: «La segunda parte de *Don Quijote* se adelanta a su tiempo de una manera parecida y desconcertante, pues el caballero, Sancho y todos aquellos con los que se encuentran son profundamente conscientes de que la ficción ha irrumpido en el orden de la realidad». De *¿Dónde se encuentra la sabiduría?*, ed. cit., pág. 84.

[18] El libro de Félix Martínez Bonati, *El «Quijote» y la poética de la novela*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995, abría una modificación interesante de las primeras perspectivas, rígidamente analíticas, de los fundadores de la Narratología francesa —Genette, Todorov, Kristeva— hacia fórmulas de porosidad compatible con la válida condición humana de las obras maestras como el *Quijote*. En esa línea, fueron significativos los trabajos puntuales como el de Cesare Segre, sobre estructuras rectilíneas y en espiral en el *Quijote*, recogido en *Le strutture e il tempo*, Turín: Einaudi, 1974, págs. 183-219. Entre los intentos recientes de la línea metodológica en teoría formal narrativa que asimilan ese espíritu mencionamos el último libro de Antonio Garrido Domínguez, *El arte de la novela en Cervantes*, Madrid: Ariadna-Universidad Complutense, 2006.

UAM Ediciones

En esta vía se hace necesario constatar, no obstante, que la condición connatural de la polisemia del arte literario de todo tiempo y corte —y por ende su secuela pragmática de participación «abierta» a la lectura—, que el *Quijote* explota en grado altamente refinado y sabio con la siembra continuada de su ambigüedad irónica, ha sido intensivamente en las poéticas más tardías del Moderno. Notorio fue el juego polisémico del irracionalismo y del surrealismo, como el que se daba en la narrativa experimentalista de Joyce a los «nouveau-romanciers»: Butor, Robbe-Grillet o Cortázar. Otro tanto, cambiando de expresión artística, en las poéticas extremas de la inestabilidad participable como la escultura cinética. Intensificaciones todas de la ambigüedad polisémica que sedujeron en su día la desmesura de Eco con su equívoca *Obra abierta*, a fin de cuentas reajustada y restringida a parámetros de orden significativo con los años en su *Límites de la interpretación*.

De todo ello resulta así muy cierto que la intensidad estructuralmente polisémica y pragmáticamente abierta del *Quijote* lo ha franqueado a la masiva democratización «abierta» de la lectura crítica, exasperada en el reciente «tour de force» postmoderno. Pero la objetiva ventaja «moderna» propiciada por la condición «abierta» de la polivalencia irónica del *Quijote* lo ha emparentado legítimamente, a no dudarlo, con la redoblada voluntad moderna de «apertura» cooperativa (y sobre todo, especializadamente postmoderna de apertura: véase la divinización reciente —¿duradera?— de un Borges obsequioso hasta el empalago con la co-creación de sus lectores). Aunque la historia demuestra de modo inabatible que esa misma tendencia irónica del arte cervantino representaba también, a su vez, la continuidad de una cadena de modelos clásicos desde Aristóteles al mismo Cicerón, las cuales, en la circunstancia del propio tiempo de Cervantes, reverdecieron en otros grandes cultores de la modificación renacentista del arte como Ariosto, Shakespeare y Rabelais. En esto de la «apertura» y de la polivalencia irónica, por tanto, Cervantes revela también su eminencia de mediador señero en la tradición canónica, de la Clasicidad al Moderno, en el arte de Occidente.

Respecto a la efectiva complejidad estructural en el texto del *Quijote*, alegada como razón de la modernidad sobre todo a partir de la experiencia analítica de la narratología formal-estructuralista, cabe recordar también que ni el recurso del «manuscrito encontrado», a partir del cual se establece la proliferación de instancias narrativas, ni la del «servus callidus» responsable en la obra de Cervantes de la bifurcación, progresivamente incrementada en la obra, del tradicional protagonista enunciativo[19]; ni aún menos el intercalado episódico de cuentos

[19] Sobre la trascendente responsabilidad de este intenso rasgo de la dialogicidad, bien identificado ya en la fisonomía del arte narrativo de Cervantes, resulta particularmente ilustrativo, para nosotros, el que la muy precisa sagacidad sintética de Harold Bloom lo haya elevado a característica principal del

y discursos, inauguraban en ningún caso iniciativas estrictamente originales con Cervantes. No obstante, al igual que en el caso de la supuesta «apertura» pragmático-polisémica de los significados hacia su intensificación moderna, el procedimiento artístico de Cervantes en el *Quijote* arroja ya una clara diferencia *de grado* respecto a sus antecedentes tradicionales, acorde a la nueva situación histórica, cultural y social de la Edad Renacentista, que flexionaba inexorablemente ya, bajo el Barroco en crisis de Descartes, al paso abrupto de un arte nuevo del *ingenio* y el protagonismo burgués.

Sin la capacidad poética de la fantasía de Ariosto y sin el estímulo inmediato, romano, del imaginario cultural de Tasso, el acierto definitivo de Cervantes quizás no era ajeno a su capacidad de acomodación a la mediocridad ambiental y personal de sus propias circunstancias. Lo que pasa es que con ese «pegarse al suelo» de la circunstancia española del momento, el desvencijado heroísmo de Cervantes acertaba a dar, en el descarte definitivo de los versos heroicos, con el prosaísmo del «a ras de tierra» que nos caracteriza a los protagonistas todos de la nueva edad moderna sin héroes y sin dioses. Así, de nuevo, la burla tierna del heroísmo noble del Caballero trágico inviable por las leyes del medio y de los otros, refrendada por su contrapartida de comedia en el escudero, abrían hacia la contemplación de Sterne y Fielding, de Flaubert y Thomas Mann, la realidad de un nuevo universo de la mimesis, desvistiendo tan sólo de sus ropajes, máscaras y coturnos a los personajes de la antigua Talía, pero manteniéndolos en el fondo intactos y continuos en las valencias funcionales con las que la imaginación artística de Grecia los había fundado, universales y eternos, desde Homero y Sófocles.

El *Quijote* entre la teoría clásica de los estilos y la «polifonía» moderna de las voces

Siguiendo con las características estructurales de la peculiaridad diferencial cervantina, si bien se observa, la crítica última sobre *Don Quijote* —en este año mismo del cuarto centenario, por ejemplo— no ha insistido tanto sobre su gozne renovador más resolutivo, que no es otro sino el del eficacísimo desmontaje cervantino de la estructura protagonista del héroe único mediante la pareja que

mérito canónico de Cervantes, oponiéndolo al interés representativo de William Shakespeare. Ver el alcance de esta tesis principal en su reciente, *¿Dónde se encuentra la sabiduría?*, ed. cit.: «La poesía, sobre todo la de Shakespeare, nos enseña como hablar con nosotros mismos, pero no con los demás. Las grandes figuras de Shakespeare son magníficos solipsistas: Shylock, Falstaff, Hamlet, Lear, Cleopatra, siendo Rosalinda la brillante excepción. Don Quijote y Sancho se encuentran de verdad el uno al otro, y cambian a través de su receptividad. Ninguno de ellos se oye por casualidad a sí mismo, que es el estilo shakespeareano» (pág. 84).

UAM Ediciones

forman Quijote y Sancho. El hallazgo genial de Cervantes fue ya estable y ponderado desde antiguo —el mismo Vicente de los Ríos, en 1780, lo aproximaba al rozar la decisiva convivencia, personalizada en la obra, de las perspectivas épica y cómica—. A partir de allí la decisiva característica irónica fue tenida en cuenta sistemáticamente en sus consecuencias éticas desde Valera y Menéndez Pelayo a los acercamientos del noventaiocho y del novecentismo; destacando en esta vía, sobre todo la tesis de Madariaga, en 1926, sobre la nivelación progresiva del peso protagonista del hidalgo y el escudero ente la Primera y la Segunda Parte[20]. Con lo que queda claro que, para la ambición del progreso crítico, uno —desdeñado como ininteresante— resulta ser lo fundamental archisabido, y otro —lo que suscita multiplicadamente la atención curiosa de los críticos— lo que aparece nuevo en la perspectiva del texto de referencia; aunque a menudo esta segunda sea una revelación objetiva con peso responsable menor o francamente nimio en la realidad de la obra.

A la luz de esta observación, se ha de considerar ilustrativamente el desigual alcance que revisten en los análisis críticos recientes del cervantinismo dos de los conceptos más divulgados de Mijail Bajtin sobre la novela en general y el arte de Cervantes en concreto. Me refiero a los de «polifonía» y «cronotopo», uno y otro en principio igualmente decisivos a la hora de ponderar la *modernidad* literariamente revolucionaria del *Quijote*. Sin embargo, la categoría estructural-narrativa de la «polifonía» de «voces» en la gran novela moderna —para Bajtin, como es sabido, singularmente la de Dostoievski— ha prendido fuertemente en las apologías más encendidas de la modernidad alegada sobre la genial obra de Cervantes, con una asiduidad en más de un sentido indiscriminada, como veremos a continuación. Por el contrario no ha sucedido así, absolutamente, con la fértil noción circunstancial de «cronotopo», la cual se abre sin embargo prometedoramente a las imprescindibles cuestiones con- y co-textuales del *espacio* y el *tiempo*. Esto último, debido seguramente a una apreciación superficial, permite reverdecer añejas elucidaciones socio-históricas casi definitivamente estables y ultimadas desde Maravall y la escuela francesa del cervantinismo, de Pierre Vilar a Agustín Redondo[21].

---

[20] Aunque nunca se pueden afirmar seguramente prioridades críticas rigurosas cuando se trata de la observación de características tan fundamentales y visibles como ésta, para los balances del cervantismo cuenta efectivamente el libro de Salvador de Madariaga como el que inició intensamente la ponderación del decisivo rasgo ético y narrativo de la modificación mutua de los caracteres. En S. de Madariaga, *Guía del lector del «Quijote». Ensayo psicológico*, Madrid: Espasa-Calpe, 1926.

[21] La sociocrítica del *Quijote* había alcanzado ya un nivel absolutamente satisfactorio en especial desde las aportaciones mencionadas de la escuela francesa; partiendo del prestigio de iniciativas contextualizadoras como las de los capítulos de Marcel Bataillon en su tesis fundamental, *Erasmo y España*, México: Fondo de Cultura Económica, 1950, especialmente, págs. 400-27. Un modelo que sintetizaba las dos tendencias escalonadas entre el primer Américo Castro de *El pensamiento de Cervantes*, (1925),

UAM Ediciones

La cuestión, universalmente complaciente en el tiempo que corre, de la modernidad *polifónica* del *Quijote* (cuarta entre las vías de frecuencia crítica inventariadas antes por nosotros como punto de partida en esta revisión de las pretensiones *modernas* sobre la obra de Cervantes) merece una especial atención. En primer lugar, por la extensión generalizada con que se acogen a ella las defensas más llanas de la *modernidad* a secas del *Quijote*; pero además, por lo que de su más que probable exageración puede seguirse para el modo de nuestra defensa de la *centralidad* canónica de la obra en el decurso completo de la literatura y el arte de Occidente.

Porque de nuevo nos encontramos aquí con que muy probablemente se confunden con precipitación exagerada la *polifonía social de voces* característica de la novela realista moderna decimonónica —de Balzac a Galdós y Dostoievski—, con el concierto *decoroso* clásico de niveles del habla según la propiedad verosímil de los personajes, canonizado como *niveles o clases de estilo* —alto, medio, bajo, con sus subclases— desde la Retórica griega, con Isócrates y Hermógenes a la cabeza, hasta la poética romana de Horacio y la archifamosa «rueda» virgiliana[22]. De la ideología tradicional retórico-decorosa de los niveles y clases del estilo tuvo mucho más la animada mimesis polifónica del *Quijote*, que de una convicción verdaderamente meditada de la instrumentación futura de las «voces», practicada por el realismo de la novela decimonónica moderna en la mimesis del «cronotopo» social. Lo que significa, como se sabe: la pintura literaria del

---

ed. de J. Rodríguez Puértolas, Barcelona: Noguer, 1972; y el «segundo», más sociológicamente contextualizado, de *Hacia Cervantes*, (1957), Madrid: Taurus, 1967; y *Cervantes y los casticismos españoles*, (1967), Madrid: Alianza, 1974. Aún más en concreto, hacia el tipo de «condiciones» que inciden en el interés centradamente sociológico del concepto bajtiniano de «cronotopo», se perfila la línea francesa derivada de la metodología de «historia de las mentalidades», que entre nosotros representó Maravall (entre sus estudios más centradamente cervantinos, recuérdese el clásico *El humanismo de las armas de don Quijote*, Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1948; y el mucho más evolucionado, *Utopía y contrautopía en el «Quijote»*, Santiago de Compostela: Pio Sacro, 1976). Sobre el perfil más rigurosamente económico-social de los estudios históricos de Noël Salomon o de Pierre Vilar (ver específicamente su síntesis «El tiempo del *Quijote*», en el «reading» de G. Haley, *El Quijote*, Madrid: Taurus, 1980, págs. 17-29) ha destacado en el hispanismo francés la prolongada dedicación cervantina de Agustín Redondo, con una serie de estudios modélicos agrupados en su libro, *Otra manera de leer el «Quijote»*, Madrid: Castalia, 1997. A destacar suplementariamente en el caso de Redondo su pronta y bien integrada utilización de las categorías bajtinianas, cuya reconsideración metodológica estamos ensayando. Entre la bibliografía cervantina española próxima a la línea de intereses de la sociocrítica francesa de un Redondo, cabe destacar los libros de Márquez Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid: Gredos, 1973, y *Personajes y temas del «Quijote»*, Madrid: Taurus, 1975.

[22] La «rueda de Virgilio» esquematizaba las correspondencias de los tres estilos principales de la tradición retórico-poética, representada por cada una de las tres grandes obras de Virgilio: *Geórgicas*, acomodada al estilo bajo del «rústico» agricultor, *Bucólicas* al estilo medio del «pastor», y *Eneida* al estilo alto del héroe guerrero. Para una sistematización lúcida española sobre la «rota», ver el conjunto correspondiente en el libro de Antonio Fontán, *Humanismo romano*, Madrid: Planeta, 1972.

UAM Ediciones

cuerpo social de un país en un momento histórico dado, manifiesta a través de «voces» o maneras de hablar de los distintos grupos sociales característicos: el aristócrata, el eclesiástico, el militar, etc.

Reseñar con detalle las propuestas recientes que abogan por la modernidad unilateral —canónicamente parcial, más actual por tanto, que central— del *Quijote* resulta enojoso; por más que la notoriedad del fénomeno proclama inmediatamente su evidencia. Testimonios de ello, obviamente favorables a una de las tesis más insistidas del propio autor, se acumulan en el reciente libro de Antonio Rey Hazas, *Poética de la libertad*, donde destaca el sustento buscado en la fervorosa adhesión de su maestro, F. Lázaro Carreter (págs. 240-241) a la novedad bajtiniana[23]. En unas lecciones zaragozanas del 85, el siempre caviloso Lázaro no dudó en generalizar rotundamente, sin duda espoleado por la urgencia de adquirir tempranamente el prestigioso principio crítico de Bajtín: «Cervantes compone la primera novela polifónica del mundo»; justificándose inmediatamente con la afirmación categórica del «habla directa de todos y cada uno de los personajes, que intervienen heterofónicamente, es decir, con su voz distinta e individual». Adhesión resuelta tan decisiva como inverificada en el caso de Lázaro, que le llevaría a la más que dudosa afirmación de que la algarabía de las para él innumerables voces de la novela «hacen imposible hablar con propiedad del estilo del *Quijote*».

La responsabilidad renovadora de tan categóricas afirmaciones hubiera exigido, cuando menos, una revisión técnica detallada y cuantificadora, que las convalidara o las desestimase. Está de por medio la unanimidad en la muy contraria convicción tradicional que reconoce el estilo de Cervantes en el *Quijote*, como en el resto de su obra narrativa madura, como modelo del elegante «periodare» ciceroniano —y boccacciesco— en la prosa áurea española, según lo establecido en la tradicional sucesión de libros sobre la lengua y estilo de Cervantes, de Rosenblat a Hatzfel y a Casalduero[24]. En cuanto a la variedad personalizada de las «voces de todos y cada uno de los personajes», la verificación se presentaría bien sencilla: véase, si y cómo el Cura trasluciendo diferencias socio-culturales habla con diferencia del Barbero; si el habla de los Duques, hombre o mujer, testimonia o no las peculiaridades de su géneros diferentes dentro de la unidad de su clase social, o cómo por esa misma diferencia en el

---

[23] F. Lázaro Carreter, «La prosa del *Quijote*», en *Lecciones Cervantinas*, Zaragoza: Universidad, 1988, págs. 115-19; criterios sustancialmente reiterados en su «Estudio preliminar» a la edición del *Quijote* de F. Rico, expresivamente titulado «Las voces del *Quijote*», Barcelona: Crítica, 1998, págs. XXIII-XL.

[24] Por mencionar sólo los principales y más distinguidos: Ángel Rosenblat, *La lengua del «Quijote»*, Madrid: Gredos, 1971; Helmut Hatzfel, *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje*, Madrid: C.S.I.C., 1972; Joaquín Casalduero, *Sentido y forma del «Quijote»*, Madrid: Ínsula, 1975.

UAM Ediciones

nivel social los Duques difieren en su estilo verbal del de los criados y curiales de su corte, etc. La exigible comprobación de todo ello promete, por lo demás, iluminar una «lectura» nueva —y en muchos sentidos apasionantemente ilustrativa— del *Quijote*. Yo mismo me la prometo próxima a la primera pausa que encuentre, pero un estudio de tal entidad particularizadora resulta obviamente inviable en su simple incidencia dentro de un trabajo con los objetivos generales del presente. Por ahora, pues, me seguiré adhiriendo a la facción tradicional de quienes han acreditado que las diferencias perceptibles en el habla de los personajes cervantinos se corresponden más con las opciones clásicas del «decoro» de las clases y niveles tradicionales de estilo, correspondientes verosímilmente al de los grupos sociales comprometidos en la acción. De lo que resulta que el estándar básico del estilo de Cervantes en el *Quijote* se identifica y encuadra con la nivelación *media* del estilo habitual y correcto en el impecable y natural *cursus* clásico de la *narratio* cervantina.

De la nivelación clásica de los tres estilos principales no discrepan sustancialmente —antes al contrario— las modalidades caracterizadoras diferenciales que vemos acogidas en el *Quijote*, fundamentalmente en la lengua de los dos protagonistas centrales de la obra y por momentos también en las germanías de los extranjeros, los alemanes mendicantes, y los personajes marginales o apicarados como los galeotes libertados e ingratos. Comenzando por don Quijote, la expresión habitual en el discurso medio en sus muchos y admirables momentos de cordura se diferencia sensiblemente de la modulación estilística alta asumida ante la exigencia conceptual de los discursos humanísticos sobre las Armas y las letras o el de la Edad dorada fundamentalmente, o de su apotegmática doctrinal en los consejos a Sancho para el buen regimiento de Barataria. Muy distinta es la procedencia de la razón estilística *paródica*, que oferta un remedo burlesco del estilo alto —patente de manera muy ostensible en el arcaísmo fónico de la no aspiración de la *f-* inicial en los momentos de «fabla» caballeresca de don Quijote y en otros recursos cuantitativamente reconocibles y grotescos de la sintaxis y el léxico, con calcos reconocibles del estilo de los libros de caballerías, en los momentos de enajenación alucinatoria del caballero. Si bien no faltan los casos donde el remedo irónico de construcciones grandilocuentes propias del gran estilo está destinado a que los lectores perciban inmediatamente el «guiño» de las fórmulas librescas al estilo las caballerías o de la novela pastoril. De ese corte, recuérdense las, por lo demás elegantísimas, circunlocuciones de la Primera Parte; tal, en el capítulo segundo, la iniciación de la propia historia escrita por el «sabio» que don Quijote anticipa altisonantemente en su euforia: «Apenas si había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras…» etc.; o aquella otra no menos cautivadora con que se abre, majestuoso, el capítulo XIII: «Mas apenas comenzó a descubrirse el día por los balcones de oriente…», etc.

Otro tanto más sobre los recursos de estilización burlesca hay que anotar a propósito de las peculiaridades del lenguaje de Sancho Panza. La consecución en la «voz» peculiar del escudero del estilo *bajo* correspondiente a su nivelación social según la preceptiva clásica de las tres clases de estilo, la instrumenta fundamentalmente Cervantes sobre la base de continuos vulgarismos expresivos: en el léxico, las metátesis fónicas y los equívocos por etimología popular, etc. Todo ello unido al popularismo vinculado a la intención caracterizadora de Cervantes con el idiolecto popular de Sancho, su incesante aluvión de chistes y refranes, o los meandros coloquiales divagatorios de sus tortuosas e inacabables narraciones. Así las cosas, no parece más seguro que la «voz» personal de Sancho, representante del grupo social de los labradores iletrados manchegos de su tiempo, responda en más justos términos al rol verbal de ese grupo social, que al convencional estilo inferior —sin alcanzar, empero, la desmesura de lo burlesco ínfimo, manifiesto en vacuidades únicas de equivos y juegos de palabras, como lo viene significando la observación crítica del estilo cervantino, ya desde el mismo Vicente de los Ríos— correspondiente al «rusticus» en la popularizada plasmación de la «rota Vergilii».

La fuente de errores en toda esta cuestión de la diversidad de instancias expresivas —«estilos» o «voces», que no es en ningún caso, como vemos, lo mismo— acumuladas en la animada mimesis de personajes del *Quijote*, reside por tanto en una falsa identificación entre los niveles clásicos de estilo que Cervantes moviliza en la aplicación de la regla expresiva del «decorum», y el ejercicio de la mimesis individualizadora de «voces» de los personajes (Pipaón mimando el lenguaje oficialista «de gaceta» de los políticos, el padre Gracián la oratoria campanuda y barroquizante de los predicadores, Torquemada evolucionando desde los vulgarismos de todo signo de las clases bajas a un cierto esnobismo de la burguesía modelado para y por las señoritas del Águila, etc., por citar aquí sólo ejemplos de Galdós, que son también fácilmente extensibles al arte característico de Flaubert, de Balzac o de Dostoievski).

Los referentes de las «voces» bajtinianas en el ideal realista de la narrativa evolucionada moderna estaban en los *personajes vivos* de la sociedad, representados en la novela directamente. Por el contrario, los referentes de la variedad de *estilos* incorporada al *Quijote* por la multiplicidad de personajes estaba, como en lo sustancial señalara titubeantemente Rosenblat[25], en los *esquemas literarios*

[25] La orientación en el sentido literario de Rosenblat se debe a su seguimiento a pies juntillas de la tesis de Castro sobre la ilusoria cultura universal libresca de Cervantes. En esa fidelidad se fraguaba subsiguientemente la orientación principal de su tesis: «Cervantes recogió y exaltó toda la belleza que le ofrecía la tradición literaria de España e Italia, sobre todo el clasicismo renacentista»; por más que no dejara de reseñar a renglón seguido la presencia para-literaria de popularismos y rusticismos en el lenguaje de Sancho: «…e incorporó a ella las formas populares de su lengua». Pero con todo, la clase fundamental

UAM Ediciones

de expresividad tradicionales acuñados por la literatura precedente (novela sentimental y poesía cortés garcilasista, géneros pastoriles, novela picaresca, diálogos doctrinales, prosa gnómica de las colecciones de sentencias y apotegmas, etc.). Confundir por tanto una y otra procedencia, anulando sus consecuencias, lleva a indiferenciar gravemente el «decorum» verosímil del arquetipo en la gran tradición literaria clásica y la imitación realista de los tipos individualizados en la mayor proximidad de los usos miméticos de la novela realista moderna.

A reserva, pues, de que se complete —por mí mismo o por otros— el ejercicio crítico de verificar el grado mayor o menor de cumplimiento en el *Quijote* del artificio narrativo moderno de la mimesis polifónica bajtiniana, resulta en cualquier caso prioritariamente manifiesto el enfoque clásico del procedimiento narrativo de la combinación de estilos representativos, explotado perceptiblemente por Cervantes (la intensidad y el grado de generalización del mismo en la obra es la importante cuestión crítica a decidir) según las doctrinas y la práctica tradicional de las modalidades de la mimesis en relación a las tradicionales clases del estilo. Un aspecto este más —y decisivo, precisamente por el universo de opiniones recientes adheridas— de los argumentos en pro de la declinación moderna del *Quijote*, que avala la condición canónica privilegiadamente mediadora y central de la genial novela de Cervantes en la trayectoria ininterrumpida que enlaza la modernidad contemporánea de la literatura europea con el origen cierto de sus fundamentos clásicos y clasicistas.

Figuras en el paisaje del *Quijote*: entre la ubicación realista de la «historia» y el cronotopo histórico de la novela

Desde el título mismo de la obra, el espacio de la Mancha se integra inseparablemente con la carnadura imaginativa del *Quijote*. Patria natal del héroe protagonista y desolado medio que envuelve las acciones y vidas de la mayoría de los personajes, el espacio, la tierra en evocación, componía por imperativo de

---

de *estilo* verbal cervantino del *Quijote*, en la apreciación de Rosenblat, radicaba en la tradición retórica literaria del Clasicismo; ver poco antes la contundente afirmación: «En rigor, se podría hacer un tratado completo de Retórica clásica sobre la base de los variados recursos del *Quijote*. Lo peculiar es que varíe, combine y acumule todos sus recursos». De *La lengua del «Quijote»*, Madrid: Gredos, 1971, págs. 363 y 347. Quizás para una más ajustada actitud realista de mediación, también sobre cuestiones de lengua, le hubieran servido mejor que su fiel observancia del empecinado culturalismo cervantino de Castro, las orientaciones más naturales y empáticas con la prosa de Cervantes de Menéndez Pidal o de Dámaso Alonso, modelos más respetados que seguidos de Rosenblat, para no hablar, una vez más, del muy mal comprendido por él Menéndez y Pelayo (pág. 348). Entre las muchas muestras allegables de actitudes evaluadoras titubeantes en esta resolutiva cuestión de la lengua y estilo del *Quijote*, oscilando entre la clasicidad del arquetipo y la modernidad polifónica de los personajes, véase por ejemplo, el influyente parecer de Riley en su *Introducción al «Quijote»*, ed. cit., págs. 202-7.

la Retórica tradicional onomástica la adjetivación necesaria asociada a la figura del héroe: Amadís de Gaula, Felixmarte de Hircania, Palmerín de Inglaterra, etc. Por esa vía, la idealidad insensata de don Quijote se conforma en su comprensión universal asociada inseparablemente con el espacio singular de la región manchega. Una llanada horizontal escueta, planicie de geometría metafísica, donde accidentes mínimos —un par de chopos que se elevan solitarios, algún ciprés funesto de camposanto más exótico aún, o los testigos inertes asolados de alguna venta aislada o casa de labor, siempre sin árboles— se revelan como raros, milagrosos, ascendentes enhiestos, verticales y ralos, de la respiración telúrica total del llano ilimitado. Son los infinitos campos de Criptana y Montiel, los sonorosos llanos de Argamasilla y Esquivias, las excepciones líquidas de Ruidera y del caviloso río Guadiana en sus primeros tramos, abiertos y sumergidos, las tierras contorneadas del Quintanar, de Villarrobledo, del Bonillo y hasta los aledaños de la Roda de Albacete, tal como los notaron o coligieron Tomás López y Pellicer, los más tempranos cartógrafos de las andanzas de los dos protagonistas cervantinos[26].

El espacio de la Mancha, pues, ha llegado a constituirse en el agregado de las descalabradas aventuras camineras de encrucijada, a campo abierto, de don Quijote y Sancho; lo mismo que con sus horas transcurridas al reparo más acogedor y propicio de ventas apicaradas y florestas bucólicas, claramente cernidas estas últimas desde el imaginario pastoril de la *Aminta* y la *Diana*. Una escenografía fantástica en general rigurosamente expresa y ajustada en su detallismo minucioso a la voluntad cervantina de credibilidad, de «cronicon» o «historia»

---

[26] Resulta aleccionador observar cómo la pasión anecdótico-erudita a la que responde el trazado de los primeros mapas dieciochescos de la ruta de don Quijote de Tomás López y José de Hermosilla para la edición de Ibarra en 1780, respondía en el uso y modos críticos de la época a la ineludible capacidad de sugestión imaginativo-estética incorporada, para nosotros, como uno de sus ingredientes fantásticos principales por el texto de Cervantes. De entre los lectores modernos del *Quijote*, la concentración humanizada de Unamuno sobre la ética de los personajes fue prácticamente ciega ante las fascinaciones del espacio; razón esta fundamental para las interesantes puntualizaciones a la espacialidad metafísica de la «circunstancia» espacial comprendida por la contraescritura unamuniana de Ortega en sus *Meditaciones*. Un acierto de predominio, el orteguiano, más que justificable desde sus simpatías necesarias con la pasión obsesionada de Azorín por la imaginación espacial de Cervantes. Ésta se hace patente en todos sus escritos cervantinos, desde *Al margen de los clásicos* a la *Ruta de don Quijote* sobre todo, compuesta no se olvide para el diario «Imparcial» de los Ortega. Entre la crítica reciente y la última, es interesante destacar las perspicaz atención trascendentalizadora hacia los factores espacio-temporales del «cronotopo» que desarrolló la lectura quijotesca de Luis Murillo, tanto en la introducción y notas de su edición del *Quijote* en Castalia, como en aspectos implícitos dentro de su estudio monográfico *The Golden Dial: Temporal Configuration in «Don Quijote»*, Oxford: Dolphin Books, 1975. Durante el Centenario se han multiplicado los libros turísticos dedicados a la ruta; excepciones sin embargo son, entre la bibliografía contemporánea, Jesús Romero Muñoz, *La única y verdadera ruta de «Don Quijote»*, Toledo: Lectoria, 2001 y J. Guerreo Martín, *Por los caminos del «Quijote»*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2004.

UAM Ediciones

verdadera o cuando menos verosímil; pero donde los lectores modernos de la novela encontraron en la escritura del texto muchas de las primeras licencias con la imaginación de un espacio antes implícito y sugerido que recalcadamente expreso y pormenorizado. De ahí, sobre todo, el acierto más universal del espacio metafísico manchego del *Quijote*, un ámbito constante en su gravitación canicular arrasada, caliginosa, de pleno sol y sombras reparadoras a despecho del cuento minucioso de los tiempos entre la Primera y la Segunda parte, que invadiría ampliamente el otoño y el invierno según las constataciones realizadas desde el mismo Vicente de los Ríos. De modo que, sólo en cuanto planimetría filosófica, resulta indeterminadamente inaccidentado y universal para la imaginación antropológica del «neutro» fundamental. Dominio del espacio puro, pues, con validez exenta, metafísica, canónica[27].

La reflexión sobre el espacio (y por extensión, más propiamente, sobre el espacio-tiempo) del *Quijote* confirma también, una vez más y desde su propia perspectiva, la constante de *centralidad canónica* que venimos constatando en cada uno de los apartados y puntos de vista aducidos en nuestro examen. Tradición y modernidad (conste que recuperamos aquí el desgastado sintagma actual sólo en la medida de que fue originariamente nuestro. Véase, si no, su apropiada utilización, necesaria, en el título de nuestro libro de 1988, *La poética: tradición y modernidad*; y señálenseme —lo agradecería sinceramente— antecedentes españoles en el empleo del sintagma, generalizado después «ad nauseam») en el tratamiento novelesco se anudan inextricablemente en la «historia» del *Quijote*. El que la narración se estructure como *viaje* en el «tiempo reducido» de la novela[28] anuncia hacia la notoriedad moderna tanto a Sterne como el recorrido laberíntico del día dublinés del Bloom joyceano; aunque no en grado más acusadamente fundacional que el viaje iniciático de los héroes vencedores de Troya, todo un género temático-estructural en la *Ur-literature*, del que la *Odisea* nos sobrevivió para ejemplo característico del *epos* clásico, perpetuado en la *Eneida* y en los virgilianos itinerarios escatológicos de Dante. La segura singularidad cervantina en el tratamiento estructural-temático del espacio esquemático del viaje ha de ceñirse, por tanto, al perfil de su renovación moderna de un recurso clásico,

---

[27] A la receptividad lectora de Harold Bloom no podía pasarle inadvertida la responsabilidad universalista de la incidencia trascendental del espacio en la imaginación del *Quijote*, contribuyendo como fuente primera a su favorable asimilación canónica. Así, y precisamente en contraste con la clausura angustiosa del Elsinore de Hamlet: «…la magnífica búsqueda del Caballero de Cervantes posee una dimensión y una repercusión cosmológicas, ningún objeto parece fuera de su alcance. La frustración de Hamlet es que se ve limitado a Elsinore y a una tragedia de venganza». En *¿Dónde se encuentra la sabiduría?*, ed. cit., pág. 81.

[28] El término reproduce el lema y reviste al avizorador tratamiento de la cuestión por Darío Villanueva en su temprano libro *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona: Anthropos, 1994, (2ª ed.).

tal como lo tratamos de hacer de manera sumaria aquí, dentro del ámbito más general de nuestras atribuciones de la esteticidad literaria. Con lo que hemos de remitirnos en definitiva a una constante nuestra de persistencia analítica sobre la imaginación espacial, para nosotros fundamento textualizado de la mayor importancia en la axiología y la emocionalidad estética de las obras de arte[29].

Claro está que la condición poética del factor textual-imaginario de la espacialidad aparece diversamente relativizada según los casos y en función sobre todo de la proclividad en el imaginario personal de cada tipo psicológico. Para empezar, sin salir de la esfera de los universales imaginativos, se dan —y es quizás el rasgo más común— los caracteres más proclives a configurar la visión del mundo en términos de una simbología temporalista, impelida a plasmar preferentemente planificaciones de la existencia temporal diurna recortada sobre la orla incalculable del más allá indecible de la noche mortal: finitud computable frente a infinito eterno. Algo —o mucho— de ese cálculo cronológico también se advierte en el intenso tiempo narrado del *Quijote*: aquella cegadora insolación de no mucho más que cinco meses, entre las dos partes de la obra, en el tiempo real de vida del anodino hidalgo lugareño Alonso Quijano el Bueno. Intensísimo tiempo de aventuras, las más desventuradas, meticulosamente computado y registrado por los varios cronistas de la «historia verdadera» —al fondo siempre, el meticuloso detalle narrativo, incluido deslices menores, de Cervantes—; transición fulgurante entre la nada anodina de un origen del Hidalgo en el llamativo vacío total noticioso de su historia y el tránsito mortal, queridamente conclusivo a toda alternativa futura de prolongación vital del personaje.

Fervoroso trayecto temporal el del *Quijote*, empedrado de episodios tan sabrosamente temáticos sobre el tiempo como los varios días o el escaso cuento de minutos, según las percepciones en conflicto del Caballero y Sancho, transcurri-

---

[29] La ponderación de la responsabilidad estética del imaginario espacial en el efecto poético de la literatura, que viene siendo uno de los alcances más insistidos en el conjunto de mi ideario teórico en los últimos dos decenios, ha encontrado en el arte de Cervantes uno de sus ejemplares más representativos de ejemplificación. Sobre ello véase, dentro de los apartados generales de nuestra *Teoría de la Literatura*, Madrid: Cátedra, 1994, (2ª ed.), el epígrafe concreto 3.3.3, págs. 545-55, sobre «El protagonismo del espacio imaginario en la constitución narrativa de Cervantes», especialmente relativo allí a las *Novelas Ejemplares*. Posición reiterada con actualizaciones en nuestro libro más reciente —en colaboración con Teresa Hernández—, *Crítica Literaria: Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid: Cátedra, 2004, (apartado seis del capítulo noveno, págs. 193-96). Dada nuestra convicción sobre la alta responsabilidad estética del juego de representaciones de la especialidad entre la formación textual y las construcciones fantásticas e imaginarias, hemos destacado la cuestión, como de novedad crítica personal más urgente, en dos escritos de nuestras contribuciones al IV Centenario del *Quijote* en «Revista de Occidente»: el artículo de consideraciones generales titulado «Ceremonial sublime: espacios y tiempos en el arte canónico del *Quijote*», núm. 284 (enero de 2005), págs. 83-113; y el referido a las aportaciones de Ortega y Gasset al estudio del arte de Cervantes, titulado: «Ortega meditador *circunstancial* del *Quijote*: el estilo, el espacio, lo no dicho», núm. 288 (mayo de 2005), págs. 106-27.

dos durante el famoso descenso a la sima de Montesinos; la problematización metafórica-existencial del día y la noche mortales alegorizada en el cerrado episodio de los batanes; los marrulleros cuentos sanchopancescos de meses de servicios y de salarios; o las incontroladas fechas de San Jorge, el 23 de abril, —por las justas de Zaragoza— y de San Juan, 24 de junio, —por el día de la llegada a Barcelona—, incompatibles en el tiempo explícitamente temático, siempre julio y agosto en las dos partes. Inclúyase, sobre esto, las contradicciones entre las fechas de composición, que permiten establecer la historia del Capitán Cautivo en la Primera Parte (hacia 1589), y las de la cédulas asnal o la carta familiar de Sancho a su mujer (verano de 1614) —¿cabezadas homéricas o irónicos gazapos voluntarios de un Cervantes, crecientemente asegurado e indiferente al pormenor riguroso, reaccionando contra el falsario Avellaneda?—, etc[30].

[30] Para la mayoría de todos esos debates interiores con las cuentas del tiempo, la fuente más directa sigue siendo L. A. Murillo, en su edición ya citada del *Quijote*, en el libro *The Golden Dial*, ed. cit. Por más que el control de las cuentas del tiempo y los espacios de la ruta venían siendo especialmente atendidas desde el *Juicio Crítico* de Vicente de los Ríos, publicado en 1780. En el «Plan cronológico del *Quijote*» que figura como apéndice del referido *Juicio* se consignan puntualmente tanto las continuas referencias precisas de Cervantes en la obra a los tiempos y espacios del viaje de caballero y escudero, cuanto, sobre todo los desajustes de esas mismas cuentas, que para conjeturas de Vicente de los Ríos arrojaban una duración total de ciento sesenta y cinco días, entre el 28 de julio y el 8 de enero de 1605. Concreción del año desajustada —sólo en esto— en el cómputo del puntual autor del «Juicio Crítico», pues no tomaba en cuenta ni las fechas deducidas del discurso del Cautivo en la Primera parte, ni los anacronismos de agosto de 1614 en las varias misivas de la Segunda. Un error de cálculo del temprano crítico de Cervantes debido a la débil conjetura siguiente: «Respecto a que Cervantes fingió a su héroe moderno, y que a cada paso alude el mismo Don Quijote a sucesos recientes entonces, es fuerza suponerle contemporáneo de Cervantes, y habiéndose impreso en el año anterior de 1605 la *Primera parte* del *Quijote*, su primera salida debió ser el año anterior de 1604». (Hemos consultado y citamos al interesante *Juicio Crítico* de Vicente de los Ríos, originalmente en la edición de la Academia Española de 1780, por su reimpresión en la primera edición del *Quijote* de 1863, en la Imprenta Nacional de Madrid; el texto transcrito en 105). Respecto a las constataciones y los desajustes espacio-temporales más significativos entre todos los citados por Vicente de los Ríos, resultan especialmente pertinentes, refiriéndonos sólo a las de la Primera parte: las conjeturas basadas en la conducta borrical de don Quijote a Sancho, librada en Sierra Morena el 22 de agosto; de donde «se infiere que, siendo el día 26 de la primera salida de Don Quijote el 22 de Agosto, aquella salida fue la madrugada del 28 de Julio del mismo año» (ed. cit., pág. 97). Así como el desajuste entre espacios y tiempos que medien entre la venta y el lugar de la penitencia en Sierra Morena: «También dice, en boca del Cura, que desde la salida de la sierra Morena hasta la venta había dos leguas, lo que no se compone bien con haber tardado en el camino aquella tarde y toda la mañana del día siguiente 25 de Agosto y 29 de la acción, que llegaron a la venta, habiendo tardado el mismo tiempo el cura, el barbero y Sancho en ir desde la venta hasta la entrada de la Sierra; y, por consiguiente, debía haber mucho más de dos leguas». Pero más numerosas, y siempre constatadas, son las correcciones de verosimilidad realista del *Juicio Crítico* respecto a los numerosos desajustes de la precisión realista espacio-temporal de un Cervantes crecientemente abstraído en la dinámica de su «acción literaria», y en consecuencia crecientemente desentendido de los ajustes verosímil del detalle espacial y temporal. En todo caso, puede seguirse el recorrido de esos complejos procesos de la imaginación literaria cervantina en la enjundiosa tesis de Luis Murillo, *The Golden dial*, ed. cit.

Pero a pesar del valor de aleccionadora curiosidad literaria que pueden ofrecer los registros reseñados en la perspectiva fantástica del tiempo, me parecen a mí (sin excluir en ello la misma proclividad de mi propio tipo psicológico como factor genérico de variabilidad) prácticamente mucho más ricos e impulsores de representaciones fantásticas los poderosos diseños de espacialidad imaginativa que caracterizan el arte narrativo de Cervantes en general, de *La Galatea* y las *Ejemplares* al *Persiles*, y del *Quijote* muy singularmente y en concreto. En esa tesis, las constataciones circunstanciales de la crítica cervantina sobre detalles de lugares e itinerarios en el *Quijote*, con sus correspondientes implicaciones realistas del tiempo, pueden y deben ser elevadas a condición de parámetros esenciales del elevado mérito «canónico» del arte cervantino, con responsables fundamentales del poderoso efecto «poético» englobado en la «ilusión» literaria del *Quijote*.

Sobre esto corroboremos de partida, fundamentalmente con Casalduero, que en el efecto fantástico del *Quijote* juegan de manera central las sensaciones sugeridas del contraste entre el espacio abierto y desconfinado de la desolación a campo raso en la árida llanura manchega, espacio de *camino* para las «aventuras sin ventura» de don Quijote, frente a las sensaciones-sentimiento espaciales de «ámbitos» acotados y protegidos, en florestas, bosquecillos, ventas, palacios o «casas de placer» como la de los burlones duques de la Segunda parte. Un universo éste, el de las representaciones espaciales, que asocia las de la temporalidad contrastada entre el tórrido azote canicular diurno en espacios abiertos y el reparo acogedor del ámbito protegido y nocturno. Las equivalencias imaginarias existenciales que *proyecta* en el nivel trascendental ese dualismo de representaciones del *Quijote* comparecen bastante diáfanas: el itinerario postural, diurno y exploratorio del *camino*, junto con la *posada* en sombra de acogida y reparo, representan, elevados a sus equivalencias en la dimensión antropológica existencial trascendente, los emplazamientos asiduos en la simbolización suprema de la conciencia de los hombres, escindida en las representaciones míticas de la vida y la muerte.

Experimentar en la lectura del *Quijote* —y a mayor abundamiento en la expresión del análisis crítico— con qué alto grado de constancia se alternan esos dos formantes antitéticos de la representación de la conciencia existencial, revela y explica no poco de la trascendental valoración intuitiva o consciente, en nada arbitraria o convencional, con que la humanidad ha encumbrado por siglos al *Quijote* al grado de ejemplar descollante del «canon» literario de Occidente. Si la conciencia de tal grado sublime de simbolización sapiencial en la experiencia vital humana —llamémosle por mera aproximación elemental «filosófica»— se implementa con la exploración analítica en la obra de las delicias de su instrumentación expresiva desplegadas en representaciones conceptuales y fantásticas, se alcanza y justifica la estimación estética sublime del *Quijote*

como magistral obra de arte del lenguaje sobre experiencias determinantes de la conciencia existencial.

En la inspiración de Cervantes, la conciencia abierta y diurna, postural y adquisitiva del *viaje* como itinerario iniciático de experiencia, queda plasmada y mantenida a lo largo de toda la obra como una de sus constantes más explícitas e insistidas, por contraposición a las alternativas del reposo en los espacios acotados ya dichos de bosques y florestas más o menos idílicas, o de ventas, casa y palacios de acogimiento. En especial en la Primera parte donde se marca un predominio abrumador de las sensaciones de insolación canicular con la descripción minuciosa de los trayectos a campo abierto, escenario de los encuentros aciagos y las «aventuras sin ventura». Recordemos que don Quijote hace su primera salida «en uno de los calurosos días del mes de julio» —el 28, según cálculos de Vicente de los Ríos—; y que, por si acaso, se precisa al poco en el mismo capítulo segundo: «Con esto, caminaba tan despacio, y el sol entraba tan apriesa y con tanto calor, que fuera bastante a derretirle los sesos (si algunos tuviera)»; con lo que la voluntad cervantina de hacer del calor canicular ambiente la contrapartida temporal simbólica del «humor» caluroso predominante en la locura del hidalgo queda justificada como asociación simbólica no ociosa o meramente ocasional.

A la extenuadora luz de los días calurosos de agosto, el campo raso manchego se valida como escenario de la aniquilación de todo encuentro sereno, ámbito de alucinaciones y espejismos: los molinos tomados por gigantes del capítulo VIII, los rebaños de ovejas por ejércitos en el XVIII, etc. No en balde, la minuciosa vocación inicial de puntualidad espacio-temporal que sobreabundaba en el primer Quijote de 1605, le lleva al Hidalgo a aclarar a Sancho tras la pendencia con el escudero vizcaíno (capítulo X), la realidad mezquina aparejada por naturaleza a los lances camineros de alcances y «encrucijadas». En ellos se desgastaban dolorosamente los bellos ensueños quiméricos del delirio idealista del Caballero: «Advertid —decía—, hermano Sancho, que esta aventuras y las a ésta semejantes no son aventuras de ínsulas, sino encrucijadas, en las cuales no se gana otra cosa que sacar rota la cabeza o una oreja menos».

Más sobre el bisel canónico del *Quijote*: tradiciones de lectura y novedades de observación en la representación literaria de los espacios-paisaje

En gran medida hay que atribuir a experiencia sensitiva y vivida de Cervantes el atractivo acierto en la relación y la sugerencia de un espacio de paisaje tan metafísicamente aleccionador como el de la Mancha, con sus polvorientos caminos calcinados por las implacables solaneras agosteñas y el corto consuelo de sus raros oasis arbolados o de sus edificaciones solitarias, ventas o alcores, tan propicias a la transfiguración a favor del espejismo canicular en

las ralas fortalezas y alcázares que alucinaba don Quijote. También obedecen principalmente a la entrada en perspectiva irónica de la lucidez del autor los innumerables efectos de transacción entre la esquilmada realidad meseteña y los escenarios casi siempre ubérrimos en los relatos de caballerías andantes, como eran los de sus muy predilectos libros de *Amadís*. A todo ello cabe adjudicarle, sin duda, la dosis que se quiera de cambio hacia la resolución paródica de signo conscientemente moderno a partir de la antigua escenografía clásica, bizantina, bucólica y caballeresca.

Pero tampoco deja de ser particularmente visible en la plasmación cervantina de decoraciones fantásticas del paisaje sustanciosamente sugerentes, la incidencia directa y regustada de los modelos espaciales clásicos desde el exotismo de la *Historia etiópica* de Heliodoro para los pasajes boreales del *Persiles*, disponible en castellano desde 1554 a través de la versión previa del humanista francés Amyot, como de las otras historias clásicas con connotaciones de género muy semejantes de Aquiles Tacio, en la versión romance de Ludovico Dolce o en cualquiera de sus adaptaciones castellanas como la de Núñez Reinoso de 1552. Aunque mayor incidencia aún sobre el *Quijote* tiene la de los escenarios del género pastoril, recreados tan regustadamente por él mismo en una temprana *Galatea*, de cuyas fascinaciones ambientales no quiso nunca despedirse completamente Cervantes hasta el último límite de su vida. Las pautas ambientales idílicas de Sannazaro y de Montemayor, a partes iguales, se mueven visiblemente tras las ironías —burlescas o, por qué no, arrebatadoramente evocativas— de las recurrentes Arcadias del *Quijote*: la escenografía montañosa y silvestre para sus encuentros y penitencias serranas, o para la ensoñada amenidad de prados y bosquecillos al resguardo de los soles del día y del relente frío de las noches[31].

Una ambientación idílica, pues, de florestas y de prados amenos, que descubrimos invariablemente en los numerosos casos de bucolismo arcádico y pastoril que contaminan literariamente las variadas historias episódicas enlazadas en la Primera parte. Tal la nocturnidad idílica del valle y las chozas de los cabreros que ambientan el discurso sobre la Edad dorada, o la escenografía fuertemente teatral de la desventurada historia y enterramiento de Grisóstomo. Lo mismo que se encuadra el efectista escenario barroco, pre-calderoniano, de las quiebras y

[31] La sensibilidad histórica de Casalduero puso ya en su nivelación exacta la equilibrada proposición de reminiscencias cultivadas de lecturas clásicas y de distanciamiento irónico, moderno, con que Cervantes dosifica su frecuente tratamiento de los asuntos de ambientación pastoril en el *Quijote*. Recuérdese al respecto, por ejemplo, la oscilación entre muchos universos de motivaciones, el tradicional leído y el reajustado moderno, en los episodios sobre los cabreros y el entierro de Grisóstomo. Cervantes goza con el sentido humanista de lo pastoril; pero el autor barroco no puede imitar a los antiguos, tiene que competir con ellos, tiene que crear un ideal vivo, esto es, siempre presente… Tenemos todo el plano pastoril, pero Cervantes se cuida de dejar al descubierto la zona real, para que quede bien claro que se trata de un género literario», J. Casalduero, *Sentido y forma del «Quijote»*, ed. cit., págs. 83-5.

peñascos por donde se manifiesta la esquiva Marcela, como más adelante habrá de despeñarse el enajenado Cardenio amante de Luscinda. Ante el poderoso efecto fantástico «amplificativo» de transfiguración idílica sobre los más bien ralos y escuálidos referentes reales, la magia artística de la prosa de Cervantes en el *Quijote* movilizaba —y movilizará siempre— la sedienta imaginación de sus lectores hacia la «maravillosa» metamorfosis arcádica de unos más bien modestos escenarios naturales por los secarrales de la Mancha y las breñas de Sierra Morena. Reléase si no, en el mismo capítulo XXIII, la plétora de conocidos *topoi* de lugar —no sólo procedentes de la ambientación en la materia caballeresca, sino consagrados semejantemente en la poesía amorosa cancioneril y petrarquista de Garcilaso— en la descripción del espacio agreste elegido por don Quijote para cumplir su disparatada penitencia de caballero sirviente enamorado, «a mitad de las entrañas de Sierra Morena».

El procedimiento de contaminación imaginativa de la ensoñación caballeresca, bucólica y sentimental, «amplificando» la metamorfosis literaria de lo real, animaba las mejores razones de su contextura sugerente fantástica. Recuérdese, si no, aquel otro lugar hacia el final de la Primera parte, en el que la meticulosamente insistida sugerencia del «prado ameno» donde el Caballero conversa con el Canónigo de Toledo sobre su materia predilecta de los libros de caballerías (capítulo XLVII), descubre el contrapunto inspirador tópico de la literatura pastoril en la historia del cabrero poeta Eugenio y su rival Anselmo, con los demás amantes travestidos poetas damnificados por la casquivana Leandra (capítulo LI). Escenografía idílico-libresca desvelada, que anticipaba en la Primera parte las incidencias en la otra «nueva pastoral» Arcadia fingida de la Segunda (capítulos LVIII y LXVIII), acreditada en su raigambre libresca con el refuerzo autorizado expreso de Garcilaso y Camoens.

Un desajuste muy similar sería atribuible, sin más, en exclusiva a lo moderno —por otra parte, en sus justos términos, indudable— de la imaginación narrativa de Cervantes en cuanto a la animada ambientación burlesca y costumbrista de las múltiples incidencias a campo abierto del *viaje* y las carnavalescas zarabandas por ventas y mesones. Las tan debatidas concomitancias en esto con el *Guzmán de Alfarache*[32] y en general con el mundo de la novela picaresca tienen aquí también un encaje tradicional indudable. Es bien conocida la tesis de Bajtin que hacía de Cervantes, junto a Rabelais y en parte a un sector del teatro de Shakesperare, uno de los grandes instauradores del esencial complemento popular carnavalesco en la literatura culta del Renacimiento. Todas las escenas venteriles del *Quijote* nutridas de movimientos escatológicos y burlas, de infinitos golpes mortales,

[32] Una puesta al día actual y razonable de la controvertida cuestión crítica de las relaciones cervantinas con Mateo Alemán, la ofrece el capítulo correspondiente en el libro de A. Rey Hazas, *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, ed. cit., págs. 176-202.

de situaciones equívocas favorecidas por la nocturnidad, etc.; todo ello, se correspondería en las pasiones de *Don Quijote* con ese ingrediente de renovación burlesca del heroísmo clásico asignado por Bajtin a la revolucionaria genialidad moderna de Cervantes. Pero a ningún lector informado de nuestra picaresca se le escapa en ello la ambientación popularista que desde la propia *Celestina* al censurado *Lazarillo* y al muy público primer *Guzmán de Alfarache*, de 1599 —por no hablar de su parte segunda en 1604 y de la continuación espuria previa de Marti de 1602, o de la *Pícara Justina* de 1605— le podría brindar a la burla carnavalesca del *Quijote*[33].

Espacio de asimilación carnavalesca, la venta acoge siempre las desventuras más cómicas y de menor calado en el trasunto trágico, que, por contraste, le llovían a la buena fe idealista de don Quijote en el espacio abierto. En las pendencias hilarantes de las ventas no comparece el desengaño descarnado de los molinos de viento o el apaleo cruel de los yangüeses, sino la turbamulta de situaciones sobre todo cómicas, como la del arriero convenido con Maritornes en el mismo caramanchón donde dormía el muy molido don Alonso Quijano, o la matanza incruenta de los odres de vino. Toda una tramoya grotesca de trifulcas, riñas y apaleamientos villanos sin grandeza de saña son los que se siguen de las situaciones equívocas venteriles; unas heridas antes ridículas que ofensivas al servicio —en el fondo— de las inocentes agresiones simbólicas con los golpes de las vejigas infladas del Carnaval. Simulación grotesca, los rituales golpes carnavalescos nunca eran trámites, como se sabe, de adversa muerte, sino, en el fondo, ceremoniales de una extinción mansamente entregada y natural de lo individual gastado, convertido en simiente fundadora para lo nuevo en la cadena de perpetuación vital de las especies.

---

[33] En la tradición sociocrítica del hispanismo francés, Agustín Redondo es el mejor exponente de la proyección crítica de la cultura carnavalesca en el mundo del *Quijote*; desde su acertada asimilación de los ideales sobre el significado mítico del Carnaval en Eliade y sobre todo Bajtin: «…la visión carnavalesca del mundo se opone a todo lo previsto, lo perfecto, lo duradero; implica, al contrario, lo dinámico, lo cambiante, lo ambivalente. De ahí que la lengua carnavalesca se caracterizó por la lógica interna de las cosas *al revés* y *contradictorias*; por las permutaciones entre lo alto y lo bajo, lo noble y lo grotesco, así como por las diversas formas de parodias, inversiones y degradaciones, por los encabalgamientos y los derrocamientos burlescos… De ahí también la ambivalencia de la risa carnavalesca: es a un tiempo alborozada y sarcástica, destructora y renovadora». De donde las personificaciones carnavalescas en el *Quijote*: «Esa tradición la tiene presente Cervantes cuando idea a Sancho Panza y a don Quijote, el Caballero de la Triste Figura, montado en Rocinante, lo que explica las peculiaridades de ambos personajes, representaciones opuestas y complementarias (cara y envés) de una misma realidad vital, enfocada bajo la óptica de la cultura carnavalesca al dar vida a los dos principios contrastados». En cuanto a la consideración carnavalesca del espacio de la venta, para el mismo Redondo, «lugar del engaño, del robo y de la lujuria», atendida de modo fundamental por Monique Joly, en su tesis, *La bourle et son interprétation*, Lille: Université, 1981, págs. 331 y sigs. Para los lugares citados de Redondo, véase su libro *Otra manera de leer el «Quijote»*, ed. cit., págs. 193 y 196.

UAM Ediciones

En esto, como en tantos otros aspectos, la maestría narrativa de Cervantes combina, encadena y describe con perfección suprema del estilo la acumulación de las acciones múltiples entre los actores de cada litigio. Como la agilidad descriptiva alcanzada en los capítulos XVI y XVII de la Primera parte, o bien, por excelencia, otra, en la del capítulo XLV, donde se suman en confusión jocosa el ventero con los cuadrilleros en requisitoria de don Quijote, el enamorado don Luis con los criados despachados por su padre en su busca, el barbero del yelmo enzarzado con Sancho en pugna por la albarda, Cardenio y don Fernando salvaguardando a don Quijote...; todo mezclado entre los gritos del Cura y la ventera y su hija, revueltos con la confusión de las damas, Dorotea y Lucía, solícitas al desmayo de la joven Clara, etc. Movimientos múltiples todos en un bufo ensañamiento inocuamente carnavalesco, combinados de antemano para su concordia resolutiva: «Finalmente, el rumor se apaciguó por entonces, la albarda se quedó por jaez hasta el día del juicio, y la bacía por yelmo y la venta por castillo en la imaginación de don Quijote».

En su condición esquemático-fantástica de «ámbito» asegurado de acogimiento, las ventas camineras no dejan de integrarse sintomáticamente, en el sumario cazurro de Sancho Panza, con los alojamientos urbanos de pausa reglada que habrían de constituir el contrapunto de «ámbito» en la mucho más nocturna y doméstica de la Segunda parte, tan contrarios unos y otros por igual a los sinsabores famélicos diurnos del camino. De esas reflexiones de Sancho aparece sembrado todo el *Quijote*, en especial la Segunda parte, con la seguridad de los dominios privados y sus despensas bien abastecidas, por no hablar del palacio y mesa de los galantes Duques. Recuérdese, una por todas, el puntual sumario del narrador a los pensamientos sobre el caso de Sancho Panza, casi al final de la obra, en el cierre del capítulo LXVII: «Retiráronse, cenaron tarde y mal, bien contra la voluntad de Sancho, a quien se le representaban las estrecheces de la andante caballería usadas en las selvas y en los montes, así de don Diego de Miranda, como en las bodas del rico Camacho y de don Antonio Moreno».

No eran por cierto planta nueva en el universo literario los recursos burlescos, paródicos y de un costumbrismo picaresco, que en tan alto grado y medida sobresalen en el contenido general del *Quijote*, al extremo de haber inducido la confusión inicial, por generalización, de que la obra suprema del ironismo humano fuera mayormente tomada como libro de burlas y regocijos. La tradición venía de Aristófanes y la novela clásica con Petronio y Apuleyo y tenía ciertamente en la obra renacentista de Rabelais una gesticulación de bulto que excedía en caricatura los perfiles burlescos de don Quijote y Sancho, con todos sus venteros y Maritormes y Condesas Trifaldis y Dueñas Doloridas. Pero no hay ni que decir cómo la recatada mesuración de la burla y lo carnavalesco en el *Quijote* escapa a la caída unilateral e insistente en la pura bufonada; al igual que, desde la interpretación romántica de la obra, nos consta igualmente su mensaje

entre los libros más serios de la historia humana, hasta el sarcasmo doloroso incluso. Ese llanto en la risa que conmoviera a Byron, el supremo idealismo resistente al llano «regocijo de las musas».

A los lectores del *Quijote* nos es familiar naturalmente, se nos impone, la superior mesura de Cervantes, la sosegada ponderación en cualquiera materias de su estilo; también —y cómo no— en las chanzas y burlas de una antigua tradición del humanismo clásico, que se avecina por zonas al popularismo moral del costumbrismo y hasta por momentos a la distorsión ética gesticulante de la más próxima picaresca. Pero entre Alemán y Cervantes media el abismo —o las cimas más bien— del meridiano exquisito que separa el ingenio del genio. Reina en cualquiera de las regiones modulares del *Quijote* la dosificación exacta de la ambición literaria por lo perfecto, una como resignada sobriedad melancólica que enfrenaba, a la hora de la escritura, la ansiedad insatisfecha del escritor; y en esa mesura infalible, sabiduría de la aceleración y la frenada, radica —por ejemplo frente al *Guzmán* en este caso concreto— la diferencia genial cervantina que introduce en la burla la semilla caracterizadora del moderno nuevo.

Pero ese nivel de lo sublime, lo diferencial moderno en el estilo, que los lectores de Cervantes adquieren —adquirimos— intuitiva e instantáneamente, se hace mucho mas dificultoso de deslindar y aislar críticamente. Tan continuas y complejas se entretejen las prudentes medidas del superior sosiego del autor en *Don Quijote*; tan multifacetados y sutiles se vuelven a cada paso y entre cada línea las delicadas claves del acierto abismal y de las novedades remontadas, que en la obra nos regalan cada decisión y a todo trapo las revelaciones asombrosas, estupefacientes. Raíz continua de la sublimidad innovadora del *Quijote*, sobre cada uno de todo ese cúmulo de instantes y de instancias seminales de diferencia —aquí estábamos hablando concretamente del ironismo costumbrista y burlesco— puede ajustar la crítica sobradamente el dato expreso de la *modernidad* renovadora de la implantación artística de Cervantes en su *Quijote*. Una proyección de la formidable fuerza creadora del alcalaíno genial, que se manifiesta torrencial, cuando quiere, con un derroche efusivo de afirmaciones próximo a la surgiente eufórica que ha visto en Shakespeare, con razón exactísima, Harold Bloom; pero que en la universal suma de momentos de estilo que integran el *Quijote* predominan más bien como contención melancólica y reserva del ironismo urgente.

La fórmula preponderante en la modernidad diferenciada del estilo global de *Don Quijote* es a buen seguro la de la mostración sugerente, antes por vía implícita que por acumulación exhibicionista de formas. Arte imaginoso de la prosa que se sustancia antes en quitar que en añadir, en la transparencia patente del *no-dicho* que en la indigestión redundante —alemaniana— de lo expreso. Así, en la ambientación escenográfica de los espacios, la formidable tasa estilística de la sugerencia fantástica maneja las distancias del texto *implicados* en

la extensión durativa de coloquios camineros, en los trozos largos de charlas y relaciones (la del Cautivo o la de Dorotea, por ejemplo), y hasta de lecturas venteriles, como la de la novela del *Curioso impertinente* y la anunciada —y por poco que no leída— del *Rinconete*. Todo para suplantar con una perfecta eficacia sugerente los *trayectos* reales del espacio-tiempo. No fue así por caso que el genio narrativo de Flaubert, según confidencias de su *Correspondencia*, *veía* nítidamente en el *Quijote* los polvorientos caminos de rodada y herradura de España, por más que no hubiera en las páginas de la obra ni una sola palabra *dicha* sobre ellos. Y por lo mismo son tantos otros, de Turgeniev a Azorín y hasta el propio filosofante Ortega, los que con el *Quijote*[34] han posado también en las esquemáticas ventas cervantinas, los solitarios alcázares ideales plantados en mitad de la infinita llanura metafísica que es la Mancha real, y aún más la cervantina. Son continuas las sugerencias del espacio-tiempo referido, real, de los trayectos recorridos a cargo de expresiones del espacio-tiempo literario, verbal, en el texto-referencia del *Quijote*. Tal vez podíamos justificar sobre esta base la relativa brevedad en espacio y tiempo de la primera salida de un don *Quijote* solitario, todavía sin el apoyo dialogal de su acompañante Sancho Panza. Igual que, por lo mismo, a las exigencias verosímiles del diálogo se ajustará sobre todo la poderosa evolución en acciones y protagonismos entre las dos partes de la obra: con el *Quijote* estival y diurno de 1605 más linealmente viajero y apoderado en la primacía dialogal del Hidalgo, frente al de 1615 más estilísticamente interior y doméstico en el bloque global de sus sugerencias.

Son muy ilustrativas e innumerables en el *Quijote* las muestras de referencia en el espacio-tiempo dialogal literario al espacio-tiempo simbolizado del camino y del viaje. Ya desde el primer trayecto con don Quijote y su todavía novel escudero Sancho Panza en el inicio de la segunda salida (capítulo VI), ocupados en la primera conversación sobre la ínsula y su gobierno: «bien podrá ser que antes de seis días ganase yo tal reino»; dando con ello espacio —a la sazón aún breve para la bisoñez narrativa de Cervantes en su *Quijote*— a la inmediata aparición (en el principio del capítulo siguiente VII) de la aventura de los molinos, en significativo *ex abrupto*: «En esto, descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo...». Y cuando, ya acontecida la insensata acometida a ellos de don Quijote, con sus correspondientes desengaño y molimiento, deciden tomar el camino de Puerto Lápice, se nos representa de

[34] La exploración por extenso del recurso cervantino de la *sugerencia* al espacio referente sobre la base *implícita* de la extensión espacializada en el texto de referencia, viene a ser un concepto tradicional en mis trabajos básicos que ha encontrado recientemente un lugar crítico de cruce con la referencia al luminoso texto de Flaubert citado por Ortega en sus *Meditaciones del «Quijote»*. Ver sobre ese lugar de crucería al que ahora nos referimos, el corto artículo, ya citado, de «Revista de Occidente», «Ortega, meditador *circunstancial* del Quijote: el estilo, el espacio, lo no dicho», especialmente págs. 122-27.

nuevo el trayecto garrulamente ocupado, sugerido por conversaciones sobre el molimiento del caballero y la reposición caballeresca de la lanza quebrada, hasta que: «Estando en estas razones, asomaron por el camino dos frailes de la orden de San Benito...»; y caminando y hablando por tales modos proseguiría lo demás de la historia.

La proliferación extensa del recurso irá creciendo paulatinamente con el transcurso del libro, a medida que se consoliden la seguridad narrativa del autor y la concurrencia confianzuda de un Sancho recrecidamente atrevido y hasta sagaz, como tantas veces ha observado la crítica. El crecimiento dialogal compañero de Sancho, que habrá de ser tan principal y hasta rivalmente protagonista de la presencia de la voz de su amo en la Segunda parte, en base sobre todo a la proliferación de sus famosos refranes y consejas durante los trayectos y demoras del viaje, depara pronto, también en la Primera, momentos burlescos muy significativos. Cuéntese entre los más expresivos de ellos la manera inacabable de narrar el cuento del pastor Lope Ruiz y su amada Torralba, con lo que se ocupa casi toda la noche tenebrosa de los batanes. Un expresivo recurso entre amo y criado que daría ocasión a nuevas conversaciones de ocupación sugerida del espacio-tiempo sobre otros trayectos del itinerario. Por ejemplo, las consideraciones de Sancho Panza, en el capítulo XXV camino de Sierra Morena, excusándose paradójicamente de incumplir el mandato de silencio que, en el mejor estilo de los comportamientos caballerescos, había establecido su todavía bien apoderado amo don Quijote.

Pero no se ciñe únicamente a la sugerencia del espacio-tiempo *dinámico* del *viaje* la capacidad de este decisivo recurso de deixis fantástica del *Quijote*. Otro tanto resulta visible también con la ocupación por la coloquialidad de todos los momentos *estáticos* de la narración, las dialogadas pausas del camino acomodadas en florestas y ventas. Sin querer exceder ejemplos de la Primera parte —por más que sean, no obstante, las muestras más considerables y propias la de la doméstica Parte segunda— recontemos como muestras bien ilustrativas las dos disertaciones humanísticas de don Quijote: el discurso sobre la Edad dorada (capítulo XI) con los cabreros, y el de las Armas y las letras en el XXXVIII, éste durante la cena y la sobremesa de la interminable noche narrativa pasada en la venta de Puerto Lápice.

Y venidos en fin a cuentas rigurosas, con no más que este espacio-tiempo verbal, significante, se construye la materia literaria en la que se simbolizan los tiempos reales que alojan la multitud de figuras arracimadas, a campo abierto, en las historias novelescas de Marcela y Grisóstomo; o en los primeros planteamientos también agrestes —en una Sierra Morena esquemática, verbal y escenográfica— de las de Cardenio y Dorotea, con su prolongación y desenlaces, ya domésticos, en las escasas horas de tiempo real pasadas en la venta: un repleto medio día narrativo con su interminable noche de novelescos acontecimientos.

UAM Ediciones

Dialogante multitud la de todas estas animadas criaturas, encarnadas sorprendentemente no más que en armonías sonantes del discurso y ensambladas en las crucerías inverosímiles en tiempos de realidad, bajo la magia convencional del tiempo literario bien regido del texto. Un complejo genial de charlas y de diálogos para multiplicar en la fantasía de los lectores la realidad obligatoriamente mezquina de la verdadera venta de Puerto Lápice; triste ámbito de verdad, seguramente, engrandecido hasta la inmensidad de orbe literario ejemplar, inmenso, capaz de haber acogido, como tantos otro espacios-en-tiempo del *Quijote*, el alojamiento imaginario de una completa humanidad lectora. El logro artístico, tan raras veces alcanzado, de la multiplicación fantástica del espacio y el tiempo en libros como el *Quijote*, canónica, centralmente, universales y eternos.

Los personajes del *Quijote*: constancia arquetípica de la bondad en la inconstancia del carácter

Frente al grado de desvelamiento crítico posible que puedan haber aportado, ahora, nuestras consideraciones sobre la instrumentación cervantina del marco imaginario espacio-temporal, son ya muy pocas las sorpresas esperables de un enésimo intento analítico sobre los personajes del *Quijote*. Desde la fundación del cervantinismo crítico romántico, el desvelamiento de equivalencias morales de los dos héroes mayores en la genial novela de Cervantes —ya es sabido: don Quijote representante de las aspiraciones ideales del espíritu, frente a Sancho encarnando los derechos de la reclamación positiva de lo real-material— viene siendo una constatación fundamental y consolidada en relación a lo que aquel libro eterno aporta a la experiencia del hombre sobre las tendencias básicas entre las que oscilan sus posibilidades de emplazarse en el mundo. Desde tales principios, y sobre el aspecto ejemplar de la mimesis que se refiere a los caracteres o personajes, se han fundado las razones críticas más atendidas en la alta valoración artística de *Don Quijote*.

Que los personajes don Quijote y Sancho revistan ejemplarmente en carne literaria «de estilo» (para reconocer expresamente aquí el significativo recordatorio de Ortega) la doble opción dialéctica de emplazamiento ético ante lo real, confirma efectivamente, por sí solo, un valor de acierto definitivo. Si acaso, sobre esto, habría que acumular el mérito sucesivo, también visiblemente acrisolado en el despliegue cervantino de la narración, que consiste en la tantas veces recordada —como poco desde Unamuno (1905) y Maradiaga (1926)— paulatina y bien graduada fusión de los dos tipos complementarios: la famosa «quijotización» de Sancho a partir sobre todo de su salida del gobierno de Barataria[35], y el de-

[35] Como lo habrá advertido todo lector avisado, parafraseo casi, el pensamiento consolador de Miguel de Unamuno sobre el legado de un Sancho transfigurado a partir del desistimiento mortal de

sistimiento, tardío aunque inapelable, de los valores de la ilusión caballeresca por don Quijote a las puertas de la muerte. Si bien con ese genial retruécano de los caracteres no se viene a alterar tampoco finalmente el principal acierto fundador de la superioridad sublime de la obra, a saber —tal como lo hemos venido destacando en muchos lugares y a muy distintos respectos—, el desdoblamiento equivalente del heroísmo protagonista del personaje. Puesto que, tras el último extremo en el desenlace mortal, el idealismo de don Quijote pasa a la sensatez realista de Alonso Quijada el Bueno, pero la facticidad práctica de Sancho quedaría por siempre transformada y abierta a representar, desde sus lágrimas y la sincera congoja de su corazón, la necesidad insobornable del espíritu quijotesco.

Uno y otro rasgo, tan consabidos y relativos a la poética de los «caracteres», determinarían razonablemente el desistimiento actual de cualquier crítica sensata (lo que tampoco quiere decir que sea lo habitual, incluido buena parte de lo registrado en este mismo Centenario), por más que se busquen disculpas en la obligación de su principalidad incuestionable a la hora de *re-contar* los factores constitutivos del mérito literario de la obra. Sin embargo, también desde el doble punto de vista del análisis que venimos siguiendo en esta revisión, podemos reiterar la centralidad mediadora canónica del *Quijote* medida en la doble poética de los personajes, a saber, la clásica sobre las «notas» del *arquetipo* y la moderna singularizante del *tipo*. Ambas perspectivas de glosa me parecen, no sólo continuadoras para las doctrinas habituales del desdoblamiento cervantino del personaje heroico, sino también abiertas a nuevas iluminaciones de otros tópicos corrientemente planteados en desconexión. Me refiero, entre otros, al de la tantas veces comentada *bondad* de los personajes de Cervantes; un rasgo moral de la escritura cervantina que se suele interpretar, además, tanto más meritoriamente cuanto que se presenta muy a contramano de la dura experiencia vital, ansiosa, de la biografía del autor.

A los excesos susceptibles de hostilidad anticipada por la osadía protagonista inherente al empeño heroico del Caballero, se contrapone, atemperándolos, la cautela cervantina de figurarlo loco. Así la descodificación histórica de la locura desvanece cualquier matiz antipático en el solipsismo del héroe, tan a contracorriente del control realista de sus contemporáneos «integrados» en el igualitarismo colmantador de la «masa», según lo sancionará encarnadamente

---

don Quijote: «¡Oh heroico Sancho, y cuán pocos advierten el que ganaste la cumbre de la locura cuando tu amo se empeñaba en el abismo de la sensatez, y que sobre su lecho de muerte irradiaba tu fe; tu fe, Sancho; la fe de ti, que ni has muerto ni morirás!». Así, más adelante, y dirigiéndose ahora al Caballero: «Sancho, que no ha muerto, es el heredero de tu espíritu, buen hidalgo…; es Sancho el que ha de asentar para siempre el quijotismo sobre la tierra de los hombres». M. de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, (1905), en *Ensayos*, Madrid: Aguilar, 1970, vol. II, págs. 351-53.

UAM Ediciones

—sin separarse mucho, por cierto, en ello de la raíz dramáticamente solitaria que le había asignado antes Unamuno[36]— la mal disimulada voluntad solista del Ortega treintañero de las *Meditaciones*[37]. El caso de la bonhomía simpática de Sancho era aún más directo: son las raíces profundas «de clase» de su humorismo cazurro lo que, de principio, favorecía para él la secundariedad tolerada del bufón, el rústico contrahéroe gracioso devaluado por las secuelas deslucidas de su condición convencional: la miopía avariciosa y el atenerse a lo poco que otorga el milagro del día. Y cuando más adelante, la sabia evolución literaria del contagio lo remonta y aproxima a las alturas heroicas del ideal espiritual del Caballero[38], opera entonces paliativamente, como acabamos de decir del mismo don Quijote, el alibí descualificador de la enajenación.

Pero este no exceder cervantino el elemental circuito de la bondad moral en el trazado de los personajes del *Quijote* (los dos principales y hasta la práctica totalidad de los secundarios, y aún se podría generalizar que, como de hecho lo señalan los críticos, la de sus criaturas de ficción en general) es una diferencia tan determinante del universalismo, bueno y perverso, incorporado al universo literario de sus mayores competidores canónicos: Dante, Shakespeare o Goethe, que a veces se ha movilizado como un factor más en el lote de la modernidad literaria de Cervantes y del *Quijote*. Sin embargo, la proclividad neutral y bondadosa de los personajes cervantinos no dejaba de enraizarse en el

---

[36] La clara intención de réplica superadora de las *Meditaciones* orteguianas, de 1914, con relación a la *Vida* de Unamuno, de 1905, no le permitió sin embargo al joven Ortega, contra lo que suele afirmarse, eludir la mayor parte —la central– de las tesis de Unamuno. Para no hablar de la tesis principal, que se podría justificar como obligada en uno y otro ensayo: sobre la gravitación ejemplar del espíritu quijotesco iluminando la regeneración moderna de la cultura y la misión europea de España; la proximidad de raíces y métodos es mucho más absoluta en punto a la doctrina común del héroe solitario, tan ampliamente unamuniana, si no más, que la del propio Ortega en las *Meditaciones*.

[37] Sobre el capítulo quince de la «Meditación primera», «El héroe», gravita la sombra sospechosa de un secreto parangón de las ambiciones del joven Ortega de las *Meditaciones*, en 1914, con el atrevimiento de la aventura solipsista de don Quijote. Lo percibimos así al hilo de fragmentos de tan poderosa empatía intuitiva como el siguiente: «...es un hecho que existen hombres decididos a no contentarse con la realidad. Aspiran los tales a que las cosas lleven un rumbo distinto: se niegan a repetir los gestos que la costumbre, la tradición y, en resumen, los instintos biológicos les fuerzan a hacer. Estos hombres llamamos (sic) héroes. Porque ser héroe consiste en ser uno, uno mismo... Una vida así es un perenne dolor, un constante desgarro de aquella parte de sí mismo rendida al hábito, prisionera de la materia». De *Meditaciones del Quijote*, ed. cit., pág. 30.

[38] Recuérdese al respecto, por ejemplo, uno de los alegatos fundamentales de Unamuno en el capítulo XLIV de la Segunda parte, cuando don Quijote queda a solas en el palacio de los Duques, una vez partido Sancho al gobierno de Barataria: «Sin Sancho, don Quijote no es don Quijote, y necesita el amo más del escudero que el escudero del amo. ¡Cosa triste la soledad del héroe! Porque los vulgares, los rutineros, los Sanchos, pueden vivir sin Caballeros andantes; pero el caballero andante, ¿cómo vivirá sin su pueblo? Y es lo triste que necesita de él, y ha de vivir, sin embargo, sólo. ¡Oh soledad, oh triste soledad!». *Vida de Don Quijote y Sancho*, ed. cit., pág. 270.

UAM Ediciones

cumplimiento de otra de las notas clásicas de los caracteres arquetípicos, la de la *bondad*, primera de las enunciadas por Aristóteles en la *Poética* (recuérdese la inconcebible argumentación aristotélica de esta primera nota): «...y el carácter será bueno si la línea de conducta es buena. Y esto es válido en cualquier clase de personaje; pues también es posible que exista una mujer buena, e incluso un esclavo, aunque quizás la mujer es un ser inferior y el esclavo es un ser completamente vil» (*Poética*, cap. XV, traducción de Aníbal González, Madrid: Taurus, 1987, pág. 68).

¿Pero cómo acomodar, inmediatamente, al rasgo aristocrático de la bondad del carácter las maldades nefastas de Medea o el ritualismo fatal de los crímenes de Orestes y de Edipo? Al desafío habían atendido con más ingenio que resultados convincentes los humanistas inmediatos del tiempo de Cervantes, con argumentos tales como el de la bondad entendida como calidad estética de la mimesis, o el de la fuerza superior del «ananké» anulando toda la posibilidad de acción libre de los personajes que no fuera la obediencia al designio fatal de su destino[39]. En esa línea tradicional de las argumentaciones parafrásticas de los comentadores renacentistas, se podrían acondicionar también los argumentos equivalentes sobre Sancho y don Quijote, acomodados a las simpatías de cada uno de nosotros, lectores; en dependencia del predominio de nuestras propias similaridades psicológicas, idealistas o pragmáticas, con el temperamento de los protagonistas. Se simpatiza así con las excentricidades heroicas del hidalgo con la practicidad acomodaticia del escudero. En esta misma constante de virtualidad al acogimiento favorable y benévolo, según la perspectiva asumida, que suscitan los personajes de Cervantes, podría emplazarse cómodamente la exigencia clásica de la bondad arquetípica.

Sobre esto no quiso dejar Cervantes excepcionalmente espacio alguno de ambigüedad; y la ilustrativa lectura de Unamuno, tan atenta a ese canto moral de los caracteres cervantinos, lo proclamaba así rotundamente: «A bueno es a lo que nadie te ha ganado sencillamente, a sencillamente bueno». La simpatía moral que descontaba Cervantes en los lectores para su Quijote estrafalario, había tomado cuerpo, ya de entrada, sobrenombrándolo de Bueno; y esa misma pulcritud ética en las intenciones del Caballero recorre la totalidad de episodios actuados durante la insolación enajenada del tórrido verano de sus aventuras. Así, se nos mantendrá don Quijote empecinado, constante[40], en la insensatez

[39] Sobre el problemático entendimiento de la nota aristotélica de «bondad» dentro de las desorientadas paráfrasis de los humanistas hemos tratado en nuestra *Introducción a la Poética Clasicista: Cascales*, (en el punto tres de la tabla tercera), Barcelona: Planeta, 1975, págs. 163-65.

[40] Miguel de Unamuno, sobre cuyo comentario, en *Vida de Don Quijote y Sancho* estamos puntuando de preferencia este apartado sobre los caracteres cervantinos, no dejaba de apreciar distintos niveles de cumplimiento desigual de la nota arquetípica de *constancia*. Por supuesto que parece incues-

UAM Ediciones

demente de una «bondad» moral inquebrantable, hasta el desenlace de la mortal enfermedad sanadora, que vendría a introducir abruptamente la definitiva «inconstancia» al breve tiempo enajenado de su existencia de unos cincuenta años, al que se extendía la crónica de Benengeli. De manera que hasta la magistral diafanidad del solapado narrador cervantino, rompía por una vez sus hábitos de sutil neutralidad sugerente, para adelantar su imaginaria valoración sobre ese corte decisivo de la bondad de carácter de don Quijote. Recuérdese, vale la pena, el paso del testamento subrayado por Unamuno: «en tanto que Don Quijote fue Alonso Quijano el Bueno a secas, y en tanto que fue Don Quijote de la Mancha, fue siempre de agradable trato, y por esto no sólo era bien querido de los de su casa, sino de todos cuantos le conocían».

A partir de la pureza esencial —bondadosa, ingenua, rectilínea…— de las criaturas de Cervantes se explica la variada gama de las atribuciones lectoras éticas que han suscitado. Desde la santidad incluso mesiánica del Quijote unamuniano[41] a la misericordia lacrimosa que en él destacaría el don Juan de Byron; y hasta —si se le concede crédito de cierta— la amargura torturante experimentada por el Nietzsche de la *Genealogía de la moral*. La independencia ética —en el fondo su inasequibilidad constitutiva— de los ejemplares héroes cervantinos precipita diáfanamente y de forma inmediata el perfil peculiar de cada uno de los responsables de las lecturas éticas: de Schopenhauer a Borges. Porque en razón de su pulcra bondad constitutiva, ellos preservan, enhiesta, su

tionable la continuidad inalterada en toda la historia de la nota de «bondad» ejemplar del Caballero, a la que nos referimos ahora en el texto. No obstante, forma parte muy importante también en la reflexión unamuniana de la *Vida* el señalamiento dolorido de un sutil itinerario de desistimiento de la ilusión caballeresca del hidalgo en la matizadísima Segunda parte de la obra. Auténtica «vía dolorosa» en la pasión mortificante de don Quijote, el desengaño encontraría ya inocultables trazos para Unamuno en la condición de personaje primordialmente objeto público de burlas que el Caballero recibe con ocasión de su acogida y estancia en la Corte de los Duques, prólogo al crescendo de humillaciones simbolizadas en el atropello por la manada de toros en el capítulo LVIII, la vejatoria rebelión de Sancho en el LX —«el más triste suceso de tantos tan tristísimos como la historia de nuestro Don Quijote encierra» (pág. 304)— ; y rematando con el penoso avasallamiento por la piara de cerdos en el LXVIII. En cuanto a la subrayada evolución, opuesta y suplementaria, del carácter de Sancho, nos hemos hecho eco asimismo del decisivo momento de inflexión que para Unamuno representa la salida de Barataria y la renuncia a todo gobierno de ínsulas, con cuyo «fin se sumergió Panza en las honduras de su heroísmo». Véase la formulación concreta de Unamuno: «Dejando el gobierno de la ínsula, por el que tanto había suspirado, acabó de conocerse Sancho y pudiera haber dicho a sus burladores lo que Don Quijote dijo a Pedro Alonso… *Yo sé quien soy*». En *Vida de Don Quijote y Sancho*, ed. cit., pág. 281.

[41] Innumerables son los pasos donde se contraponen el ideal de caballerosidad sublime y el de santidad divinizada. Pero entre los de inflexión más resuelta en el segundo sentido, bien puede citarse el siguiente: «Don Quijote fue, queda ya dicho, fiel discípulo de Cristo» (*Ibid*., pág. 280). No debiendo olvidarse el trámite unamuniano continuo de proponer la Vida de San Ignacio escrita por Ribadeneyra, así como numerosos textos de la de Santa Teresa, a parangón continuo de los hechos de don Quijote.

condición universal de piedra de toque, donde se ensaya, se acrisola y define la cosmovisión de cada uno de sus lectores, individuos y edades, personajes y mentalidades, seres y tiempos. ¿Y es que cabe garantía más propia que esta, para confirmar la superioridad canónica de unos modelos de ficción?

Sin salir de la siempre aleccionadora pauta aristotélica en la *Poética*, otros dos pasos doctrinales de la misma ordenan con cierta novedad todavía útil la iluminación del ya archiexaminado *Quijote* en la vertiente habitual de sus personajes. Lo primero, es la afirmación en el texto aristotélico, fundacional del pensamiento crítico sobre literatura, que establece la supeditación de los caracteres a la acción (*mithos*); al punto de sustentar el famoso aserto aristotélico de que puede haber *fábulas*, tragedias o en general obras, sin caracteres pero ninguna sin acción poética (*Poética*, 1450a, 23-29). De modo que, si se examinan los caracteres del *Quijote* —al menos los dos principales y protagonistas— en función de las acciones que despliegan a lo largo de las dos partes del texto, nos encontramos con que a ese registro se acoge la parte más cultivada y continua del poderosísimo efecto irónico, fundador de la aleccionadora trama cervantina. Los de don Quijote son los actos disparatados, aunque irónicamente reveladores, de un enajenado; esto es, lo contrario, por naturaleza, de un carácter coherente en el desarrollo de una ética (comportamiento) aleccionadoramente sustentada y verosímil.

No en balde, el prurito de la verosimilitud en la disparatada historia de don Quijote resulta ser, como se sabe, uno de los registros de reflexión irónica más asistidos en la ponderación de los narradores. Las continuas consideraciones de distanciamiento del efecto cómico por parte de la instancia del narrador formulan la ambivalencia burlesca de lo que, sin ellas, serían las descarnadas insistencias patéticas, ese continuo de crueldad que el temperamento mezquino de Nabokov leía en el doloroso itinerario de «desventuras» de un don Quijote amputadamente grotesco. Muy al contrario, el presupuesto constante del «alibi» irónico con la locura del hidalgo, variadamente articulado a lo largo del texto junto a la indecisa sensatez pragmática del escudero, consiguen salvaguardar la sublime decencia de motivos de don Quijote. No sólo a la vista de su propia valoración ejemplar, bajo la que resplandece siempre enaltecida ante registros analíticos tan tenaces como el de Unamuno, sino a la luz de la sensatez neutral de los lectores a la que se atenía constantemente[42] Cervantes.

---

[42] Tal es, por ejemplo, la pertinente observación de Anthony Close, al establecer la principal peculiaridad fundante del personalista registro crítico de los caracteres cervantinos por parte de Unamuno. Véase A. Close, *La concepción romántica del «Quijote»*, Barcelona: Crítica 2005, pág. 185: «Nuestro punto de vista —el que Cervantes quiere que adoptemos— es el de los personajes cuerdos. Pero en la versión de Unamuno la perspectiva es a la inversa».

UAM Ediciones

El directismo clásico de las acciones se veía así *ironizado* por la coherencia determinante de los caracteres en una obra por tantos conceptos literarios renovadora como resulta ser siempre *Don Quijote*; abriendo con ello resultamente también un sendero firme a la fisonomía artística de su *modernidad* literaria. Pero adviértase que todo ello acontece, también en esta concreta perspectiva, por relación evidenciada a uno de los nudos principales del sistema clásico de la literatura. Otro punto más, por tanto, a recontar —y no precisamente sobre una cuestión técnica menor o secundaria— los principios literarios de intermediación medial que deciden, para nosotros, la *centralidad* canónica del *Quijote*.

La segunda de las dos perspectivas abiertas en el texto de la *Poética*, cuya pertinencia ilustrativa fundamental sobre la cuestión de los caracteres cervantinos anunciábamos antes, se refiere a la relación de los mismos con la constitución formulada de ideas en la obra (*dianoia*). Una consideración esta también contenida, como la precedente, en el decisivo capítulo estructural de la *Poética* sobre las «partes cualitativas» de la tragedia. Recuérdese que Aristóteles hacía allí alusión concretamente, en su desconcertante escueta (seguramente por lagunas) definición de los «caracteres» (*ethé*; *mores* en las traducciones latinas), a que son lo que son por lo que dicen —literalmente: «son tales o cuales por su carácter y su pensamiento» (*Poética*, 1450 a)[43]—. Tal, una vez más, el oportunismo recordatorio de que la literatura, incluida la más alta como la del *Quijote*, no deja se ser en último término —y también inicial, fundacionalmente— una mera «cuestión de palabras». De palabras acertadas, necesarias, eso sí, cuando se trata de la literatura sublime; con lo que nos encontramos otra vez, también sobre esta otra revuelta de los «caracteres», con la raíz de acierto capital de la ilusión artística del *Quijote*: el incomparable valor ejemplar del *estilo* cervantino, asombroso, milagrosamente «sosegado» y sereno, a prueba de la tempestad ansiosa del heroísmo de la criatura protagonista y de la desasosegante zozobra del «desquite» biográfico del propio autor.

No habrá que recordar sobre esto, seguramente, cómo los mismos árbitros interiores, los mismos personajes del libro, de don Quijote y Sancho —en ocasiones ellos mismos hablando uno del otro— ponderan constantemente la cordura sensata del loco en sus muchos momentos (y discursos) de lucidez; en contraste flagrante con las razones y con los hechos cuando se encabrita y despecha la desatada manía caballeresca del hidalgo. En cuanto a Sancho Panza, tanto o más que de su amo, sabemos casi todo «lo que es por lo que nos dice». En la abigarrada pintura literaria del tipo del escudero despliega Cervantes un

[43] Hemos de remitir nuevamente al tratamiento del «tópico» poético de los «caracteres» —sorprendentemente próximo en las Poéticas de Aristóteles y Horacio, como generalizadamente tópico en la Antigüedad- a la completa tabla tercera de nuestra *Introducción a la Poética Clasicista*, ed. cit, págs. 161 y sigs.

UAM Ediciones

derroche espectacular de imágenes de voz: prevaricaciones del lenguaje unas veces, laberíntico arte de refranes casi nunca deshilvanados de propósito, puros disparates otras y, poco a poco, sorprendentes verdades de filósofo, como sus mismos señores naturales —don Quijote y Cervantes— no dejan de ponderar a nuestro aviso… Pura carne, por tanto, ilusionista de palabras, nervadura, pulpa y osamenta, de los caracteres lograda en acuosos humores de lenguaje.

Y el lenguaje cervantino también —aquí se ha dicho ya a muy varios propósitos— bisel y parteluz de las edades. No ultimadas «voces» aún del realismo moderno de la novela polifónica, sino polifacetado prisma de la rica variedad de los estilos según la representación estamentada de los roles sociales. Lenguaje de crucería, pues, en la reminiscencia del elegante «cursus» ciceroniano aproximado por Boccacio. Elocución bien apostada de un «ordo» sosegado que, al fondo de cualquier instante de quietud o de zarabanda, acaba imponiéndonos invariablemente, la suprema razón de su acorde certero, firme: el que comunica ese como universal dominio de una fundada paz estable de iluminaciones seguras asequibles al genio de los hombres, aun sobre la incierta orla de nuestros alrededores de natural noche y de infinito inconquistables. Esa garantía superior, ni moderna ni clásica por sí sino continua, del absoluto sublime en el cálculo numinoso de la literatura, la Gran Literatura *centrada*, como en ningún otro de sus ejemplares históricos, en el *Quijote*.

Conclusión: necesidad de una poética del genio sobre la centralidad canónica del *Quijote*

Sería quizás demasiado decir que Américo Castro ha sido el responsable próximo de las mayores fuentes de desajuste en la consideración crítica de Cervantes. Pero, honradamente, no puedo dejar de señalar cómo, a la desmesurada influencia de sus principales tesis, hay que cargar en gran medida el vacío principal —que el error desajustado en sí, para este caso, sería lo de menos— entre las explicaciones modernas sobre la grandeza artística del *Quijote*, la que está implícita en la posibilidad de su nunca discutida, y hoy incluso central, ejemplaridad literaria canónica. No voy a referirme aquí al ya tedioso debate sobre el «casticismo», en el que la divulgadísima hipótesis del Castro tardío sobre la novedad cristiana de Cervantes fundó —o por lo menos viene sustentando muy principalmente para un amplio sector del hispanismo— la nutrida corriente interpretativa, actualmente desgastada o al menos escasamente decidible[44], de

[44] Tal, entre otros, el parecer autorizado de un cervantista tan al corriente como A. Rey Hazas, remitiendo a su vez al biógrafo de la escuela francesa, tradicionalmente inclinada a explotar la veta de la heteroxia conversa de cualquiera de nuestros escritores clásicos. Véase: «…ni estamos en condiciones de desmentir o aseverar que fuera converso, pues sólo podemos decir, con Jean Canavaggio, que «quince

las heterodoxias irónicas de Cervantes. Nuestro interés actual en prevenir sobre la potencialidad desorientadora de las otrora influyentes ideas de Castro se refiere a las consecutivas a su primera tesis de 1925, plasmadas en el libro *El pensamiento de Cervantes*.

Desconocer, o siquiera sea relativizar, la *primacía* del factor estético en una obra literaria —y tanto más cuanto más alta sea la pretensión del significado de su influencia ejemplar canónica— no puede sino contribuir al ofuscamiento y la tergiversación de los factores de valoración en juego. Y en buena medida, cuando no lo sea total, de ese obvio lugar común desertó por completo la parcializada consideración castriana del *Quijote* como fuente de «pensamiento» conceptual: ideas filosóficas, científicas y poéticas, con su derivación forzosa de la defensa de una poética cervantina del «ingenio» cultivado de Cervantes, como revancha —objetivamente innecesaria, según veremos— contra la supuesta[45] tradición de atribuciones de incultura intuitiva al autor del *Quijote*, la cual se fundaría en el único testimonio temprano de Tamayo de Vargas: la popularizada adjetivación de Cervantes como «ingenio» lego.

A las alturas del tiempo transcurrido desde 1925, se ha atenuado absolutamente el crédito documentado del famoso libro de Castro, como lo testimonia

testimonios presentados por Cervantes alega su pureza de sangre» y no se conoce documento alguno que la niegue»; en *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, pág. 15.

[45] En realidad, la opinión de Tamayo de Vargas sobre Cervantes como «ingenio lego» —considerable únicamente en cuanto testimonio de una «impresión» popularizada y relativamente inmediata entre los contemporáneos de Cervantes— no hizo nunca tradición crítica contra la cual se justificara el esfuerzo pretendido por Castro. Ya el primer biógrafo de Cervantes, don Gregorio Mayans, se había desentendido del tan alegado aserto de Tamayo —y eso que, hablando en punto a las controversias sobre el lugar de nacimiento, lo llama «varón eruditísimo»—, aplicando por el contrario su biografía apologética a la tradición alternativa del famoso lugar del Prólogo a las *Ejemplares*, donde declaraba Cervantes su afición a leer «aunque sean los papeles rotos de las calles», para concluir en consecuencia que «Amó muchísimo las buenas letras; totalmente se aplicó a los libros de entendimiento». Por más que atinadamente restringiera inmediatamente después don Gregorio la vocación de lectura de Cervantes a lo sólo probado: «…como son las novelas; todo género de poesía, especialmente de autores españoles e italianos». Lo que se corroboraba con lo más evidente y documentado en la propia obra de Cervantes: «En estos géneros de letras fue su erudición consumadísima, como lo manifiesta el donoso i grande escrutinio de la librería de Don Quijote, las frecuentes alusiones a las historias fabulosas, los exactísimos juicios de tantos poetas i su *Viaje del Parnaso*». (Testimonio de la *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, ed. Antonio Mestre, Madrid: Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1972, págs. 11-2). De la razonable apologética de Mayans no se apartó sustancialmente el criterio en defensa de la amplia cultura *literaria* —la única comprobable— de Cervantes, hasta su definitiva sanción en la conferencia de Menéndez Pelayo de 1905 sobre «La cultura literaria de Cervantes». Allí se reducía a sus justos términos el que «una frase aislada de un erudito algo pedante como Tamayo Vargas, no basta para afirmar que entre sus contemporáneos fuese corriente apellidar *ingenio lego* al que un humanista tan distinguido como López de Hoyos llamaba con fruición su caro y amado discípulo». Ver *Estudios de Crítica Literaria*, I, ed. cit., pág. 327. ¿Dónde, pues, la tradición de vacío sobre la cultura cervantina —la verdadera y única alegable— para justificar la cruzada castriana de reconstrucción de su nunca documentado «pensamiento»?

UAM Ediciones

incidentalmente, en uno y otro aspecto, la interrogación que se hacía Anthony Close: «Lo más misterioso y desconcertante de este libro es lo siguiente: ¿cómo puede ser que, aunque buena parte de lo que allí se afirma sobre el Renacimiento español y el pensamiento de Cervantes es del todo desacertado, haya ejercido una influencia arrasadora entre los críticos posteriores y no sólo en el cervantismo?»[46]. Aunque lo peor no sea, que no sólo «buena parte», como lo afirmaba incluso complacientemente Close, sino la *mayor parte* de las asignaciones del libro de Castro de fuentes europeas de influencia intelectual e ideológica sean absolutamente indocumentables en Cervantes. Lo definitivamente inoperante e inadecuada al significado principal legítimo —que no es otro que el artístico— de la principal novela de Cervantes, es confundir, bajo el viejo prejuicio bien identificado por Close del método de Lovejoy, una rebusca —en sí misma posible, aunque en todo caso secundaria— del «pensamiento» contextual de la genial obra de arte que es el *Quijote*, con nada resolutivamente esencial de su *acción* artística significativa.

Muy bien pudiera ser que el universo contemporáneo de ideas, creencias o sentimientos de los que participaron intuitivamente los dos contemporáneos geniales Cervantes en el *Quijote* y Shakespeare en lo principal de su teatro, pudieran coincidir con los estímulos éticos e ideológicos ambientales problematizados en un orden de sistemas intelectuales por Vives, Erasmo, Lipsio, Cartiglione, Montaigne o Descartes, principales nombres seleccionados en la reseña «periodística» de Castro[47]. En ese orden, se juzgará del mérito de todos

---

[46] Anthony Close, *La concepción romántica del «Quijote»*, Barcelona: Crítica, 2005, pág. 227. Aunque en lo sustancial el extenso capítulo que Close dedica al *Pensamiento* de Castro, se mantiene en una línea de respetuosa continuidad con la ideología «progresista» que viene alentando, desde su aparición, el sobrevalorado trabajo del primer Castro, la carga de presuposiciones excesivas del libro sin refrendo doctrinal determinado le suscita a Close frecuentes correcciones tajantes. Véase, por ejemplo, la siguiente nota a propósito del «panteísmo laico», según el cual se conformarían —según Castro con ideas de Giordano Bruno, Patrizzi y hasta de autores a buen seguro tan recónditos para Cervantes como Cardano o Telesio— las ideas neoplatónicas cervantinas sobre la naturaleza: «Es posible discernir una analogía entre la cosmología 'neoplatónica' que describe Castro y la obra de los más audaces quinientistas de la naturaleza, como Telesio, Patrizzi, Cardano o Bruno; pero nada indica que Cervantes supiese si quiera de sus nombres, menos aún de sus escritos. Las afirmaciones del propio Cervantes excluyen las ideas que Castro le atribuye a partir de un símil tan insignificante como el de que `la naturaleza es un servidor de Dios´. En realidad, las nociones cosmológicas del alcalaíno son idénticas a las de Fray Luis de Granada, Fernando de Herrera, el doctor Huarte y Sebastián de Covarrubias, y su fondo es tradicional» (pág. 2423, nota 34).

[47] Conste que la calificación, muy atrevida pero a grandes rasgos quizás no inexacta, procede del mismo Close, en uno de los fragmentos valorativos sobre el *Pensamiento* más abiertamente liberados al prejuicio: «…su noción [por la de Castro] de la mentalidad de Cervantes depende de una noción previa de la visión del mundo característica del Renacimiento. Los componentes esenciales de esta última fueron tomados de *segunda mano* y seleccionados de forma que los datos se ajustaran a una idea

ellos según la clarividencia orgánica de su lógica metódica; pero las lógicas del gran artista son muy otras, como se sabe, surgen y se nutren de la mimesis vital, de la «imitación de las acciones» humanas, para decirlo con el incambiable Aristóteles. Y es en ese orden vital de los pronunciamientos efervescentes de la torrencial experiencia de Shakespeare, o en la serena mesura irónica de las burlas y veras de Don quijote y Sancho, donde se logra o fracasa el ser artístico de los discursos literarios. Ahí, en la portentosa formulación singular de la sabiduría problemática del tiempo, consiste lo definitivo o frustrado de su valor.

No digo que no fuera en su momento en algo ilustrativo el laborioso ejercicio de Castro, tratando de reconstruir —casi siempre marrulleramente[48]— la complicada tela de araña contextual del «pensamiento» medio asequible a la «opinión» de Cervantes y sus contemporáneos; aunque en cualquier caso *El pensamiento de Cervantes* no superara la nominia de fuentes *seguras* asignada por la tradición erudita hasta Menéndez Pelayo. Lo peor, lo abusivo seguramente del estudio de Castro, ha sido la desmesurada influencia ejercida por su información en el mejor de los casos colateral, al haber confundido y enmascarado la sustancia fundamental del mérito del *Quijote*. Sobre Cervantes autor de *Don Quijote*, lo

---

apriorística: la de que Cervantes fue el más ilustrado y progresista de los autores renacentistas españoles. En cierto sentido, y por la contundencia [*inapropiada*, la acotación es mía] de su documentación, *El pensamiento de Cervantes* es *un ejercicio brillante de periodismo académico* [los subrayados aquí también son nuestros]; sería tan fiable como la suma de sus fuentes y contactos, si no fuera porque los suele sesgar» (*Ibid*., pág. 237).

[48] Creo que la calificación se hace más que necesaria, a la luz sobre todo del exagerado papanatismo o del sectarismo ideológico con que la tradición crítica posterior ha venido aclarando el crédito de la temprana tesis cervantina de Castro. El asunto merece, por supuesto, una determinación factible más detallada y extensa de la que me es posible en este artículo y nota. Por mi parte, queda prometida para otro lugar; pero aquí —a más de acompañar mis advertencias con otros testimonios actuales sobre la caducidad del crédito atribuible a Castro, como el de Anthony Close— adelanto y reitero que las fuentes literarias declaradas por el mismo Cervantes y ya enumeradas por Menéndez Pelayo: a saber, la lección de viajes que es la *Odisea* y la novela bizantina de Heliodoro y Aquiles Tacio en la imitación de Nuñez de Reinoso, sus citados *Diálogos* de León Hebreo, las traducciones de Diego Gracián de moralistas griegos como Jenofonte y Plutarco y las obras de Luciano de Samotracia, y más directamente las del valenciano Luis Vives; luego y tras la «divinidad» humanizada de *La Celestina*, la tradición erasmista ajustada al acotado nivel castellano de la cultura del alcalaíno en el por entonces estigmatizado Juan de Valdés. Respecto al Erasmo tan buscado en directo por Castro sobre Cervantes, las contadas coincidencias con cuyos *Adagios*, si acaso, se explican mejor desde los centones manuales de Mal Lara y Covarrubias. Entre los prosistas extranjeros más inmediatos el inevitable contagio estilístico de Boccaccio, el temático de la *Arcadia* de Sannazaro y el del celebérrimo *Cortesano* de Castigione. Y fuera de eso, poco más, porque al decir de don Marcelino, las «ideas» de Cervantes no traspasaban «los límites del saber común de sus contemporáneos», de tal forma que avanzaba premonitoriamente en 1905: «si los que pierden el tiempo en atribuir a Cervantes ideas y preocupaciones de librepensador moderno conocieran mejor la historia de nuestro gran siglo, encontrarían la verdadera filiación de Cervantes». En «Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del *Quijote*», ed. cit., pág. 329.

UAM Ediciones

de menos resulta ser el inventario —sea retórico o poético— de sus figuras de «ingenio», sino la elucidación e*stética* de sus incalculables procedimientos literarios de «genio». Y nada, o muy poco, sobre este factor diferencial único del carácter estético del *Quijote* se sustancia en el libro de Castro.

Elucidar el supremo arte cervantino en cada paso de la ideación literaria del *Quijote* era —y lo sigue siendo— tarea reservada más a un gustador experimentado de la genialidad artística de las formas que no a un historiador escueto del «ingenio» manifiesto en conceptos del pensamiento. De ahí, que si acaso se pueden señalar por ahora las trazas más seguras a esa poética todavía pendiente[49] de la genialidad literaria cervantina en el *Quijote*, lo más próximo de ella ha de buscarse en descripciones de la *acción literaria* de Cervantes como la siguiente de Menéndez Pelayo, insustituible en su trascripción literal: «…por lo claro y armónico de la composición; por el buen gusto que rara vez falla, aun en los pasos más difíciles y escabrosos; por cierta pureza estética que sobrenada en la descripción de lo más abyecto y trivial; por cierta grave, consoladora y optimista filosofía que suele encontrarse con sorpresa en sus narraciones de apariencia más liviana; por un buen humor reflexivo y sereno, que parece la suprema ironía de quien había andado mucho mundo y sufrido muchos descalabros en la vida, sin que ni los duros trances de la guerra, ni los hierros del cautiverio, ni los empeños, todavía más duros para el alma generosa, de la lucha cotidiana y estéril con la adversa fortuna, llegaren a empañar la olímpica serenidad de su alma, no sabemos si regocijada o sosegada»[50].

---

[49] No vale a sustituir la entidad actualmente necesaria y posible que reclamamos y esperamos de una poética —o estética— literaria del genio, para reconocer adecuadamente y paso a paso la capacidad sublime en decisiones artísticas de Cervantes en el *Quijote*, la comúnmente prestigiada *Teoría de la novela en Cervantes* de Edward C. Riley, (Madrid: Taurus, 1966), obra que se reconocía, como mucho, el límite de ser una poética del ingenio bajo el imperativo de inspiración castriana, de rastrear —tarea imposible— la cultura teórico-literaria de Cervantes, siempre en la traza de la gratuita conjetura de Toffanin en el superficial capítulo cervantino de *La fine dell´umanesimo*. Cultura poética y retórica más bien estrecha en sus conocimientos adquiridos la de Cervantes, y aún así en el mejor de los casos, y como mucho tan débilmente deudora a la pesadísima *Filosofía antigua poética* de Pinciano como lo llegó a probar, involuntariamente, el rastreo entusiasta de un beneméritamente bisoño Canavaggio en el exhautivo análisis de su estudio «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*», en *Anales cervantinos*, VII (1958), págs. 13-197. Hay que obviar por tanto la ya nunca probable pretensión de señalarle fuentes precisas en la preceptiva italiana a Cervantes, de la que nunca se ha desdicho el prurito castriano de Riley (ver sus ulteriores *Introducción al «Quijote»*, de 1986: Barcelona: Crítica, 2004, págs. 84-6); o el resumen «Cervantes: Teoría Literaria», publicado en la edición de *Quijote* del Instituto Cervantes, del 2004, págs. CXLIV y sigs.) para profundizar y deducir en el arte del *Quijote* una adecuada y proporcional poética —o estética— de la genialidad literaria cervantina.

[50] *Ibid*., pág. 328. Nuestro máximo crítico español se aproximaba meritoriamente en estas líneas al irreductible numen de la gracia literaria de Cervantes. Un secreto de la *acción literaria* genial de Cervantes, que resulta extremadamente sutil y fugitivo al control, explicado, de cualquier crítica, incluida

UAM Ediciones

Hombre de su tiempo, el alertado *ingenio* de Cervantes participaba, a no dudarlo, del universo de las inquietudes y las actitudes intelectuales, éticas y cívicas que acertaron a encauzar a fórmulas conceptuales los talentos supremos en la edad de Luis Vives y de Erasmo, Bruno, Maquiavelo, Castiglione, Montaigne o Descartes. Pero es una excentricidad evidente pretender compulsar reductivamente a fórmulas filosóficas de «pensamiento» la feracidad ubérrima del jardín encantado de la imaginación que deslumbra en el *Furioso* de Ariosto o el impulsado estro celestial de Tasso en su *Jerusalen*. La enciclopedia de los constructos de la razón pura barroca ni tan siquiera resulta poderosa en sí misma a recubrir con fidelidad las insondables plasmaciones de la visión de mundo en la cumbre de humanidad experta que incluía el poema de Milton o los apartes monologantes de los personajes del teatro de Shakespeare. Dígase, en consecuencia, lo correspondiente a la genialidad sublime del arte de Cervantes en el *Quijote*, la probada —hoy ya convenidamente— *central* entre todas las expresiones superiores, antiguas y modernas, de la conciencia humana plasmada en el más universal y comprehensivo arte de la palabra. Porque, en derredor de la *acción literaria* de Cervantes, fueron a buen seguro todos los óptimos genios de aquella época trascendental, meridiana de Europa, para formular la luminosa altiplanicie del espíritu que avizoró el *Zeitgeist* de la culminante edad medianera de Europa… Todos aspiraron al humano milagro de encarnarla, pero sólo el *Quijote* cumplió sobre todos con *centralidad* sencillamente representativa, desde la suprema ventaja de la universalidad humanísima de la imaginación literaria.

---

la alta empatía en la monumentalidad parafrástica de Menéndez Pelayo. Otro crítico superior, Harold Bloom, confesaba asimismo, la irreductibilidad del arte de Cervantes a medidas críticas observables y exactas: «...Don Quijote —ha dicho Bloom— nos contiene de tal manera que, al igual que pasa con Shakespeare, no podemos salir de él a fin de alcanzar un cierto perspectivismo. Estamos dentro de ese libro inmenso y gozamos del privilegio... La verdad estética de *Don Quijote* consiste en que, al igual que Dante y Shakespeare, hace que nos enfrentemos con la grandeza. Si nos cuesta comprender del todo la búsqueda de don Quijote, sus motivos y fines pretendidos, es porque nos enfrentamos a un espejo que nos sobrecoge incluso en los momentos en que más disfrutamos. Cervantes nos lleva siempre mucha delantera y nunca podemos atraparle». De *¿Dónde se encuentra la sabiduría?*, ed. cit., págs. 83 y 94.

FORMAS Y FUNCIONES DEL ROMANCERO EN EL *QUIJOTE*

AURELIO GONZÁLEZ
(El Colegio de México)

Aunque sea lugar común, quizás el punto de partida más adecuado para hablar del Romancero, el *Quijote* y Cervantes sea el famoso *Entremés de los romances*[1] ya que en él encontramos la locura de un personaje de tanto leer el Romancero y esta relación es una clave sobre la inmensa popularidad que tenían las historias plasmadas en este género poético, comparables con ventaja con aquellas otras historias que finalmente escoge Cervantes para que enloquezca su hidalgo manchego: las narraciones caballerescas. En el caso de los nexos, influencia o antecedente del *Entremés* con el *Quijote* yo no enloqueceré tomando partido sobre si es de Cervantes, anterior, posterior o contemporáneo del *Quijote*, bástenos recordarlo para lo que nos interesa: ejemplo y prueba de la popularidad del género romancístico en la época de Cervantes.

Por otra parte, al relacionar la magna obra cervantina con el Romancero también hay que tomar en cuenta la importancia que tenía Cervantes en el medio literario y cultural de su tiempo como autor de los populares «romances nuevos» y el conocimiento que tenía nuestro autor del Romancero viejo, conocimiento que es fácilmente constatable en la abundante utilización de citas directas o en alusiones a personajes y situaciones del Romancero en las obras cervantinas en general.

[1] Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, jácaras y mojigangas*, ed. facsimilar de José Luis Suárez y Abraham Madroñal, Granada: Universidad de Granada, 2000, págs. 157-61.

Edad de Oro, XXV (2006), págs. 275-293

Es importante recordar, antes de seguir adelante, que hablar del «Romancero» es referirse al conjunto de textos transmitidos a lo largo de siglos de forma oral que, de acuerdo con Menéndez Pidal, se define como parte de la literatura de tipo «tradicional», esto es aquella literatura que vive en variantes. La amplia difusión del romance, tanto temporal como espacial, es una de las características más importantes de este género, y hace de él una de las expresiones culturales tradicionales más destacadas del mundo.

Pero en la difusión de este tipo de textos, a partir de un momento que se puede situar en la última parte del siglo xv, tiene parte muy importante la transmisión impresa. Ésta consistía, hasta el primer tercio del siglo xx, en pliegos y hojas volantes vendidos por sus transmisores habituales (intérpretes ambulantes, en ocasiones ciegos, más o menos profesionalizados), y hoy en día, en cancioneros populares y otros medios de reproducción como las grabaciones de intérpretes profesionales. Los textos más profundos, por el arraigo y apropiación que hace de ellos la comunidad, son los llamados «tradicionales», y en ellos no hay simple memorización sino creación poética por parte de los transmisores. Esta creación es la que pone de manifiesto «las virtualidades creadoras que encierra, en cada momento, la transmisión oral en su incesante movimiento hacia lo futuro. Tradición, en ese sentido, es creación».[2] Pero los textos del Romancero no sólo han sido conservados por la memoria colectiva o transmitidos por los poco durables pliegos y demás prensa callejera. También la literatura culta, especialmente la de los Siglos de Oro y posteriormente la del Romanticismo han integrado, a veces entreverándolas hasta hacerlas casi irreconocibles, las formas e historias romancísticas. En este sentido Cervantes es un transmisor tradicional que recrea los romances y les da un nuevo sentido en el *Quijote* y otras de sus creaciones literarias cultas, por lo que no debe extrañar que en ocasiones sus versiones no coincidan exactamente con otras que conocemos. Por otra parte la asimilación de la cultura tradicional en la cultura culta es una posibilidad nada extraña y más bien frecuente dentro de la creación literaria barroca.

También hay que tomar en cuenta que el Romancero, debido a la amplitud de su dispersión geográfica y temporal, así como a la presencia de distintos medios de transmisión, desde la oralidad hasta los medios masivos de difusión —lo cual complejiza los temas que puede tratar—, debe verse desde varias perspectivas que no están tajantemente aisladas sino que se entremezclan o traslapan. Así, aunque se haga una clasificación cronológica del Romancero, en los textos están implicados distintos estilos y temas, a veces coincidiendo con los límites cronológicos, pero en otras ocasiones rebasándolos. Es importante señalar esto pues muchas veces al hablar del Romancero, el estudioso se detiene en la vida

[2] Paul Bénichou, *Creación poética en el Romancero tradicional*, Madrid: Gredos, 1968, pág. 7.

UAM Ediciones

tradicional oral y se olvida la creación artística escrita del Barroco o la derivada de la transmisión en pliegos vulgares impresos que en el periodo entre los siglos XVI y XVII coexistieron sin mayor problema.

La tradición romancística se inicia en la Edad Media, época en la cual el romance vive y se transmite en forma casi exclusivamente oral, pero ya desde finales del siglo XV los cancioneros musicales nos dan testimonio de la presencia de romances tradicionales en los ámbitos de la cultura cortesana, tal es el caso del *Cancionero musical de Palacio* o del llamado *Cancionero de* Londres. Ya en el *Cancionero General*, la famosa compilación de poesía cancioneril elaborada por Hernando del Castillo y publicada por primera vez en Valencia en 1511, pero que alcanzó entre su primera publicación y 1573 nueve ediciones, las cuales hay que considerar y reconocer su gran influencia en la conformación del gusto poético del siglo XVI, se incluyen poco menos de medio centenar de romances, la mayoría de ellos, como era de esperarse por el tipo de obra, de tono y estilo cortesanos.

Durante esta época el romance sigue con una vida intensa en los estamentos inferiores de la sociedad y con una rica transmisión oral, pero al mismo tiempo adquiere auge y reconocimiento en los ambientes cortesanos. Esto se inicia en la corte de los Reyes Católicos donde el Romancero se desarrolla con gran amplitud gracias a una infraestructura musical bien desarrollada. El romance ahora lo comparten los juglares y los nobles compositores de la corte, y las vías de difusión que ofrece la recién desarrollada imprenta de tipos móviles muy pronto serán aprovechadas por los editores para satisfacer los gustos de una sociedad para la que el romance había sido y seguía siendo un medio noticiero importantísimo.

La primera etapa de la vida de este Romancero es aquella que conocemos por medio de las publicaciones del siglo XVI, sobre todo los *Cancioneros de romances* publicados en torno a 1550 por el famoso editor Marín Nucio en Amberes y la *Silva de romances* publicada en Zaragoza en 1550. Este tipo de colecciones se prolongará hasta las *Rosas de romances*, publicadas por Joan Timoneda en Valencia en 1573, o la *Silva de varios romances* de 1581 en Barcelona. Otro tipo de publicaciones, los pliegos sueltos, dirigidos a un tipo de público mucho más amplio y de menor alcance económico, también nos dan testimonio de la tradición romancística. De estos materiales, publicados por miles, pero por su propia condición perecederos, nos han quedado pocas muestras.

El auge del interés por los textos romancísticos hace que a partir del último tercio del siglo XVI se generen nuevos romances, algunos debidos a los mejores ingenios de la época, como Góngora, Lope de Vega, Cervantes, Liñán de Riaza, Lobo Lasso de la Vega, etc., que se empiezan a publicar en las llamadas *Flores de romances nuevos* iniciadas por el Bachiller Pedro de Moncayo (Huesca, 1589) y seguidas por Sebastián Vélez de Guevara (Burgos, 1592), Andrés de Villal-

ta y Felipe Mey (Valencia, 1593), Pedro de Flores (Lisboa, 1593), Francisco Enríquez (Madrid, 1595) y Luis de Medina (Madrid, 1597) y que culminan con la publicación de esa compilación masiva (de más de mil textos) que es el *Romancero general*, aparecido por primera vez en Madrid en 1600; colección que incluye al menos un romance debido a Cervantes, y la cual era conocida hasta por la Preciosa de *La Gitanilla* que bien decía «[...] si con esta añadidura han de venir sus romances, traslade todo el *Romancero general* y envíemelos uno a uno [...]».[3]

Se considera que los textos publicados en el periodo que va desde 1589 hasta la primera mitad del siglo XVII forman el llamado «Romancero Nuevo» y corresponde a la etapa más productiva de la vida de Cervantes. Estos textos se encuentran en pliegos sueltos y en los pequeños cancioneros o «flores» antes mencionados, o mezclados con textos viejos en publicaciones romancísticas como las de Lorenzo de Sepúlveda, *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España* (Sevilla, 1584), Lucas Rodríguez, *Romancero historiado* (Alcalá, 1582), y la ya mencionada gran recopilación: el *Romancero general* (Madrid, 1600) o en la *Historia de los bandos de los Zegríes y Abencerrajes*, (Zaragoza, 1595, Cuenca 1619) de Ginés Pérez de Hita que contiene por igual romances viejos y nuevos.

Con posterioridad a esta fecha se siguen reuniendo y publicando romances en obras como las de Gabriel Lobo Lasso de la Vega, *Manojuelo de romances nuevos* (Zaragoza, 1601 y 1603); Jerónimo Francisco Castaña, *Primera parte de los romances nuevos nunca salidos a luz* (Zaragoza, 1604); Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid* (Lisboa, 1605), que Cervantes bien pudo haber conocido; y posteriormente las de Alonso de Ledesma, *Romancero y mostro imaginado* (Madrid, 1615); Juan de Chen, *Laberinto amoroso de los mejores romances que hasta agora han salido a luz* (Barcelona, 1618); Arias Pérez, *Primavera y flor de los mejores romances que han salido* (Madrid, 1621); Francisco Segura, *Primavera y flor de romances. Segunda parte* (Zaragoza, 1629).

Es claro que no todos los textos romancísticos tienen el mismo estilo; algunos textos entre los viejos, aquellos que Cervantes conocía bien, todavía conservan los recursos del juglar, al que podemos considerar esencialmente como un transmisor profesional y especializado. De estos romances se dice que tienen un estilo «juglaresco». Se trata por lo general de textos más largos (hasta 400 versos como en el caso del *Marqués de Mantua*, presente en el *Quijote*) que el común, con abundantes fórmulas de introducción propias de un narrador ejecutante, del tipo «bien oiréis lo que diría». El resto de los romances viejos se caracteriza

[3] Miguel de Cervantes, *La gitanilla*, en *Obras completas*, ed. de Florencio Sevilla, Madrid: Castalia, 1999, pág. 520.

UAM Ediciones

por el estilo «tradicional» muy relacionado con la transmisión oral. Este estilo tradicional se apoya en el uso de fórmulas, tópicos, paralelismos, estructuras formularias, repeticiones, enumeraciones triádicas, etc., todos ellos recursos muy relacionados con la conservación de los textos en la memoria, fundamental en la transmisión oral, y que en buena medida son la marca de identificación del considerado estilo romancístico.

En lo que llamamos el Romancero nuevo, aquel en el que situamos a Cervantes como autor, encontramos textos con formas estilísticas no usadas antes; algunas de ellas son producto de una voluntad de reproducir el estilo viejo, usando una pretendida «fabla» medievalizante. Se trata de romances artificiosos, derivados de crónicas históricas, compuestos con un estilo «erudito» que trata de imitar el de los auténticos romances viejos. A partir de los recursos de la oralidad y con la apertura de la estética barroca que acepta la coexistencia de lo culto y lo popular, algunos autores desarrollaron un estilo mucho más «artístico» apoyado en el artificio poético y el arte de ingenio, pero sin perder de vista la estética tradicional colectiva e incluso con un aire popular. La imprenta da en esta misma época con una veta de gran aceptación comercial: se trata de romances devotos, de hechos milagrosos extraordinarios, o de noticias de acontecimientos escandalosos y crímenes notables. Muchos de estos textos están compuestos en un estilo «vulgar». Este estilo también ha sido definido como «de pliego», por el medio de transmisión preferido, o «de ciego» por ser los cantores ciegos ambulantes los transmisores más frecuentes. Los textos llamados «vulgares» están caracterizados por un estilo que toma términos y estructuras de la literatura culta, pero que sigue los lineamientos del gusto popular; por lo general se difunden desde los centros urbanos donde se encuentran las casas impresoras de pliegos y hojas sueltas, y sus temas son noticias escandalosas como historias de delincuentes, crímenes, catástrofes, aventuras amorosas desdichadas, desgracias, hechos milagrosos, etc., y su variación es casi nula, pues el lenguaje no es el natural de la oralidad y, por tanto, sencillamente se memorizan tal cual.

También hay que tomar en cuenta que al ser el romance una forma baladística y, por tanto, un género épico-lírico, sus temas se desarrollan en una amplia gama que abarca distintas facetas de lo épico y lo novelesco, esto es, hay temas que exaltan los valores de la colectividad, así como otros en los cuales el amor o las hazañas son los referentes con un tratamiento de simple aventura. En este arco, en cada periodo y estilo del Romancero podemos encontrar que se desarrollan romances con distintos temas.

En el Romancero viejo los temas épicos tienen presencia muy importante, básicamente a partir de los ciclos de Rodrigo, el último rey godo, y la pérdida de España, el Cid, Bernardo del Carpio, el conde Fernán González, el triste fin de los siete Infantes de Lara y las Mocedades de Rodrigo. En los textos con

esta temática se desarrollarán aspectos, como el del vasallo rebelde, alejados de los poemas épicos originales. La historicidad de estos romances se concreta en muchos casos a la presencia de personajes con realidad histórica. Por otra parte tenemos los textos que tienen efectivamente un referente histórico como pueden ser los hechos del rey Pedro I el Cruel; los acontecimientos de la corte de Portugal o de Nápoles, o las acciones, triunfos y desdichas de los Reyes Católicos, como la muerte del príncipe don Juan, su heredero.

Los últimos años del siglo XV históricamente son muy importantes no sólo políticamente sino también para la cultura medieval, ya que, al igual que en lo político, en esos años se replantean muchas formas literarias o artísticas, y sus contenidos se adaptan a la nueva sociedad. En el caso de los romances sobre Pedro I es muy claro el contenido propagandístico a favor de don Enrique y en contra del rey; es muy posible que, debido al asesinato de don Pedro y al triunfo de su hermano, no hayan llegado hasta nosotros los romances de tono opuesto y en cambio sí sobreviven romances como el que cuenta la historia de la muerte del maestre de Santiago.

Dentro de los romances de tema histórico son específicos de este periodo los romances «fronterizos», que narran acciones sucedidas entre moros y cristianos en la frontera entre ambas comunidades en el marco de la Reconquista. Los romances con esta temática tienen, además, una clara función noticiera. En este apartado se engloban los romances sobre la pérdida de ciudades como Alhama, el cerco de Baeza, la conquista de Antequera, batallas como la de Río Verde o la de los Alporchones, la muerte de don Alonso de Aguilar o Albayaldos o las acciones del Maestre de Calatrava.

Alejados del referente histórico están los romances de temas caballerescos derivados de los ciclos habituales de poemas épicos y *romans* de la materia de Francia con Carlomagno y sus doce pares, el sueño de doña Alda o las acciones de Gaiferos, o la transformación de la espada *Durlindana* de Roldán en el caballero Durandarte; la materia de Bretaña con las hazañas de los caballeros de la Tabla Redonda y de otros ciclos caballerescos, especialmente Lanzarote y Tristán e Iseo. Cervantes acudió a los romances de temas históricos y caballerescos para refuncionalizarlos en su *Quijote*.

Una temática muy importante por su permanencia es la «novelesca», con historias amorosas y aventuras. Este tipo de textos es el que más ha perdurado hasta nuestros días. Son los romances con las historias de la linda Melisenda y el infante Arnaldos, el conde Claros, Gerineldo, la Blancaniña, el traidor Marquillos, Julianesa, Moriana, don Bueso, la Infantina, el conde Alemán, Rosaflorida, la gentil dona, Espinelo, el Palmero y el conde Alarcos.

Otro apartado temático es el de los romances con historias del mundo clásico grecolatino, como el rapto de Elena, Tarquino y Lucrecia, Nerón y el incendio de Roma, Dido y Eneas o la muerte de Alexandre. También tienen importancia,

UAM Ediciones

aunque en menor medida, los romances llamados trovadorescos o líricos como *Fontefrida* o *El prisionero*. Estos serán romances que aparecerán en la segunda parte del *Quijote*.

Del corpus del Romancero nuevo, desaparecen los temas fronterizos, que ya no tienen sentido al haber desaparecido la frontera, pero en cambio aparecen temas nuevos o derivados de los anteriores; y así surgen los de tema morisco con las historias de Azarque, el granadino, Gazul, Zaide, Tarfe, Abenzulema, Aliatar, Almoralife, Bravonel de Zaragoza, Hacen, el último abencerraje, Arbolán, el Albanés o Alhabiz. Un tema nuevo relacionado con el mundo islámico fue el de los cautivos y así se crean los romances que cuentan la violencia de Dragut, Ochalí, Arnaute Mahamí y la nostalgia del Español de Orán.

También el tema pastoril, presente en toda la literatura del siglo áureo, llegó al Romancero, y Lope y sus amigos se enmascararon con nombres de pastores y contaron las historias de Filis y Belardo, Belisa y Belardo, Riselo y Galatea. Como contraparte de este falso mundo pastoril también se desarrollaron los romances de rústicos en los que los personajes son las serranas, Minguilla, Pascuala o el pastor Llorente.

Otros temas se renovaron: así fue como los romances de temas caballerescos vieron la entrada de todo el mundo ariostesco con las andanzas y amores de Gaiferos y Melisendra, Olimpia y Bireno, Angélica y Rugero, Bradamante, Angélica y Medoro o Rugero y Rodamonte. A todos estos temas se aplicó el ingenio de los grandes poetas de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII como Góngora, Lope, Cervantes o Quevedo y los textos burlescos y paródicos engrosaron el corpus del Romancero nuevo.

Los romances épicos contaron nuevas historias de los ciclos ya consagrados en el Romancero viejo. En el referente histórico, las hazañas de los Reyes Católicos y sus caballeros dejan su lugar a nuevos hechos como la batalla de Lepanto y las empresas de Carlos V. Los de la Antigüedad clásica introducen nuevas historias: además de los temas relativos a la Guerra de Troya y los amores de Dido y Eneas, se cuentan las famosas acciones de Coriolano y Julio César y la resistencia heroica de Numancia.

También se desarrolla, de la mano de autores como Quevedo, el uso de la lengua de germanía en los romances de jaques con textos tan difundidos como la *Carta de la Perala a Lampuga su rufián*, o los del mulato de Andújar. A pesar de sus temas, e incluso en ocasiones de su estilo, algunos de estos textos entraron en la memoria colectiva y llegaron a nuestros días. Cervantes también hace uso de estos dos últimos tipos de romances en su historia del hidalgo manchego.

Por todo lo anterior es evidente la presencia del Romancero en la vida cultural de la época que le tocó vivir a Cervantes, pero es importante tener en cuenta cual era la valoración que hacía Cervantes del género. Una reflexión sobre el Romancero, más imaginativa que otra cosa, la tenemos en su *Viaje del Parnaso*,

UAM Ediciones

cuando describe los elementos de la nave capitaneada por Mercurio en la cual han de partir en busca de la verdadera poesía:

> era la chusma de romances toda,
> gente atrevida, empero necesaria,
> pues a todas acciones se acomoda
> (I, 250-253)[4]

Me parece que se trata en realidad de una imagen humorística, pero significativa: los romances se comparan con la chusma, es decir, con los remeros de las galeras; algo por tanto, que puede considerarse despreciable por su bajo origen, pero que por ser la fuerza que mueve la galera, es fundamental para navegar, y es —como dicen los versos— capaz de adaptarse a toda circunstancia. «Los romances (chusma, gente de servicio de la galera) sirve en distintas acciones marineras, esto es géneros o textos, y es lógico suponer que también en el mucho más refinado y complejo mundo de la poesía en boga en aquel momento: el Romancero nuevo, desempeñarían esta amplia gama de funciones».[5] Por ejemplo, Cervantes utiliza muchas formas de incluir romances y con ellas de intertextualidad, y buen ejemplo de esta variación es el segundo romance de Altisidora («Escucha, mal caballero»), romance nuevo que parodia otro popularísimo romance nuevo de Lope de Vega «De pechos sobre una torre», el cual apareció por primera vez en 1593 en la *Flor de romances nuevos* y llegó al *Romancero general*. El tema del romance incluido en el *Quijote* es el mismo que el de Lope (el uso comparativo del abandono de Dido por Eneas), pero el tono es muy diferente.

También hay que tomar en cuenta el peso que tiene Cervantes como autor de romances.[6] Su interés en este género está confirmado, aunque de manera un tanto limitante sobre la calidad de su obra romancística, por el propio Cervantes quien, en la ficción del *Viaje del Parnaso*, reconoce ante Apolo ser autor del género:

> Yo he compuesto romances infinitos,
> y el de los Celos es aquel que estimo,
> entre otros que los tengo por malditos.
> (IV, 40-42)

---

[4] Cito por la edición de Florencio Sevilla del *Viaje del Parnaso*, en *Obras completas*, *op. cit*., págs. 1185-1217. En adelante cito entre paréntesis el número de capítulo y de versos.

[5] Aurelio González, «Cervantes y los temas del Romancero nuevo», en *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona: Anthropos, 1993, pág. 610.

[6] Véase *ibid.*, págs. 609-16.

UAM Ediciones

Sus contemporáneos reconocían a Cervantes como romancista destacado, baste recordar la conversación que tuvo lugar en el corral de la calle del Príncipe en enero de 1588, y que se recoge en el proceso por difamación seguido contra Lope de Vega. En la mencionada conversación, a propósito de un romance satírico, Luis de Vargas Manrique (1566?-1600?) dice que un texto con tal estilo difamatorio sólo podía deberse en Madrid a la pluma de cinco personas: Cervantes, Liñán, el propio Vargas, Arias y Lope de Vega, quienes, en opinión de Menéndez Pidal[7], junto con Góngora y Salinas (aunque a mi parecer con más méritos que Félix Arias Girón debería estar en este grupo Gabriel Lobo Lasso de la Vega) serían los autores más importantes del Romancero nuevo.

En esta primera generación de romanceristas, Cervantes es el de mayor edad y por lo tanto de alguna manera destaca entre los iniciadores de la nueva manera de entender el romance, un género ya viejo en aquella época. Y aquí tal vez sí se pueda aplicar con buenas razones aquel verso con el que Mercurio en el citado *Viaje del Parnaso* se dirige a nuestro escritor llamándole «¡Oh Adán de los poetas, oh Cervantes!» (I, 202).

Sin embargo, y a pesar de las consideraciones anteriores, el único romance atribuible indudablemente a Cervantes que se recoge en la recopilación del género: el *Romancero General* de 1600 es «el de los Celos», lo cual no quiere decir que no haya otros suyos, pues en muchos casos la voluntad de anonimia de los autores del Romancero nuevo, el tiempo se ha encargado de hacerla valedera. Parece que ese romance de *Los celos* es el que comienza «Yace donde el sol se pone / entre dos tajadas peñas», que se publicó en la séptima parte de la *Flor de romances* (Toledo, 1595) y se incluyó también en el *Romancero general*; en él aparecen Lauso y Silena como pareja de pastores enamorados, nombres que se utilizan también en *La Galatea* para encubrir a Cervantes y su amada.

Hay que recordar que lo mismo Cervantes que sus lectores tenían un amplio manejo del Romancero, tanto por haber oído cantar romances en distintos ámbitos sociales como por haber aprendido a leer con los pliegos sueltos que los contenían. También es claro que el mercado de pliegos era muy amplio y si formaban parte de un público más culto no sería raro que tuvieran alguna de las colecciones más difundidas como las de Nucio o las *Silvas*. El fenómeno de la utilización de referencias de romances por parte de Cervantes no es exclusivo de él y tiene una larga tradición (baste recordar el tantas veces citado episodio de Cortés ante las costas de Veracruz dialogando con Portocarrero con versos de romances, episodio que refiere Bernal Díaz del Castillo en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*), por otra parte el público lector estaba en sintonía con esta costumbre o recurso literario y respondía a las citas,

[7] Ramón Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico*, Madrid: Espasa-Calpe, 1953, t. II, págs. 120-21.

alusiones y reflejos del Romancero. El autor y los lectores compartían un juego intertextual que, además de la información condensada, podía llegar a tener connotaciones humorísticas.

La crítica no ha sido coincidente en la valoración que hacía Cervantes del Romancero. En 1920, Menéndez Pidal, el maestro romancerista, pensaba que Cervantes ponía por encima ese «género poético admirable» que es el Romancero, de ese otro «género literario de muchos execrado»[8] que corresponde a los libros de caballerías. Por el contrario, Chevalier considera que Cervantes no apreciaba mucho los romances viejos, pues en general hace poco uso de ellos y en el *Quijote* «los que citan romances viejos son, dejando aparte al enloquecido don Quijote, gente iletrada o de poca cultura. Los hombres cultos, clérigos o hidalgos, además de alguna mujer más o menos culta, nunca recuerdan el romance».[9] En este sentido en el *Quijote* el narrador nos dice, a propósito del romance del *Marqués de Mantua*, que es una «historia sabida de los niños, no ignorada de los mozos, celebrada y aun creída de los viejos, y, con todo esto, no más verdadera que los milagros de Mahoma» (*Quijote*, I-v).[10] Para Eisenberg, Cervantes valoraba muy poco los romances pues los consideraba similares a los libros de caballerías en cuanto los dos géneros estaban llenos de mentiras y podían ser muy lascivos.[11]

Me parece evidente que Cervantes conocía muchos romances viejos, que le gustaban y además le permitían hacer un juego divertido, y que por eso insertaba frecuentemente en sus obras citas, menciones o alusiones a ellos; es claro que muchas veces en la utilización de versos o una simple referencia a un romance hay un trasfondo de humor, pero ello no implica necesariamente un rechazo o menosprecio por el género.

En relación con el *Quijote* diversos autores[12] han señalado la presencia del Romancero, sobre todo de romances viejos. Esta abundancia ya fue notada por sus mismos contemporáneos y posiblemente era coincidente con una posición creativa más generalizada y así es que Avellaneda también emplea el mismo

---

[8] Ramón Menéndez Pidal, «Un aspecto en la elaboración del *Quijote*», en *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid: Espasa-Calpe, 1973, (2.ª ed.), págs. 9-60.

[9] Maxime Chevalier, «Cervantes frente a los romances viejos», *Voz y Letra*, 1 (1990), págs. 191-96.

[10] Cito por la edición en las *Obras completas* ya mencionada indicando entre paréntesis, como es habitual, números de parte y capítulo.

[11] Daniel Eisenberg, «El romance visto por Cervantes», en *Estudios cervantinos,* Barcelona: Sirmio, 1991, págs. 57-82.

[12] Véase, por ejemplo, Magdalena Altamirano, «El Romancero en la Primera parte del *Quijote*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLV-2 (1997), págs. 321-37 o Julio Alonso Asenjo, «*Quijote* y romances: uso y funciones», en Rafael Beltrán (ed.), *Historia, reescritura y pervivencia. Estudios en memoria de Amelia García-Valdecasas*, Valencia: Universitat de València, 2000, págs. 25-65.

UAM Ediciones

recurso en su *Quijote* apócrifo e inserta citas o alusiones a romances de los ciclos épicos de Bernardo del Carpio, del Cid, de Fernán González o del Cerco de Zamora, o caballerescos del ciclo carolingio como el de *Calaínos*.

Por otra parte el discurso del *Quijote* está muy impregnado del discurso romancístico por lo que además de menciones concretas y citas textuales de romances encontramos también coincidencias textuales en las cuales es difícil señalar si se trata efectivamente de una cita del romance, referencias a lugares y personajes de romances (don Rodrigo, el conde Dirlos, Montesinos, el campo de Montiel) y por otra parte también hay una correspondencia estilística y fraseológica (voluntaria o inconsciente) con el Romancero, por ejemplo en el uso de estructuras formulísticas (del tipo «que saliendo de este bosque entre en aquella montaña», II-I) y desde luego no se pueden olvidar las referencias de Cervantes a romances de su tiempo que no han llegado a nosotros y que, por tanto, no identificamos como tales. Ejemplo de esto es el romance sobre la muerte del rey Favila que debió de existir y que no ha llegado hasta nuestros días y que Sancho cita: «Yo me acuerdo haber oído cantar un romance antiguo que dice: "De los osos seas comido / como Favila el nombrado"» (II-XXXIV).

Pasando a las presencias concretas del Romancero en el *Quijote* encontramos que en la primera parte (1605) aparecen siete romances: cuatro viejos (*La constancia*, *Lanzarote y el orgulloso*, el *Marqués de Mantua* y *Por el Val de las Estacas*) a los que podrían añadirse otros dos (*La muerte de don Alonso de Aguilar*, I-XLIII, y el *Conde Alarcos*, I-XLVII) y tres nuevos (*«Donde estás señora mía»*, *Marinero soy de amor* y *Yo sé, Olalla, que me adoras*).

El primero en aparecer es el romance llamado de *La constancia* que se inicia con los versos «Mis arreos son las armas mi descanso el pelear», el cual cita don Quijote en el capítulo II, pero que será recordado nuevamente en la segunda parte antes del encuentro de don Quijote con el Caballero de la Blanca Luna: «saliendo don Quijote a pasearse por la playa armado de todas sus armas, porque, como muchas veces decía, ellas eran sus arreos, y su descanso el pelear...»(II-LXIV) apoyado en la memoria del narrador sobre los atributos del hidalgo. Con sensibilidad e intuición literaria, Cervantes sitúa los versos de *«Mis arreos son las armas...»* como el primer romance que se utiliza en el *Quijote*, pues sintetiza las dos motivaciones básicas del protagonista y de la literatura caballeresca que le impulsa a salir por los caminos en busca de aventuras y conforma todo su comportamiento y acciones: el amor cortés como absoluto y el comportamiento ascético como compromiso heroico de los caballeros andantes.[13]

[13] Otros aspectos de este romance como clave del *Quijote* han sido señalados por D. L. Garrison, «The Significance of the Ballad *La constancia* in *Don Quijote*», *Crítica Hispánica*, 3 (1981), págs. 125-32.

UAM Ediciones

En ese momento de la trama de la novela los versos adquieren el valor de un manifiesto de caballería andante en boca de don Quijote, y dan pie, además, en un contraste muy cervantino y barroco, a la burlona réplica del ventero: «Según eso, las camas de vuestra merced serán duras peñas, y su dormir, siempre velar; y siendo así bien se puede apear, con seguridad de hallar en esta choza ocasión y ocasiones para no dormir en todo un año, cuanto más en una noche» (I-II).

Más adelante se menciona el romance de *Lanzarote y el orgulloso*[14] el cual puede verse como un eje del *Quijote*, pues aparece en diferentes situaciones y contextos, y que podemos considerar que funciona como un lema de la andante caballería. La primera mención de *Lanzarote y el orgulloso* («Nunca fuera caballero de damas tan bien servido»), se encuentra también en el segundo capítulo de la Primera parte y es un *contrafactum* adaptado, por las dudosas circunstancias, que don Quijote dirige a las mozas alegres, tratándolas de doncellas, que le ayudan a desarmarse en la venta: «Nunca fuera caballero de damas tan bien servido / como fuera don Quijote cuando de su aldea vino: / doncellas curaban dél, princesas, del su rocino»; y a continuación se encarga de aclarar: «la fuerza de acomodar al propósito presente este romance viejo de Lanzarote ha sido causa que sepáis mi nombre antes de toda sazón».

El mismo romance vuelve a citarse más adelante (I-XIII), esta vez en su versión tradicional:

> Nunca fuera caballero de damas tan bien servido
> como fuera Lanzarote cuando de Bretaña vino

cuando el hidalgo cuenta a los desconcertados cabreros un resumen de la historia de la caballería andante, con especial atención a la relación amorosa entre el caballero Lanzarote y la reina Ginebra.

En la segunda parte, al llegar a casa de los Duques, Sancho ha aprendido la lección y entonces el escudero pretende que la dueña doña Rodríguez se haga cargo de su asno, aduciendo los versos del romance: «Pues en verdad —respondió Sancho— que he oído yo decir a mi señor, que es zahorí de las historias, contando aquella de Lanzarote: cuando de Bretaña vino, que damas curaban dél / y dueñas de su rocino» (II-XXXI).

A los amores de Lanzarote y Ginebra también se alude entre las «estrañas figuras» de caballeros y damas del pasado que don Quijote ve en la cueva de Montesinos, pues dice que aparece «la reina Ginebra y su dueña Quintañona, escanciando el vino a Lanzarote cuando de Bretaña vino» (II-XXIII).

---

[14] La relación entre don Quijote y Lanzarote ha sido analizada por Luis Andrés Murillo, «*Lanzarote* and *Don Quijote*», en Michael J. Ruggerio (ed.), *Studies in the Literature of Spain: Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Brockport, New York: State University of New York, 1977, págs. 55-68.

UAM Ediciones

El tercer romance, viejo y de estilo juglaresco, utilizado en la primera parte es el que cuenta el episodio de Valdovinos en el *Marqués de Mantua*, que el hidalgo recita en el suelo, apaleado y maltrecho: «¿Dónde estás, señora mía que no te duele mi mal? / O no lo sabes, señora, o eres falsa y desleal», hasta llegar a los versos «¡Oh, noble marqués de Mantua, mi tío y señor carnal!», momento en que aparece un vecino del hidalgo que le pregunta qué le sucede y «Don Quijote creyó sin duda que aquel era el marqués de Mantua, su tío, y así no le respondió otra cosa sino fue proseguir en su romance, donde le daba cuenta de su desgracia y de los amores del hijo del Emperante con su esposa, todo de la mesma manera que el romance lo canta» (I-V).

De nuevo se alude al mismo romance en el capítulo X, cuando don Quijote, al ver rota su celada, jura «hacer la vida que hizo el grande marqués de Mantua cuando juró de vengar la muerte de su sobrino Valdovinos, que fue de no comer pan a manteles ni con su mujer folgar»; esta última expresión es un verso formulístico que aparece también en otros romances y que puede considerarse casi como un tópico.

Estos tres romances están puestos en boca de don Quijote y tienen la función de caracterizarlo como héroe caballeresco, pero al mismo tiempo establecen, por el contraste del contexto en que se mencionan, la distancia entre la realidad y el espacio de la ficción que crea el ingenioso hidalgo.

Finalmente la referencia, en voz del narrador, al Val de las Estacas (I-XVII), remite al lector a los romances cidianos y establece un contraste entre las heroicas aventuras del Cid y los desastrados acontecimientos sucedidos a don Quijote con los yangüeses y en la primera noche en la venta de Palomeque. También es claro que «El contraste entre los dos "val de las estacas" no puede menos que mover a risa, sobre todo considerando que Rocinante, el caballo que don Quijote cree superior a Bucéfalo y Babieca, fue el causante de la desgracia».[15]

Los romances nuevos de la primera parte se deben a Cervantes, *Marinero soy de amor* (I-XLIII) está puesto en boca del mozo de mulas (que resulta ser caballero disfrazado) y lo debió escribir Cervantes al máximo en 1591 pues en ese año lo musicalizó Luis Salvador (cantor de capilla de Felipe II). En el episodio de los cabreros (I-IX) es el pastor Antonio quien es considerado el autor de *Yo sé, Olalla, que me adoras*. En ambos caso se trata de doloridas expresiones de amor muy en la línea pastoril tan en boga en la época y la cual Cervantes tenía en gran aprecio. Estos romances nuevos son textos completos, a diferencia de los viejos que sólo se citan ya que despiertan en el lector referencias que se suponen más que conocidas. El tercer romance nuevo de esta primera parte, *«Donde estás señora mía»*, en realidad es una contrahechura del *Marqués de*

[15] Magdalena Altamirano, art. cit., pág. 329.

UAM Ediciones

Mantua. Este romance se publicó primero en varias *Flores*, para luego incluirse en el *Romancero general* (1600). Curiosamente también aparece mencionado en el citado *Entremés de los romances*.

La función de los romances nuevos en esta primera parte es variada, pues sólo el último de ellos está en boca de don Quijote y obviamente se integra en el contexto del *Marqués de Mantua*; los otros dos están en boca de los enamorados pastoriles, auténticas voces del amor al uso de la época.

En la Segunda parte (1615) aumenta a 28 el número de romances de los que se toman versos o se hace referencia textual, 19 de los cuales son romances viejos: *Las quejas de doña Urraca*, *Conde Claros*, *El cautiverio de Guarinos*, *Calaínos*, *Bernardo del Carpio se entrevista con el rey*, *Rosaflorida*, *Las quejas de doña Lambra*, *El incendio de Roma*, *La muerte de don Alonso de Aguilar*, *Muerto yace Durandarte*, *¡Oh Belerma!*, *Gaiferos libera a Melisenda*, *Rodrigo y la pérdida de España*, *Diego Ordóñez reta a los zamoranos*, *La penitencia del rey Rodrigo* y *La venganza de Mudarra*, además de *La constancia*, *Lanzarote* y el *Marqués de Mantua*, ya aparecidos en la primera parte, y nueve romances nuevos. Otra novedad de la Segunda parte es que ahora los romances están puestos especialmente en boca de Sancho, quien usa incluso algunos que habían sido empleados en la Primera parte por don Quijote.

Las referencias romancísticas se utilizan en buena medida para caracterizar a don Quijote, pero no sólo como caballero andante, también, aunque sea en forma contrastiva y burlesca, como amador. Este es el caso del capítulo IX de la Segunda parte que se inicia con la expresión «Media noche era por filo, poco más o menos», que contiene la ubicación temporal fundamental del primer verso de la mayoría de las versiones de *Conde Claros*, romance carolingio de extraordinaria difusión en aquella época, no sólo en la tradición oral, sino también en obras musicales, principalmente para vihuela o guitarra.

Esta referencia inicial se encadena con otras menciones romancísticas y en el mismo capítulo IX, cuando don Quijote y Sancho se encuentran de noche en El Toboso con un campesino, que el narrador dice que va cantando «Mala la hubistes, franceses en esa de Roncesvalles», principio del romance carolingio de *El cautiverio de Guarinos*, que llegó a tener un uso proverbial, por lo que al escucharlo don Quijote y Sancho tienen que discutir sobre su carácter premonitorio a propósito del destino de la tercera salida del hidalgo y su escudero.

Siguiendo esta línea de referencias romancísticas aplicadas al contexto de los personajes, más adelante, en el capítulo X, cuando don Quijote manda a Sancho a buscar a Dulcinea por El Toboso; los pensamientos de Sancho están ocupados en saber lo que le podía pasar si lo descubrían, y naturalmente, el Romancero le ofrece una respuesta: «En verdad que tendrían mucha razón, cuando no considerasen que soy mandado, y que "Mensajero sois, amigo, / no merecéis culpa, non"» (II-X), verso formulístico que aporta un contexto épico en la memoria del

lector pues forma parte de romances como *Fernán González se niega a ir a las cortes* («Buen conde Fernán González el rey envía por vos») o el de *Bernardo del Carpio ante el rey* («Con cartas y mensajeros»).

En este mismo capítulo, la referencia temporal «como el mismo sol a mediodía» (II-x) es un elemento formulístico presente con diversas variantes en varios romances carolingios viejos, (por ejemplo los de Valdovinos) la cual se puede relacionar con el romance de *Rosaflorida*, cuyo personaje principal también se enamoró de oídas,[16] lo que pondría en relación a don Quijote con otros enamorados.

Otro romance del que se cita un verso con valor proverbial es el de las *Quejas de Urraca* («Morir vos queredes, padre») el cual se pone en boca de Sancho cuando éste intenta convencer a don Quijote de que las tres campesinas que vienen montando sus asnos son Dulcinea y sus doncellas; y, ante la reticencia de don Quijote para ver algo más que tres labradoras, le dice «calle, señor —dijo Sancho—, no diga la tal palabra».

También con valor proverbial es la cita de uno de los romances más famosos del ciclo de los Infantes de Lara: *La venganza de Mudarra* («A cazar va don Rodrigo y aun don Rodrigo de Lara»). En el capítulo LX de esta Segunda parte, don Quijote considera que Sancho no ha cumplido adecuadamente con los azotes que se debe dar para desencantar a Dulcinea y pretende entonces azotarle él mismo, a lo que se opone Sancho amenzando a su señor con los versos «Aquí morirás, traidor, enemigo de doña Sancha» que probablemente tenían uso proverbial desde hacía tiempo.

Como dijimos, en el *Quijote* la gama de formas de uso de las referencias romancísticas es amplia y así también se usan personajes de romances como referencia de contextos más amplios, por ejemplo, a doña Urraca, personaje principal del romance «Morir vos queredes, padre» se le alude en síntesis de una forma de comportamiento, señal del conocimiento que debía tener el lector, en la discusión entre Sancho y su mujer a propósito del casamiento de su hija: «si yo dijera que mi hija se arrojara de una torre abajo, o que se fuera por esos mundos como se quiso ir la infanta doña Urraca...» (II-v).

Otra historia romancística que se utiliza como referencia la encontramos en el capítulo XXVII, en el cual don Quijote trata de convencer a los habitantes de un pueblo, enfrentados violentamente y dispuestos a usar las armas contra sus vecinos de otro pueblo cercano, que «ningún particular puede afrentar a un pueblo entero». Don Quijote utiliza como referencia que apoya su razonamiento el episodio del reto de los zamoranos que hace don Diego Ordóñez después de

[16] Sobre esta relación véase el trabajo de Magdalena Altamirano, «El Romancero en la Segunda parte del *Quijote*», en *Actas del XV Congreso de la AIH*, México: FCE-El Colegio de México-Tecnológico de Monterrey. [En prensa]

UAM Ediciones

la traición de Vellido Dolfos el cual está recogido en un romance que, entre otras fuentes, apareció publicado en el *Cancionero de Romances de 1550* de Martín Nucio.

El romance de *La penitencia* también se utiliza como referente para una historia extraordinaria en el capítulo XXXIII durante la plática que sostiene Sancho con la Duquesa y sus damas; cuando dice el escudero que:

> de entre los brocados, pasatiempos y riquezas sacaron a Rodrigo para ser comido de culebras, si es que las trovas de los romances antiguos no mienten. —¡Y cómo que no mienten! —dijo a esta sazón doña Rodríguez la dueña, que era una de las escuchantes—, que un romance hay que dice que metieron al rey Rodrigo vivo en una tumba llena de sapos, culebras y lagartos, y que de allí a dos días dijo el rey desde dentro de la tumba, con voz doliente y baja: «Ya me comen, ya me comen, por do más pecado había». (II-XXXIII)

Pero los romances no sólo sirven para caracterizar a don Quijote u otros personajes, tener un uso proverbial o condensar una situación por la mención de un personaje, también sirven de modelo para algunos episodios. Es el caso de la cueva de Montesinos y del retablo de maese Pedro.

Todo el episodio del retablo de Maese Pedro (II-XXV, XXVI, y XXVII) se basa en los romances viejos carolingios de Gaiferos y en algunos romances nuevos que recrean el mismo ciclo. La referencia es clara al hacer la descripción de la historia de Gaiferos y su esposa Melisenda:

> —Esta verdadera historia que aquí a vuesas mercedes se representa es sacada al pie de la letra de las corónicas francesas y de los romances españoles que andan en boca de las gentes, y de los muchachos, por esas calles. (II-XXVI)

El principio del romance se cita directamente:

> [...] y habla con su esposo, creyendo que es algún pasajero, con quien pasó todas aquellas razones y coloquios de aquel romance que dicen:
> Caballero, si a Francia ides,
> por Gaiferos preguntad; (II- XXVI)

Pero el episodio también incluye citas de otros romances viejos como *Rodrigo y la pérdida de España,* sobre la caída del último rey godo, que circuló en pliegos sueltos:

> ¡Vivan en hora buena —dijo a esta sazón con voz enfermiza maese Pedro—, y muera yo, pues soy tan desdichado que puedo decir con el rey don Rodrigo:

UAM Ediciones

> Ayer fui señor de España...
> y hoy no tengo una almena
> que pueda decir que es mía! (II- XXVI)

Al emplear los versos de romance para describir su situación Maese Pedro se presenta a sí mismo como un personaje que ha roto la frontera entre la realidad y la ficción literaria (la locura quijotesca) y así «quijotizado» sus títeres y su retablo son casi un reino fantástico del que él es señor: «No ha media hora, ni aun mediano momento, que me vi señor de reyes y emperadores, llenas mis caballerizas y mis cofres y sacos de infinitos caballos y de innumerables galas, y agora me veo desolado y abatido, pobre y mendigo» (II- XXVI).

En el episodio del retablo de Maese Pedro también se mencionan versos de otros romances, incluso pertenecientes al romancero nuevo, como los de la jácara en germanía de Quevedo *Carta de Escarramán a la Méndez*:

> Miren también cómo aquel grave moro que está en aquellos corredores es el rey Marsilio de Sansueña; el cual, por haber visto la insolencia del moro, puesto que era un pariente y gran privado suyo, le mandó luego prender, y que le den docientos azotes, llevándole por las calles acostumbradas
> con chilladores delante
> y envaramiento detrás; (II- XXVI)

Con respecto al episodio de la Cueva de Montesinos lo que don Quijote dice haber visto en la cueva tiene que ver, sobre todo, con una serie de personajes del Romancero de tema carolingio, que a su vez recitan algunos de los más conocidos romances de ese mismo ciclo.

Los personajes centrales del episodio: Montesinos y Durandarte son creaciones del romancero hispánico que no aparecen en la épica carolingia francesa, aunque Montesinos recuerda algunos rasgos de Aïol, personaje de las historias épico-caballerescas francesas; mientras que Durandarte es un caballero creado a partir del nombre de la espada de Roldán. Uno de los textos citados más conocido es el que tiene que ver con el corazón que Durandarte envía a Belerma. La cita mezcla dos romances: *Belerma* («Oh belerma») y *Muerto yace Durandarte* («Por el rastro de la sangre»):

> Esto dicho, el mísero Durandarte, dando una gran voz, dijo:
> «¡Oh, mi primo Montesinos
> Lo postrero que os rogaba,
> que cuando yo fuere muerto,
> y mi ánima arrancada,
> que llevéis mi corazón

adonde Belermo estaba,
sacándomele del pecho,
ya con puñal, ya con daga» (II-XXIII)

La situación de todo el episodio, con la duda sobre si fue daga o puñal lo que usó para sacar el corazón, tiene todo el tono de una inmensa parodia estructurada sobre los mismos elementos sobre los que se construyeron los romances carolingios.

En el final de la segunda parte (II-LXXIV), una vez muerto quien se reconoce como Alonso Quijano, Cide Hamete Benengeli también usa el Romancero para clausurar la historia del hidalgo manchego:

¡Tate, tate, folloncicos! De ninguno sea tocada,
porque esta empresa, buen rey, para mí estaba guardada.

El primer verso recuerda el «Tate, tate, caballero» del romance viejo de *El caballero burlado* y el último está tomado del romance fronterizo tardío sobre la muerte de Alonso de Aguilar («Estando el rey don Fernando en conquista de Granada»). La expresión «para mí estaba guardada» ya había sido utilizada por el mismo don Quijote (II-XXII), cuando llevaba a cabo los preparativos para entrar en la cueva de Montesinos: «Ata y calla —respondió don Quijote—, que tal empresa como aquesta, Sancho amigo, para mí estaba guardada».

En relación con los romances nuevos en la segunda parte tenemos dos romances inspirados en romances carolingios viejos (*Por el rastro de la sangre* y *Oíd, señor don Gaiferos*), uno cronístico de referente histórico nacional (*La emperatriz de Constantinopla* debido a Juan de la Cueva y que empieza «Celebrando están las bodas del príncipe don Fernando»), la jácara *Carta de Escarramán a la Méndez* ya mencionada y debida a Quevedo y dos romances moriscos: uno aparece durante la estancia de don Quijote y Sancho en casa de los Duques (II-LXX) que concluye con los reproches de Altisidora a los que el Duque responde implícitamente cuando comenta «Porque aquel que dice injurias, cerca está de perdonar», que es el estribillo de un romance nuevo morisco del ciclo de Reduán («*Diamante falso y fingido*»), publicado en la novena parte de la *Flor de romances* (Madrid, 1597 y Alcalá, 1600) y en el *Romancero general.* Anteriormente, al comentar el narrador sobre la amistad entre Rocinante y el rucio de Sancho (II-XII), se menciona el verso «No hay amigo para amigo, las cañas se vuelven lanzas», tomado de «*Afuera, afuera, afuera; aparta, aparta, aparta*», romance morisco.

Finalmente están los romances compuestos por Cervantes para el episodio de Altisidora (*Suelen las fuerzas de amor, ¡Oh tú, que estás en tu lecho!*, y *Escucha, mal caballero*). La composición de estos romances, en el juego de creadores y narradores habitual de la novela, se atribuyen a los personajes. Así,

UAM Ediciones

Suelen las fuerzas de amor (II-XLVI) se debe a la inspiración de don Quijote que lo canta en su cuarto al son de una vihuela (no hay que olvidar el importantísimo papel que jugaron los vihuelistas y demás músicos de la época en la difusión del Romancero nuevo); y los otros dos («¡Oh tú, que estás en tu lecho / entre sábanas de holanda!», II-XLIV y «Escucha, mal caballero, / detén un poco las riendas», II-LVII) están en boca de la doncella Altisidora, el primero de ellos cantada acompañada por un arpa que no rústico instrumento. Estos romances entran en la serie de elementos textuales que sirven para subrayar los rasgos humorísticos de la situación. Todo en ellos sigue una línea de parodia de lo que fueron los tópicos amorosos de la literatura de la época. Además *Escucha, mal caballero* parodia otro conocido romance nuevo de Lope de Vega: «De pechos sobre una torre», sobre el tema de Dido y Eneas que apareció publicado en la *Flor de romances nuevos* de 1593 y después en el *Romancero general*.

En síntesis los romances, viejos y nuevos, son un brillante diálogo que entabla Cervantes con su lector a partir de referencias y de un lenguaje literario conocido por ambos y que en la novela sirven tanto para caracterizar los valores del amor cortés y de la empresa caballeresca, como para mostrar la intensidad y seriedad con que vive estos principios, primero don Quijote y después el bueno de Sancho, y para permitir el guiño burlón y humorístico del resto de la sociedad que tenía «una visión ya deformada, humorística y popular del caballero medieval».[17] Los romances también se utilizan en su valor de expresiones proverbiales y como síntesis narrativa a la que se puede aludir con escuetas menciones a personajes y como modelos más o menos paródicos de episodios.

[17] Luis Andrés Murillo, *Quijote* I-II, nota págs. 85-6 en su edición (Madrid: Castalia, 1982).

UAM Ediciones

DON QUIJOTE Y CHINA, DON QUIJOTE Y YO

CHEN KAIXIAN
(Universidad de Nanjing)

DON QUIJOTE Y CHINA

«...Y el que más ha mostrado desearlo ha sido el gran emperador de la China, pues en lengua chinesca habrá un mes que me escribió una carta con un propio, pidiéndome, o, por mejor decir, suplicándome se le enviase, porque quería fundar un colegio donde se leyese la lengua castellana, y quería que el libro que se leyese fuese el de la historia de don Quijote. Juntamente con esto me decía que fuese yo a ser el rector de tal colegio».

Así bromeaba Cervantes refiriéndose al país oriental en su prólogo de la segunda parte de don Quijote (1615). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, la magna obra de Miguel de Cervantes Saavedra que fue publicada en el año 1605 hace cuatro siglos, no llegó a China hasta principios del siglo XX. Esta broma no sólo muestra los hermosos sentimientos que sentía Cervantes hacia ese país lejano sin poder tener la oportunidad de visitarlo y de realizar su sueño, sino que también nos revela la gran imaginación de don Miguel y su amplia visión universal. Como las comunicaciones de aquella época estaban muy atrasadas y China se encontraba muy encerrada considerándose el centro del universo, Miguel de Cervantes y su gran obra don Quijote fueron totalmente desconocidos, durante un largo período.

Cuando Cervantes mencionó al emperador chino, tenía su razón, porque los primeros contactos entre España y China datan de la segunda mitad del siglo XVI.

Edad de Oro, XXV (2006), págs. 295-305

San Francisco Javier (1506-1552), quien junto con San Ignacio Loyola (1491-1556) había fundado la Orden de los jesuitas, vino a Oriente el año 1541 en calidad de mensajero especial del Papa. Basado en sus experiencias en la India y Japón, el jesuita español llegó a plantear una serie de medidas para llevar a cabo la cristianización en Oriente. Sus planteamientos se basan en que los jesuitas misioneros deben asimilar primero la lengua y la cultura aborígenes para después divulgar la civilización occidental y la superioridad del cristianismo con el fin de convertir a todos a esa religión. Aunque San Francisco Javier no pudo llegar a China para realizar sus misiones religiosas debido a una enfermedad repentina, sus propuestas ejercieron gran influencia en los posteriores misioneros, entre los cuales destacan el jesuita italiano Matteo Ricci (1551-1610) y el español Diego Pantoja (1571-1618) que llegaron sucesivamente a China.

Este último llegó al territorio chino (Macao) de una manera secreta en marzo de 1597 y se unió en Nanjing en 1600 con el italiano que había llegado a Macao en 1582 y que sabía perfectamente que para cristianizar un país totalitario como China lo primordial era dar gusto al Emperador. De esta manera, los dos subieron por el gran canal del sur al norte para arribar a Pekín, la capital del Imperio Chino en enero de 1601. Lograron ofrecer «tributos» tales como el clavicordio, relojes, etc. al Emperador Shen Zong[1] a través de los eunucos, parece ser que el emperador se mostró muy contento y les dio el privilegio de poder residir en Pekín e incluso de entrar en la Ciudad Prohibida.

Todo eso es sólo una suposición sin fundamento, porque entonces China se encontraba bajo la dinastía Ming. El emperador Shen Zong, cuyo reinado duró 47 años desde 1572 hasta 1620, es uno de los primeros drogadictos chinos. A partir del año 1582 ya faltaba con frecuencia a su trabajo diario sin ver a sus cortesanos. Éste decidió suspender las ceremonias del 1 de enero de 1589 y no apareció en su oficina del palacio hasta el año 1516, después de 26 años de ausencia. Su aparición sólo sirvió para indicar a su sucesor y en ese mismo acto mostró su crueldad al matar a los cortesanos que se atrevieron a exponer sus propias observaciones. Por lo tanto, podemos suponer que los jesuitas españoles se aprovecharon de su «amistad» con los jefes eunucos que gozaban de un poderío muy grande para tener el permiso de vivir en Pekín y visitar la ciudad prohibida de vez en cuando.

A partir de aquel entonces, el jesuita español, tomando a su colega italiano como ejemplo, comenzó a estudiar la lengua y la cultura chinas, a llevar vestidos chinos para identificarse con la sociedad china. En 1602, Diego Pantoja envió una carta muy larga a Luis de Guzmán, cardenal de Toledo que se publicó en 1604 con el título de «Relación de la Entrada de Algunos Padres de la Compañía

[1] Shen Zong (1563-1620), cuyo nombre original es Zhu Yijun. Emperador de la dinastía Ming (1572-1620).

UAM Ediciones

de Jesús en la China, y Particulares Sucesos que Tuvieron, y de Cosas Notables que Vieron en el Mismo Reino». En esta carta Pantoja le informó de todo lo que había visto y experimentado en esta tierra tan extraña como interesante. Este documento tuvo grandes repercusiones en Europa.

Dicen que durante el período Wanli de la dinastía Ming, el emperador Shen Zong encargó a un misionero español el año 1612 que le entregara una carta al Rey de España[2]; yo dudo de este testimonio, puesto que como Shen Zong era un emperador fatuo y ensimismado en su vida libertina no era probable que escribiera carta alguna al rey español. Y además, no hay registros escritos para darle testimonio a este decir. De todas formas, debido a los contactos que tuvieron los jesuitas españoles con China, no era tampoco imposible que en aquel entonces corrieran rumores de que el Emperador Shen Zong enviaba una carta al Rey de España. De cualquier modo, Cervantes se aprovechó de eso para hacer esta broma.

En los largos siglos del XVII al XIX, casi ninguna obra literaria extranjera se difundió en China.

En la segunda mitad del siglo XIX, las ideas sobre la igualdad, la libertad, el amor y la democracia comenzaban a divulgarse en la China feudal y encerrada. Pero éstas no cobraron envergadura sino en los primeros años del siglo XX. En el terreno político, el Dr. Sun Yatsen, el pionero revolucionario democrático chino, promovió y dirigió la revolución democrática china que tuvo lugar el año 1911 y que terminó por derribar al último emperador chino. En el terreno cultural, los intelectuales chinos llevaron a cabo un movimiento llamado Nueva Cultura a partir de la década de los años veinte del siglo XX. Y así la literatura extranjera pudo divulgarse en el país. *Don Quijote* es una de las primeras obras extranjeras que se difundieron en el círculo literario chino en aquella época.

Parece ser que Shen Yanbing[3] fue el primer escritor que hizo la presentación de Cervantes en China de acuerdo con los registros escritos. En su artículo «Sobre el escritor representativo del realismo Ibáñez» («Xi ban ya xie shi zhu yi de dai biao Yi ben na zi») menciona a Cervantes como «el gran escritor inmortal».[4]

La primera edición china del *Quijote* sería de los años veinte, concretamente el año 1922. El libro traducido titulado *Biografía de un espadachín caballeresco mágico* («*Mo Xia Zhuan*») aunque contaba con dos volúmenes, fue sólo la traducción de la primera parte del *Quijote*. La primera edición china pertenecía a un estilo del chino antiguo. La traducción era incompleta e imprecisa, además no

---

2 «Cervantes y Don Quijote» («Sai Wan Ti Si he Tang Ji He De»), Editorial Beijing: Wen Meihui, 1981, pág. 108.

3 Shen Yanbin (1892-1981), cuyo seudónimo es Mao Dun, más conocido que su nombre original. Literato y crítico literario chino.

4 Número 3 del volumen 12, Revista mensual de Novela (Xiao shuo yue bao), 1921.

UAM Ediciones

hecha directamente del castellano, por lo que los lectores chinos no podían tener una impresión amplia y precisa de esta magna obra cervantina. A pesar de toda esa deficiencia, ya constituía un hecho histórico el que se hubiera introducido por primera vez esta gran obra en el arsenal literario de esta gran nación antigua y muy encerrada en sí durante miles de años, país en el que el autor había puesto tanta ilusión y simpatía. De todas formas, la edición china fue muy bien apreciada en aquel entonces. Los literatos chinos se sentían muy contentos de tener la traducción de esta obra en China, creyendo que la broma de Cervantes en el prólogo de la segunda parte del *Quijote* se había hecho realidad.

El señor Zhou Zuoren[5] escribe en su ensayo «El propio jardín»: «Él bromeaba en el prólogo de la segunda parte (en 1916[6], el último año de Wanli de la Dinastía Ming) que el Emperador chino le había escrito una carta para que él enviara esta novela que serviría de manual de Español en el colegio de Beijing. Su broma ha llegado a hacerse realidad, ya que en China ha aparecido la traducción de esta obra. Pero, como depositamos demasiada ilusión en la edición china, nuestra desilusión ha sido aún mayor».[7] Después de hacer un breve análisis sobre las versiones del inglés y del japonés de don Quijote, indica: «los que saben lenguas extranjeras podrían leer las buenas versiones de traducción de otras lenguas extranjeras (en Japón hay edición completa), los que no saben ninguna lengua extranjera se ven obligados a leer este libro *La biografía del espadachín caballeresco mágico*, del que también podrían gozar, porque la obra original tiene mucho encanto. Como Watts señala en su Comentario sobre Cervantes que incluso en una mala traducción como de Motieux, los méritos del *Quijote* todavía no se habían perdido totalmente, digo que *La biografía del espadachín caballeresco mágico* no es nada inútil, aunque espero que habrá una versión completa y precisa en chino que sea digna de su autor».[8]

Otro escritor muy famoso llamado Fu Donghua[9] en su artículo «Comentario y Biografía de Cervantes», que se publicó en el núm. 1 de la Revista Mensual de Novela de 1923, hizo un análisis interesante sobre Cervantes y su gran obra *Don Quijote*. Después de hacer un resumen sobre la vida de Cervantes y de sus otras obras como *La Galatea* y algunos dramas, el señor Fu Donghua analiza el valor imperecedero de *Don Quijote*. He aquí algunos párrafos suyos: «Nos preguntaremos, ¿por qué esta obra pudo circular tanto? ¿Por qué puede divul-

---

5 Zhou Zuuoren (1885-1968), ensayista y traductor chino, estudió en Japón. Después de regresar a China, fue catedrático en la Universidad de Beijing, durante el movimiento de la Nueva Cultura.

6 El texto original es así. En realidad, el último año de Wanli fue el año 1619.

7 *La biografía del espadachín caballeresco mágico*, Zhou Zuoren, núm. 1 de Revista Mensual de Novela, 1923.

8 *Ibid*.

9 Fu Donghua (1893-1971), ensayista y traductor chino.

UAM Ediciones

garse hasta ahora y guarda todavía su encanto? ¿Por qué? Aunque la versión china de Lin Shu no es precisa, como la obra original tiene tanta potencia, una vez leído el texto de la traducción uno ya no quiere dejarla. La gran fuerza de la obra no desaparece por el paso de un idioma al otro. [...] La sociedad descrita en *El Quijote* es la sociedad española de aquel entonces, y el señor Quijote es representante del verdadero ideal caballeresco. Como estas ideas caballerescas ya son anticuadas para la sociedad de aquel entonces, el señor Quijote no puede sino ser tomado como un loco. Si tomamos la sociedad descrita en *El Quijote* como nuestra propia sociedad en la que vivimos, al ver a un loco como él, tenemos la sensación de ver a un loco con nuestros propios ojos. Si todos los que viven en una aldea son cuerdos, y un día viene allí un loco, niños y ancianos, atraídos por la curiosidad salen a verlo. Esta es la primera causa por la cual circula *La biografía del espadachín caballeresco mágico*. En otras palabras, *La biografía del espadachín caballeresco mágico* es grande, porque ella toma la sociedad real como el trasfondo, de manera que la gente la toma como cosa natural, y al personaje ideal como cosa extraña. Ambas cosas se combinan y se contrastan para llegar a ser una obra extraordinariamente conmovedora. [...] Además, la sociedad humana ha sido siempre similar. La sociedad española de 300 años atrás fue así, nuestra actual sociedad e incluso cualquier sociedad de cualquier país de cualquier época no puede ser otra. El señor Quijote fue loco en aquel entonces, lo es ahora y lo será siempre. Por lo tanto, los que leen o leerán esta obra siempre tendrán la sensación de ver a un loco con sus propios ojos. Precisamente por este motivo *La biografía del espadachín caballeresco mágico* es imperecedera y Cervantes es inmortal(excepto en el momento en que toda sociedad fuera loca)».[10]

En este mismo período El señor Lu Zuding publicó el artículo «La Biografía sobre don Quijote de Cervantes de España»[11] en 1924, en el cual hizo una alta valoración sobre don Quijote. Los escritores no solamente escribieron ensayos para comentar *El Quijote*, sino que también tradujeron algunas obras referentes a don Quijote, por ejemplo, *Hamlet y Don Quijote*[12] de Turgueniev, traducido por Yu Dafu[13], *La novia de Cervantes*[14], cuentos de Azorín, traducido por Dai Wangshu[15] y Xu Xiacun[16].

---

10 «Comentario y Biografía de Cervantes», Fu Donghua, *ibid*.

11 «Sobre Don Quijote de Cervantes, de España», Xue Deng, 6-VI-1924.

12 «Hamlet y Don Quijote», de Turgueniev, traducido por Yu Dafu, «Ben Liu», revista mensual, de junio de 1928 a diciembre de 1929.

13 Yu Dafu (1895-1945), poeta, cuentista y ensayista chino.

14 «La novia de Cervantes» (Xi wan ti si de wei hun qi), Editorial Comercial (Shang wu yin shu guan), 1930.

15 Dai Wangshu (1905-1950), poeta chino.

16 Xu Xiacun (1907-1986), escritor chino.

UAM Ediciones

Entre tanto, muchos escritores chinos hicieron sus trabajos tomando al personaje don Quijote como ejemplo. Es imprescindible mencionar una obra muy importante en la literatura contemporánea china que se titula *El diario del Loco*, de Lu Xun[17], el pionero del movimiento de la Nueva Cultura china. En el cuento, el protagonista es también un loco que se salió de quicio. Podría deducirse que el autor de *El Diario de un loco* había sido inspirado en *El Quijote*, puesto que el protagonista del *Diario* se volvió loco porque se había metido en la lectura de un libro antiguo de los Ritos de China. El sentido parabólico de la dislocación entre la locura y la ignorancia del personaje del cuento de Lu Xun es bien claro cuando vemos el contraste entre la locura y la sabiduría de don Quijote. Salvando las apariencias, podemos ver que el protagonista del cuento de Lu Xun, considerado por todos como loco, era más perspicaz que nadie, porque descubrió la esencia de la sociedad china: el hombre devora al hombre. Además de eso, el Loco nos reveló la indiferencia de la gente frente a toda clase de fealdades sociales. Sus últimas palabras tienen un significado parabólico porque deposita su esperanza en los niños, en el futuro.

Es sabido que Lu Xun mostró gran interés acerca de las obras de Cervantes y escribió artículos referentes a Cervantes y don Quijote tales como «No es la carta»[18], «Sobre la retraducción»[19] y «El nuevo don Quijote de la República China»[20] que hizo una comparación entre don Quijote y los Quijotes de China en aquella época.

Es interesante mencionar otra obra de Lu Xun que se titula *La Verdadera biografía de A Q*. El protagonista se llama A Q, lo que es muy extraño en chino. Me explico: «A» es el sonido de la pronunciación de 阿 que los sureños chinos suelen llamar a los hombres, a veces con afecto y a veces, por pura costumbre. Se han hecho muchas hipótesis sobre el porqué se le ocurrió al autor poner este nombre «Q» al protagonista, pero sin llegar a ninguna conclusión. Algunos adivinan que «Q» se pronuncia como Güi que pueden ser dos caracteres distintos que suelen ser nombres bastante frecuentes en aquella zona donde se encuentra el protagonista. Otros suponen que como los hombres llevaban en aquella época una trenza, el autor escogió «Q» para mostrar esta imagen. Pero yo creo que si hacemos un análisis más profundo, podremos descubrir que este nombre «Q» tiene mucho que ver con la «Q» de Quijote. Esta es una nueva hipótesis que voy a plantear en un futuro no lejano.

---

17 Lu Xun (1881-1936), seudónimo de Zhou Shuren, ensayista y pensador. En 1902 fue a Japón a estudiar primero medicina, después literatura para regresar a China el año 1909. Trabajó en distintas Universidades y se dedicó a la literatura. Se le considera el más representativo escritor chino.

18 *Ibid*., núm. 65 de 1926.

19 «Diario de Shanghai» («Shen Bao»), 27 de junio de 1934.

20 «El nuevo Don Quijote de la República China» («Zhong hua min guo de xin tang ji he de»), Lu Xun con el seudónimo de «No Don», núm 1 del volumen II de 1932 de «Osa Mayor» (Beidou).

UAM Ediciones

Aunque no contamos con los antecedentes verídicos para comprobar si existe la influencia directa que tuvo Lu Xun al escribir estos cuentos, por lo menos podemos afirmar que las almas de los grandes autores se han comunicado en la creación de estos dos similares personajes.

El período de los años veinte a los cuarenta del siglo xx podemos definirlo como la primera etapa del conocimiento de don Quijote en China. Los literatos del movimiento de la Nueva Cultura hicieron grandes aportes a la divulgación de la magna obra cervantina que impulsó a su vez el desarrollo de la nueva literatura china. La segunda etapa del conocimiento de don Quijote podría ser de los años cincuenta a los setenta del mismo siglo, en la que aparecieron varias ediciones de traducción del *Quijote* y una traducción no completa de las *Novelas Ejemplares*, que es la versión de unos cinco cuentos.

En la década de los cincuenta del siglo xx, aparecieron muchos artículos sobre Cervantes en los periódicos y revistas en China, principalmente en homenaje de uno u otro aniversario de Cervantes o de don Quijote. En cuanto a la valoración de *Don Quijote*, sólo se apreciaba el realismo con el que se revelaba la corrupción de la sociedad española de aquella época. Se destacaba la justicia por la que don Quijote se pronunciaba. Hubo muy pocos artículos en los que se estudiaba las contribuciones que Cervantes hizo con su *Don Quijote* a la novela contemporánea, y mucho menos las característica artísticas y literarias que se incubaban en la obra.

A finales de la década de los cincuenta del siglo xx, con los movimientos políticos e ideológicos que ocurrieron sucesivamente[21] en China, el autoritarismo cultural no permitía casi ningún ensayo serio y académico sobre la literatura extranjera. Durante la «Revolución Cultural» la persecución a la cultura llegó a su colmo. Algunos interpretaban el premio literario Miguel de Cervantes como un complot del imperialismo.

La tercera etapa comenzó después de la revolución cultural, es decir, a partir de finales de los años setenta y los primeros años de la década de los ochenta del siglo xx hasta la actualidad. Yang Jiang[22], una de las más famosas escritoras chinas, tradujo por vez primera, *Don Quijote* del español al chino, obra que salió a la luz en 1978[23]. Para poder traducir esta obra clásica, la escritora, quien conocía bien el inglés y el francés, aprendió el español. En 1982, después de revisar su antigua edición dio a la luz una nueva edición que marcó un hito

---

[21] A partir de 1957, hubo una serie de movimientos políticos con los intelectuales como blanco de crítica: Movimiento antiderechista de 1957, Movimiento contra la tendencia derechista de 1961, crítica a algunas obras literarias como preludio a la Revolución Cultural de 1964.

[22] Yang Jiang (1911-), escritora y traductora china.

[23] *Don Quijote*, traducido por Yang Jiang, Editorial Literatura Popular (Ren ming wen xue chu ban she), 1978.

UAM Ediciones

histórico en el cervantismo chino. A partir de este momento, los lectores chinos pudieron gozar de esta magna obra cervantina con sumo placer. Esta edición se ha divulgado mucho en toda China y muchos ensayos sobre Cervantes y don Quijote que han aparecido en los últimos años están basados en la lectura de esta edición china.

A partir de los años ochenta del siglo XX, aparecieron, en distintas revistas académicas chinas, artículos sobre Cervantes y su don Quijote, entre los que merece mencionar «La reconstrucción del significado: del pasado al futuro, nueva interpretación sobre don Quijote»[24] y «El héroe ideal. Muchos sentidos del *Quijote*»[25]. Uno de los rasgos más distintivos de estos ensayos que los diferencia de los ensayos de la segunda etapa consiste en la visión y la perspectiva con la que se aprecia a don Quijote. Quiere decir que ya se va dejando de comentar esta obra cervantina sólo a partir del «realismo» dogmático.

En la década de los noventa del siglo XX, han surgido muchas nuevas versiones chinas de *Don Quijote*, todas directamente traducidas del español al chino y de buena calidad, entre las que se destacan las de Dong Yansheng, de Liu Jingsheng, de Tu Mengchao, de Zhang Guangsheng, de Sun Jiameng y de Tang Mingquan. Todas estas ediciones chinas han contribuido a la divulgación de la magna obra cervantina.

DON QUIJOTE Y YO

En los años 50, cuando yo estudiaba en la escuela secundaria, vi la película *Don Quijote* filmada por la entonces U.R.S.S. Fue entonces cuando se entabló el primer contacto entre don Quijote y yo. La película no me dejó más impresión que ésta: el protagonista alto y delgado, montado en un caballo flaco, peleaba ya con los molinos de viento, ya con los agravios que el labrador hacía al muchacho, ya con los dos ejércitos de cabras: era una persona ridícula que había perdido el conocimiento. En fin, no tuve muy profunda impresión sobre la obra cervantina, ni averigüé quién era su autor. En 1961, cuando me preparaba para ingresar en la universidad, mi padre, quien dedicó toda su vida a la enseñanza e investigación de la lengua y literatura inglesas, me sugirió que estudiara el español, porque yo había estudiado el ruso durante los seis años en la escuela secundaria, pero las relaciones de nuestro país con la Unión Soviética iban deteriorándose de mal en peor en aquella época y la revolución cubana había triunfado. Por ese motivo, empecé a tener interés en todo lo relacionado con España y Latinoamérica.

[24] «La reconstrucción del significado: del pasado al futuro-nueva interpretación sobre Don Quijote», Rao Daoqing, núm 4 de la Crítica Literaria Extranjera (Wai guo wen xue ping lun), 1992.

[25] «El héroe ideal. Muchos sentidos del Quijote», Zhou Ning, núm. 1 de la Revista de la Universidad de Xiamen (Xiamen da xue xue bao), 1996.

UAM Ediciones

Después de entrar en el Instituto de Lenguas Extranjeras de Pekín, logré tener más conocimientos sobre Lope de Vega, Francisco Goya, Velázquez, Picasso y Miguel de Cervantes. Comprendí lo grandioso del sentimiento de justicia de don Quijote en defensa de los débiles y en contra de los poderosos.

En 1966, cuando yo iba a graduarme en la universidad, un desastre inesperado e inevitable cayó sobre mi querida tierra china, lo que frustró totalmente el sueño de muchísimos chinos que en realidad estaba basado en una ilusión engañosa. En esa revolución cultural, mi padre sufrió muchísimo por el «delito» de haber escogido y representado algunas famosas escenas de *Hamlet* y *El Rey Lear* de Shakespeare en homenaje al escritor inglés, junto con los profesores y alumnos de la Universidad de Nanjing en 1963.

Pero no hay mal que cien años dure. Después de aquella catastrófica revolución cultural, China fue abriendo sus puertas al exterior. Mi verdadero interés por Cervantes y su magna obra *Don Quijote* comenzó en 1979 cuando fui a estudiar al Colegio de México durante dos años. Antes de la partida, mi padre charló conmigo durante mucho tiempo sobre mis futuros estudios en México, aconsejándome que aprovechara bien la oportunidad para elevar el nivel de mi español y obtener conocimientos sobre la literatura española y latinoamericana, sobre todo para prestar más atención a Miguel de Cervantes y a Jorge Luis Borges. Pasé muy valiosos e inolvidables días en El Colegio de México, cuyo ambiente cultural y académico me sumergió en encantadoras andaduras quijotescas. En su atractiva biblioteca, hice viajes históricos y literarios a España e Iberoamérica, conociendo así la cultura occidental en su conjunto y la muy próspera literatura española e hispanoamericana. Las experiencias que tuve en El Colegio de México influyeron mucho en mi futuro trabajo.

Debido a mi interés en *Don Quijote*, tomé parte en el Seminario del Siglo de Oro dirigido por la Dra. Margrit Frenk. En clase, ella y los alumnos debatían capítulo por capítulo *El Quijote*, cada uno expresaba lo que captaba y entendía de los párrafos leídos, lo que me abrió grandemente la perspectiva de comprender esta obra. ¡*El Quijote* tenía tan inagotable fuerza y encanto! Fue precisamente este atractivo Seminario el que me llevó a un más profundo estudio de esta obra cervantina en adelante.

Durante mis estudios sobre Cervantes, venía percibiendo la poderosa fuerza de la creación cervantina sobre los escritores contemporáneos y actuales y me conmovió sobre todo el ideal quijotesco. Por lo cual, empecé a planear la organización de un Simposio Internacional sobre Cervantes en el mundo, que se celebró a finales de septiembre de 1997 en la Universidad de Nanjing, en homenaje al 450 aniversario del nacimiento de don Miguel. Y después organicé otros dos congresos cervantinos internacionales en Nanjing.

No es nada fácil seguir estas andaduras quijotescas, sobre todo en un principio. En la organización del primer Congreso Cervantino Internacional, cuando

alguien con poder en mi Universidad se enteró de que yo había escrito una carta a los Reyes de España me criticó tan severamente que me hizo recordar la época de la Revolución Cultural. Cuando se lo dije a mi hermana, quien me diseñó el logo del Centro Cervantes de la Universidad de Nanjing, me dijo que nuestro padre había sufrido mucho por Shakespeare en la Revolución Cultural y que ahora me tocaba a mí sufrir por Cervantes. Pero la situación china ya era otra. El Congreso resultó de mucho éxito.

Además de eso, he encontrado también dificultades de distinta índole. En los momentos difíciles, fueron los amigos y seres queridos los que me ofrecieron abnegadamente su apoyo. Cabe destacar que me brindaron su ayuda mi esposa, mi hermana, mis colegas, así como mis amigos españoles, mexicanos, argentinos, latinoamericanos y norteamericanos. Todo esto demuestra que el quijotismo existe en la conciencia y la subconciencia de los seres humanos.

Este año 2005 es el del IV Centenario de la publicación del primer tomo de *Don Quijote*, que se ha difundido en todo el mundo. La imagen de don Quijote sigue andando por nuestras tierras con sus nobles ideales, estimulando a los seres humanos a conseguir un futuro bello y hermoso. Pero comprendo el sentido parabólico del desenlace del *Quijote*.

En el último capítulo del *Quijote*, nuestro protagonista se arrepintió de sus aventuras caballerescas, decidiéndose a abandonar sus locuras. El desencanto que sentía en sus últimos momentos de lucidez significa su desenlace inevitable, puesto que todos los idealistas están destinados al fracaso. Es el significado trágico universal que la novela nos revela. Es trágico para los idealistas, pero no es tan trágico para los seres humanos, porque precisamente por la lucha que realizan de generación en generación los idealistas como don Quijote en distintas épocas de la historia la sociedad humana evoluciona y progresa. Los hermosos ideales que los idealistas han perseguido y persiguen, son tan potentes que ninguna fuerza es capaz de impedir el avance de la Humanidad.

Don Quijote se despertó de su sueño y volvió a ser Alonso Quijano el Bueno expresando su odio hacia todas las historias profanas de la caballería andante. A pesar de eso, el narrador expresó su simpatía hacia don Quijote: «en tanto que don Quijote fue Alonso Quijano el Bueno a secas, y en tanto que fue don Quijote de la Mancha, fue siempre de apacible condición y de agradable trato, y por esto no solo era bien querido de los de su casa, sino de todos cuantos le conocían». Hay más: en la conversación entre don Quijote y Sancho Panza, a través de la boca de éste, se puede sentir la muy hermosa esperanza que el narrador deposita en los sucesores de Quijote, porque Sancho, bien influido por su amo, consolaba a aquél: «el que es vencido hoy ser vencedor mañana» deseando que su amo volviese a tener su ilusión anterior.

El traslado de posición de Sancho Panza tiene un significado simbólico de alto alcance, porque el idealismo por el que don Quijote se pronunciaba ya se

ha encarnado en su criado, su sucesor. Aunque todo el que abriga el hermoso ideal llega a su fin con desengaño, nunca faltan otros idealistas que siguen su camino. Así es la historia de la sociedad humana.

Actualmente el mundo enfrenta graves crisis y serios conflictos de todo tipo, pero existe siempre la esperanza, porque los seres humanos tenemos un don Quijote dentro que debemos explotar más. Espero que en el mundo cada vez más gente, como don Quijote, siga su ejemplo y luche contra los molinos de viento, porque con más don Quijotes en nuestra tierra el mundo será más hermoso.

EL *QUIJOTE* Y EL DECIR CON SESO

ISAÍAS LERNER
(CUNY, New York)

La biografía de Cervantes, como no ha escapado a la atención de nadie que se ha dedicado a estudiar la obra, está llena de interrogantes difíciles de explicar con documentación probatoria. Mucho de lo que no sabemos de su vida, que pueda servir para poner su obra en contexto, sigue siendo, después de más de tres siglos de comentarios, enigmático o imposible de resolver con los documentos hasta ahora disponibles. Las interpretaciones y especulaciones cambian con los tiempos y ayudan a entender las preocupaciones de los diversos lectores en distintos momentos de recepción, pero muchos de los caminos de la vida de Cervantes permanecen secretos en los albores del siglo XXI.

Uno de ellos tiene que ver con los datos que poseemos acerca del desarrollo formal de sus estudios.

De un entusiasmado elogio a la educación impartida por los jesuitas en «El coloquio de los perros»[1] (págs. 560-564) se propuso su educación con los padres de la Compañía en Sevilla; pero también es posible argüir una interpretación no autobiográfica y más bien irónica del comentario[2].

Por el volumen que el maestro Iuan López de Hoyos publicó en 1569 (Madrid: Pierres Cosin) en el que incluyó cuatro poesías de Cervantes, sabemos que fue

[1] *Novelas ejemplares*, ed. J. García López, Barcelona: Crítica, 2005, pág. 672.

[2] Cfr. A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*. Nueva edición ampliada y con notas del autor y de Julio Rodríguez Puértolas, Barcelona, Noguer: 1972, pág. 280. En la edición princeps, Anejo VI de la RFE, Madrid: Hernando, 1925, pág. 294.

Edad de Oro, XXV (2006), págs. 307-316

«nuestro caro y amado discípulo»[3]. Estas palabras del preceptor de gramática del Estudio de la villa de Madrid a partir de 1568, dejan sin resolver el dato de cuándo estudió bajo su dirección, si es que lo hizo, o si se trata solamente de un afectuoso elogio general[4].

Pero si poco sabemos de la evolución estructurada de su educación, mucho es lo que puede deducirse de sus conocimientos y lecturas a través de sus obras. Para ello es necesario imaginar cierta educación formal, cuyos alcances prácticos desconocemos, y un profundo interés por los saberes de su tiempo.

Entonces, como hoy, la asimilación de estos conocimientos tiene complejas vías de acceso. Entonces como hoy, hay cosas que conocemos porque son parte de la cultura general de nuestro tiempo. No son necesariamente el resultado de lecturas directas de fuentes primarias de esa información. Así, conceptos que tienen su origen en Heidegger o en Ortega pueden aparecer en obras de ficción sin que el autor haya tenido conocimiento directo de ellos a través de la lectura de los pensadores mismos. En los momentos de ocio me pregunto qué harán los estudiosos del siglo veinticinco con estos datos que se deslizan en las obras de ficción actuales, pero que en quinientos años parecerán añejos o estarán sepultados en el olvido, a la espera de una recuperación tal vez mal entendida.

Creo que esta advertencia previa es necesaria cuando nosotros mismos somos los arqueólogos de obras escritas hace cuatro siglos y más en este centenario cervantino creador de innumerables ajetreos físicos e intelectuales.

Que Cervantes se burlara de la erudición presuntuosa y vacua, lo sabemos desde el *Prólogo* acerca de cómo escribir un prólogo que abre el *Quijote* de 1605. Esto no significa, sin embargo, que Cervantes se congratulara con la persistencia en la ignorancia. Sin abandonar la dosis de ironía que caracteriza muchas de las afirmaciones que aparecen en sus obras, Cervantes rinde también homenaje al conocimiento sabio. La erudición bien empleada es para el Cervantes escritor una virtud y quien lo expresa de mejor manera es ciertamente Gracián quien, en su *Agudeza y arte de ingenio*, explicita las características y valores de la erudición:

> Cuanto más sublime y realzada fuere la erudición, será más estimada, pero no ha de ser uniforme ni homogénea, ni toda sacra ni toda profana, ya la antigua, ya la moderna; una vez un dicho, otra un hecho; de la historia, de la poesía; que la hermosa variedad es punto de providencia. Especialmente

[3] *Vid*. *Obras Completas de Miguel de Cervantes Saavedra*, ed. R. Schevill y A. Bonilla, *Comedias*, VI, «Poesías sueltas», págs. 6-8.

[4] *Vid*. ahora Javier Blasco Pascual, *Miguel de Cervantes Saavedra regocijo de las musas*, Universidad de Valladolid, 2005.

UAM Ediciones

> se ha de atender a la ocasión y a sus circunstancias, de la materia, del lugar, de los oyentes; que la mayor prenda del que habla o escribe, del orador o historiador, es el decir con seso[5].

Gracián no habrá incluido a Cervantes en sus citas, pero cuatrocientos años después, podemos leer su comentario como eminentemente aplicado a la escritura de nuestro autor.

Me voy a referir a la huella que han dejado algunas obras que, todavía en los tiempos de Cervantes, eran vistas como valiosas fuentes de documentación y de anecdotario ennoblecedor, pero que hoy son consideradas, cuando llegan a serlo, como importantes testimonios literarios greco-latinos o renacentistas españoles. Particularmente la *Naturalis Historia* de Plinio y los tratados de Plutarco que hoy se conocen como *Moralia* o *Tratados morales*, además de las *Vidas Paralelas.*

Su cómodo acceso y lectura entre los grupos letrados y cultos de la Europa influida por el Humanismo fue vasta y prácticamente inevitable entre las personas con alguna escolaridad. En el caso de Plutarco, sus obras circularon traducidas al latín muy tempranamente; versiones castellanas de las *Vidas* a partir del texto latino se imprimieron desde fines del XV y algunos de los *Tratados morales* se pudieron leer en versiones castellanas desde la primera mitad del siglo XVI (anónima la de Alcalá, 1548; por Diego Gracián de Alderete, Salamanca, 1571). La traducción al castellano de las *Vidas* hecha por Alfonso Fernández de Palencia y publicada en Sevilla en 1491 proviene de versiones latinas del original griego como el mismo Palencia señala en el prólogo de su traducción[6].

Por su parte, selecciones de la *Historia Natural* fueron traducidas al castellano ya en la primera mitad del siglo XVI[7]. La múltiple tradición manuscrita de la obra de Plinio dio lugar a una compleja historia editorial del texto de la *Naturalis Historia* que está marcada, desde la princeps de Venecia de 1469 por la labor crítica de humanistas de la talla de Hermolaus Barbarus, Beatus Rhenanus, Beroaldus (Parma, 1476) y Erasmo (Basilea, 1525) entre otros[8]. Esta historia editorial refleja de modo claro, su popularidad bien establecida entre los lectores cultos de los

---

5 Tratado segundo. De la agudeza compuesta. Discurso LVIII, «De la docta erudición y de las fuentes de que se saca», ed. de Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala y José M.ª Andreu, Prensas Universitarias de Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004, II, págs. 594-5.

6 Cfr. M. Menéndez y Pelayo, *Biblioteca de traductores españoles* en la Edición Nacional de las Obras Completas, tomo 57, Santander, 1953, IV, págs. 21-4.

7 Cfr. Theodore S. Bearsdley, Jr., *Hispano-Classical Translations Printed Between 1482 and 1699*, Pittsburgh, Pennsylvania: Duquesne University Press, 1970.

8 *Vid*. La «Introduction» de Alfred Ernout a la edición de «Les Belles Lettres», Paris, 1950, I, págs. 20-35.

tiempos de Cervantes. El valor informativo y, sobre todo, anecdótico de su texto, a pesar de las críticas cada vez más frecuentes a partir de finales del siglo XV, dados los adelantos de la ciencia experimental y las novedades del continente americano, siguió vivo hasta el siglo XVIII[9]. Cervantes usará a los dos autores clásicos para ilustrar sus textos. A veces lo hará directa o indirectamente; otras veces, sin lugar a dudas, a través de los saberes comunes de su época. No debe sorprendernos este tipo de conocimiento indirecto; en efecto, en los tiempos que corren, no toda mención del «campo de producción cultural» obliga a pensar que el colega o ensayista o el novelista han leído a Bourdieu[10].

Me referiré, para los textos de Cervantes, a los casos más obvios dentro de la abultada variedad que la crítica ha señalado desde muy temprano.

Así, por ejemplo, la presencia de la *Primera Parte* en la *Segunda Parte* de 1615 permite los comentarios más atractivos para el lector moderno sobre la naturaleza de la literatura y las relaciones entre ficción e historia. Sansón Carrasco, otra de las grandes creaciones cervantinas, propone, a propósito de la Primera Parte de 1605, una defensa general y separada de valores morales de la obra de creación con una cita de Plinio «No hay libro tan malo que no tenga algo bueno» (II-III, pág. 489) ante las fundadas sospechas de veracidad que tiene don Quijote[11]. Aclarada ya la remota fuente por John Bowle en la edición de Londres de 1781[12], la cita era, para la época de Cervantes, una especie de lugar común que el desarrollo y expansión de la imprenta había dotado de cierta urgencia. Está, en efecto, en el prólogo del *Lazarillo* con versión más cercana al original latino en carta del sobrino de Plinio, Plinio el joven, a Baebius Macer (III, 5, §10): «dicere etiam solebat nullum esse librum tam malum ut non aliqua parte prodesse»[13]. El autor del texto y aparente protagonista de la primera novela picaresca parafrasea: «Y a este propósito dice Plinio que "no hay libro, por malo que sea, que no tenga alguna cosa buena"». Y Mateo Alemán en el prólogo «al discreto lector» del *Guzmán* vuelve a recordarlo[14]. La cita volvió a aparecer en otros textos anteriores y posteriores al *Quijote*. Obviamente para los lectores

---

[9] Cfr. Mi «Misceláneas y polianteas del siglo de oro español» ahora en *Lecturas de Cervantes*, Málaga: Universidad de Málaga, Thema 42, págs. 13-4.

[10] Cfr. John Guillory, *Cultural Capital*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994, pág. 237.

[11] Todas las citas del texto del *Quijote* están tomadas de la edición de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2005.

[12] *Vid*. el reciente y preciso estudio de esta edición de Daniel Eisenberg «La edición del *Quijote* de John Bowle (1781). Sus dos emisiones» en *Cervantes*, XXIII, 2 (Fall 2003), págs. 45-84.

[13] *Vid*. la edición y traducción de Betty Radice de las Cartas y el Panegyricus, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts y London, England, 1989, I, pág. 176.

[14] Cfr. Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, ed. José María Micó, Madrid: Cátedra, 1997, I, pág. 10.

UAM Ediciones

contemporáneos la alusión estaba más cerca de la novela picaresca o de Juan de Timoneda, en cuyo *Buen Aviso y Portacuentos* también se glosa,[15] que de las cartas de Plinio el joven. Pero es precisamente en este entramado de alusiones, que van de la literatura latina a los *Apotegmas* de Erasmo y a las autobiografías ficticias de pícaros, que hacen de la cita una especie de lugar común. En él, los lectores competentes podían deleitarse y admirar la gran socarronería del bachiller de «hasta veinticuatro años, carirredondo, de nariz chata y de boca grande, señales de ser de condición maliciosa y amigo de donaires y de burlas» (II-III, págs. 484-85). No es de extrañar, pues, que en la misma Segunda Parte (II-LIX, pág. 848) Cervantes repita irónicamente la cita para otro *Quijote*, esta vez la Segunda Parte apócrifa, y en boca de uno de los dos caballeros alojados en la habitación contigua de la venta en el camino a Zaragoza, camino que no llegará a completarse para poder desautorizar al autor anónimo. La última palabra en esto de la socarronería queda, pues, en la pluma de Cervantes.

No es el único lugar común que parte de Plinio. En las *Novelas ejemplares* dos veces aparece el *topos* de las auríferas arenas del Tajo, noticia que se remonta al cuarto libro de la *Naturalis Historia* (§155). Que Cervantes consideraba la alusión como un recurso exclusivamente poético, se deduce del carácter de los dos textos en que se incluye. El primero, en *La gitanilla*, corresponde al romance que el paje entrega a Preciosa y que es leído en la casa del caballero de la orden de Calatrava[16]. El segundo texto corresponde al final de *La ilustre fregona* en el que el narrador asegura a los lectores que la historia de Carriazo y Costanza, fregona ilustre, dio lugar a «que los poetas del dorado Tajo ejercitasen sus plumas en solenizar y alabar la sin par hermosura de Costanza»[17].

Pero Cervantes también sabe ironizar sobre los usos de la erudición vacua y es precisamente en el «Prólogo» de la Primera Parte del *Quijote*, cuya aparición celebramos 400 años después, donde se usa este lugar común por lo que es: una oportunidad para «otra famosa anotación», es decir, para anotar lo que todo el mundo lector sabe acerca del río Tajo: «…y es opinión que tiene las arenas de oro, etc.»[18].

Por otra parte, Plinio tenía sus intermediarios en la época y es seguro que a ellos se deben alusiones que pueden remontarse a su *Naturalis Historia*.

Así, en el capítulo XII de la Segunda Parte del *Quijote*, Cervantes aprovecha el recurso de lo escrito y lo eliminado por el «autor desta verdadera historia»

---

15 Cfr. Joan Timoneda, Joan Aragonés, *Buen Aviso y Portacuentos. El sobremesa y Alivio de caminantes. Cuentos*, ed. Pilar Cuartero y Maxime Chevalier, Madrid: Espasa Calpe, 1990, págs. 74-5.

16 «O ¿cómo crió tal pieza / el humilde Manzanares? / Por esto será famoso / al par del Tajo dorado» «La Gitanilla» en *Novelas ejemplares*, ed. cit., pág. 103.

17 *Ibid*., pág. 533.

18 Ed. cit., pág. 11.

UAM Ediciones

para justificar el comentario de la amistad «tan única y tan trabada»[19] del rucio y Rocinante y para recuperar satíricamente el motivo de la enseñanza que los seres humanos podemos derivar de los «brutos animales», motivo que deriva de fuentes clásicas. Se halla en Aristóteles, en Plutarco, Cicerón, Eliano, Alberto Magno y en Plinio, especialmente VIII, 41, §97 y siguientes.[20] Cada uno de estos autores insiste en el valor medicinal que pueden los hombres aprender de la observación de costumbres de animales tan diversos como el ibis, las cabras, panteras, golondrinas, galápagos, osos o ciervos, para nombrar unos pocos. Todo esto pudo haberlo leído Cervantes en Plinio pero lo más probable es que le llegara a través de la *Silva* de Pedro Mexía en cuyo capítulo XLI de la Segunda Parte, «Cómo los brutos animales mostraron y dieron avisos a los hombres de muchas medicinas y propriedades de cosas. Pónense ejemplos muchos dellos», el muy difundido autor sevillano prácticamente comenta a Plinio[21]. Como otras veces, ya se ha visto, el uso de la autoridad es siempre libre en Cervantes y el valor cómico que deriva de la miscelánea de Mexía se anuncia ya en el divertido comentario sobre la amistad ejemplar entre Rocinante y el rucio que da lugar a la no menos graciosa y escatológica selección elegida sobre los «muchos advertimientos» que «de las bestias han recibido» los seres humanos. En efecto, la serie de siete ejemplos se inicia con la cigüeña para las enemas y los perros para el vómito. Pero los ejemplos siguientes tienen ambiguo valor moral. Por cierto, en el capítulo XXVIII de la Tercera Parte Mexía ofrece los ejemplos que de las aves y otros animales se «pueden tomar… para bien y virtuosamente vivir los hombres»[22]. De aquí, y despojados del elemento religioso tantas veces presente en Mexía, pero también del tratado Cuarto del *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada, que Cervantes leyó con cuidado, provienen los ejemplos que manipula, extiende y recupera. Así, el perro no solamente sirve para el vómito sino también para el agradecimiento. A partir de aquí, el ejemplo moral se hace evidente, no necesariamente fiel a la fuente y algo disparatado: «de las grullas, la vigilancia; de las hormigas, la providencia; de los elefantes la honestidad y la lealtad, del caballo». Que la lista se cierre con el obvio ejemplo del caballo se explica por la simetría que ofrece con el principio del pasaje acerca de la amistad de Rocinante y el rucio, ya señalado.

Ya Schevill y Bonilla habían señalado el texto de la *Naturalis Historia* (X, 4, §15) como origen de la comparación que usa el licenciado Vidriera para burlar-

19 *Ibid.*, pág. 538.

20 La alusión al libro VII de la obra de Plinio en recientes ediciones anotadas es errata evidente.

21 Cfr. Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, ed. Isaías Lerner, Madrid: Castalia, 2003, págs. 517-23.

22 *Ibid.*, págs. 681-87.

UAM Ediciones

se de las lenguas de los murmuradores que eran «como las plumas del águila, que roen y menoscaban todas las de las otras aves que a ellas se juntan»[23]; es creencia que se encuentra repetida en Eliano[24]. Sin embargo, Cervantes debió leerlo en Mexía, intermediario de datos curiosos por excelencia, que Cervantes utiliza libremente y, en no pocas oportunidades, con sentido opuesto al de su fuente ejemplar. Así, en boca del licenciado de vidrio, el carácter invencible del águila que se extiende más allá de la vida, pasa a ser comparación útil para resaltar la capacidad negativa del murmurar. En Mexía, en cambio, era una de las «propiedades maravillosas que se llaman ocultas y secretas» que tiene la naturaleza o «a qué planetas y estrellas son subjetas, por cuya influencia les vienen» y aparece por lo menos tres veces en el texto de la *Silva*[25].

Las características ennoblecedoras del león, que subraya con particular elocuencia Plinio (VIII, 19, §48, por ejemplo), encuentran eco en el capítulo II de la Segunda Parte de la *Silva* de Mexía; ambos autores invocan su clemencia ante los suplicantes como una forma de la nobleza de su rango en el reino animal; Cervantes demolerá este antropomorfismo tenaz a lo largo de los siglos y lo reemplazará por otro descategorizador del personaje y del anecdotario clásico, en la estupenda aventura de los leones en que la clemencia imaginaria se vuelve aburrimiento y desprecio: «el generoso león, más comedido que arrogante, no haciendo caso de niñerías ni de bravatas, después de haber mirado a una y otra parte, como se ha dicho, volvió las espaldas y enseñó sus traseras partes a don Quijote y con gran flema y remanso se volvió a echar en la jaula»[26].

En algún caso, la referencia a Plinio es simplemente remota y el dato se encuentra en Cervantes convertido en expresión común. Así, cuando don Quijote pregunta a Sancho Panza acerca de su visita a Dulcinea en el Toboso: «¿Qué hay, Sancho amigo? ¿Podré señalar este día con piedra blanca o con negra?»[27] y nuevamente aludida en boca del «principal caballero valenciano», general de las galeras que saludan a don Quijote en Barcelona[28]; la expresión acerca de día feliz («piedra blanca») o día aciago («piedra negra») se puede remontar a una costumbre relatada por Plinio. En efecto, en su *Naturalis Historia*, VII, 40, §131 recuerda la tradición entre los Tracios («more Thraciae gentis») de poner en una urna piedras de diversos colores correspondientes a los sucesos de cada día. Obviamente, Cervantes no necesitaba de la lectura directa de Plinio para usar la

---

23 Ed. cit., pág. 382.

24 Aelianus Claudius, *De Natura Animalium*, IX, 2, ed. A. F. Schofield, Cambridge, Mass.: Harvard U. Press, 1958-9, II, pág. 222.

25 *Vid*., ed. cit., II, XXXIX, pág. 507; II, XL, pág. 512 y III, IV, pág. 557.

26 Ed. cit., II, 17, pág. 573.

27 *Vid*. II, 10, pág. 526.

28 Cfr. II, 63, pág. 876.

UAM Ediciones

frase que se había hecho corriente y, en efecto, Rodríguez Marín la documenta en otros autores contemporáneos[29].

En el *Persiles*[30] se describen unas barcas cubiertas de cuero que impide el paso del agua como características de los bárbaros en las tierras septentrionales de la novela; el dato puede atribuirse a la mención en Plinio (IV, 16, §104) que advierte que usan esas barcas los Britanni para llegar a la isla Mictis. Cervantes, sin embargo, debe haber oído o leído acerca de este tipo de embarcación usado por los habitantes de las islas también en textos intermediarios[31]. A ellos, debe añadirse la *Carta Marina* (1539) en donde aparece este tipo de embarcación junto a la costa de Groenlandia («Gr tlandie»)[32].

En el mismo *Persiles* se relata un encuentro en el mar con el cetáceo *physeter* que Cervantes denomina *náufrago*; el monstruo marino después de hacer llover sobre la embarcación una nube de agua se alza sobre la superficie del mar y devora a un marinero. La descripción de su tamaño y descarga de agua ya están en Plinio, como su capacidad para erguirse como una columna más alta que las velas de un navío (IX, 4, §3). El texto de Cervantes ofrece detalles que indican conocimiento por grabados[33] y lecturas de textos sobre las tierras septentrionales (Olao Magno) como anotaban Schevill y Bonilla, a las que habría que añadir la ya citada *Carta marina* como propone Lozano Renieblas, las *Flores* de A. de Torquemada[34] y, tal vez, el fantástico anecdotario marinero que Cervantes debió oír en sus viajes. En efecto, la denominación científica del cachalote, *Physeter macrocephalus*, ayuda a entender la hipérbole de Periandro: «En esto vi alzar y poner en el navío un cuello como de serpiente terrible, que arrebatando un marinero, se le engulló y tragó de improviso, sin tener necesidad de mascarle».[35] Esta característica también la menciona Torquemada de quien debe provenir el dato de que huyen ante el ruido de la artillería («porque huyen del son de trompetas, y también de los truenos de los tiros de artillería»).

El interés de Cervantes por las metamorfosis de hombres en animales como motivo literario es bien conocido. Como buen lector de Plinio, de Apuleyo y

---

[29] Cfr. su edición del Patronato del IV Centenario de Cervantes, Madrid: Atlas, 1948, IV, pág. 218.

[30] *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid: Cátedra, 1997, I-VI, pág. 170.

[31] *Vid*. Isabel Lozano Renieblas, *Cervantes y el mundo del «Persiles»*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998, pág. 136.

[32] Olaus Magnus, *Carta Marina 1539*, editada y anotada por Elena Balzamo, Paris: Corti, 2005.

[33] I. Lozano Renieblas, *op.cit*., pág. 151.

[34] Cfr. A. de Torquemada, *Jardín de flores curiosas,* ed. Lina Rodríguez Cacho, Madrid: Turner, Biblioteca Castro, 1994, Tractado VI, págs. 875-6.

[35] Ed. cit., II, 15, pág. 376.

UAM Ediciones

de Torquemada la explicación de este hecho asombroso y difícil de creer oscila entre su consideración como un acto de brujería, en «El coloquio de los perros»[36], o como una enfermedad «a quien llaman los médicos manía lupina» en el *Persiles*[37]. Es claro que la conversión por acto de brujería es la favorecida por Torquemada (Tractado V, pág. 827 y Tractado VI, pág. 867 y sigs.); la licantropía como enfermedad debe venir de Plinio (VIII, 34, §80-81). Incluso es posible señalar, como ya anotaban Schevill y Bonilla, que Cervantes, para su consideración como enfermedad, pudo haber leído la traducción castellana de la *Naturalis Historia* anotada por Gerónimo de Huerta quien es, efectivamente, el que recuerda los nombres médicos de esta transformación: *licantropía* o *lupina insania*[38]. Cervantes, por boca del personaje Mauricio, recuerda directamente el pasaje de la *Naturalis Historia* donde, con la autoridad de un cierto Evanthes, escritor griego no carente de autoridad («inter auctores Graeciae non spretus») Plinio menciona una leyenda común entre los arcadios acerca de un clan en el que un miembro vive como lobo a lo largo de nueve años para volver a su primitiva forma humana después de ese período entre lobos. Pero conviene recordar que es posible añadir otras lecturas sobre el tema: Pomponio Mela (II, pág. 14). Y aún la *Collectanea* de Solino cuya traducción por Cristóbal de las Casas apareció en Sevilla en 1573.[39]

Finalmente, hacia mediados del siglo pasado, Marasso[40] había propuesto para el «trogloditas» con que amenazan a don Quijote y Sancho hasta diez hombres de a caballo que los conducirán de vuelta al castillo de los duques[41], un recuerdo de Plinio (V, 5, §34 o VI, 33, §168); la propuesta no carece de atractivo porque en la *Naturalis Historia* el nombre significa 'habitantes de cuevas' y bien puede haber en la alusión un risueño recuerdo en la casa de los duques de lo sucedido en la de Montesinos. Creo, sin embargo, que el empleo cervantino se acomoda igualmente dentro del campo semántico de *salvaje* contenido también en los otros insultos: «bárbaros», «antropófagos», «escitas», «Polifemos matadores», «leones carniceros», que permiten divertidas prevaricaciones de Sancho.

En efecto, el texto que también conviene traer a cuento en este caso, es el del capítulo XXXVI de la Primera Parte de la *Silva* de Pedro Mexía anteriormente citada, en el que los trogloditas se mencionan a propósito del hablar como característica propia del género humano. Allí Mexía comenta: «Y aquellas gentes

---

36 *Novelas ejemplares*, ed. cit., págs. 704-705.

37 I, XVIII, pág. 239.

38 *Vid*. Lozano Renieblas, *op.cit*., pág. 27.

39 Solino, *Colección de Hechos Memorables o El Erudito*, ed. Francisco J, Fernández Nieto, Madrid: Gredos, pág. 201, pág. 102.

40 Arturo Marasso, «Trogloditas y Lestrigones» en *Cervantes. La invención del Quijote*, Buenos Aires: Hachette, 1954, pág. 248 y sigs.

41 Ed. cit., II, LXVIII, pág. 904.

trogloditas, que quasi no hablaban, dícese que porque tenían muy imperfecta y bárbara lengua, que quasi no parescía humana; pero al cabo era lengua con que ellos pasaban y se entendían»[42]. Los duques y su risueña compañía se divierten también con la «muy imperfecta y bárbara lengua» de Sancho y su amo.

En cuanto a la huella de Plutarco, también queda marcada por la ironía. La mención directa viene naturalmente del Prólogo de la Primera Parte a propósito de su uso para «mil Alejandros». Es obvio que se refiere no solamente a las *Moralia* sino también a su *Vidas paralelas* y nuevamente sirve de ejemplo de falsos conocimientos y erudición superficial. En cuanto a la expresión latina *usque ad aras*, aparece en I-XXXIII nada menos que en boca de Lotario, el amigo del curioso impertinente. Lotario le recuerda a Anselmo que «los buenos amigos han de probar a sus amigos y valerse dellos, como dijo un poeta, *usque ad aras*, que quiso decir que no se habían de valer de su amistad en cosas que fuesen contra Dios»[43]. La frase «como dijo un poeta» es generalmente señal de origen desconocido en Cervantes y la relación con Plutarco, aunque históricamente cierta, no parece relevante para el caso de Cervantes. La debió poner en circulación en el Renacimiento Erasmo; precisamente en sus *Adagia*[44] (III, II, pág. 10) explica su sentido y remite también a Aulo Gelio. Que lo leyó Cervantes en Erasmo, si es que no se había transformado ya en lugar común literario, como parece insinuar la vaga referencia cervantina, se deduce de la traducción latina que los *Adagia* registran aparentemente por primera vez. Por otra parte, en el entremés «El viejo celoso» Cervantes la explica como refrán latino al tiempo que, como siempre en sus textos, lo manipula para resaltar cómicamente los celos de Cañizares: «Habéis de saber, compadre, que los antiguos latinos usaban de un refrán que decía: *Amicus usque ad aras* que quiere decir: 'El amigo hasta el altar'; infiriendo que el amigo ha de hacer por su amigo todo aquello que no fuere contra Dios; y yo digo que mi amigo *usque ad portam*, hasta la puerta; que ninguno ha de pasar mis quicios; y adiós, señor compadre, y perdóneme».[45]

A cuatrocientos años de distancia, la densidad de las alusiones posibles del texto cervantino presenta nuevos desafíos al lector actual. Precisamente porque esas alusiones son hoy otras, no parece que carece de importancia la labor de desandar el recorrido inicial de ellas para recuperar, al menos parcialmente, el placer de la lectura que causó su primera aparición.

---

42 Ed. cit., pág. 256.

43 *Vid*. I, XXXIII, pág. 292.

44 Cfr. *Collected Works of Erasmus*, Adages II, VII, I-III, III, pág. 100, ed. R.A.B. Mynors. Toronto: University of Toronto Press, 1992, págs. 228-29.

45 *Entremeses*, ed. Adolfo Bonilla y San Martín, Madrid: Asociación de la Librería de España, 1916, págs. 150-1. *Vid*. también «El gallardo español» Jornada Tercera, v. 2962: «que hasta las aras he de serte amigo» en *Teatro completo*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona: Planeta, 1987, pág. 102.

UAM Ediciones

EL *QUIJOTE* EN LA MÚSICA EUROPEA. ENCUENTROS Y DESENCUENTROS*

BEGOÑA LOLO
(Universidad Autónoma de Madrid)

> «*Encuentro*. Véase *Encontrar*. Topar uno con otro en el camino, o en algun lugar donde han concurrido. Encontrarse, travar palabras uno con otro. Encontrarse en las opiniones. Encontrarse en los pensamientos, concurrir en un negocio, sin averle antes comunicado».[1]

La definición que acabamos de leer de *Encuentro* extraída del *Tesoro de la Lengua Castellana* de Sebastián de Covarrubias, cuya publicación vio la luz seis años después de la edición de la primera parte del *Quijote*, es decir en 1611, refleja con bastante fidelidad el significado que se le adjudica en la novela cervantina, es decir, el sentido del encuentro no sólo como lugar material de actuación espacial, sino también como lugar de desarrollo a nivel de pensamiento y comunicación. No en vano en los Diccionarios posteriores publicados en el siglo XVIII, me refiero al de Autoridades de 1732[2] y al de Terreros y Pando de

* Este trabajo se inserta dentro de los resultados obtenidos con el proyecto de investigación *El Quijote en la música europea siglos XVII-XIX. Mito y desmitificación* HUM 2004-05627-C02-01/ARTE del Ministerio de Educación y Ciencia I+D.

1 Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid: Imp. de Luis Sánchez, 1611. Facsímil Martin Riquer (ed.), Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1993, págs. 515-16.

2 *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua,* Madrid: Imprenta de la Real Academia Española por la viuda de Francisco del Hierro, 1732.

Anterior Siguiente Buscar Imprimir Inicio Índice
UAM Ediciones

1786[3] la misma definición se mantiene, ejemplificándola precisamente con citas extraídas de los episodios del *Quijote*, tan sólo nos vamos a encontrar con una nueva acepción que nos suministra el Diccionario de Autoridades:

> «*Encontrarse*. Vale asimismo posición, dificultad, contraposición y contradicción»[4]

Es decir que en el encuentro subyace también el desencuentro o si se prefiere el «Encuentro fallido».

El sentido del encuentro y el desencuentro aplicado a la recepción de Cervantes y su obra en el ámbito de la creación musical, podemos avanzar ya que va a ser una forma sostenida de actuación a lo largo de la Historia, esta característica va a ser independiente de la tipología del repertorio o si se prefiere del medio sonoro que se utilice, lo será a su vez del periodo cronológico en el que nos encontremos o del país al que pertenece el compositor a quien debemos la obra. Diferentes culturas, épocas y medios estructurales al servicio de la creación sonora tendrán, sin embargo, un mismo sentir en torno a la recepción de la obra cervantina, que oscilará de la mitificación a la desmitificación, del ensalzamiento de los valores universales que representa la figura del caballero hidalgo y sus aventuras, a la ridiculización más satírica y grotesca a través de la comicidad.

Esta constante quedará reflejada en el pensamiento de algunos de los creadores más importantes del siglo XX, así para el coreógrafo y bailarín Rudolf Nureyev en entrevista realizada por Laura Bell para la revista *Sbow* en 1971, en la que comenta algunos aspectos de su producción del *Don Quijote,* declara bastante explícitamente su desencuentro:

> «Quise que la historia no fuera sobre Don Quijote, sino sobre cómo reacciona la gente ante él, cómo se aprovechan de él e ingenian medios para burlarse y reírse de él. Sin embargo, enloquecen haciéndolo, son fanáticos del Caballero.
>
> Y el propio Don Quijote. Al principio le odiaba muchísimo. Durante mucho tiempo no le comprendí. Estaba del lado de la gente. Para mí era como un payaso. Y ¡leí la novela! La historia es muy rica, pero en un ballet sólo se puede rozar la superficie»[5].

---

[3] Esteban de Terreros y Pando, *Diccionario castellano con las voces de las ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*, Madrid: Viuda de Ibarra, t. II, 1787. Una de las definiciones es también muy significativa «Encontrarse en los pensamientos, afectos, convenir en ellos, ò desconvenir».

[4] *Diccionario de la lengua castellana*, *op. cit.,* pág. 448.

[5] La entrevista aparece recogida en George Balanchine: *101 argumentos de grandes ballets*, Madrid: Alianza Editorial, 1988, págs. 125-6.

UAM Ediciones

Frente a esta opinión nos encontraremos otras de autores para los que el encuentro con la novela quijotesca adquiere una valoración excepcional, pasando a ocupar su visión de la obra un lugar de excelencia dentro de la literatura universal gracias a sus valores morales, en estos términos se expresa el compositor Cristóbal Halffter en su escrito «Mis conceptos sobre la ópera *Don Quijote*», publicado en el año 2000 fecha del estreno de su obra:

> «Andrés Amorós […] me iba suministrando las diferentes formas de textos y escenas que le demandaba para solucionar mis dudas y encontrar el camino por el cual debía adaptar mi concepción básica de una estructura musical al servicio de una representación fáctica, en la que sobre tal o cual pasaje del inmortal libro se plasmase esencialmente la necesidad que tiene el ser humano de volver a plantearse la utopía como fundamento de su existencia. Una utopía basada en la cultura y una cultura que tiene en el conocimiento y la sensibilidad sus principios, y que todo ello unido, utopía, cultura, conocimiento, sensibilidad, estética y ética se pudiese simbolizar en la realidad física del LIBRO»[6].

En ocasiones el encuentro adquiere un valor mas íntimo, en la medida en la que se produce una clara identificación entre el pensamiento, la vida privada del compositor y los valores que representa la novela cervantina, es el caso por ejemplo del francés Jacques Ibert a quien debemos tres obras de notable importancia como son *La Serenade à Dulcinée* para orquesta, la banda sonora de la película *Don Quichotte* de 1932[7] con el célebre cantante ruso Féodor Chaliapine una de las obras clásicas del cine y el coreodrama *Le Chevalier errant*, es decir una obra en la que se conjugan a la vez danza, comedia dramática y mimodrama de la que haría además una versión en el formato de suite sinfónica. En una entrevista concedida en 1954 a su biógrafo Gérard Michel, precisa lo siguiente:

> «*Le Chevalier errant* representa un poco algunas de mis aspiraciones más queridas. Es en suma la síntesis de las formas musicales que yo prefiero. Don Quijote representa para mí un hombre en pos de un ideal que por otra parte nunca encuentra. Quizás exista aquí una misteriosa y secreta correspondencia con mi propio temperamento […] Ante el carácter trágico de su condición, el hombre oscila entre la esperanza y la rebelión con el deseo de descubrir en sí mismo una fuente de sosiego. No acepta resignarse y quizás proceda toda

[6] Cristóbal Halffter, «Mis conceptos sobre la ópera», en *Don Quijote.* Programa de mano Teatro Real. Temporada 1999-2000. Madrid: Fundación del Teatro Lírico, 2000, págs. 54-5.

[7] Inicialmente se le encargó la música a Maurice Ravel, pero al demorarse en la entrega el encargo pasó a Jacques Ibert.

UAM Ediciones

su grandeza de este rechazo de no someterse a la realidad sin combatir. Ésta es la actitud que simboliza Don Quijote en mi *Caballero»*.[8]

La presencia del «Quijote» en la música europea

Si la primera parte del *Quijote* era publicada en España en 1605, no es menos cierto que con notable rapidez la obra circuló en castellano por el resto de Europa siendo muy pronto conocida[9] y que las traducciones, fundamentalmente en los países más próximos, me refiero a Italia, Inglaterra, Francia, Alemania, empezaron a realizarse en fecha muy temprana[10], buena prueba de ello será la primera traducción realizada al inglés por Thomas Shelton en 1612 o la traducción temprana al francés de la pequeña novela de *El curioso impertinente* que se encuentra interpolada en el *Quijote* en los capítulos XXXIII-XXXIV y que aparecía traducida tres años más tarde de la edición en 1608, gracias a Nicolas Baudouin, traductor al servicio de la reina Marguerite de Valois[11].

Tanto las traducciones como inicialmente la lectura de las ediciones en castellano fueron determinantes para que las aventuras del caballero de la Mancha sirviesen como fuente de inspiración para la creación de obras musicales de muy diferente notoriedad. En la actualidad hemos localizado aproximadamente unas

---

[8] Alexandra Laederich, *Catalogue de l'oeuvre de Jacques Ibert (1890-1962)*, Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms Verlag, 1998, pág. 136. Este texto refleja las entrevistas realizadas a Jacques Ibert con anterioridad: «Entretiens avec Jacques Ibert avec Gérard Michel», abril 1954, en la Villa Médicis, serie de emisiones (duración: 1h 16m). Primera difusión en mayo, junio, julio y septiembre 1954, todos los martes «Entretiens avec Jacques Ibert à la Villa Médicis», por Gerard Michel (París-Inter, 21 h). Redifusión en febrero-marzo 1972, con ocasión del décimo aniversario de la muerte de Jacques Ibert, archivos I.N.A

[9] Francisco Rico, «Historia del Texto» en *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes 1605-2005. Francisco Rico (dirección), Madrid: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2005, págs. CCXXXII-CCXLI, especialmente el epígrafe dedicado a la Difusión temprana: 1605-1617.

[10] De los trabajos mas recientes sobre el impacto de las traducciones en la novela cervantina en Europa consúltese el trabajo de Henriette Partzsch, «Para universal entretenimiento de las gentes. En torno a las traducciones del Quijote», en *Peregrinamente peregrinos. Quinto Congreso de la Asociación de Cervantistas*, Alicia Villar Lecumberri (ed.), Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2004, págs. 1645-59 y «El *Quijote* en el mundo», en C. Alvar *et alii*, *La imagen del Quijote en el mundo*, Madrid: Lunwerg, 2004, págs. 103-27, a los que debe de añadirse el trabajo que aparece en la presente publicación de Carlos Alvar «El *Quijote* en el mundo. Traducciones de los siglos XVII y XVIII». Agradezco al citado autor la gentileza de haberme permitido consultar su trabajo cuando estaba aún sin editar.

[11] Emmanuel Bury, «Jean Baudoin, traducteur de l'espagnol», en *L'Âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'èpoque de Anne d'Autriche 1615-1666*, Bordeaux, 1990, págs. 52-63.

800 obras escritas sobre temática cervantina, es decir, sobre Cervantes y su obra[12], cuantificación que sabemos a ciencia cierta es provisional pues a medida que vamos avanzando el número se acrecienta[13]. En este cómputo ocupan un lugar predominante las obras relativas al *Quijote*, enunciado como temática general, es decir, bajo el título de *Don Quijote*, *Don Quixote*, *Don Chisciotte* con todas las variantes pertinentes o en otras formulaciones como pueden ser obras centradas en alguno de los personajes clave, es decir Sancho y Dulcinea preferentemente o en algunos capítulos de la novela, preferentemente los episodios de *Las Bodas de Camacho*, don Quijote y Sancho en el palacio de la duquesa o los relativos al gobierno de *Sancho Panza en la Insula Barataria.*

Con el fin de facilitar la comprensión de toda esta información hemos realizado unos gráficos que representan tres grandes bloques conceptuales, en primer lugar dejamos constancia de la presencia del Quijote y de la obra cervantina como tema de inspiración en la historia de la música, para ello hemos utilizado una distribución cronológica por siglos y su recepción por países; en segundo lugar podremos observar cuáles han sido las tipologías de repertorios y los géneros musicales que han acogido la obra cervantina, en esta ocasión nos hemos limitado a dejar constancia de aquellos que son más representativos, desestimando los casos en los que el número de obras realizadas era muy pequeño, esta orientación nos ha permitido comprobar cuáles han sido las preferencias de los compositores por siglos y por último hemos analizado los personajes que mas han sido utilizados como tema de inspiración en la creación musical según las épocas.

---

[12] La investigación por el estudio de Cervantes y su obra como temática de inspiración a lo largo de la historia ha sido prácticamente inexistente si se exceptúa el meritorio trabajo de Víctor Espinós, *El «Quijote» en la música*, Barcelona: Patronato del IV Centenario del nacimiento de Cervantes, 1947. En esta publicación Espinós llegó a localizar en torno a unas 200 obras de temática cervantina. Carlos Alvar, «Gran Enciclopedia Cervantina. Cuestiones de recepción», en *Peregrinamente peregrinos. Quinto Congreso de la Asociación de Cervantistas*, Alicia Villa Lecumberri (ed.), Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, vol. II, 2004, págs. 1111-22, cifraba las obras realizadas en torno a las 400, especialmente útil el cuadro de la pág. 1116. De mucho más calado la tesis doctoral de Juan José Pastor Comín, «Música y Literatura: la senda retórica. Hacia una nueva consideración de la música en Cervantes», en *Revista de Musicología*, vol. XXVII, núm. 2 (2004), págs. 1190-98, en particular el vol. II en el apéndice dedicado a «La recepción de Cervantes» en el que cifra en torno a las 620 las obras realizadas sobre temática cervantina.

[13] Esta localización de repertorios se inserta dentro de los resultados obtenidos con los proyectos de investigación que están siendo realizados por el equipo de investigación de la Universidad Autónoma de Madrid y que han sido financiados por el Ministerio de Ciencia y Tecnología *Temas cervantinos en la música europea: siglos XVII-XX* ref. BHA 2000-0177-C02-01 y por el Ministerio de Educación y Ciencia *El Quijote en la música europea siglos XVII-XIX. Mito y desmitificación* ref. HUM 2004-05627-C02-01/ARTE.

UAM Ediciones

Obsérvese el primer gráfico

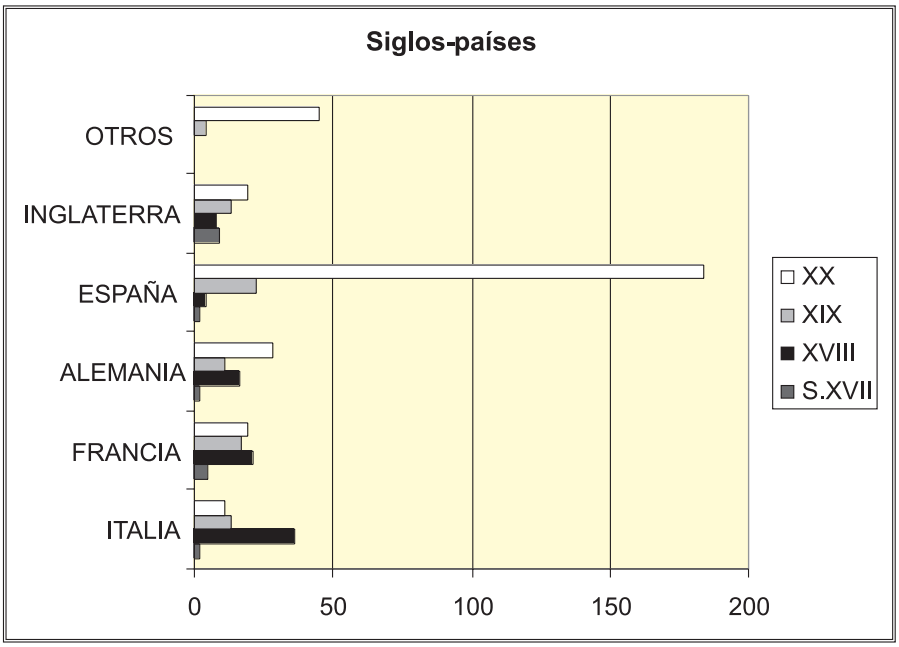


Gráfico 1

Los países que hemos estudiado han sido aquellos en los que primero se produjo la recepción de la obra de Cervantes y en los que existía una tradición asentada en torno al conocimiento de la novela en su versión original, es decir en castellano, tal y como hemos podido observar al tratar el tema de las traducciones, es el caso de Alemania, Francia, Inglaterra e Italia, además de España, lógicamente. En el apartado de «Otros» se incorporan aquellos otros países cuya producción musical en torno al tema es muy pequeña pero que sin embargo se va a ver acrecentada a medida que vaya transcurriendo el tiempo y nos vayamos acercando al siglo XX. De la lectura detenida del gráfico podemos extraer las siguientes reflexiones:

Lo primero que observamos es la escasa producción de obras con música que se realizó en el s. XVII, siendo sin embargo el momento en el que la novela es editada y tiene su momento de gran difusión, lo que nos parece una contradicción muy notable, o al menos un desencuentro reseñable. Debemos no obstante considerar que la recepción está muy condicionada por un lado por la tipología

UAM Ediciones

de repertorios reinantes, en estos momentos el desarrollo de la ópera es muy incipiente aspecto al que hay que añadir que la novela del *Quijote* difícilmente podía encontrar acomodo en este género en la medida en la que las temáticas reinantes en la ópera se asentaban en el ámbito mitológico, epopéyico e histórico que reflejaba el gusto cultivado y refinado del mundo cortesano, en este contexto difícilmente podría entenderse un libreto basado en una novela en la que el caballero hablaba o discutía con su escudero o se enamoraba de una posadera, en la medida en la que estos personajes representaban al pueblo, es decir, al medio popular que se correspondía con un status social inferior, aspecto que entraba en profunda colisión con la jerarquía de valores que representaba la ópera. Será necesario esperar a la segunda mitad del siglo para podernos encontrar con los primeros ejemplos. Lo mismo va a suceder con los repertorios de música instrumental en los que apenas existe un interés por esta temática, nos encontramos todavía en los procesos de emancipación de lo vocal.

En el s. XVIII se observa un importante crecimiento en cuanto al número de obras producidas en países como Alemania, Francia y sobre todo Italia gracias precisamente al asentamiento de la ópera, sobre todo si se compara con el siglo precedente. El encuentro de Italia con la novela es muy claro en este sentido, y producirá obras de notable interés como las escritas por Caldara, Conti, Salieri, etc.

En el siglo XIX hay una variación importante en la trayectoria que hemos observado hasta el momento, en países como Francia, Alemania, Italia en los que la obra había estado muy presente se produce una disminución en la producción frente a España que hasta entonces ha tenido muy escasa presencia en el panorama europeo[14]. Este interés creciente en el siglo XIX hay que achacarlo a la iniciativa adoptada por la Real Academia de la Lengua Española en 1861 de celebrar por primera vez el aniversario del fallecimiento de Cervantes con la conmemoración de dos actos[15], por un lado con una misa celebrada en la iglesia de las Trinitarias y por otro con la puesta en escena de la obra *Don Quijote de la Mancha* en el Teatro del Príncipe el 23 de abril con texto de Ventura Rodríguez al que pondrá música el compositor Francisco Asenjo Barbieri en tres pequeños números que se distribuirán en cada uno de los tres actos de los que se compone la zarzuela[16].

---

[14] Joaquín Alvarez Barrientos, «Cervantes en el siglo XVIII», *Cuadernos Cervantes*, 8 (1996), págs. 78-81 y «Cervantes en el siglo XVIII. Imitadores y continuadores del *Quijote*», *Cuadernos Cervantes*, 15 (1997), págs. 79-82. Para un estudio sobre la recepción de Cervantes y el *Quijote* en el siglo XVIII en España.

[15] Begoña Lolo, «La recepción de Cervantes en la música española: siglos XVII al XIX», Congreso Internacional de la Asociación de Hispanistas, Monterrey (México), 17-21 de julio de 2004.

[16] Emilio Casares, *Francisco Asenjo Barbieri 1. El hombre y el creador*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1994, pág. 244.

UAM Ediciones

Por último, observamos el profundo encuentro de España en el s. XX con la novela cervantina, estamos hablando de más de 200 obras en todas las tipologías de repertorios, en los que la temática cervantina se convierte en un icono, un elemento recurrente que aparece continuamente representado en todas las generaciones de compositores, es decir, tanto en la generación del 27 como en la del 51 especialmente y en autores significativos como la familia Halffter (Ernesto, Rodrigo, Cristóbal), Salvador Bacarisse, Joaquín Rodrigo, Conrado del Campo, Julio Gómez, Manuel de Falla, Carmelo Bernaola, Mompou, Gombau, Guridi, Oscar Esplá, José Luis Turina y un largo etcétera. Podemos achacar este crecimiento tan espectacular a tres razones:

a) Por un lado, gracias al empuje que se mantiene desde el siglo precedente. El s. XIX es el momento en el que se está intentando crear una cultura española nacional a través de la búsqueda de figuras relevantes que representen la esencia de lo español, aspecto que ya se había ido manifestando en el siglo precedente. La imagen musical de España en el extranjero no sólo se caracterizará por su exotismo, sino también por la pureza en la que todavía se conservan muchos de sus valores más intrínsecos, en este contexto Cervantes y su *Quijote* se presentan como un icono cultural imprescindible, que vendrá apoyado por las numerosas reediciones que se harán de la novela.

b) Por otro lado, por el valor que la novela adquiere tanto para la generación del 98 como, sobre todo, para la del 27.

c) Y en tercer lugar, por las sucesivas conmemoraciones de las celebraciones que se realizaron en la primera mitad del XX, nos estamos refiriendo al III Centenario de la edición de la primera parte de la novela en 1905 y por otro a los actos organizados para celebrar el IV Centenario del nacimiento de Cervantes en 1947[17]. En ambos momentos clave se convocarán concursos para premiar la mejor obra musical sobre temática cervantina, manteniendo una trayectoria que ya se había iniciado antes, estarán auspiciados bien por el Círculo de Bellas Artes, bien por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, estos acontecimientos históricos propiciaron el interés de los compositores por la realización de obras basadas en el *Quijote*, aspecto que se mantendrá en la segunda mitad del siglo. Resultado de estos concursos serán obras como *Una aventura de Don Quijote* de Jesús Guridi que ganaba el concurso convocado por el Círculo de Bellas Artes en 1915. Posteriormente, en 1945, el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en su convocatoria para optar al Premio de Composición exigiría la realización de un poema sinfónico bajo el lema literario de *Don Quijote velando las armas,* mereciendo el primer galardón la obra realizada por Gerardo Gombau.

[17] Menor incidencia tuvieron los actos organizados para conmemorar el III Centenario de su fallecimiento en 1916.

UAM Ediciones

En el apartado de «Otros» destacar el sentido de internacionalización de la obra en lo musical que lleva a que otros países como Japón, Rusia con los ballets, Hungría, Finlandia, Iberoamérica, América del Norte, sientan interés por componer obras con música sobre temas quijotescos, lo que evidencia la capacidad de difusión de la novela, así como la recepción a nivel mundial también en lo musical, demostrando que los valores que en la misma concurren tienen un interés universal.

Vamos a ver a continuación cómo se produce la distribución atendiendo a la tipología de repertorios

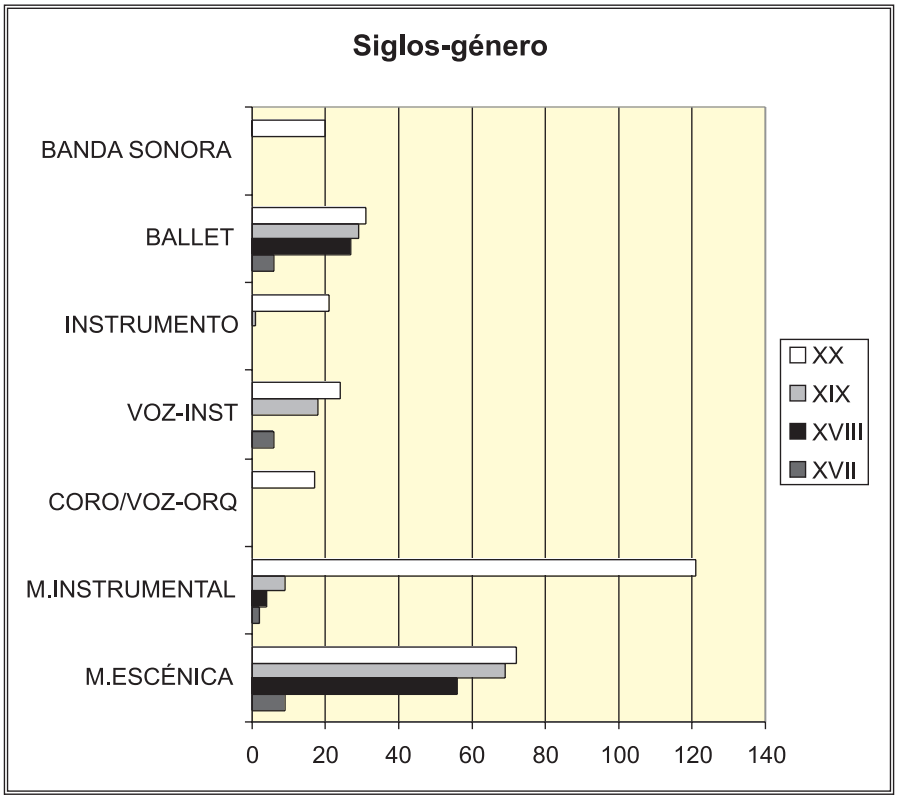


Gráfico 2

Como se puede observar el mayor porcentaje de obras creadas se agrupa en tres grandes tipologías: por un lado el del teatro lírico, aquí hemos incluido repertorios como zarzuelas, óperas, sainetes, entremeses, comedias, loas, cantatas, juguetes

líricos, caprichos, episodios, etc.; el de la música instrumental en el que figuran los poemas sinfónicos, divertimentos, música de cámara en toda su diversidad, música incidental y en tercer lugar el de los ballets en el que hemos incluido además las pantomimas, pantomimas ecuestres y las mascaradas. Al igual que en el gráfico anterior hay repertorios que van a estar muy condicionados por el propio desarrollo técnico de la música o del medio en el que se encuadran, es el caso, por ejemplo, de las bandas sonoras que sólo nos las vamos a encontrar en el repertorio del s. XX.

Los dos géneros con mayor número de obras realizadas y que se presentan con un desarrollo sostenido a lo largo de los siglos son el del teatro lírico, salvaguardando los condicionantes que ya se indicaron en el gráfico anterior para el s. XVII y el del ballet. Estos dos géneros son sin lugar a dudas los primeros en los que encontró acomodo la figura del Quijote, en el caso del ballet por la fuerza visual de la historia que permite representaciones de gran riqueza y colorido, y porque se asienta a su vez en la gran tradición de los *ballets du cour* de la música francesa, país en el que el *Quijote* tendrá casi desde los primeros momentos una gran recepción, buena muestra de ello es el *Ballet de Dom Quichotte* de los señores Sautenir, representado el 3 de febrero de 1614 en el Louvre[18] y cuya partitura se conserva en la Biblioteca Nacional de Paris dentro de los manuscritos Philidor[19], es decir, la obra fue representada un mes después de haberse traducido la novela completa por César Oudin en 1614.

Por otra parte, parece lógico que encontrase acomodo la obra cervantina en el teatro con música: era la práctica más directa; además, su puesta en escena permitía al compositor adoptar múltiples posibilidades que oscilarán desde la fidelidad al original a la libre invención, pasando por la más absoluta comicidad, orientación esta última que caracterizará la mayor parte del repertorio producido en el s. XVIII y buena parte del XIX. Especialmente significativa es esta orientación en el caso de la música española sobre todo en repertorios como zarzuelas, caprichos, juguetes, etc. Los ejemplos más antiguos que se conservan son la ópera italiana *Sancio* con texto de Camilo Rima y música de autor anónimo, que se estrenó en Módena en 1655[20] o *Il Don Chisciotte della Mancha* de Carlo Fedeli representada en Venecia en 1680. Pero sin lugar a dudas la obra más conocida y de mayor proyección es la ópera inglesa en tres

---

[18] Maurice Bardon, *Don Quichotte en France au XVIIe et au XVIIIe siècle, 1605-1815*, Paris: Librairie ancienne Honoré Champion, 1931. Ed. facsímil, Genève: Slatkine reprints, tomo I-II, 1974, pág.56.

[19] Beatriz Martínez del Fresno, «Ballet de Don Quichotte», en *Gran Enciclopedia cervantina*, Madrid: Comunidad de Madrid-Centro de Estudios cervantinos-Castalia, vol. II, 2005.

[20] Víctor Espinós, *op. cit*., pág. 79.

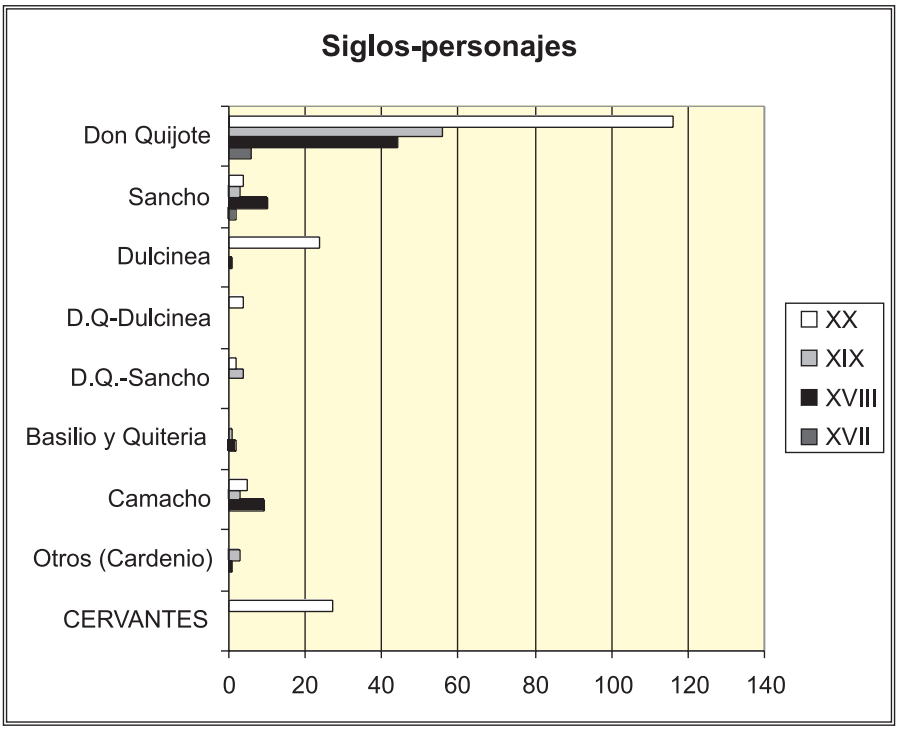
UAM Ediciones

actos *The comical history of Don Quixote* compuesta por el compositor inglés Henry Purcell juntamente con Henry y John Eccles, Colonel Simon Pack, Ralph Courteville y Samuel Akeroyde. Los dos primeros actos se estrenaron en 1694 en el Queens Theatre en Dorset Garden y el tercero el siguiente año. El libreto completo se debe al escritor Thomas D'Urfey que alteró notablemente los acontecimientos de la novela, destacando su carácter cómico tal y como refleja su título e inaugurando una forma de acercamiento al tema en el que el elemento cómico era predominante.

Dentro del teatro lírico nos vamos a encontrar con un tipo de obras, poco numerosas, cuyo acercamiento se enfoca de otra manera evidenciando hasta qué punto el sentido de modernidad de la novela estuvo presente en las versiones musicales desde muy tempranas fechas, me refiero a las óperas en las que el personaje de don Quijote no es parte del núcleo central de la narración, sino que aparece en ellas como mero espectador que, transportado en el tiempo, manifiesta su opinión sobre su propia obra o sobre la actualidad contemporánea, en este caso se encontrarán obras como *El carro de la muerte* una zarzuela de Tomás Barrera de 1907 o mucho más cercana en el tiempo el *D. Q. en Barcelona* con texto de Justo Navarro, música de José Luis Turina y montaje escénico de la Fura dels Baus, estrenado en el Liceo de Barcelona el 30 de septiembre del año 2000.

Pero de todos los géneros el que sin lugar a dudas va a destacar en el siglo XX va a ser el de la música instrumental, su extraordinario desarrollo, sobre todo si se compara con lo siglos precedentes se debe fundamentalmente al destacado crecimiento de la música española a la que hacíamos referencia en el gráfico anterior y éste se debe una vez más a los propios condicionamientos del país de partida en su trayectoria dentro de las tipologías de creación. España apenas va a cultivar el repertorio operístico en el siglo XX.

Por último hemos analizado cuáles han sido las preferencias de los compositores por los personajes de la novela cervantina, así como la del propio escritor, en la medida en la que son bastantes las obras en las que su nombre encabeza el título de la creación:



Como era de esperar el personaje más representado es don Quijote, aspecto que es común a todos los países y periodos cronológicos estudiados. Sancho a pesar de episodios tan conocidos como el de la Ínsula Barataria tiene una presencia muy moderada como personaje principal.

En contraposición, Cervantes como personaje central de muchas obras, especialmente en el siglo xx, es frecuente y llama la atención en la medida en la que representa el reconocimiento de los compositores al propio escritor, que trasciende su función para pasar a convertirse en figura de obras en las que se loa la universalidad de su producción literaria así como su genialidad o bien se utilizan pasajes de su biografía, especialmente el de la batalla de Lepanto, o el cautiverio de Argel por su carácter aventurero.

Pero quizás el personaje que merece destacarse es el de Dulcinea sobre todo en el siglo xx como material temático, tanto en el formato escénico como sobre todo en el de la música instrumental, en el que a través de la abstracción sin necesidad del apoyo textual el compositor puede realizar obras con mayor libertad. La razón de esta fuerte presencia hay que buscarla en el símbolo del

amor que representa Dulcinea para don Quijote, la amada siempre deseada pero nunca alcanzada, es muy evidente que como fuente de inspiración se convierte en un acicate para la creación musical de infinitos matices, por eso Dulcinea que se presenta en los libretos de ópera bajo aspectos y presencias muy distintas que oscilan de la posadera rústica a la urbanita progre, de la Virgen María a María Magdalena, genera un universo de sugerencias que el compositor representará tímbricamente a veces de forma poliédrica, bajo el formato de estructuras formales muy diversas y con una intencionalidad en lo emocional de gran intensidad. El lamento, la melancolía, la tristeza, la nostalgia, la ausencia, el duelo y un sinfín de afectos que pretenderán reflejar la soledad del caballero enamorado. Por eso en *Las Ausencias de Dulcinea* de Joaquín Rodrigo, poema sinfónico para bajo solista, 4 sopranos y orquesta, que fue premiado en el concurso convocado para celebrar el IV centenario del nacimiento de Cervantes, don Quijote llora su soledad solo con una melodía que refleja el lirismo melancólico del amor no correspondido.

> «... ¿Hay algo comparable a llevar una obra en sueños? […]. Tardé mes y medio. En las estrofas de Cervantes alternan la grandeza con la ironía y esto resulta bastante complejo. Lo que sí me ha ayudado es el estrambote en que se repite por tres veces
> Aquí lloró Don Quijote
> Ausencias de Dulcinea
> del Toboso»[21]

Quizás el pensamiento del bailarín ruso Balanchine en torno a su ballet *Don Quijote* glose mejor el concepto:

> «Leí a Cervantes por primera vez en ruso, pero desde entonces he leído pasajes de Don Quijote igualmente en inglés y francés. La idea de hacer un ballet sobre este personaje me ha parecido siempre natural e inevitable, algo que quería en cualquier momento y cuando surgiera la oportunidad. Mi interés en Don Quijote ha estado siempre en el héroe que encuentra un ideal, algo por lo que vivir, sacrificarse y a lo que servir. Todos los hombres desean una inspiración. Para Don Quijote era Dulcinea, una mujer que buscó con aspectos muy distintos. Por mi parte, creo que esto es verdad también en la vida, que todo lo que hace el hombre es por su mujer ideal. Se vive sólo una vez y se cree en algo y yo creo en eso»[22].

---

21 Archivo Joaquín Rodrigo carpeta 2, pág. 4. Cit. en Antonio Iglesias, *Joaquín Rodrigo (su obra para piano)*, Madrid: Alpuerto, 1975, págs. 171-73.

22 George Balanchine, *op. cit.,* págs. 126-27.

EPÍLOGO

Del encuentro al desencuentro el *Quijote* ha servido en música para albergar las más plurales creaciones, bajo formatos y orientaciones diferentes, en ocasiones con un escrupuloso respeto al original, que se ve representado fidedignamente a través de obras en las que predomina el carácter programático o lo que llamamos pintura descriptiva, tal y como escribiese Ruperto Chapí en sus reflexiones sobre su *Scherzo Don Quijote luchando contra las ovejas*, escribe:

> «Para descansar de los trabajos del curso me dediqué a leer algunas obras que pude proporcionarme, entre ellas *Mis prisiones,* de Silvio Pellico y el *Quijote* que desde las últimas veces que lo leí en Villena, nació en mí la idea de describir musicalmente algunos episodios […], no pude resistir y empecé al poco tiempo la descripción de la batalla con las ovejas»[23].

En otras ocasiones la descripción adquiere tintes diferentes en la medida en la que no se limita meramente a lo propiamente narrativo, sino que se adentra en el ámbito de las sugerencias metafóricas, tal y como podemos encontrar en el pensamiento que Oscar Esplá manifiesta en torno a su episodio sinfónico *Don Quijote velando las armas*, que se estrenó en Alicante, en 1924, bajo la dirección de Ernesto Halffter:

> «Me limito a comentar musicalmente las esperanzas, las ilusiones y las fantasías de don Quijote, durante la noche en que veló las armas en la «venta manchega». Mi episodio concluye, cuando don Quijote, después de haber sido objeto del simulacro de recepción, después de haber recibido el abrazo fingido del «ventero», sale del mesón rebosante de satisfacción. Es entonces cuando, en realidad, comienza la historia del caballero; es en este momento cuando su porvenir se abre como una inmensa incógnita»[24].

En el extremo opuesto nos encontramos con obras en las que la novela es utilizada como fuente de inspiración para la creación de versiones que a menudo poco o nada tienen que ver con el original cervantino, estamos por tanto ante recreaciones muy libres en las que el compositor se siente atraído por los valores universales que transmite la obra, a pesar de que en ningún momento

---

[23] *Ruperto Chapí. Memorias y escritos*, Luis García Iberni (ed.), Madrid: ICCMU, 1995, pág. 79. Luis García Iberni, *Ruperto Chapí*, Madrid: ICCMU, 1995, pág.48.

[24] Oscar Esplá, «Cervantes y la música», *Europe*, 23 (1947), noviembre. *Escritos de Oscar Esplá*. Recopilación, comentarios y traducciones de Antonio Iglesias, Madrid: Alpuerto, 1977, págs. 119-20.

esté explícita: la nobleza de sentimientos, la generosidad hacia los enemigos, el sentido del honor, la valentía y el coraje, la fidelidad en el amor, tal y como expresa José García Román en su obra *La resurrección de Don Quijote* escrita para cuerda en 1994:

> «una manera de expresar en música… el deseo de que vuelvan a cabalgar todos los héroes que desde su locura sean capaces de ofrecer esperanza a nuestra sociedad, en cierto modo desencantada»[25].

Pero no nos confundamos, en el encuentro y el desencuentro convergen muchas de las grandes obras que se han escrito en música en el curso del tiempo, no son casuales las producciones de Purcell, Telemann, Mendelssohn, Strauss, Massenet, Falla, Rodrigo, Halffter, Ohana, Ravel, Turina, y un largo etcétera de compositores que evidencian la recepción y circulación de una obra universal en todo el mundo a través de la música, en todas ellas subyace el respeto a la novela cervantina lo que varía es la forma de acercamiento e interpretación, porque en definitiva el encuentro y el desencuentro no son nada más que dos caras de una misma moneda. Una Historia de la Música a través de Cervantes y su don Quijote se nos plantea ya en el horizonte como una gran cuenta pendiente.

[25] José Luis García del Busto, *La resurrección de Don Quijote.* Programa de mano del estreno, Madrid, 1994.

APOLO VERSOS, EL AMOR CONCEPTOS: LA POESÍA EN EL *QUIJOTE*

BEGOÑA LÓPEZ BUENO
(Universidad de Sevilla)

Tras el vencimiento por el de la Blanca Luna, don Quijote y Sancho regresan definitivamente a su aldea. Son jornadas melancólicas, que amo y criado entretienen como pueden, entre pláticas y consuelos. El camino les lleva azarosamente a un paraje que don Quijote reconoce en seguida: «Este es el prado donde topamos a las bizarras pastoras y gallardos pastores que en él querían renovar e imitar a la pastoral Arcadia» (II-LXVII[1]); es decir, el lugar donde unas zagalas se disponían a representar unas églogas pastoriles, episodio que el lector recuerda bien por su reciente inserción en la historia (II-LVIII). Tal encuentro excita la imaginación del caballero y le hace proyectarse de nuevo sobre un mito, sobre una forma utópica de vida, con la que consolará al menos el tiempo del obligado retiro como caballero andante: el mito literario y secular del pastor de la bucólica. La forma de incitación o de des-vivimiento que ahora siente el protagonista es, ciertamente, más plácida y acomodada. Tanto que hasta el propio Sancho se encandila con la hipotética pertenencia al «pastoral gremio». Y es que no puede ser más típica, en su acomodamiento —digamos ya de entrada, paródico— a la convención del género, la expectativa que don Quijote proyecta sobre esta forma de vida, comenzando por el autobautizo:

[1] Aquí y en lo sucesivo todas las citas del *Quijote* van por la edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas de la *Obra completa* de Miguel de Cervantes, I, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1993.

Edad de Oro, XXV (2006), págs. 333-357

> Yo compraré algunas ovejas, y todas las demás cosas que al pastoral ejercicio son necesarias, y llamándome yo *el pastor Quijotiz*, y tú *el pastor Pancino*, nos andaremos por los montes, por las selvas y por los prados, cantando aquí, endechando allí, bebiendo de los líquidos cristales de las fuentes, o ya de los limpios arroyuelos, o de los caudalosos ríos. Daránnos con abundantísima mano de su dulcísimo fruto las encinas, asiento los troncos de los durísimos alcornoques, sombra los sauces, olor las rosas, alfombras de mil colores matizadas los estendidos prados, aliento el aire claro y puro, luz la luna y las estrellas, a pesar de la escuridad de la noche, gusto el canto, alegría el lloro, Apolo versos, el amor conceptos, con que podremos hacernos eternos y famosos, no sólo en los presentes, sino en los venideros siglos. (II-LXVII).

Acostumbrados a la genialidad cervantina, encajamos la nueva propuesta con una sonrisa cómplice y con la docilidad del lector que se siente atrapado por los ires y venires de un relato sorprendente. Por una parte, porque la historia del caballero andante que se nos viene relatando está salpicada desde el principio de episodios que tiran al monte de la bucólica. Por otra, por la habilidad del narrador de saber acompasar dos mitos literarios que viven en la esfera del imaginario colectivo de lo inverosímil que es la literatura idealista, y que en ningún sitio pueden convivir mejor que en la mente del fantasioso y loco por la literatura que es don Quijote. Allí además se complementan de manera ejemplar: la quietud del pastor (quietud externa se entiende: por dentro es un des-vivido sentimental) dará, en su sedentarismo, una tregua a la vida itinerante y azarosa del caballero, sin renunciar —y es lo más importante— al último sentido de su idealismo que es la proyección amorosa[2].

Pues bien, en ese nuevo mundo soñado, junto al *alma mater* de la naturaleza, que proveerá en lo materialmente archisabido (las fuentes, arroyos y ríos, el agua; las encinas, el alimento; los alcornoques y sauces, el cobijo, etc.), el pastor precisará de ese otro alimento espiritual que le diferencia del salvaje para convertirle en el individuo refinado que es. Cantar y amar es su oficio, esto es, explorar en su «dentro de sí» (por emplear una expresión de Américo Castro). Será siempre el suyo un canto agridulce, un «dulce lamentar» por las penas y alegrías —más penas que alegrías— amorosas, en las que se cifra el mundo de sus inquietudes y desvelos. Por eso don Quijote da por hecho que en ese mundo, tan imprescindible como el agua, es el ejercicio poético como reflexión interiorizada de la tensión amorosa. *Apolo inspirará los versos y el amor proporcionará los conceptos*: dos realidades, pues, imbricadas e inseparables.

---

[2] Por lo demás, no era infrecuente la inclusión de episodios pastoriles en libros de caballerías, como son buen ejemplo las obras de Feliciano de Silva (Cfr. Sydney Cravens, *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballería*, Chapell Hill: Hispanófila, 1976).

UAM Ediciones

Nótese la precisión. No se dice que el amor proporcionará la materia, sino los *conceptos*, es decir, no sólo el tema, sino la forma peculiar de comunicación que el caso requiere. Una forma particular de conocimiento de la realidad que se había constituido, pues, en una técnica. En una técnica —huelga decirlo— poética[3]. Veámoslo.

Para empezar, forzoso es reconocer que la noción de *concepto* está cargada de complejidad. Por una parte remite al sentido gnoseológico más común, el de forjar o determinar una idea en la mente. Por otra nos lleva a la expresión de esa idea en palabras. En la primera de las nociones estamos en el territorio de la lógica, en el que el concepto se elabora por medio de dos operaciones, la abstracción y la generalización, que producen como consecuencia recíproca que el concepto sea comprensivo y extensivo. Es el procedimiento que realiza en esencia el ser humano como forma de conocimiento, o al menos como una determinada forma de conocimiento de la realidad. Ahora bien, para comunicarlo, tiene que expresarlo en palabras; y esa expresión es asimismo el concepto, esto es, la idea formulada. En ese sentido general y genérico podría entenderse la expresión cervantina «el amor conceptos» como que el amor hace posible un mecanismo de conocimiento de la realidad a través de su formulación en conceptos, entendidos ya como ideas ya como expresión de las mismas.

Pero el contexto cervantino en el que se inserta el texto citado (mundo de pastores y sus formas literarias consabidas, digamos ya *conceptuosas*) y aun el contexto real, histórico, del propio Cervantes (en el auge de lo que llamamos *conceptismo*) orientan decididamente la noción de *concepto* por él utilizada hacia ámbitos más específicos. Desde luego ámbitos relacionados con la expresión de ideas en palabras; pero no la expresión entendida en un sentido genérico, sino inequívocamente dirigida hacia fórmulas sentenciosas, agudas o ingeniosas. De hecho esta significación es la más genuina de la voz *concepto* en español, y puede encontrarse en cualquier diccionario compartiendo rango con las dos anteriores.

Para centrar mínimamente este asunto tendría que adentrarme en la compleja cuestión de la teoría y la práctica poéticas del Siglo de Oro, lo que requeriría otra ocasión distinta de ésta. Por eso me limitaré a lo más sumario, comenzando por recordar a un contemporáneo de Cervantes y preceptista de fuste que fue Francisco de Cascales. En sus *Tablas poéticas* (publicadas en 1617, aunque escritas a principios de siglo) elabora una importante teoría del *concepto* como

[3] De la consideración de la poesía como el vehículo natural de expresión de los *conceptos*, podrían aducirse mil y un ejemplos del tiempo. Valga una sola mención aquí, que por ser de Cervantes y del *Quijote*, viene más a pelo que ninguna. En la danza alegórica representada con ocasión de la bodas de Camacho, habla la Poesía de esta guisa: «En dulcísimos conceptos, / la dulcísimo Poesía, / altos, graves y discretos, / señora, el alma te envía, / envuelta entre mil sonetos» (II-xx).

base y fundamento de la poesía lírica o mélica (poesía a la que él, por cierto, y frente a tanteos anteriores, otorga consistencia definitiva en la división tripartita de los géneros o «especies» de la poética). Al intentar delimitar la materia propia de la lírica, alude a la secular indeterminación de que adolece el género, cuyas únicas señas de identidad son, precisamente, las que le presta el *concepto* que le es propio:

> La materia del mélico no tiene término prescripto […], assí el lýrico trata de cualquier materia que se le ofrezca. Pero trátala con algunos conceptos que son propios suyos y no comunes al trágico ni al épico, de donde nace el estilo…[4].

Así pues, el diferenciador genérico es el *concepto*. Y por si no quedaba claro, especifica más tarde que

> Si queremos buscar alguna parte en el lýrico que corresponda proporcionalmente a la fábula de los épicos y trágicos, no podremos aplicar otra sino los conceptos; porque assí como los afectos y costumbres se apoyan y estrivan en los conceptos, y assí como en aquellos poemas su alma y forma es la fábula, assí diremos que en el lýrico el alma y la forma son los conceptos[5].

Por tanto el *concepto* resulta ser para la poesía lírica, nada más y nada menos, que lo que es la *fábula* para la épica y la dramática. Lo cual, de entrada, tiene unas implicaciones de largo alcance, porque da la espalda al gran caballo de batalla de la teoría de la lírica en el Renacimiento: el considerar que la lírica, al no imitar acciones, carecía de *fábula*, columna vertebral en la que se sustentaba la *mímesis* y por tanto, según la omnipresente teoría aristotélica, el fundamento del hecho artístico[6].

Además Cascales, no sólo formula por primera vez en España de manera decidida la teoría del *concepto*, sino que desvela la implicación formal que lleva asociada: «el estilo nace de los conceptos, y de los conceptos, la calidad del verso»[7]. Todo lo cual es posible por un mecanismo encadenado, pues «los conceptos son las imágenes de las cosas que se forman en nuestra alma diversamente [y] las palabras son imágenes de las imágenes». Mecanismo encadenado que permite que

---

4 *Tablas poéticas*, ed. de Benito Brancaforte, Madrid: Espasa-Calpe, 1975, pág. 231.

5 *Ibid*., pág. 234.

6 Cfr. Begoña López Bueno, «Sobre el estatuto teórico de la poesía lírica en el Siglo de Oro», en *En torno al canon: Aproximaciones y estrategias (VII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro)*, ed. dir. por Begoña López Bueno, Sevilla: Publicaciones de la Universidad, en prensa.

7 *Ibid*., pág. 236.

el estilo sea acorde y consecuente con el concepto expresado; así «el concepto del épico es grave y magnífico; el concepto del lírico es florido y ameno»[8].

Es verdad que Cascales no era original, sino deudor de una ya importante tradición preceptiva italiana, y muy particularmente seguidor de la propuestas de Torquato Tasso en sus *Discorsi dell'arte poetica*, 1587 (luego reelaboradas en los *Discorsi del poema eroico* de 1594), según señaló ya García Berrio[9]. Por lo demás, el propio Tasso no resulta ser, cara a la teoría del concepto, sino escalón en la larga serie de tratadistas italianos al respecto, con dos obras de reconocida importancia, los *Concetti divinissimi*, 1562, de Girolamo Garimberto y *Del concetto poetico*, escrito en 1598, pero largo tiempo inédito, de Camillo Pellegrino[10]. No obstante, será en España años más tarde, cuando se formule por Baltasar Gracián la más decidida y acabada aportación a la teoría del concepto. En efecto, su *Agudeza y arte de ingenio*, escrita en 1642 en primera redacción y en 1648 en forma definitiva, constituye toda una gnoseología que permite establecer las relaciones que de cualquier tipo se dan entre los objetos. Recuérdese su conocida definición de la agudeza:

> Consiste, pues, este artificio conceptuoso en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto del entendimiento.[…] De suerte que se puede definir el concepto: es un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos (Discurso II)[11].

Como acto del entendimiento, el concepto es básicamente un pensamiento, pero la intervención de la agudeza lo convierte en un pensamiento *agudo*, o —para evitar la redundancia— en un pensamiento sutil, ponderado, encarecido y artificioso. De esa manera el concepto no sólo apela al plano intelectual, sino también al expresivo. Y en ese plano es donde se realiza en diversos mecanismos retóricos que le sirven de soporte: fundamentalmente la metáfora, pero también el símil y la antítesis, y desde luego todos aquellos procedimientos retóricos tocados por el ingenio, como el equívoco, el calambur, el retruécano o el oxímoron. En realidad, como afirma José Mª Pozuelo,

---

8 *Ibid*., págs. 234-35.

9 Antonio García Berrio, *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, Barcelona: Planeta, 1975, págs. 379 y sigs.

10 *Ibid*., págs. 381-86. Por lo demás, el mismo García Berrio ya había explorado antes y de manera más detenida las relaciones del conceptismo italiano y el español, y en particular las posteriores de Mateo Pellegrini y Emanuelle Tesauro con Gracián, en su monografía *España e Italia ante el conceptismo*, Madrid: CSIC, 1968.

11 *Agudeza y arte de ingenio*, en *Obras completas*, ed. de Arturo del Hoyo, Madrid: Aguilar, 1967.

> Gracián inventa un Arte nuevo, teórica flamante, que no reduzca la *Inventio* a la Dialéctica, pero tampoco la *Elocutio* a la Retórica, sino que logre una síntesis por la cual el concepto es a la vez un acto del entendimiento (esto es pertenece a la potencia de la Invención, a la arquitectura sustancial de la *Inventio*) pero se dota de la hermosura del *ornatus*. No la sola verdad (*iudicium*), no tan sólo el *ornatus* (tropos y figuras) sino un arte nuevo que establezca un puente por el cual los extremos cognoscibles (que estudiaba hasta ahora la Lógica) se unan al realce de la sutileza (que estudiaba hasta ahora la Retórica)[12].

Además merece ser considerado el hecho de que el concepto en Gracián, y en general en toda la poética barroca de la que es distinguido portavoz, va más allá de una simple operación lógica, en cuanto relación de categorías abstractas, por la intervención del ingenio, que pone, por medio de la imaginación, en relación insólita parcelas de la realidad nunca antes relacionadas y sólo susceptibles de serlo por medio de la transposición metafórica.

> El ingenio —aclara Guillermo Serés— permite explorar y hacer aflorar otras relaciones al margen de la lógica y de sus categorías convencionales. […] No le competen las abstracciones y universales, que son cosa del intelecto, sino las «cogitaciones» de la imaginación, fruto, precisamente, de captar concordancias, conexiones o correspondencias entre los objetos que nunca habían aflorado; o de evidenciar relaciones de semejanza, de desigualdad, de proporción…; o de crearlas «ex novo», o sea de «inventarlas». […] Su mirada es directa y sutil, concreta y específica como una imagen. […] Con el concurso de la imagen podemos des-cifrar, re-presentar e incluso re-inventar la realidad y, en consecuencia, re-formularla imaginativamente»[13].

Sabido es que la literatura española, acaso habría que decir con propiedad el «ingenio» español, es particularmente dada al uso del conceptismo, que alcanza especial densidad en determinadas épocas y tendencias. Así sucede con la poesía cancioneril del siglo XV y sus abundantes derivados durante los siglos siguientes, bien en influencia directa, bien por medio de *rifacimentos* o contrahechuras a lo divino, muchas de las cuales forman buena parte del caudal de la poesía mística, que, en su necesidad de expresión de lo inefable, echan mano de las

---

[12] «*Agudeza y Arte de Ingenio*, primera neorretórica», en *Baltasar Gracián IV Centenario (1601-2001) II. Actas del Congreso Internacional Baltasar Gracián en sus obras*, ed. de A. Egido, M. C. Marín y L. Sánchez Laílla, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2004, págs. 133-49 (146).

[13] «El ingenio en Gracián: de la invención a la elocución», en *Baltasar Gracián IV Centenario (1601-2001) I. Actas de Congreso Internacional Baltasar Gracián: pensamiento y erudición*, ed. de A. Egido, F. Gil Encabo y J. E. Laplana, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2004, págs. 235-56 (237).

UAM Ediciones

ingeniosidades cancioneriles. Por lo demás, en los siglos XVI y XVII la corriente conceptista heredada se mezcla y combina con todas las sutilezas expresivas que el propio movimiento petrarquista genera en su necesidad de expresar los tormentos y mudanzas amorosas. En definitiva, las *psycomachias* cancioneriles se reinterpretan a la luz de los nuevos manierismos, y todo ello forma un conglomerado cuyo clímax se sitúa alrededor de 1580 para continuar con particular pujanza en las décadas siguientes.

***

En ese panorama generalizado del gusto por lo conceptuoso se inserta la poesía cervantina, o al menos una parte considerable de la misma. Fijémonos en el poemario contenido en el *Quijote*. De la cincuentena larga de composiciones que lo constituyen[14] (aparte de las muchas citas de fragmentos breves, por lo general tomados del romancero, más numerosas en el *Quijote* de 1615 que en el de 1605[15]), la mayoría hace gala de artificios conceptistas de causa u origen sentimental. El amor, pues, provee los conceptos. Su ámbito favorito es el pastoril, como en el episodio de Grisóstomo, pero en realidad cualquier contexto «sentimentalizado» es propicio para el desahogo amoroso: desde la historia de

[14] No todas de Cervantes. He aquí los poemas o fragmentos ajenos —aparte de las citas del romancero a que me refiero en la nota siguiente— que incluye en el *Quijote*: una octava real traducida de Luigi Tansillo (I-XXXIII), una redondilla traducida de Serafino Aquilano (II-XXXVIII), una redondilla de una canción del Comendador Escrivá (II-XXXVIII), una traducción en tres cuartetos-lira de un madrigal de Pietro Bembo (II-LXVIII) y dos octavas reales contrahechas de Garcilaso (II-LXIX). (La variedad de autores podría ponerse en relación con lo afirmado por Gaspar Garrote Bernal respecto a que «la intertextualidad poética dominante en el *Quijote* atañe a la poesía narrativa de gusto renacentista y manierista [romancero heroico, Ariosto y el Virgilio épico], junto con el poeta lírico preferido por Cervantes, Garcilaso» [«Intertextualidad poética y funciones de la poesía en el *Quijote*», *Dicenda*, 14 (1996), págs. 113-127]). Por otra parte, algunas de las poesías contenidas en el *Quijote* habían sido escritas por Cervantes previamente o para otros propósitos, y su inserción —sin duda como en el caso de las escritas *ad hoc*— obedece a que el contexto propiciaba el «alarde» poético. Su integración en la narración suele hacerse con técnicas de oralidad, pues generalmente los personajes las cantan o recitan. Que sepamos, escritas con anterioridad o trasegadas de otros lugares de sus obras son estas composiciones: un soneto de Cardenio (I-XXIII) y el primero de los dos sonetos de Lotario, en *El curioso impertinente* (I-XXXIV), incluidos ambos en su comedia *La casa de los celos*; y las dos composiciones en redondillas (de «una comedia moderna») y doble quintilla (escrita por «un poeta») insertas también en *El curioso impertinente* (I-XXXIII). Pero también, al parecer, otras, como la canción de Grisóstomo (véase luego, notas 17 y 48).

[15] Cfr. Magdalena Altamirano, «El Romancero en la primera parte del *Quijote*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLV (1997), págs. 321-36. Es de notar que la mayor parte de las citas proviene del romancero viejo, en tanto que los romances nuevos, aunque también proveen alguna que otra mención, merecen otra consideración, pues los varios que incluye Cervantes son de su numen y, escritos o no a propósito del Quijote (sin duda sí los burlescos: los del ciclo Altisidora por ejemplo, II-XLIV, XLVI y LVII), se integran perfectamente en su historia.

UAM Ediciones

Cardenio[16], pasando por el argumento de la novelita *El curioso impertinente* hasta el episodio del encuentro entre don Luis y doña Clara en la venta. Otra cosa es que esta perspectiva sentimental puede encararse de manera directa o bajo la perspectiva oblicua de la parodia. Esto último sucede sobre todo en el segundo *Quijote,* en el que los engaños al protagonista orientan por el camino de lo burlesco, tanto el canto amoroso del Caballero del Bosque como, y sobre todo, la serie de trampas tendidas en el palacio de los Duques primero por la condesa Trifaldi o dueña Dolorida y luego por la fingida enamorada que es Altisidora. He aquí el repaso de los testimonios de la poesía amorosa contenida en el *Quijote*: el romance del pastor-cabrero Antonio (I-XI); los poemas incluidos en el «ciclo» Crisóstomo, que son la famosa *canción desesperada* y un epitafio en coplas (I-XIV); los del «ciclo» Cardenio, un soneto (el otro está dedicado a la amistad) y unos ovillejos (I-XXIII y XXVII); las coplas de don Quijote a Dulcinea durante su penitencia en Sierra Morena (I-XXVI); las redondillas, coplas y sonetos de Lotario en *El curioso impertinente* (I-XXXIII-XXXIV); los requiebros de don Luis a doña Clara, un romance y una canción (I- XLIII); el soneto a su dama del Caballero del Bosque (II-XII); finalmente el «ciclo» Altisidora, que se extiende a lo largo de varios capítulos y que se compone de varias divertidísimas composiciones, a saber, un romance de la susodicha (II-XLIV), respondido por otro de don Quijote (II-XLVI), otro nuevo de Altisidora de «estrambótico» estribillo (II-LVII) y finalmente —capítulos más adelante, ahora en la pantomima del encantamiento de Altisidora— dos octavas contrahechas de Garcilaso que canta un joven mancebo (II-LXIX). Pero todavía en la misma orientación de temática amorosa —ya digo que en veras o en burlas— cabe recordar las composiciones ajenas de que Cervantes echa mano para su intento: las redondillas con las que don Clavijo pretende seducir a la dueña Dolorida (la primera traducción de Serafino Aquilano y la segunda el comienzo de una famosa canción del Comendador Escrivá, II-XXXVIII) y el «madrigalete» que tan melancólicamente canta don Quijote tras su pisoteo por la piara de cerdos (y que resulta ser una traducción de Pietro Bembo, II-LXVIII).

«Así el vivir me mata, / que la muerte me torna a dar la vida…», rezan dos versos de este madrigalete, que bien pudiera dar la pauta del tono dominante en todas las composiciones citadas, cuyo entramado está hecho de conceptuosas argumentaciones, en las que el amor, en todos los casos, provee los conceptos. Puede ser en veras o en burlas. De lo primero es ejemplo cabal la trágica situación

[16] Cfr. ahora Valentín Núñez Rivera, «La historia de Cardenio desde la poética sentimental», en *Cervantes y su mundo*, ed. de Kurt Reichenberger y Darío Fernández Morera, Kassel: Edition, Reichenberger, 2005, II, págs. 341-68; y del mismo autor, «A ratos en la Arcadia: variaciones cervantinas sobre la utopía pastoril», en *Utopía. Los espacios imposibles*, ed. de Rosa García Gutiérrez, Eloy Navarro Domínguez y Valentín Núñez Rivera, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003, págs. 101-17.

UAM Ediciones

de Grisóstomo (en un tris del suicidio, vv. 77-78 y 92-96), expresada en el tono más amargo y duro que cabe en la filografía que le sirve de base[17]:

> Ya que quieres, cruel, que se publique,
> de lengua en lengua y de una en otra gente,
> del áspero rigor tuyo la fuerza,
> haré que el mesmo infierno comunique
> al triste pecho mío un son doliente,
> con que el uso común de mi voz tuerza.[…]
> Escucha, pues, y presta atento oído,
> no al concertado son, sino al rüido
> que de lo hondo de mi amargo pecho,
> llevado de un forzoso desvarío,
> por gusto mío sale y tu despecho. (I-XIV)

El «áspero rigor» se siente y se comunica (como en la canción IV de Garcilaso), en un «son doliente» que proviene del «mesmo infierno». Si hubiera que buscar en todo el *Quijote* un contrapunto a la severidad trágica de Crisóstomo, bien pudiera serlo la burla de Altisidora; en la farsa del despecho por don Quijote, le desea al caballero cosas como éstas:

> De ese Sancho, tu escudero,
> las entrañas sean tan tercas
> y tan duras que no salga
> de su encanto Dulcinea
> De la culpa que tú tienes
> lleve la triste la pena;
> que justos por pecadores
> tal vez pagan en mi tierra.
> […]
> Seas tenido por falso
> desde Sevilla a Marchena,
> desde Granada hasta Loja,
> de Londres a Inglaterra. […]

[17] Sobre la canción de Grisósotomo pueden verse las reflexiones de J. B. Avalle-Arce, «Grisóstomo y Marcela (Cervantes y la verdad problemática)», en *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona: Ariel, 1975, págs. 89-116; y de Luis Rosales, *Cervantes y la libertad*, Madrid: Cultura Hispánica, 1985, II, págs. 1031 y sigs. De modo sumario cabe señalar la ambigüedad (tal vez buscada) en que queda el tema del suicidio, pues en la canción parece anunciarse, mientras el contexto narrativo no va en ese sentido. En cualquier caso, lo que parece claro es que Cervantes incluye en el *Quijote* esta canción escrita previamente (véase luego n. 48).

Si te cortares los callos,
sangre las heridas viertan,
y quédente los raigones
si te sacares las muelas.
Cruel Vireno, fugitivo Eneas,
Barrabás te acompañe; allá te avengas. (II-LVII)

Por la vía seria, abundan los requiebros, teñidos de rusticidad, si el caso lo exige (como en el romance del cabrero Antonio, I-XI), y por lo común enredados en las argumentaciones conceptuosas de la porfía amorosa y sus atormentadas contradicciones (en los cantos de Grisóstomo, I-XIV, de Cardenio, I-XXIII y XXVII, o de don Luis, I-XLIII). Por la vía de la burla asistimos a la misma ceremonia retórica, tanto si la burla poética es implícita y sólo se desvela por la intención del narrador (como en el soneto, cargado de tópicos petrarquistas, del caballero de los Espejos, II-XII) o si es evidente, como en los cantos amorosos del enajenado don Quijote en Sierra Morena (I-XXVI) y tras la «cerdosa aventura» (II-LXVIII). Aunque en cuanto a burlas, ya decimos que su clímax se alcanza en el ciclo Altisidora: en las ocurrencias disparatadas del romance de ronda nocturna (II-XLIV) y en las quejas y maldiciones, tan chocantes como cómicas del romance de despedida (II-LVII). Y todavía, en el mismo marco del palacio de los duques, asistimos a otro recodo poético cargado de comicidad, cuando en el relato de la dueña Dolorida (II-XXXVIII) se insertan dos redondillas —ya sabemos que no de Cervantes— en las que se dan cita los más acrisolados lugares comunes del tormento amoroso y su juego de opósitos *bien / mal, vida / muerte*. De los «tales trovadores» reniega finalmente la dueña, porque sólo al embaucamiento conducen sus «trasnochados conceptos». El haz y el envés.

Tanto en la vertiente seria como en la cómica, Cervantes demuestra una enorme habilidad en seguir las marcas retóricas propias del género o la estrofa en cuestión, desde la relativa llaneza de los romances, pasando por el juego constructivo que le proporcionan sonetos y octavas, hasta llegar a la complejidad ingeniosa de fórmulas como la rima interior, la rima en eco o el estrambote burlesco. Sin duda en estas formas de ingenio la palma se la llevan los tres *ovillejos*[18] cantados por Cardenio, cuyo arranque dice:

¿Quién menoscaba mis bienes?
Desdenes.
Y ¿quién aumenta mis duelos?

[18] Su fórmula métrica es la siguiente: diez versos, cuyos seis primeros son tres pareados de octosílabo y quebrado con rima en eco, seguidos de una redondilla que recoge en el último verso los tres quebrados. Fue empleado también por Cervantes en *La ilustre fregona.*

UAM Ediciones

Los celos.
Y ¿quién prueba mi paciencia?
Ausencia.
De este modo, en mi dolencia
ningún remedio se alcanza,
pues me matan la esperanza
desdenes, celos y ausencia. (I-XXVII)

Pero sin llegar a artificios tales, la pericia constructiva de Cervantes se pone de manifiesto, por ejemplo, en una hábil distribución de encabalgamientos[19]. Y desde luego en las frecuentes correlaciones con las que estructura sus versos. Merece ser recordada de nuevo la canción de Grisóstomo, vv. 49-59:

Mata un desdén, atierra la paciencia,
o verdadera o falsa, una sospecha;
matan los celos con rigor más fuerte;
desconcierta la vida larga ausencia;
contra un temor de olvido no aprovecha
firme esperanza de dichosa suerte.
En todo hay cierta, inevitable muerte;
mas yo, ¡milagro nunca visto!, vivo
celoso, ausente, desdeñado y cierto
de las sospechas que me tienen muerto;
y en el olvido en quien mi fuego avivo. (I-XIV)

Aunque para correlación lograda, la que cierra el soneto sobre Píramo y Tisbe:

Que a entrambos en un punto, ¡oh extraño caso!,
los mata, los encubre y resucita
una espada, un sepulcro, una memoria. (II-XVIII)

O, en la vertiente paródica, la que con zumba infinita aparece en los versos primero y tercero de las coplas que dirige don Quijote a su amada desde Sierra Morena:

Árboles, yerbas y plantas
que en aqueste sitio estáis,

[19] Así: «Si gustáis que callando mi fatiga / muera, contadme ya por acabado: / si queréis que os la cuente en desusado / modo, haré que el mesmo amor la diga (II-XII).

tan altos, verdes y tantas,
si de mi mal no os holgáis,
escuchad mis quejas santas.
Mi dolor no os alborote,
aunque más terrible sea,
pues, por pagaros escote,
aquí lloró don Quijote
ausencias de Dulcinea
del Toboso. […] (I-XXVI)[20].

La mención anterior al soneto a Píramo y Tisbe nos lleva a recordar que hay otra poesía en el *Quijote* al margen del tema amoroso. Estos son los casos: un soneto de Cardenio a la amistad, traicionada por don Fernando (I-XXVII); dos sonetos de tema heroico, a los soldados que defendieron la Goleta y el fuerte en 1574, insertos en la historia del capitán cautivo (I-XL); las dos composiciones que para don Quijote recita don Lorenzo de Miranda, el hijo del caballero del Verde Gabán, una glosa sobre los cambios de tiempo y fortuna y el mencionado soneto a Píramo y Tisbe (II-XVIII); además de otras piezas: algún que otro epitafio (I-XIV, II-LXXIV), unas danzas alegóricas en el contexto de las bodas de Camacho (II-XX), una seguidilla popular (II-XXIV), etc. Y desde luego los dos importantes conjuntos de composiciones burlescas con que se abre y cierra el *Quijote* de 1605.

Como se comprenderá, en tan variopinto conjunto se dan comportamientos retóricos diferentes, como corresponden a los distintos registros utilizados. Así, en los sonetos de tema heroico (I-XL) se atemperan bastante las complejidades formales, dando muestras de un marchamo elocutivo propio de la poesía moral de las ruinas (sobre todo el segundo)[21]. Pero los alardes retóricos reaparecen en las composiciones de don Lorenzo, no tanto en la glosa, por más que sea sofisticada[22], cuanto en el logrado soneto a Píramo y Tisbe. Puede que por sus

[20] Notará el lector que al gracejo general de estas coplas contribuye no poco el arrastre de la rima en «—ote», propiciada por el nombre del protagonista inserto en el estribillo, con un léxico de lo más chusco: junto a «alborote» y «escote», «estricote», «pipote», «azote» y «cogote».

[21] Por lo demás, estos sonetos recuerdan la tradición de otros anteriores a la caída de Castilnovo, en la costa dálmata, en 1539, donde también una guarnición de soldados españoles hizo una heroica defensa. Ese hecho fue cantado por el italiano Luigi Tansillo y por los españoles Gutierre de Cetina y Fernando de Herrera.

[22] Como corresponde al sutil planteamiento de la cabeza o letra: «¿Si mi *fue* tornase a *es*, / sin esperar más *será*, / o viniese el tiempo ya / de lo que será después…». Esta redondilla había sido ya glosada, a lo divino, por Gregorio Sivestre (*Obras*, Granada, 1582). Cervantes, que construye con enorme habilidad esta glosa, demuestra además tener contrastado conocimiento teórico del género: «Un amigo y discreto —respondió don Quijote— era de parecer que no se había de cansar a nadie en glosar versos;

UAM Ediciones

orígenes ovidianos o por ser tema caro a Góngora (de 1604 es su romance «De Tisbe y Píramo quiero», aunque hasta 1618 no aparezca la pieza maestra, «La ciudad de Babilonia»), lo cierto es que en él Cervantes adensa recursos cultistas y utiliza alguna que otra manera típicamente gongorina (vv. 7 y 9-11)[23]. Pero queda en una lograda ambigüedad su intención: ¿es homenaje o es parodia? La duda se disipa a favor de la última en las reiteradas formulaciones retóricas de marca cultista con que salpica el remate de la primera parte del *Quijote* en las poesías de «los académicos de la Argamasilla».

Una de las mayores curiosidades del *Quijote* de 1605 es el marco poético que le da entrada y salida. El caldo de cultivo de ese marco es el gracejo, tanto en los chocantes cumplidos que los personajes de ficción caballeresca dedican a los protagonistas en el inicio, como en los sorprendentes epitafios con que los académicos de Argamasilla los despiden al final. Las once composiciones que forman los preliminares resultan solidarias con el consejo del ficticio amigo en el prólogo (en su recomendación de que el propio autor escriba «los sonetos, epigramas o elogios que os faltan para el principio» y los prohije a famosos e inventados poetas), estableciendo así entre ambos preliminares una armónica relación funcional. Su objetivo —claro está— es satirizar la costumbre del tiempo, y en particular la de Lope de Vega, de comenzar los libros con una pesada carga de poesía elogiosa y pedantesca. Pero también el marco poético de las once composiciones le sirve al autor para presentar a los héroes de los libros de caballerías en su orientación más determinante y caricaturesca: desde la benevolencia de Urganda la Desconocida, encantadora de Amadís de Gaula (con sus cabales, aunque algo pedestres consejos), pasando por la sentimentalidad de Amadís (al alabar la penitencia de don Quijote), la cólera de don Belianís de Grecia (en su campanudo elogio) o la falta de sensatez de Orlando (en su incitación a la aventura), hasta llegar al colmo de la parodia en el diálogo entre los dos equinos Babieca y Rocinante. Semejante parafernalia cómica va adobada de no pocos juegos de ingenio, que aquí atañen particularmente a la métrica (versos de cabo roto en las décimas espinelas de Urganda y del Donoso, soneto

y la razón, decía él, era que jamás la glosa podía llegar al texto, y que muchas o las más veces iba la glosa fuera de la intención y propósito de lo que pedía lo que se glosaba; y más, que las leyes de la glosa eran demasiadamente estrechas: que no sufrían interrogantes, ni *dijo*, ni *diré*, ni hacer nombres de verbos, ni mudar el sentido, con otras ataduras y estrechezas con que van atados los que glosan, como vuestra merced debe de saber» (II-XVIII).

[23] El tema de Píramo y Tisbe asoma también tímidamente en otros dos lugares del *Quijote*: a propósito de los amores de Cardenio y Luscina (I-XXIII) y en la rememoración de los de Basilio y Quiteria en las bodas de Camacho (II-XIX). Cfr. Alberto Sánchez, «Historia y poesía: el mito de Píramo y Tisbe en el *Quijote*», *Anales cervantinos*, XXXIV (1998), págs. 9-22; y también Isaías Lerner, «El *Quijote* palabra por palabra», *Edad de Oro*, XV (1996), págs. 63-74 (68-70).

UAM Ediciones

dialogado entre los caballos), aunque no sólo (merece, por caso, resaltarse la grotesca manía del arcaísmo en el soneto de Solisdán).

Aún mayor propósito paródico parece desprenderse de las «académicas» composiciones finales. Ahora se insertan «verosímilmente» en la ficción: han sido encontradas escritas en unos pergaminos guardados en «una caja de plomo, que […] se había hallado en los cimientos derribados de una antigua ermita que se renovaba». Por una parte la burla alcanza a los famosos libros plúmbeos (de cuya falsedad e impostura dieron cuenta reputados humanistas), extravagante descubrimiento ocurrido unos años antes en Granada. Por otra parte es una parodia en toda regla de la institución de la academia literaria (de las muchas academias literarias que en Madrid y en otros lugares funcionaban en ese momento), y particularmente del vejamen, composición burlesca con la que normalmente se concluían las sesiones académicas. La referencia a Argamasilla, además de situar el contexto manchego, connota las asociaciones negativas de dureza y tosquedad propias de la *argamasa*. Pues bien, los supuestos académicos, con ridículos pseudónimos, van entonando sucesivos epitafios (género poético de particular relieve en la época, que de paso queda también satirizado) a las sepulturas de los protagonistas de la historia, en forma de sonetos (con *estrambote* el tercero) o de coplas de arte menor.

Como consideración al margen, vale recordar que el hecho de que Cervantes dé por muertos a los protagonistas de su historia en estas burlas poéticas, constata la falta de un proyecto claro en la continuidad de la obra, pues poco antes[24] e inmediatamente después[25] de los argamasillescos poemas, nos habla de la posible tercera salida de don Quijote. Epitafios, pues, prematuros los de este *Quijote* de 1605, que tienen su contrapunto definitivo en los «nuevos epitafios» a la sepultura del protagonista mencionados en el capítulo final (LXXIV) del *Quijote* de 1615. De ellos, dice rescatarse sólo el de Sansón Carrasco, «Yace aquí el hidalgo fuerte» (que, en la supuesta gravedad del género, no evita, por cierto, el cariz cómico y algo chusco), donde, por si no fuera suficientemente concluyente en la liquidación del personaje, se remacha con la cuarteta en la que la pluma de Cide Hamete advierte a posibles usurpadores.

Volviendo al cierre poético de la primera parte del *Quijote*, es de notar la intención cervantina por acoplar, a las parodias ya señaladas, otra más: la del

---

[24] «Sólo la fama ha guardado, en las memorias de la Mancha, que don Quijote la tercera vez que salió de su casa fue a Zaragoza» (I-LII).

[25] Cierra así la farsa del hallazgo de los versos y de la primera parte del *Quijote*: «Estos fueron los versos que se pudieron leer; los demás, por estar carcomida la letra, se entregaron a un académico para que por conjeturas los declarase. Tiénese noticia que lo ha hecho, a costa de muchas vigilias y mucho trabajo, y que tiene intención de sacallos a luz, con esperanza de la tercera salida de don Quijote. *Forsi altro canterà con miglior plectro*». Ni que decir tiene que este verso del *Orlando furioso* y las otras pistas cervantinas sobre la tercera salida, fueron las que dieron pie al impostor Avellaneda.

estilo cultista o culterano. La intención se pone de manifiesto tanto en las campanudas referencias culturalistas de que está sembrado el léxico, como en la imitación de determinadas maneras gongorinas (soneto del Paniaguado, vv. 4-9, soneto del Burlador, vv. 12-14). La burla de la ampulosidad estilística alcanza su clímax en el soneto del Caprichoso, en el que un magistral —por más que paródico— ritmo imprime un marchamo muy conseguido a los cuartetos, que se cierran, con la alusión explícita a las «nuevas proezas» de «un nuevo estilo»: excelente incursión metapoética del siempre ocurrente Cervantes. Veámoslo:

> En el soberbio trono diamantino
> que con sangrientas plantas huella Marte,
> frenético el Manchego su estandarte
> tremola con esfuerzo peregrino.
> Cuelga las armas y el acero fino
> con que destroza, asuela, raja y parte:
> ¡nuevas proezas!, pero inventa el arte
> un nuevo estilo al nuevo paladino. (I-LII)

Está claro que el mejor poeta Cervantes lo encontramos bajo el prisma desmitificador. Lo cual, por otra parte, es normal, desde la consideración del humor cervantino que fecunda con sentido crítico todo lo que toca. Puede que ese humorismo desmitificador se instale de manera directa en la burla (como en estos marcos paródicos de la primera parte o en los episodios risibles del libro: la penitencia en Sierra Morena, las farsas en el palacio de los duques…). Pero también puede que se instale en episodios aparentemente serios, que no por eso quedan privados de una mirada oblicua por irónica (las historias sentimentales de esos mozos que como Grisóstomo o Cardenio se tiran al campo a despachar sus penas).

Levantar una arquitectura poética sustentada en el gracejo y en el sentido del humor no es nada fácil. Se precisa, para empezar, una habilidad técnica más que regular. Y precisamente la habilidad es una de las mejores facetas del Cervantes poeta. Lo vemos, por ejemplo, en la versatilidad de que hace gala en la amplia gama de formas métricas y genéricas que emplea. Éstas van por la vía del octosílabo y del endecasílabo. En la primera el romance es el rey, porque, en verdad, Cervantes está entre los más importantes cultivadores del romancero nuevo. Siempre organizados en cuartetas, son romances los del cabrero Antonio, de don Luis y los que corresponden al ciclo Altisidora. También por la vía del octosílabo Cervantes echa mano con mucha frecuencia de estrofas de diez versos, algunas de cuño antiguo, como las coplas reales o dobles quintillas (que emplea indistintamente ensartadas, así en las coplas de don Quijote en Sierra Morena, o exentas, así en el epitafio de Sansón Carrasco), y hasta algo arcaicas ya en su tiempo, como la copla de arte menor (en el epitafio a Grisóstomo y en dos

burlescos de los académicos de Argamasilla); o de formación más reciente, como la décima espinela (empleada en algunas de las poesías burlescas preliminares). A ese elenco hay que añadir algunas redondillas, una glosa y una seguidilla.

Por la vía del endecasílabo el soneto es el rey; sobre él se sostiene la mayor parte de los marcos burlescos de la primera parte, pero también es la pieza favorita para los requiebros amorosos (de Cardenio, de Lotario, del Caballero de los Espejos…) y el vehículo elegido para el tema heroico de la caída de la Goleta o mitológico de Píramo y Tisbe. No podía dejar de usar Cervantes la canción petrarquista (en la famosa y *desesperada* de Grisóstomo), aunque también se sirve de la de estrofas aliradas (en la que dirige don Luis a doña Clara o en la traducción del madrigal de Bembo). Las formas métricas de origen italiano utilizadas por Cervantes se completan con la octava real (que emplea para traducir a Luigi Tansillo en *El curioso impertinente* o para las contrahechuras de Garcilaso en el encantamiento de Altisidora) y con los endecasílabos sueltos (de la profecía de Merlín).

Todo un repertorio, pues, adobado ocasionalmente con sobreañadidos ingeniosos como la rima interior, de cabo roto o en eco, llegando en ese sentido a artificios tan comprometidos como los presentes en los ovillejos (cantados por Cardenio). La pericia de Cervantes en este terreno queda más que probada.

***

Ineludible resulta en este punto no hablar en general del Cervantes poeta. Ineludible, pero acaso inútil, porque en pocas palabras no cabe sino repetir sumariamente lo dicho ya por tantos: que Cervantes tenía una gran afición, en realidad, una enorme fe, en la poesía, aunque tal vez sus logros no secundaron tantos afanes. Cierto que hay que añadir a renglón seguido que tal valoración responde a una mirada crítica antigua que no se compadece bien con los más recientes planteamientos sobre la poesía cervantina. Tan antigua aquella mirada que proviene del propio Cervantes, responsable en buena medida del prejuicio negativo existente sobre su obra poética. Habría que ver cuidadosamente, desde luego, esas declaraciones cervantinas (como suyas, nunca planas y siempre cargadas de ironía), pero en principio el juicio es desalentador, tanto en el famoso terceto del *Viaje del Parnaso*, como en el prólogo de sus *Comedias*[26]. A tal opinión contribuyeron

[26] Recuérdese el archicitado terceto: «Yo, que siempre trabajo y me desvelo / por parecer que tengo de poeta / la gracia que no quiso darme el cielo» (*Poesías completas I. Viaje de Parnaso*, ed. de Vicente Gaos, Madrid: Castalia, 1973, cap. I, vv. 25-27). Y en cuanto al citado prólogo, dice así: «En esta sazón me dijo un librero que él me las comprara [las comedias] si un autor de título no le hubiese dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso nada; y si va a decir verdad, cierto que me dio pesadumbre el oírlo» (*Teatro completo*, ed. de Florencio Sevilla y Antonio Rey, Barcelona: Planeta, 1987, pág. 12).

UAM Ediciones

asimismo —como es sabido— dos de sus contemporáneos, Lope de Vega en una carta de 1604[27] y Esteban Manuel Villegas en sus *Eróticas o Amatorias* de 1617[28]. El juicio negativo atravesó los siglos y se instaló en la erudición y la historia literaria, con voces como la de Manuel José Quintana en su *Vida de Cervantes* de 1805 (responsable de la sentencia de un Cervantes «encadenado con las trabas de la medida y la rima»), Martín Fernández de Navarrete, intérprete literal del famoso terceto cervantino en su *Vida de Cervantes* de 1819 (escrita a modo de prólogo de la primera gran edición oficial del *Quijote*), o Adolfo de Castro, que acuñó el epígrafe «¿Cervantes fue o no poeta lírico?» en sus *Observaciones sobre la poesía española* de 1857 con que se abre el tomo XLII de la BAE Colección Rivadeneyra. En realidad hasta el siglo XX, con los autores de la Generación del 27 (elogios de Altolaguirre y Cernuda, aunque estimaciones tibias de G. Diego)[29] no comienza la valoración positiva del Cervantes poeta, que ya desde 1916 contaba con la importante antología de Ricardo Rojas, *Poesías de Cervantes*[30], precedida de un prólogo, que fue germen del trabajo sobre el Cervantes lírico de 1948[31], en el que —oscilaciones pendulares de la crítica— Rojas se pasa al extremo contrario intentando demostrar que Cervantes era poeta incluso cuando escribía en prosa[32]. Aunque con algunos trabajos tan ponderados como los de José Manuel Blecua[33], puede decirse que, en realidad, todas las aproximaciones a la poesía cervantina no han pasado de ser estimaciones bastante apriorísticas hasta la reciente aparición de la monografía de José Manuel Trabado Cabado, bien que centrada en el cancionero de la *Galatea*[34].

Conviene empezar recordando que Cervantes fue poeta bastante prolífico, que, con sus montes y sus valles de calidad, excedió en cantidad a muchos de los considerados grandes. Escribió, aparte de un número no desdeñable de poesías sueltas, las numerosas que intercaló en varias de sus obras en prosa, a

---

27 «De poetas, no digo: buen siglo es éste. Muchos están [en cierne] para el año que viene, pero ninguno hay tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe su *Quijote*» (*Cartas*, ed. de Nicolás Marín, Madrid: Castalia, 1985, pág. 68).

28 «Irás del Helicón a la conquista / mejor que el mal poeta de Cervantes, / donde no le valdrá ser quijotista» (ed. de N. Alonso Cortés, Madrid, 1913, pág. 331).

29 Cfr. *Miguel de Cervantes y los escritores del 27*, Presentación y selección de Ana Rodríguez Fischer, *Suplementos de Anthropos*, 16, julio-agosto 1989.

30 Universidad de la Plata, 1916.

31 «El poeta lírico», en *Cervantes*, Buenos Aires: Losada, 1948, págs. 23-95.

32 «Cervantes piensa por una norma rítmica aun en la prosa»; también R. Rojas habla de un «mecanismo esencialmente musical de la ideación cervantina» (*ibid.*, págs. 42 y 45).

33 «Garcilaso y Cervantes» y «La poesía lírica de Cervantes», aparecidos ambos en 1947 en el *Homenaje a Cervantes* de *Cuadernos de Ínsula I*, y luego publicados en *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid: Gredos, 1970.

34 *Poética y pragmática del discurso lírico. El cancionero pastoril de «La Galatea»*, Madrid: CSIC, 2000.

saber, un cancionero abundante en la *Galatea* (tal como lo requería el género), la estimable cantidad de versos que hemos visto tanto en el primer como en el segundo *Quijote*, también bastantes en algunas de las *Novelas Ejemplares* y en el *Persiles*. Todo ello constituiría ya de por sí un corpus abundante, bien —como digo— exento, bien integrado en obras mayores. Pero a él se debe añadir todavía el cultivo en verso de otros géneros no estrictamente poéticos: en verso escribió nada menos que todas sus *Comedias*, varios de sus *Entremeses* y un curioso e interesantísimo poema alegórico sobre la poesía misma, el *Viaje del Parnaso.*

Tan abundante producción[35] no se puede despachar con dos palabras. Hay en Cervantes poesía variada y de muy distintos registros. Apenas dejó de transitar por los muchos caminos y senderos que la tradición poética, con todos sus géneros, le ofrecía. Es más, él sabe plegarse con elasticidad asombrosa a los cánones que tanto la poesía culta como la popular le van trazando, de la misma manera que se acomoda a los patrones retóricos de los temas que trata, sean amatorios, religiosos, heroicos (de asunto histórico o legendario) y hasta rústicos. Y lo hace siguiendo las pautas establecidas o bien —y esto es muy cervantino— mediante la inversión paródica de las mismas, que es en su poesía recurso preferente para la manifestación de la más sutil ironía o de la más decidida burla. Semejante abanico de temas y actitudes va secundado por unas propuestas estilísticas también muy variadas. Es lugar común afirmar el clasicismo, de raigambre garcilasiana, que permeabiliza su obra poética. Eso es cierto, pero no podemos olvidar —a tenor de lo que decíamos al principio de estas páginas— el marcado conceptismo que está presente en buena parte de sus poesías, en especial las amatorias, y aun el seguimiento que se observa en algunos de sus textos de ciertas fórmulas retóricas cultistas e incluso gongorinas. Cierto es que este seguimiento es bastante aislado y generalmente con intencionado sentido paródico (como hemos tenido ocasión de ver a propósito del *Quijote*). Con todo se trata de un elemento a considerar en un Cervantes que tal vez fuera más admirador de lo que se cree del «magno cordobés»[36].

Al menos otros dos lugares comunes se suelen dar cita en la mirada crítica sobre la poesía cervantina. Atañe el primero a la dudosa consideración de Cer-

---

[35] Más de 15.000 versos reúne la citada antología de Ricardo Rojas, que cuenta con el importante esfuerzo de incorporar los fragmentos «líricos» de las obras dramáticas en verso. Merecen también ser recordadas las antologías de Vicente Gaos, primero las *Poesías*, Madrid: Taurus, 1970, y luego un segundo proyecto de *Poesías completas I (Viaje del Parnaso)* y *II*, Madrid: Castalia, 1973 y 1981; de Adriana Lewis Galanes, Miguel de Cervantes, *Poesía*, Zaragoza: Ebro, 1972; y, entre las recientes y divulgativas, las de Jenaro Talens, Miguel de Cervantes, *Canto de Calíope y otros poemas*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2001; y de José Manuel Caballero Bonald , Miguel de Cervantes, *Poesía*, Barcelona: Seix Barral, 2005.

[36] Tal como llama a Góngora en el *Viaje del Parnaso* (VII, v. 257).

UAM Ediciones

vantes como poeta «lírico» *stricto sensu*, esto es, con capacidad o voluntad de transmitir sentimientos o percepciones subjetivadas o íntimas[37]. Y el segundo a la supremacía existente en sus versos de la *res* sobre las *verba* (como ya apuntara Gerardo Diego), supremacía relacionada directamente con la apuesta de Cervantes por una poesía decantada hacia la verdad frente a la elegancia. Nada que decir respecto a lo primero, porque, aparte de que no se sometería al menor análisis riguroso (¿subjetivado quiere decir personal?, ¿vivencial es lo mismo que íntimo?, y mil preguntas más de este jaez), es que eso ni quita ni pone calidades poéticas. Tampoco Góngora fue precisamente en esos términos un poeta «lírico» y eso hace bien poco al caso en la consideración valorativa de su poesía. Y en cuanto a la apuesta cervantina por una poesía clara y basada en el contenido, cierto es que está su propia manifestación:

> Que no está en la elegancia
> y modo de decir el fundamento
> y principal sustancia
> del verdadero cuento,
> que en la pura verdad tiene su asiento[38].

Pero, si, de entrada, no podemos caer en la torpeza de separar lo formal y lo conceptual como dos realidades aislables (en literatura decir de otra manera es siempre decir otra cosa), no podemos sobre todo dejarnos extraviar por los sutiles laberintos cervantinos del «verdadero cuento» y la «pura verdad». ¿Cuáles son ellos? Y ya puestos en reflexiones metapoéticas, a que tan aficionado era Cervantes, ¿podemos llegar a alguna conclusión cabal de lo que era para Cervantes la poesía o de lo que pretendía con ella?

En este terreno es bien conocida su admiración por la poesía, al mismo tiempo que su desprecio por los malos poetas. Resulta palmario el juicio que a tal efecto hace en *El licenciado Vidriera*:

> Preguntóle otro estudiante en qué estimación tenía a los poetas. Respondió que a la ciencia, en mucha; pero que a los poetas, en ninguna. Replicáronle que por qué decía aquello. Respondió que del infinito número de poetas que había, eran tan pocos los buenos, que casi no hacían número. Y así, como

---

[37] «De ambas indicaciones —señala Cernuda—, que su poesía es personal, pero no demasiado personal, deducimos que el lirismo cervantino resulta más efectivo cuando anima conflictos ajenos que también viven dentro de él o cuando los suscita en otros como dramaturgo y les ayuda a expresarse como poeta» («Cervantes poeta», en *Poesía y literatura*, II, Barcelona: Seix Barral, 1964, págs. 43-57).

[38] *La Galatea*, ed. de Francisco López Estrada y Mª Teresa López García-Berdoy, Madrid: Cátedra, 1995, pág. 358.

> si no hubiese poetas, no los estimaba; pero que admiraba y reverenciaba la ciencia de la poesía porque encerraba en sí todas las demás ciencias: porque de todas se sirve, de todas se adorna, y pule y saca a luz sus maravillosas obras, con que llena el mundo de provecho, de deleite y de maravilla[39].

Afirmaciones casi idénticas se repiten en otros lugares de la obra cervantina. La mayor parte de los poetas que pueblan sus páginas son, a más de jactanciosos y vanidosos, ignorantes, desaliñados y pobres. Desde luego la nube de poetas no se libra del varapalo en el *Viaje del Parnaso*, uno de cuyos fundamentos es precisamente hacer una *sátira contra la mala poesía* (por utilizar un título ya instituido, el que rotula un poema del humanista sevillano Francisco Pacheco). Claro que el *Viaje del Parnaso* combina la sátira y el elogio (además de la propia autorreivindicación poética del autor). Por eso, junto a la indomable censura a tanto poetastro, encontramos la mayor glorificación a la poesía (cap. IV, vv. 100-225). Es una exaltación en toda regla, con sus paramentos alegóricos y sus músicas celestiales. Según suele ser lo usual —desde luego Cervantes lo emplea varias veces más—, la poesía aparece como una noble doncella, rodeada de ninfas, que resultan ser las artes liberales y las ciencias universales. Sus poderes y dones son absolutos: a ella se somete el universo todo, desde las fuerzas naturales hasta los sentimientos y pareceres humanos, porque, en definitiva «todo lo sabe, todo lo dispone / la santa y hermosísima doncella».

Sin el gran aparato alegórico del *Viaje*, también en otros contextos cervantinos la poesía aparece revestida del mismo carácter y apariencia. A tal efecto resultan muy equiparables el pasaje en el que don Quijote, hablando con el Caballero de Verde Gabán, la describe como «una doncella tierna y de poca edad, y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias…», II-XVI) y aquel de la *Gitanilla* en el que se nos muestra idénticamente como «una bellísima doncella, casta, honesta, discreta, aguda, retirada, y que se contiene en los límites de la discreción más alta»[40]. En ambos lugares se insiste en que se la debe mantener a buen recaudo y preservada de desaprensivas utilizaciones, que don Quijote explícitamente orienta hacia territorios morales:

> Hala de tener, el que la tuviere, a raya, no dejándola correr en torpes sátiras ni en desalmados sonetos; no ha de ser vendible en ninguna manera, si ya no fuere en poemas heroicos, en lamentables tragedias, o en comedias alegres y artificiosas; no se ha de dejar tratar de los truhanes, ni del ignorante vulgo, incapaz de conocer ni estimar los tesoros que en ella se encierran (II-XVI).

39 *Novelas ejemplares*, ed. de J. B. Avalle-Arce, Madrid: Castalia, 1982, II, pág. 122.
40 Ed. cit. de Avalle-Arce, I, pág. 106.

UAM Ediciones

¿De qué está hablando Cervantes? A todas luces es comprensible ese afán de preservación de la poesía mencionado al final, que, en última instancia, no haría sino situar a nuestro autor en los parámetros argumentales propios de su tiempo (en los que tanto se discutía, a propósito de las polémicas sobre el cultismo, sobre los elitistas destinatarios de la poesía). Tampoco crea ninguna dificultad ni ambivalencia la mencionada oposición entre la buena poesía y la mala práctica ejercida por los poetas. El desconcierto puede venir de ese talante conservador, de una ortodoxia literaria extrema, que bajo tamiz moralista, quiere mantener «a raya» a la poesía, y por ende a la literatura, no dejándola corres en torpes sátiras ni desalmados sonetos y conteniéndola en los límites secularmente establecidos de poemas heroicos, lamentables tragedias o comedias alegres. ¿Cómo casa eso con el «raro» y libérrimo inventor que fue Cervantes, maestro en una manera de escribir «de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón» (I-PRÓL.)?

Podríamos de entrada señalar un reparo: quien así se pronuncia no es Cervantes, sino don Quijote, siempre atento a ídolos (literarios o no) de antaño. Con ello, sin embargo, no haríamos sino entrar en el juego sutil de trampas que continuamente nos tiende el hábil perspectivismo cervantino[41]. Pero lo cierto es que el lugar común del aprovechamiento moral se repite en otros lugares de su obra. De manera contundente aparece en el *Viaje del Parnaso*, donde se dice de la poesía:

> En fin, ella es la cifra do se apura
> lo provechoso, honesto y deleitable,
> partes con quien se aumenta la ventura. […]
> Alábanse los buenos, y se ofenden
> los malos con su voz, y destos tales
> unos la adoran, otros no la entienden.
> Son sus obras heroicas inmortales;
> las líricas, süaves de manera
> que vuelven en divinas las mortales.
> Si alguna vez se muestra lisonjera,
> es con tanta elegancia y artificio,
> que no castigo, sino premio espera.

[41] A propósito del cual podría incluso sospecharse que el discurso de don Quijote sobre la poesía contiene algún guiño imprevisto. Francisco Márquez Villanueva, por ejemplo, cree que en él se dibuja la figura del poeta *reprobable* (romancistas que escriben poesía venal para el vulgo ignorante) que retrata al mismísimo Lope de Vega (*Personajes y temas del Quijote*, Madrid: Taurus, 1975, págs. 192-93).

Gloria de la virtud, pena del vicio
son sus acciones, dando al mundo en ellas
de su alto ingenio y su bondad indicio[42].

Tan tópica exaltación del *docere* descubre un sentido tradicional del objeto artístico en el que prima la idea del *ordo* o decoro, esto es, de las correspondencias *res-verba*. La idea, en definitiva, de que el contenido es primordial y en función de él se estipula la forma. Una propuesta, desde luego, tan ortodoxa como antigua, con la que romperá definitivamente Góngora, y ese será fundamentalmente su «pecado moral»[43].

Sabemos que Cervantes fue, antes que nada, un moralista. Pero un moralista profundo, irónico y sutil; acompasado con los desengaños de la vida y acostumbrado a comprensiones sobre el género humano y sus debilidades. Pero de ese moralismo a lo que se predica en los textos citados sobre poesía va un abismo. Aquí queda muy cerca de la convencionalidad ortodoxa secularmente aceptada, de la línea aristotélico-horaciana del aprovechamiento moral; de esa teoría literaria, en definitiva, en la que Cervantes andaba bastante versado[44].

Al lado de esa concepción teórica ortodoxa de la poesía, en su equilibrada combinación de *ars-ingenium* y de *prodesse-delectare*, Cervantes muestra una tendencia natural o vocacional a la poesía y a la sustancia idealista concomitante a la misma. En verdad, esa tendencia a la esfera de la idealidad (que combinó hábilmente en toda su obra con la otra al mundo de la realidad más verosímil: en esa oscilación se ventila mucha de la originalidad cervantina) es la que le lleva a la *glorificación* de la poesía como portadora *esencial* de esa tendencia idealista. Otra cosa es que esas ideas queden ratificadas en la praxis de su propia poesía. Ese es asunto imposible de solventar: en primer lugar por la versatilidad poética de Cervantes ya mencionada (con la poesía de burlas asistiríamos al envés de lo predicado, por ejemplo), y, en segundo, porque las declaraciones e intenciones no siempre se pueden ni se quieren adecuar a la práctica literaria. En realidad, entre lo dicho teóricamente por Cervantes sobre la poesía y lo practicado por él mismo cabría la misma relación ambigua que entre lo dicho sobre la novela en el famoso capitulo XLVIII de la Primera parte del *Quijote* y el propio *Quijote*.

---

42 Ed. cit. de Vicente Gaos, cap. IV, vv. 208-210 y 214-225.

43 «Para Góngora —afirma Andrée Collard—, innovar no sólo significaba dejar de imitar a la naturaleza, recreándola estéticamente, sino también separarse de la antigua concepción de la literatura como vehículo de provechosa verdad moral» (*Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid: Castalia, 1971, pág. X).

44 Según hizo ver Américo Castro en su fundamental libro sobre *El pensamiento de Cervantes* (1925), Barcelona-Madrid: Noguer, 1972.

Sólo cabría añadir que tan hermosa e intocable dama como la poesía que él elogia, es un *desideratum* por encima del bien y del mal, esto es, por encima de la contingencia. Y las situaciones humanas que él genialmente problematiza en su prosa narrativa se dan siempre en la contingencia histórica. Esa es acaso la razón última de su imposible genialidad (genialidad digo, y no aptitud probada) para la poesía. En este punto resulta tentadora la comparación con el otro genio contemporáneo, Góngora. Sus aptitudes dispares entiendo que, sin duda, derivan de unas actitudes totalmente encontradas. El uno, Cervantes, fue especialista en llamar a las cosas por su nombre. El otro, Góngora, fue especialista en no llamar nunca a las cosas por su nombre. Ahí está el mecanismo que brinda la diferencia esencial. La percepción de la realidad que tenía Cervantes, una de las más universalmente ricas y sofisticadas, no se adecuaba al lenguaje metafórico de la suplantación, ni al esfuerzo sintético de la captación instantánea.

Para terminar, y reconduciendo el asunto a la poesía contenida en el *Quijote*. Si queda patente que sería muy injusto seguir considerando a Cervantes mal poeta, también lo sería considerarle sólo autor de un tipo de poesía convencional y artificiosa, de esa poesía que genera c*onceptos* propios de un ambiente pastoril o sentimentalizado, porque sus desengaños y sus ironías también se cifran en poesía (a veces con el disfraz de la parodia y a veces sin él). Pero su arma de disección de la realidad, su ojo escrutador, necesitaba otros medios de expresión distintos a la poesía, necesitaba un instrumento analítico acorde con sus propósitos: fue lo que él inventó, el ancho campo de la novela. Y en ese universo creador la poesía tenía un espacio reducido. En concreto en el *Quijote*, salvo los marcos y los recodos paródicos, prácticamente toda la poesía queda integrada en episodios a su vez integrados en el libro y marcadamente convencionales en su «territorio» sentimental. Por eso, en el juego de cajas chinas que es el *Quijote*, historias dentro de historias dentro de historias, lo más irreductible es, al fin, la poesía. Es el último escalón respecto a la realidad, y en ese sentido podría interpretarse como lo más añadido o postizo. Pero también es el último fruto escondido, la esencia, la expresión de las comunicaciones más íntimas del ser humano, y, por ende, comunicaciones al margen de la contingencia. Por lo mismo, la poesía es lo más y es lo menos: que todo es cuestión de perspectiva.

Una última cuestión a considerar es la pertinencia del contexto a la hora de valorar las poesías insertas en el *Quijote*, porque, al margen de su propio valor, quedan inevitablemente condicionadas por su ubicación en una obra narrativa. Nótese que a la «rareza» en sí del libro, escrito sin un diseño previo (tanto en la cronología histórico-literaria que marca modelos para el escritor y el lector, como en la mente del propio autor respecto al proceso del libro: de ahí las estupendas vacilaciones en su construcción), se añade la creación de un espacio narrativo integrado por múltiples espacios, pues a los episodios de la historia propiamente dicha, se adosa una gran variedad de historias y sucedidos intercalados, tanto

en el *Quijote* de 1605 como en el de 1615, con la única diferencia que en el segundo están mejor integrados con la acción o historia principal. La variedad buscada por Cervantes se consigue de pleno, desde luego, pero a costa de que el lector admita tanto entretejido extraño y lo acomode a sus expectativas, buscando siempre, como quería Cervantes —y recuerda Edward C. Riley[45]—, la necesaria armonía entre la obra y la mente del lector, armonía en la que acaso se ventila el mayor mérito de la propuesta literaria total cervantina. Pero la variedad en el *Quijote*, y en otras obras de Cervantes, va a más, pues con la inserción de piezas poéticas, alcanza también a la mezcla de géneros. Con ello el lector debe variar repentinamente su registro de percepción y adoptar una nueva actitud mental, desde el punto en que los géneros son, entre otras cosas, expectativas o modelos mentales[46].

En ese sentido el contexto puede prestar un comprometido servicio cara al pleno disfrute y al más cabal entendimiento de esos textos poéticos, que, para mayor complicación, a veces tienen un problemático encaje. Pienso especialmente en aquéllos que no han sido hechos *ad hoc* (escritos *ad hoc* son los burlescos y paródicos: marcos de entrada y salida del *Quijote* de 1605 y burlas en el palacio de los duques en el *Quijote* de 1615), sino escritos previamente y que Cervantes «aprovecha» ahora[47]. Éstos son fundamentalmente los amorosos, patrón común en la retórica de la época, que se insertan sobre todo en los contextos sentimentales de las historias intercaladas de la primera parte. Valga como botón de muestra la mejor muestra: la canción de Grisóstomo, acaso la pieza poética más señera del *Quijote*. Se trata de una composición escrita al parecer con anterioridad[48], lo que conlleva ciertas dificultades de inserción. Por eso ante los razonables reparos de Vivaldo, responde persuasivamente Ambrosio:

> Bien les pareció, a los que escuchado habían, la canción de Grisóstomo, puesto que el que la leyó dijo que no le parecía que conformaba con la relación que él había oído del recato y bondad de Marcela, porque en ella se quejaba Grisóstomo de celos, sospechas y de ausencia, todo en perjuicio del

---

45 *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid: Taurus, 1981, y «Teoría literaria», en *Suma cervantina*, ed. de J B. Avalle-Arce y E. C. Riley, London: Tamesis Books, 1973, págs. 293-322.

46 Cfr. Claudio Guillén, «Los géneros: genología», en *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica, 1985, págs. 141-81.

47 Véase final de n. 14.

48 Ello explicaría algunos desajustes con el contexto narrativo, tanto respecto a la actitud de Marcela, que ahora indicamos, como a la ambigüedad en que queda el asunto del suicidio de Grisóstomo (véase n. 17). De hecho José María Asensio encontró una versión manuscrita de esta *Canción desesperada* con sustanciales cambios (*Varias obras inéditas de Cervantes sacadas de la Biblioteca Colombina,* Madrid: Aribau, 1874).

UAM Ediciones

> buen crédito y buena fama de Marcela. A lo cual respondió Ambrosio, como aquel que sabía bien los más escondidos pensamientos de su amigo:
>
> —Para que, señor, os satisfagáis desa duda, es bien que sepáis que cuando este desdichado escribió esta canción estaba ausente de Marcela, de quien él se había ausentado por su voluntad, por ver si usaba con él la ausencia de sus ordinarios fueros. Y, como al enamorado ausente no hay cosa que no le fatigue ni temor que no le dé alcance, así le fatigaban a Grisóstomo los celos imaginados y las sospechas temidas como si fueran verdaderas. Y con esto queda en su punto la verdad que la fama pregona de la bondad de Marcela; la cual, fuera de ser cruel, y un poco arrogante y un mucho desdeñosa, la mesma envidia ni debe ni puede ponerle falta alguna.
>
> —Así es la verdad —respondió Vivaldo (I-XIV).

De ese modo, lo que hubiera podido ser una falla insalvable (debido a la dificultad de su total encaje en la historia de Marcela y Grisóstomo), es convertido por Cervantes, mediante un guiño de los suyos, en un logro que suscita la sonrisa cómplice del lector. Genialidad cervantina.

DON QUIJOTE, EL MEJOR LIBRO DE CABALLERÍAS JAMÁS ESCRITO

José Manuel Lucía Megías
(Universidad Complutense de Madrid
Centro de Estudios Cervantinos)

El cronista portugués Francisco Rodríguez Lobo relata en su *Corte en aldea y noches de invierno*, publicada por primera vez en 1619, una curiosa anécdota situada en América, que muestra el éxito del que gozaban los libros de caballerías a principios del siglo XVII y las ventajas de su lectura; anécdota que, a pesar de los cambios en la geografía, devuelve a la memoria la figura de Alonso Quijano:

> En la milicia de la India, teniendo un capitán portugués cercada una ciudad de enemigos, ciertos soldados camaradas, que albergaban juntos, traían entre las armas un libro de caballerías con que pasaran el tiempo: uno d'ellos, que sabía menos que los demás de aquella lectura, tenía todo lo que oía leer por verdadero (que hay algunos inocentes que les parece que no puede haber mentiras impresas). Los otros, ayudando a su simpleza, le decían que así era; llegó la ocasión del asalto, en que el buen soldado, envidioso y animado de lo que oía leer, se encendió en deseo de mostrar su valor y hacer una caballería de que quedase memoria, y así se metió entre los enemigos con tanta furia y los comenzó a herir tan reciamente con la espada, que en poco espacio se empeñó de tal suerte, que con mucho trabajo y peligro de los compañeros, y de otros muchos soldados, le ampararon la vida, recogiéndolo con mucha honra y no

Edad de Oro, XXV (2006), págs. 359-369

> pocas heridas; y reprehendiéndole los amigos aquella temeridad, respondió: «¡Ea, dejadme, que no hice la mitad de lo que cada noche leéis de cualquier caballero de vuestro libro!». Y él d'allí adelante fue muy valeroso[1].

Pero no siempre la letra impresa se decanta por esta imagen positiva sobre las consecuencias de la lectura desaforada de los libros de caballerías. Moralistas, hombres de letras y clérigos a lo largo del siglo XVI y primeros decenios del XVII no dejaron de escribir sus críticas en toda obra que se les ponía por delante, llegando a identificar los «libros de caballerías» con las puertas con que el diablo entra en el alma —y la voluntad— de los más débiles, siendo especialmente las mujeres diana certera al que destinaban sus dardos moralistas.

La expresión *libros de caballerías* (que nunca *novelas de caballerías*) era la más común durante el siglo XVI para nombrar el género narrativo (y editorial) más importante de la época, verdadera columna vertebral de la incipiente industria de la imprenta hispánica, que verá años de luces —en especial, desde la populosa Sevilla—, pero que caerá en una larga sombra de la que no se alzará hasta bien entrado (y recorrido) el siglo XVIII. Sylvia Roubaud en su estudio sobre «Los libros de caballerías» en la edición del *Quijote* del Instituto Cervantes de 1998 (reeditado en el 2004 sin cambios) recuerda al inicio la definición que Sebastián de Covarrubias ofrece en su *Tesoro de la lengua castellana* de 1611: «Libros de caballerías: los que tratan de hazañas de caballeros andantes, ficciones gustosas y artificiosas de mucho entretenimiento y poco provecho, como los libros de Amadís, de don Galaor, del Caballero del Febo y de lo demás». Si en su momento, los *libros de caballerías*, como etiqueta, no necesitaban de ninguna explicación; si con sólo la alusión a *Amadises, Esplandianes, Palmerines, Belianises*… era suficiente para que el lector del XVI (o del XVII) supiera a qué tipo de textos se estaba haciendo referencia, no sucede así en los primeros años de nuestros recién inaugurados siglo y milenio.

La materia caballeresca inundará la Península Ibérica durante el siglo XVI: último capítulo de un proceso que había comenzado en la Edad Media, en donde la caballería, motor de una sociedad, encontrará en la literatura una de sus armas más eficaces de dominio ideológico y de mantenimiento de toda una serie de privilegios. La «letra escrita» (leída, recordada, escuchada…) podía inventar héroes que cristalizaban una particular forma de entender la sociedad (el poder, en otras palabras). Desde el triunfo de la Materia de Bretaña de la mano de las figuras del rey Arturo, Lanzarote del Lago o Tristán de Leonís en la feudal Isla de Francia a partir de mediados del siglo XII, gracias a autores con el olfato y la

[1] Citamos a partir del libro de Irving A. Leonard, *Los libros del Conquistador* [1949], México: Fondo de Cultura Económica, 1953 (reimpresión de 1996).

UAM Ediciones

maestría como Chrétien de Troyes, María de Francia o Robert de Boron, hasta la llegada al trono de los Reyes Católicos, en ese histórico (y apasionante) final medieval que fueron los últimos años del siglo XV en España, la materia caballeresca se había desarrollado en Portugal, Castilla y Aragón de la mano de héroes con los nombres de Amadís de Gaula, Curial o Tirant lo Blanch, sin olvidar los relatos caballerescos insertados en las grandes crónicas compiladas por el rey Alfonso X y sus sucesores, o en textos experimentales como el *Libro del cavallero Zifar*. Con los Reyes Católicos, estos relatos medievales descubrieron el camino para entrar en el Renacimiento. Y de su mano, y de la de un ingenioso alcalde de Medina del Campo, Garci Rodríguez de Montalvo, el medieval *Amadís de Gaula* —y la recua posterior de caballeros andantes, comenzando por su hijo el emperador Esplandián— se vistió de galas renacentistas, convirtiéndose en una «historia fingida», gozando de tal triunfo que llegó a inaugurar un nuevo género narrativo: los *libros de caballerías castellanos*.

> E yo esto considerando, deseando que de mí alguna sombra de memoria quedase, no me atreviendo a poner el mi flaco ingenio en aquello que los más cuerdos sabios se ocuparon, quísele juntar con estos postrimeros que las cosas más livianas y de menor sustancia escribieron, por ser a él según su flaqueza más conformes, corrigiendo estos tres libros de *Amadís* que, por falta de los malos escritores o componedores, muy corruptos y viciosos se leían; y trasladando y enmendando el libro cuarto con las *Sergas de Esplandián,* su hijo, que hasta aquí no es en memoria de ninguno ser visto, que por gran dicha pareció en una tumba de piedra, que debajo de la tierra en una ermita, cerca de Constantinopla fue hallada, y traído por un húngaro mercadero a estas partes de España, en letra y pergamino tan antiguo que con mucho trabajo se pudo leer por aquellos que la lengua sabían. En los cuales cinco libros, comoquiera que hasta aquí más por patrañas que por crónicas eran tenidos, son con las tales enmiendas acompañados de tales ejemplos y doctrinas que, con justa causa, se podrán comparar a los livianos y febles saleros de corcho, que con tiras de oro y de plata son encarcelados y guarnecidos, porque así los caballeros mancebos como los más ancianos hallen en ellos lo que a cada uno conviene[2].

Así se expresa Garci Rodríguez de Montalvo en el prólogo a la primera edición conservada del *Amadís de Gaula* refundido, la que imprimiera Jorge Coci en Zaragoza en 1508. Pero el libro debió circular impreso a partir de 1496, seguramente gracias a la labor de algunos de los maestros impresores alemanes

[2] Citamos el texto de *Amadís de Gaula* por la edición de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid: Cátedra, 1987.

que habían abierto taller en Sevilla. De este modo, de la mano de un escritor renacentista, vinculado estrechamente con la reina Isabel, a partir de las hazañas de un caballero medieval, Amadís de Gaula, trasunto hispánico de uno de los héroes más universales, como es Lanzarote del Lago, se inaugura un nuevo género narrativo, en donde el entretenimiento caballeresco —y cortesano— se aderezará con máximas y discursos para completar con buena fortuna el principio horaciano del *prodesse delectare*, o enseñar deleitando, que escribirían nuestros clásicos.

De este modo, de las traducciones de textos medievales (*Baladro del Sabio Merlín, Demanda del Santo Grial, Tristán de Leonís, Oliveros de Castilla*), de las adaptaciones de obras italianas (*Guarino Mezquino*), francesas (*Renaldos de Montalbán*) o de las estrategias editoriales para hacer pasar por libro de caballerías lo que no es más que un romance caballeresco medieval (*Libro del caballero Zifar*), poco a poco se irán escribiendo nuevos textos, redactados en castellano, que darán forma a un género editorial que triunfará en las imprentas europeas a lo largo de la centuria. Los primeros decenios del siglo XVI no pueden ser más que los del triunfo de esta nueva modalidad narrativa, puente genial entre la ficción medieval (la Materia de Bretaña, de origen francés) y el nacimiento de la novela moderna: el *Quijote de la Mancha* (1605-1615), en especial, a partir de su relectura en Gran Bretaña, Francia y Alemania durante el siglo XVIII. El éxito inmediato de la propuesta caballeresca se muestra en la rapidez que se dieron los autores en crear nuevas obras y los impresores en ponerlas a disposición de sus lectores (y compradores).

Pero la materia caballeresca hispánica no debe limitarse a este género narrativo ni a su formato editorial, sino que lo veremos aparecer en obras impresas destinadas a un público mucho más amplio, en formato en cuarto y de menor extensión (las conocidas como historias caballerescas breves)[3], o en pliegos de cordel, que difunden diversos romances: *Romance de Amadís* (h. 1508), *Romance de don Tristán de Leonís y de la reina Iseo, que tanto amor se guardaron* (h. 1515), así como el *Romance nuevamente hecho por Andrés Ortiz, en que se tratan los amores de Floriseo y de la reina de Bohemia* (h. 1516), que pueden entenderse como muestra del éxito de las ficciones caballerescas en la Castilla imperial de Carlos V o simple reclamo publicitario para la difusión de algunos de

[3] Nieves Baranda y Víctor Infantes anunciaron hace años un catálogo bibliográfico de las historias caballerescas breves, que esperamos que salga pronto a la luz (V. Infantes, «La narrativa caballeresca breve», y N. Baranda, «Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballeresca breve», en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, ed. de M. E. Lacarra, Bilbao: Universidad de País Vasco, 1991, págs. 165-81 y 183-91 respectivamente). Mientras tanto, es posible acceder a la lectura de la gran mayoría de ellos, gracias al libro de N. Baranda y V. Infantes, eds., *Narrativa popular de la Edad Media. Doncella Teodor, Flores y Blancflor, París y Viana*, Madrid: Akal, 1995.

UAM Ediciones

los infolios caballerescos que se estaban poniendo a la venta en aquellos mismos momentos; y la materia caballeresca impregnará también el teatro —llegando incluso a convertir una aventura en argumento de una obra, como le sucede a la *Comedia Jacinta* (1514-1515) de Bartolomé Torres Naharro, o a las obras de Gil Vicente *Don Duardos* y su *Tragicomedia de Amadís de Gaula*—[4], y se ampliará a nuevos géneros, que buscan un público más culto (los poemas caballerescos)[5] o una reescritura particular para aprovechar el éxito de esta propuesta literaria (e ideológica) con el propósito de defender unas determinadas ideas religiosas o espirituales (los conocidos como libros de caballerías a lo divino)[6]. Pero, como bien pone de manifiesto Cervantes en tantos episodios del *Quijote*, los lectores de su tiempo convivieron con los libros de caballerías hasta en sus fiestas más particulares y domésticas.

No extraña el éxito de los libros de caballerías entre la nobleza castellana ni su pervivencia en el siglo XVII: Francisco de Robles se empeña en la publicación de la primera parte del *Quijote* de Miguel de Cervantes en 1605 porque el género caballeresco goza todavía de un público, que le permitiría, por fin, contar con un *best-seller*, con un texto narrativo que pudiera competir con la bomba editorial que había supuesto la reescritura de la picaresca que Mateo Alemán consuma en 1599 con la primera parte del *Guzmán de Alfarache*.

UNA ETIQUETA EDITORIAL: LOS LIBROS DE CABALLERÍAS CASTELLANOS

En el escrutinio de la biblioteca del hidalgo Alonso Quijano, que relata Cervantes en el capítulo VI de la primera parte del *Quijote*, el cura y el barbero, después de haber condenado a la mayor parte de los libros de caballerías que había atesorado su amigo y confesar sus propios gustos literarios, ya que todos los que pasan por sus manos merecen un comentario de lector habituado a tales

---

[4] Sobre el asunto, pueden consultarse las siempre documentadas palabras de Nieves Baranda: «La lucha por la supervivencia. Las postrimerías del género caballeresco», *Voz y Letra*, VII, 2 (1996), págs. 159-78.

[5] Véase la *Antología de poemas caballerescos castellanos* de Juan Carlos Pantoja (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004). Ha publicado la *Genealogía de la toledana discreta* de Eugenio Martínez (Toledo, 1604), en la revista Tirant: http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.5/Toledana/toledana_indice.htm (2 de noviembre 2004).

[6] Emma Herrán, de la Universidad de Oviedo, ha dedicado su tesis doctoral a este asunto, en donde ofrece novedosas aportaciones a la clasificación de estos textos, más espirituales que contrafacta a lo divino. Sobre el asunto, y en especial sobre uno de ellos, puede consultarse ahora: Emma Herrán Alonso, «Tras las huellas de una obra prohibida: *El Libro de la Cavallería Celestial* de Jerónimo de Sampedro», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Burgos -La Rioja 15-19 de julio de 2002)*, eds. M. L. Lobato; F. Domínguez Matito, Madrid: Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert, 2004, II, págs. 1029-44.

UAM Ediciones

aventuras, pasan la vista al resto de los que esperan en las estanterías, y pregunta el barbero, que se muestra menos habituado a poseer libros que el cura:

> —Pero, ¿qué haremos d'estos pequeños libros que quedan?
> —Estos —dijo el cura— no deben de ser de caballerías, sino de poesía.[7]

El formato de los libros se relaciona directamente con su contenido. Y esta relación sociológica se ha mantenido hasta hace pocos años, en donde diversas estrategias editoriales han venido a romper los límites entre los tamaños y los precios de los libros. Los libros de caballerías, el género literario que ahora nos ocupa, se configura como un género narrativo abierto, en donde una (cada vez más ligera) estructura basada en la aventura —tanto caballeresca como amorosa— constituye la columna vertebral, sobre la que el escritor podrá ir ensartando aquellos temas, textos, discursos que considera que pueden agradar más al lector[8]. Los episodios pastoriles serán cada vez más numerosos a partir del éxito de la *Diana* de Jorge de Montemayor, aunque Feliciano de Silva ya se había adelantado en este campo —como en tantos otros, por cierto—, así como la inserción de poemas —de tono lírico, al margen de los cortesanos o caballerescos— también se explicará por esta misma causa; por otro lado, no hemos de olvidar que a partir de 1533, cuando se publique el *Platir*, será cada vez más común encontrar episodios protagonizados por mujeres, las «damas bizarras» que no dudarán en tomar sus propias armas y en ponerse delante de un ejército o adentrarse en una floresta peligrosa, comenzar una aventura maravillosa o ser uno de los mantenedores de un torneo, y que muestran cómo el público femenino es uno de los más fieles entre los lectores de los libros de caballerías, y uno de los que explican (y justifican) su éxito durante todo el siglo XVI y parte del XVII[9].

Estas características del género caballeresco son las que elogiará Cervantes (en la voz del canónigo de Toledo en el capítulo XLVII de la primera parte del *Quijote*), y las que le moverá al propio Cervantes a escribir uno de los mejores libros de caballerías de todos los tiempos.

Los libros de caballerías, como género editorial, poseen unas características tipográficas que cualquier lector de la época era capaz de identificar sin dificul-

---

[7] Citamos el texto del *Quijote* por la edición que Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo realizaron para el Centro de Estudios Cervantinos (Alcalá de Henares, 1993).

[8] Véase ahora el espléndido libro de Emilio Sales Dasí, *La aventura caballeresca* (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004), donde el lector encontrará documentada el amplio repertorio de tipos y situaciones en la mayoría de los libros de caballerías.

[9] Véase ahora Mª Carmen Marín Pina, «Don Quijote, las mujeres y los libros de caballerías», en *Cervantes y su mundo II*, ed. Kurt Reichenberger y Dario Fernández-Morera, Kassel: Reichenberger, 2005.

UAM Ediciones

tad[10]. Los libros de caballerías se van a caracterizar por estar impresos en folio, por poseer una portada adornada con un gran grabado —normalmente representando un caballero jinete, normalmente con una espada en la mano—, impreso a dos columnas —propio de los infolios— y en escasas ocasiones aparece ilustrado. Sólo en los talleres de Italia y de Flandes, en donde la literatura caballeresca en castellano goza de buena salud, se podrán documentar ediciones de libros de caballerías en español en formatos más reducidos. El hecho de que el *Quijote* se imprimiera en cuarto —en vez del esperado folio— ha de explicarse como una estrategia editorial del librero Francisco de Robles, para acercar el libro a un número mayor de compradores, siguiendo la estela abierta por el picaresco *Guzmán de Alfarache*.

De este modo, y para ir resumiendo, los libros de caballerías castellanos constituyen un género narrativo, con unas determinadas características editoriales que se repiten inalterables a lo largo del siglo XVI, que comienza con el éxito de la propuesta literaria de la refundición del *Amadís de Gaula* medieval que lleva a cabo Garci Rodríguez de Montalvo, realizada a finales del siglo XV, y que se mantiene hasta los primeros decenios del XVII, en donde el éxito de la fórmula humorística del *Quijote* de Cervantes marcará las líneas maestras de su decadencia. El corpus de los libros de caballerías, durante más de un siglo de difusión, está formado por ochenta y tres textos diferentes, que se difundieron, sobre todo, gracias a la imprenta, que en el siglo XVI se aprovechará de este género para hacerse con un mercado autóctono, ya que los grandes negocios editoriales del momento (el libro internacional, es decir, el escrito en latín, el libro litúrgico, el libro universitario) estaba en manos de los grandes talleres y libreros alemanes, italianos o franceses; pero junto a este medio, también hay que tener en cuenta la difusión manuscrita, que puede hacer aumentar el corpus caballeresco en los próximos años[11].

DEL *AMADÍS DE GAULA* AL *INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE*: LA EVOLUCIÓN DE UN GÉNERO

Más de ochenta textos diferentes, más de trescientas reediciones desde finales del siglo XV hasta las primeras décadas del XVII, miles de ejemplares leídos,

[10] Sobre el concepto de «género editorial» y su relación con la caballeresca puede consultarse nuestra monografía: *Imprenta y libros de caballerías* (Madrid: Ollero & Ramos, 2000).

[11] El corpus de los libros de caballerías sigue siendo, hoy en día, uno de los campos abiertos en la bibliografía caballeresca. Los datos que aquí ofrezco han sido discutidos y presentados previamente por mí en los siguientes trabajos: «El *corpus* de los libros de caballerías castellanos: ¿una cuestión cerrada?», *Tirant lo Blanc [http://parnaseo.uv.es/Tirant/art_lucia_corpus.htm]*, 4 (2001) (2 de noviembre 2004) y «Libros de caballerías castellanos: textos y contextos», *Edad de Oro*, 21 (2002), págs. 9-60.

UAM Ediciones

anotados, escuchados tanto en Europa como en América. Esta es la muestra del éxito de un género, el único en todo el Siglo de Oro, que supo sobrevivir a los cambios de gustos literarios y culturales de una sociedad que, por aquellos años, era la que imponía sus reglas y su forma de ver el mundo a toda Europa. Pero esta riqueza textual parece haberse simplificado a su mínima expresión en la comprensión actual —desde el siglo XVIII, en realidad— siguiendo una lectura parcial e interesada de algunas de las críticas vertidas por Cervantes en su don *Quijote*. En primer lugar, en el escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano, en la que después de nombrar varios títulos caballerescos, sólo tres de ellos se salvan de la crítica voraz de unos particulares lectores de libros de caballerías, como son el cura y el barbero: el *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo[12], el *Palmerín de Inglaterra*[13] y el *Tirante el Blanco*, la traducción castellana de 1511 del clásico catalán *Tirant lo Blanc*[14]. Por otro lado, cuando el cura habla sobre libros de caballerías con el canónigo de Toledo, de vuelta a su aldea con un don Quijote encantado en una carreta, éste último, autor de unos cien folios de un libro de caballerías, le espeta las siguientes palabras, que han caído como una justificación de la pereza crítica en los últimos siglos sobre la comprensión del género caballeresco:

> Verdaderamente, señor cura, yo hallo por mi cuenta que son perjudiciales en la república estos que llaman libros de caballerías; y, aunque he leído, llevado de un ocioso y falso gusto, casi el principio de todos los más que hay impresos, jamás me he podido acomodar a leer ninguno del principio al cabo, porque me parece que, cuál más, cuál menos, todos ellos son una mesma cosa, y no tiene más éste que aquél, ni estotro que el otro (I, cap. XVIII).

De esta manera, los más de ochenta textos caballerescos se han reducido a una «mesma cosa», y de todos ellos, sólo merecen ser estudiados los salvados en el escrutinio cervantino: el *Amadís de Gaula*, el *Palmerín de Inglaterra* y el *Tirante el Blanco*. Y así ha sido hasta no hace muchos años.

---

[12] «que es el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto; y así, como a único en su arte, se debe perdonar».

[13] «Este libro, señor compadre, tiene autoridad por dos cosas: la una, porque él por sí es muy bueno, y la otra, porque es fama que le compuso un discreto rey de Portugal. Todas las aventuras del castillo de Miraguarda son bonísimas y de grande artificio; las razones, cortesanas y claras, que guardan y miran el decoro del que habla con mucha propriedad y entendimiento».

[14] «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 d'este género carecen. […] Llevadle a casa y leedle, y veréis que es verdad cuanto d'él os he dicho».

UAM Ediciones

Pero los libros de caballerías, los diferentes textos que se escribieron desde finales del siglo XV hasta años posteriores a 1623, tanto en Castilla, Aragón como Portugal; las decenas de autores que se acercaron al género desde diversos compromisos y finalidades, desde los anónimos contratados por una imprenta o un librero para ofrecer un nuevo producto comercial (¿el mismo Cervantes podría caber dentro de esta categoría?), a algunos de los escritores más interesantes que ha dado el siglo XVI, como Feliciano de Silva, Pedro de Luján, Gonzalo Fernández de Oviedo, Jerónimo de Urrea o Antonio de Torquemada, no pueden encerrarse fácilmente en una «mesma cosa». El canónigo de Toledo, así como el cura y el barbero cervantinos, tienen razón en calificar a muchos de los libros de caballerías que podían leerse (y se seguían escribiendo) a finales del siglo XVI (¡casi un siglo después de difusión del género!) como una «mesma cosa». Pero estos textos, la propuesta narrativa que se describe en esos capítulos de la primera parte del *Quijote* (el del escrutinio y el de la conversación con el canónigo de Toledo) se engloban dentro de uno de los paradigmas (o modelos narrativos) caballerescos, que es el de los libros de caballerías de entretenimiento; pero hay algunos más, que permiten establecer líneas de dependencia y de desarrollo en los libros de caballerías, que han de abrirse a nuevos públicos, a nuevos gustos, a nuevas influencias a medida que el siglo XVI se vaya agotando. En este sentido, proponemos la existencia de dos grandes paradigmas o modelos caballerescos a lo largo del siglo XVI: el idealista (inaugurado a finales del XV) por el *Amadís de Gaula*, y el de entretenimiento, que triunfa a partir de mediados de la centuria; dos paradigmas que habría que ampliar a un tercero en el siglo XVII: el modelo cervantino.

Al hablar del *Amadís de Gaula*, de la lectura que Garci Rodríguez de Montalvo realizara de un texto caballeresco medieval, se indicaba cómo había conseguido insuflar nueva vida a un género por todos conocidos. Así lo ha escrito el profesor Juan Manuel Cacho Blecua: «Al insertar Montalvo nueva savia en una vieja materia, la historia debió de producir la sensación de ser algo ya conocido y, a su vez, distinto; ofrecía una feliz síntesis de la tradición medieval, pero al mismo tiempo se configuraba con unas nuevas pautas expresivas, narrativas e ideológicas»[15].

Idéntica situación es la que se debió vivir a principios del siglo XVII. Los libros de caballerías que se leían, los que aún gozaban del predicamento del público eran los que habían otorgado protagonismo al entretenimiento. Atrás había quedado el «idealismo», el «realismo», la complejidad narrativa y estructura inicial. La mezcla de géneros, el buscar en la síntesis la fórmula ideal para

[15] La cita procede del artículo: «Los cuatro libros de *Amadís de Gaula* y las *Sergas de Esplandián*», *Edad de Oro*, 21 (2002), págs. 85-116.

UAM Ediciones

agradar al mayor número de lectores, desde la prosa a la poesía, desde la aventura bélica a la erótica, desde la maravilla a la escena pastoril, desde el engaño y el disfraz hasta el papel cada vez más protagonista de sabios y magos, que llegan a convertir a los caballeros y damas en meras piezas de un gran tablero de juego, desde la altivez cortesana a la presencia de personajes secundarios, que se salen fuera de las normas establecidas, son elementos que dominan en el modelo de los libros de caballerías que se leían, que se escribían y que se disfrutaban en los saraos de la nobleza, en las habitaciones de la corte o en las ventas de los caminos en aquel momento. En este contexto, que no en el que ve nacer el *Amadís de Gaula*, la publicación del *Quijote* de Miguel de Cervantes tuvo que causar una sensación similar: estaban leyendo algo conocido (las aventuras —en este caso, humorísticas— de un caballero, las aventuras típicas y tópicas de un caballero andante junto a su escudero), pero a su vez, era algo distinto: ni el caballero era tal ni las aventuras terminaban como se esperaba. El *Quijote*, como libro de caballerías, puede calificarse como una «feliz síntesis» de la tradición caballeresca del siglo XVI; pero al mismo tiempo, nace partiendo de «unas nuevas pautas expresivas, narrativas e ideológicas», esas mismas que permitirán su lectura seria en Inglaterra y en Alemania durante el siglo XVIII, la que intentarán sus primeros comentadores rescatar en España a finales de la centuria y en los primeros años del siglo XIX. Una vez más, los caminos del sincretismo terminan por confundirse en el *Quijote*: un libro de caballerías que, escrito teniendo en cuenta la literatura de entretenimiento triunfante en su momento, vuelve sus ojos al «sujeto, sentido y finalidad» que ofrece el *Amadís de Gaula,* dando como resultado el libro de caballerías más realista, más verosímil de los que se hayan escrito. Idealismo, realismo y entretenimiento se dan cita en el texto cervantino, tres de las grandes líneas de evolución y transformación del género caballeresco a lo largo del siglo XVI. Por este motivo, el *Quijote*, como antes se había indicado con el *Amadís de Gaula* y con el *Espejo de príncipes y caballeros*, puede ser considerado como el modelo de un tercer paradigma caballeresco, el que triunfa desde los primeros años del siglo XVII. Un libro de caballerías que, de la mano certera de un escritor en su plenitud, llega a romper los límites del propio género caballeresco; llega a abrir nuevos caminos a la ficción que ni Garci Rodríguez de Montalvo, Feliciano de Silva o Diego Ortúñez de Calahorra pudieron ni soñar, aunque en algunos casos se acercaron de una manera notable y genial, como la lectura de sus textos pone de manifiesto.

El *Quijote*, o los *Quijotes*, ya que habría que volver a hablar de los dos textos cervantinos, el de 1605 y el de 1615, constituye no tanto un nuevo ejemplo de la literatura caballeresca de entretenimiento —que en su primera formulación, la de 1605, sí que lo es—, sino que hemos de considerarlo iniciador de un nuevo paradigma caballeresco, en donde se recuperan algunos de los elementos propios del paradigma inicial, de corte idealista, pero que no desprecia algunos

de los hallazgos de la literatura de entretenimiento. Un paradigma caballeresco en el que hemos de incluir las continuaciones a las que ha dado lugar, como la que firma un tal Alonso Fernández de Avellaneda en 1614, o las francesas de la segunda parte, firmadas por Filleu de Saint Martin, en donde don Quijote no muere en su «lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme», sino que aún les espera al caballero andante y a su fiel escudero, convertido también en caballero, nuevas aventuras, en donde los elementos más maravillosos vuelven a hacer acto de presencia, como una manera —un tanto curiosa— de recuperar el paradigma caballeresco de entretenimiento sobre el que Cervantes levantó su magnífica y genial ficción. Y desde entonces, hasta hoy en día, muchos escritores se han acercado a los personajes cervantinos, a sus paisajes con el propósito de ampliar y continuar el libro de caballerías que Miguel de Cervantes publicara a principios del siglo XVII, el tercer paradigma de los libros de caballerías, que ha terminado por triunfar más allá de los límites de cualquier género narrativo; o dicho en otras palabras: la genial apuesta narrativa de Cervantes con el *Quijote* dentro del género caballeresco ha llegado a convertir a los libros de caballerías en el género narrativo por excelencia, el que ha puesto los cimientos de la novela moderna.

¿Podremos seguir durante el siglo XXI repitiendo que «todos» los libros de caballerías son «una mesma cosa», que los únicos que se salvan de la quema crítica son el *Amadís de Gaula*, el *Palmerín de Inglaterra* y el *Tirante el Blanco*? Ya no es posible. No al menos, ahora que tenemos mucho más accesibles las aventuras caballerescas y cualquiera puede acercarse a los más de ochenta títulos que conforman el género; ahora en que el *Quijote* vuelve a sus orígenes, a los de una propuesta novedosa dentro de la literatura de entretenimiento del momento, al volver los ojos al pasado (*Amadís de Gaula* y su propuesta idealista) con la pretensión de triunfar en la imprenta del momento. Y este humorístico, divertido, gracioso libro de caballerías que es el *Quijote* ha terminado por enriquecerse con la seriedad de mil lecturas a lo largo de estos últimos cuatrocientos años. Pero que la seriedad de hoy no nos impida seguir disfrutando de las risas del ayer, de este género caballeresco ahora, para siempre, recuperado.

DE AVELLANEDA Y AVELLANEDAS

ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ
(Universidad de Valladolid)

Mi intención consiste en mostrar dos aspectos relacionados con la apasionante disputa literaria que se produjo entre Cervantes y Avellaneda: en primer lugar, que toda la segunda parte del *Quijote* cervantino constituye una imitación del *Quijote* apócrifo; y en segundo lugar, que el mismo Cervantes identificaba a Avellaneda con el aragonés Jerónimo de Pasamonte.

Por lo que respecta, en primer lugar, a la influencia del *Quijote* de Avellaneda en la segunda parte del *Quijote* cervantino, la crítica ha creído y defendido que Cervantes solo llegó a conocer el *Quijote* apócrifo cuando fue publicado en 1614. De hecho, Cervantes lo mencionó por primera vez en el capítulo LIX de la segunda parte de su *Quijote*, y refiriéndose a él como un libro ya publicado, y eso ha llevado a creer que Cervantes había compuesto los capítulos anteriores de su obra antes de conocer la de Avellaneda. No obstante, como en esos capítulos se observaron algunas influencias del *Quijote* apócrifo, se pensó que Cervantes habría rehecho algunos de los episodios que ya había compuesto para incluir en ellos referencias a Avellaneda.

Sin embargo, el *Quijote* apócrifo circuló en forma manuscrita con anterioridad a su publicación, y Cervantes conoció el manuscrito de Avellaneda antes de empezar a escribir la segunda parte de su *Quijote*.

Edad de Oro, XXV (2006), págs. 371-407

A este respecto, Ellen M. Anderson y Gonzalo Pontón, basándose en los datos que ofrecía en un libro de 2001[1], escriben lo siguiente:

> «La circulación manuscrita del *Quijote* de Avellaneda está lejos de ser un hecho probado; y, en todo caso, los indicios que acaso apunten a una posible difusión de la obra ya en la primavera de 1613 (según sostiene Martín Jiménez), no dejan a Cervantes un margen de tiempo demasiado holgado para escribir la totalidad de la Segunda parte»[2].

Pues bien, y como creo haber demostrado posteriormente[3], Cervantes conocía ya el manuscrito de Avellaneda antes de escribir el entremés de *La guarda cuidadosa* (que lleva una fecha interna de 6 de mayo de 1611, la cual seguramente corresponde al momento en que fue compuesto), *El coloquio de los perros* (novela ejemplar culminada antes del 2 de julio de 1612, fecha de la solicitud de aprobación de las *Novelas ejemplares*) o la parte versificada del *Viaje del Parnaso* (compuesta hacia 1612 y concluida antes de julio de 1613), ya que en dichas obras realizó continuas alusiones al *Quijote* apócrifo y realizó frecuentes calcos literales de sus expresiones, lo que constituye la prueba fehaciente de que la obra de Avellaneda circuló en manuscritos antes de su publicación. El manuscrito de Avellaneda seguramente ya había llegado a manos de Cervantes en mayo de 1611, y, con toda seguridad, antes de julio de 1612, por lo que tuvo tiempo de sobra para escribir la segunda parte de su *Quijote* remedando el manuscrito de su rival.

Así pues, Cervantes conocía el manuscrito de Avellaneda al escribir algunas de sus obras que serían publicadas antes de la segunda parte de su *Quijote*. Pero fue en esta obra donde quiso dar una respuesta más directa a Avellaneda, y su estrategia consistió en pagar con su misma moneda al imitador, sirviéndose del manuscrito del *Quijote* apócrifo para componer todos y cada uno de los episodios de la segunda parte de su *Quijote*. El que este hecho sorprendente no haya sido

---

[1] Cfr. Alfonso Martín Jiménez, *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte: una imitación recíproca. La «Vida» de Pasamonte y «Avellaneda»*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001.

[2] Ellen M. Anderson y Gonzalo Pontón, «La composición del *Quijote*», en «Prólogo» a Miguel. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004, págs. XLIII-CCLXXVI, págs. CXCII-CCXX, pág. CCXV.

[3] Cfr. Alfonso Martín Jiménez, *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al «Quijote» de Avellaneda*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2005 y Alfonso Martín Jiménez, «Cervantes sabía que Pasamonte era Avellaneda: la *Vida* de Pasamonte, el *Quijote* apócrifo y *El coloquio de los perros*», *Cervantes* (en prensa).

UAM Ediciones

advertido hasta el momento obedece sin duda al desprecio que ha pesado sobre la obra de Avellaneda, pero también a la influencia de la propia tradición de los estudios cervantinos, que ha impedido advertir la verdadera naturaleza de la segunda parte del *Quijote* de Cervantes, ya que ha sido considerada erróneamente como una obra autónoma desde los inicios de la Historia de la Literatura.

En los últimos años se ha ido observando un número cada vez mayor de influencias de Avellaneda en los primeros cincuenta y ocho capítulos de la segunda parte del *Quijote* cervantino[4], lo que obliga forzosamente a reconsiderar la creencia de que Cervantes solo conoció la obra apócrifa cuando fue publicada[5]. Como señalan Ellen M. Anderson y Gonzalo Pontón,

> «el tiempo es también el principal adversario de una revisión en profundidad llevada a cabo después de la impresión del apócrifo, pues resulta difícil aceptar que en apenas seis meses (entre finales de verano de 1614, cuando

[4] Cfr. Francisco Maldonado de Guevara, «El incidente Avellaneda», *Anales Cervantinos*, V (1955-1956), págs. 41-62; Martín de Riquer, «Introducción» a Alonso Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos), 1972, 3 vols., págs. VII-CIV, págs. XXX-XXXI; Albert A. Sicroff, «La segunda muerte de don Quijote como respuesta de Cervantes a Avellaneda», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV, 2 (1975), págs. 267-91; Nicolás Marín, «Reconocimiento y expiación: Don Juan, Don Jerónimo, Don Álvaro, Don Quijote», en Nicolás Marín, *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, ed. póstuma de Agustín de la Granja, Granada: Universidad de Granada, 1988, págs. 249-71; Nicolás Marín, «Cervantes frente a Avellaneda: la duquesa y Bárbara», en Nicolás Marín, *op. cit*., págs. 273-78; Carlos Romero Muñoz, «Nueva lectura de El retablo de maese Pedro», en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona: Anthropos, 1990, págs. 95-130; Carlos Romero Muñoz, «La invención de Sansón Carrasco», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona: Anthropos, 1991, págs. 27-69; Carlos Romero Muñoz, «Dos libros en el libro. A propósito de un *tardío* hallazgo cervantino», *Rassegna Iberistica* (*Omaggio a Franco Meregalli*), XLVI (1993), págs. 99-119; Carlos Romero Muñoz, «Algo más acerca de la "anchísima presencia" de Montesinos (*Quijote*, II-XXIV)», *Rassegna Iberistica*, LX (1996), págs. 35-6; Carlos Romero Muñoz, «Animales inmundos y soeces» (*Quijote* II-LVIII-LIX y LXVIII)», *Rassegna Iberistica*, XLIIII (1998), págs. 3-24; Carlos Romero Muñoz, «Los paratextos del *Quijote* de 1615, leídos desde el de 1614», *L'Acqua era D'oro sotto i ponti. Studi di Iberistica che gli Amici offrono a Manuel Simões*, per le cure di Giuseppe Bellini e Donatella Ferro, Studi di Letteratura Ispano-Americana, Biblioteca della Ricerca, Roma: Bulzoni Editore, 2001, págs. 261-78; James Iffland, *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Navarra-Madrid-Frankfurt am Main: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 1999, pág. 382; James Iffland, «Do We Really Need to Read Avellaneda?», *Cervantes*, 21.1 (2001), págs. 67-83; Luis Gómez Canseco, «Introducción» a Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis Gómez Canseco, Madrid: Biblioteca Nueva, 2000, págs. 7-138, págs. 70-81, 768-69; Alfonso Martín Jiménez, *op. cit.* (2001), págs. 193-421 y Alfonso Martín Jiménez, *op. cit.* (2005), págs. 175-258.

[5] *Vid*. al respecto Carlos Romero Muñoz, «Genio y figura de Teresa Panza», en *Peregrinamente pergrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. de A. Villar Lecumberri, Barcelona: Asociación de Cervantistas, 2004, I, págs. 103-47, pág. 132.

> se publicó la continuación de Avellaneda, y finales de febrero de 1615, fecha de la primera aprobación del *Ingenioso caballero*) Cervantes haya podido no solo escribir los capítulos 59 a 74, sino transformar importantes secciones de los capítulos 1 a 58»[6].

Además, si Cervantes hubiera reelaborado esos capítulos iniciales tras conocer el *Quijote* apócrifo ya publicado, no tendría sentido que no hubiera mencionado en ellos a Avellaneda. Lo cierto es que Cervantes escribió sus primeros cincuenta y ocho capítulos remedando, aunque sin citarlo para que no cobrara renombre a su costa, el manuscrito del *Quijote* apócrifo, y solo cuando supo que la obra de su rival había sido publicada se vio impelido a mencionarla expresamente para criticarla, lo que hizo en el mencionado capítulo LIX. Y este hecho incontestable viene ratificado por las alusiones al manuscrito de Avellaneda que aparecen en obras de Cervantes compuestas antes que la segunda parte de su *Quijote* (como *El coloquio de los perros* o el *Viaje del Parnaso*), en las que tampoco se menciona expresamente a Avellaneda. Pero aunque en el capítulo LIX Cervantes se refirió ya abiertamente al *Quijote* apócrifo recién publicado, siguió empleando en los capítulos siguientes la misma estrategia de respuesta, y continuó remedando de manera encubierta los pasajes de Avellaneda hasta el final de su segunda parte, lo que es clara muestra de su intención de servirse en todo momento de la obra apócrifa para construir la suya.

La imitación del *Quijote* apócrifo se observa con toda claridad desde el primer párrafo de la segunda parte del *Quijote* cervantino. El *Quijote* apócrifo empezaba así:

> «*El sabio Alisolán*, historiador no menos moderno que verdadero, *dice que*, siendo expelidos los moros agarenos de Aragón, de cuya nación él decendía, entre ciertos anales de historias halló escrita en arábigo la *tercera salida* que hizo del lugar del Argamesilla el invicto hidalgo don Quijote de la Mancha para ir a una justas que se hacían en la insigne ciudad de Zaragoza, y dice desta manera:
>
> Después de haber sido llevado don Quijote por el cura y el barbero y la hermosa Dorotea a su lugar en una jaula, con Sancho Panza, su escudero, fue metido en un aposento con una gruesa y pesada cadena al pie, adonde, no *con* pequeño *regalo de* pistos y *cosas con*serv*ativas y* sustanciales, le volvieron poco a poco a *su* natural *juicio*»[7].

---

6 Ellen M. Anderson y Gonzalo Pontón, *op. cit.*, pág. CCXV.

7 Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis Gómez Canseco, *op. cit.*, cap. I, págs. 207-8. En adelante cito la obra de Avellaneda por esta edición.

UAM Ediciones

Y Cervantes inició así su segunda parte:

> «*Cuenta Cide Hamete Benengeli*, en la segunda parte desta historia y *tercera salida* de don Quijote, *que* el cura y el barbero se estuvieron casi un mes sin verle, por no renovarle y traerle a la memoria las cosas pasadas; pero no por esto dejaron de visitar a su sobrina y a su ama, encargándolas tuviesen cuenta *con regalarle*, dándole a comer *cosas con*fort*ativas y* apropiadas para el corazón y el celebro, de donde procedía, según buen discurso, toda su mala ventura. Las cuales dijeron que así lo hacían, y lo harían, con la voluntad y cuidado posible, porque echaban de ver que su señor por momentos iba dando muestras de estar en *su* entero *juicio*; de lo cual recibieron los dos gran contento, por parecerles que habían acertado en haberle traído encantado en el carro de los bueyes»[8].

Como se puede apreciar, la frase inicial del *Quijote* apócrifo («*El sabio Alisolán* [...] *dice que*...») es remedada en la que inicia la segunda parte cervantina («*Cuenta Cide Hamete Benengeli* [...] *que*...»). Avellaneda se refiere a la «tercera salida» de don Quijote, y lo mismo hace Cervantes. Al don Quijote de Avellaneda le curan «*con regalo*» de «*cosas con*serv*ativas y* sustanciales», y al cervantino cuentan «*con regalarle*» con «*cosas con*fort*ativas y* apropiadas», y si al primero «le volvieron poco a poco a *su* natural *juicio*», el segundo da «muestras de estar en *su* entero *juicio*». Avellaneda recuerda que don Quijote había «sido llevado [...] a su lugar en una jaula», y Cervantes se refiere al mismo asunto al indicar que a don Quijote le habían «traído encantado en el carro de los bueyes». Por lo tanto, podemos afirmar con certeza que el inicio de la segunda parte del *Quijote* de Cervantes remeda el comienzo del *Quijote* de Avellaneda.

En este mismo primer párrafo, Cervantes corrige algunos aspectos del primer capítulo del *Quijote* apócrifo. Avellaneda había situado el inicio de la acción un año después del regreso a casa de don Quijote: «¿Es de algunas caballerías como aquellas en que nosotros anduvimos tan neciamente *el otro año*?» (I, pág. 211). Cervantes rectifica a su rival, y sitúa la acción un mes después del regreso de don Quijote: «el cura y el barbero se estuvieron *casi un mes* sin verle». Así, a la primera parte le sigue inmediatamente después la verdadera segunda parte, sin que entre medias puedan figurar las aventuras del falso don Quijote. Si Cervantes menciona a la sobrina y al ama es porque Avellaneda había hecho morir a la primera y se había olvidado de la segunda, y si rechaza ahora la división en cuatro partes que él mismo había instaurado en el primer

[8] Miguel de Cervantes, *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, en Miguel de Cervantes, *Obras completas*, ed. de Florencio Sevilla, Madrid: Castalia, 1999, págs. 321-507, cap. I, pág. 327. En adelante cito la obra de Cervantes por esta edición.

Quijote, refiriéndose a la «segunda parte» de la historia, es porque Avellaneda había continuado dicha división, escribiendo la quinta, sexta y séptima parte de las aventuras de don Quijote.

Por lo tanto, ya en el primer párrafo de la segunda parte del *Quijote* cervantino se ponen en juego dos de las estrategias cervantinas de respuesta a Avellaneda, que se prodigarán a todo lo largo de la obra: la corrección de los hechos o de las características de los personajes de Avellaneda, y las alusiones veladas a los términos y a los episodios que figuraban en el *Quijote* apócrifo, de manera que Cervantes remedará una y otra vez dichos episodios, en ocasiones tratando de mejorarlos, y otras con una intención claramente burlesca.

Las referencias al *Quijote* apócrifo se suceden ininterrumpidamente hasta el final de la segunda parte del *Quijote* de Cervantes, el cual sin duda tuvo delante al comenzar a escribirla el manuscrito de Avellaneda, ya que calca literalmente sus expresiones y remeda una y otra vez sus episodios[9]. Las conversaciones previas a la tercera salida de don Quijote (capítulos II-VII) están llenas de alusiones al manuscrito del *Quijote* apócrifo, y a través de ellas Cervantes trata de distinguir a sus personajes de los de Avellaneda. Así, Cervantes insiste en que don Quijote sigue fielmente enamorado de Dulcinea porque el don Quijote avellanedesco la había repudiado, adoptando el sobrenombre de «Caballero Desamorado»; recuerda que entre don Quijote y su escudero existe una estrecha relación que no se daba en la obra apócrifa, y hace ver que Sancho, al contrario que el escudero avellanedesco, no entiende ni habla el latín, y le otorga además una inesperada discreción para distanciarle de la exclusiva simpleza del escudero de Avellaneda, hasta el punto de que su nueva forma de hablar hace al traductor tener el capítulo quinto por apócrifo. Al salir de su pueblo, el don Quijote cervantino va a visitar a Dulcinea (capítulos VIII-X), y lo hace para distinguirse del «Caballero Desamorado» de Avellaneda. Don Quijote se cruza después con una compañía de comediantes que vienen de representar el *Auto Sacramental de las Cortes de la Muerte* de Lope de Vega (capítulo XI), de igual forma que el don Quijote de Avellaneda se encontraba con una compañía de comediantes que representaba otra obra del Fénix.

En la disputa con el Caballero del Bosque y en la conversación de los escuderos (capítulos XII-XV), Cervantes parodia el combate que se produce en el *Quijote* apócrifo entre el Sancho avellanedesco y el escudero negro de Bramidán de Tajayunque, y el Caballero del Bosque dice haber vencido a don Quijote, el cual replica que «Podría ser que fuese otro que le pareciese» (II-XIV, pág. 357)[10],

[9] Cfr. Alfonso Martín Jiménez, *op. cit.* (2001), págs. 193-421 y Alfonso Martín Jiménez, *op. cit.* (2005), págs. 175-258.

[10] Cito las obras de Cervantes por la edición de sus *Obras completas* de Florencio Sevilla (Madrid: Castalia, 1999).

en clara referencia a la existencia de su homólogo avellanedesco. Las cualidades que Cervantes atribuye al Caballero del Verde Gabán (capítulos XVI-XVIII) están basadas en los consejos que el mosén Valentín de Avellaneda daba a don Quijote, y el nombre que Cervantes otorga al caballero, Diego de Miranda, corresponde al de uno de los implicados en el caso Ezpeleta, aludido por Avellaneda en su cuento de *Los felices amantes*. En el episodio de las bodas de Camacho (capítulos XIX-XXI), Cervantes convierte en protagonistas de un suceso amoroso a Basilio y Quiteria, personajes formados a partir de San Basilio y Santa Quiteria, cuyas vidas se recogían en el *Flos sanctorum*, libro que leía y elogiaba el don Quijote de Avellaneda. Y el banquete rústico que ofrece Camacho presenta claras analogías con el banquete cortesano de Zaragoza del *Quijote* apócrifo. Cervantes hace que su don Quijote descienda después a la cueva de Montesinos (capítulos XXII-XXIII) porque el don Quijote de Avellaneda se había referido a la leyenda de Montesinos en uno de sus discursos. Y el conocimiento de la lengua asnuna que decía tener el Sancho de Avellaneda es remedado en el pasaje del pueblo del rebuzno (capítulos XXIV-XXV), en cuyo desenlace el propio escudero cervantino muestra también dominar dicha lengua (capítulo XXVIII).

En el episodio del retablo de maese Pedro (capítulos XXV-XXVII), don Quijote interrumpe la representación del retablo la libertad de Melisendra, el cual constituye un remedo paródico del *Entremés de Melisendra* de Lope de Vega[11], de igual manera que el don Quijote de Avellaneda había interrumpido la escenificación de *El testimonio vengado*, también de Lope de Vega. El episodio del barco encantado (capítulo XXIX), en el que don Quijote confunde las aceñas del río con un castillo o fortaleza, exigiendo la libertad de los cautivos que cree encerrados en ella, supone un claro remedo de lo acontecido al don Quijote de Avellaneda en la venta cercana a Alcalá, que tomaba asimismo por fortaleza o castillo, reclamando igualmente la liberación de los que allí creía apresados.

Los episodios que transcurren en la casa de los duques (capítulos XXX-LVII) están claramente basados en las experiencias del don Quijote avellanedesco entre los nobles cortesanos, los cuales se entretenían con la conversación de don Quijote y Sancho y preparaban una serie de burlas para divertirse a su costa, exactamente igual que hacen los duques cervantinos. Así, el don Quijote de Avellaneda era tratado como un caballero andante por los nobles madrileños, y los duques también tratan al cervantino como tal; el don Quijote de Avellaneda se desnudaba ante los nobles cortesanos produciendo su hilaridad, y el cervantino es desnudado ante los duques, causando el mismo regocijo; el Sancho de Avellaneda mostraba su impertinencia al comer con el Archipámpano y su mujer, y el cervantino muestra su discreción durante la comida con los duques; el

[11] Cfr. Helena Percas de Ponseti, «Cervantes y Lope de Vega: Postrimerías de un duelo literario y una hipótesis», *Cervantes*, XXIII, 1 (spring 2003), págs. 63-115, págs. 72-90.

UAM Ediciones

escudero avellanedesco se arrodillaba ante los nobles cortesanos, y el cervantino lo hace ante los duques; el primero se manchaba las barbas con *pellas* de manjar blanco, y el segundo se las lava con *pellas* de jabón... Y si los nobles cortesanos preparaban la burla del gigante Bramidán de Tajayunque, que se transformaba finalmente en la Infanta Burlerina, los duques organizan la del desencantamiento de Dulcinea y la de la Dueña Dolorida, en las que también se producen transformaciones sexuales. La carta que escribe el Sancho cervantino a su mujer es un claro remedo de la que enviaba a la suya el escudero de Avellaneda, y si éste adquiría un gran protagonismo en la obra apócrifa, Cervantes otorga el mismo protagonismo a su escudero en los episodios de la ínsula Barataria, en los cuales no solo es sometido a una estricta dieta que sirve de réplica a los banquetes con que regalaban al Sancho avellanedesco, sino que muestra además, frente a la simpleza de su homólogo, una gran discreción en la resolución de los casos que se le plantean. El combate entre don Quijote y Tosilos remite claramente a la disputa entre el caballero de Avellaneda y el príncipe Perianeo, quien, como Tosilos, pelea por el honor de una dama y acaba dándose por vencido sin entrar en combate. Y si en el episodio de la Arcadia (capítulo LVIII) don Quijote reta a quienes no reconozcan la belleza de las pastoras, es porque el don Quijote de Avellaneda desafiaba a quienes no admitieran la belleza de la reina Zenobia.

Cuando Cervantes supo que el *Quijote* apócrifo había sido publicado, adquiriendo una categoría más preocupante, decidió mencionarlo de forma expresa para criticarlo, lo que hizo en el capítulo LIX. Y como el don Quijote de Avellaneda había ido a Zaragoza, el cervantino decide no ir allí y encaminarse a Barcelona. En el viaje a esa ciudad tiene lugar el episodio de Claudia Jerónima (capítulo LX), en el que se produce un malentendido amoroso que guarda un claro paralelismo con el cuento avellanedesco de *El rico desesperado*. Y a pesar de no ir a Zaragoza, a los personajes cervantinos les ocurren en Barcelona (capítulos LXI-LXV) algunas cosas muy parecidas a las que experimentaban los avellanedescos en la ciudad aragonesa: en ambos casos los caballeros que le acogen burlan a don Quijote, se hace referencia a las habilidades de Sancho como zapateador y se propone correr una sortija. Y el episodio de Ana Félix constituye un remedo del cuento de *Los felices amantes* de Avellaneda, uno de cuyos protagonistas, don Gregorio, se llama igual que el amante de la morisca cervantina, y es también condenado, como el don Gregorio de Avellaneda, a una especie de destierro en Argel, tras el cual visita a sus padres, como había hecho el personaje avellanedesco.

Tras ser vencido por Sansón Carrasco, don Quijote emprende el camino de regreso hacia su pueblo (capítulos LXVI-LXXI), pasando por los mismos sitios que a la ida, como el don Quijote de Avellaneda en su viaje de ida y vuelta a Zaragoza. Cervantes se apropia después del Álvaro Tarfe avellanedesco (capítulo LXXII) para hacerle testificar que su Sancho y su don Quijote son los ver-

daderos. Y sin dejar de realizar nuevas referencias encubiertas al libro apócrifo (capítulos LXXIII-LXIV), Cervantes hace que don Quijote recupere finalmente la razón, como la recuperaba el don Quijote de Avellaneda en el capítulo final de la obra apócrifa.

En definitiva, no cabe duda de que Cervantes remedó la obra de Avellaneda al componer la totalidad de los episodios de su segunda parte, comenzando su imitación en el primer capítulo y continuándola ininterrumpidamente hasta el final, por lo que la obra cervantina no puede seguir entendiéndose ni presentándose como un texto autónomo.

Queda por zanjar la cuestión sobre la identidad de Avellaneda

A mi modo de ver, la resolución de esa cuestión está lejos de ser algo secundario, que solo aportaría, como se ha dicho, un nombre u otro que asociar al libro apócrifo. Y ello es así no solo porque Avellaneda está presente, transfigurado en personaje, en las dos partes del *Quijote* cervantino, sino también porque influyó de manera determinante en el proceso de composición de esas dos partes.

Como es sabido, Martín de Riquer propuso que Avellaneda podía ser el soldado aragonés Jerónimo de Pasamonte, autor de la autobiografía titulada *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*[12]. La hipótesis de Riquer no encontró una aceptación unánime por parte de la crítica, y ha sido objeto de algunas refutaciones[13]. Por otra parte, el elogio que se hace de Lope de Vega en el *Quijote* apócrifo ha llevado a la suposición de que Avellaneda debía ser una persona cercana al Fénix, y no faltan quienes han atribuido la obra apócrifa a Lope de Vega y a su círculo de amistades[14]. Precisamente, una de las objeciones que se suelen hacer a la candidatura de Pasamonte como autor del *Quijote* apócrifo es que no está documentada su relación con Lope de Vega. Sin embargo, esa objeción de ninguna manera cuestiona que Pasamonte pudiera ser Avellaneda, pues los datos que figuran sobre Lope de Vega en el *Quijote* apócrifo no demuestran que su autor fuera un allegado del Fénix. Antes al contrario, Avellaneda solo muestra conocer los datos de Lope de Vega que figuraban en sus obras publicadas. En efecto, Avellaneda menciona algunas obras publicadas del Fénix (las

[12] Cfr. Martín de Riquer, «El Quijote y los libros», *Papeles de Son Armadans*, XIV (1969), págs. 9-24; Martín de Riquer, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, Barcelona: Sirmio, 1988 (nueva versión en Martín de Riquer, *Para leer a Cervantes*, Barcelona: El Acantilado, 2003, págs. 387-535).

[13] Cfr., entre otros, Valentín Azcune, «Avellaneda no es Passamonte», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, XVI (1998), págs. 247-54; Carlos Romero Muñoz, *op. cit*. (1990), págs. 95-130, pág. 109, nota 80 y James Iffland, *op. cit*. (1999), pág. 583, nota 22.

[14] Cfr. Luis Gómez Canseco, *op. cit*. (2000), y José Luis Pérez López, «Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda», *Criticón*, LXXXVI (2002), págs. 41-71.

UAM Ediciones

Rimas humanas, de 1602; un epigrama tomado del canto XX de *La hermosura de Angélica*, de 1602, y *El testimonio vengado*, que figuraba en la primera parte de *Comedias de Lope de Vega*, de 1604), y a eso solo añade un comentario sobre la envidia que Lope provocaba y una mención de su condición de familiar del Santo Oficio. Y esos datos eran, precisamente, los que figuraban en las obras impresas de Lope, por lo que eran asequibles a cualquier lector. Lope de Vega había comentado la envidia que supuestamente despertaba en los preliminares de *La Arcadia* (1598) y de *El peregrino en su patria* (1604), y en la portada de la *Jerusalén conquistada* (1609) constaba que había sido escrita por «Lope Felis de Vega Carpio Familiar del Santo Oficio de la Inquisición». Por eso, a Avellaneda le pudo bastar con leer esas obras publicadas de Lope para realizar sus comentarios sobre la envidia y su condición de familiar del Santo Oficio, y no hay por qué suponer que tuviera que ser amigo del Fénix.

Las restantes objeciones que se han hecho a la hipótesis de Riquer tampoco resultan consistentes. Así, se han tratado de exagerar los problemas de salud mental o las dificultades visuales de Pasamonte como causas que le incapacitarían para escribir el *Quijote* apócrifo, cuando conocemos esas características, precisamente, a través de una obra extensa que él mismo escribió; y si esos problemas no le impidieron redactar de su propia mano su autobiografía, tampoco tuvieron por qué impedirle escribir el *Quijote* apócrifo. No faltan, por otra parte, quienes alegan diferencias de estilo o calidad entre la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte* y el *Quijote* de Avellaneda, suponiendo que el autor de la autobiografía no estaba capacitado para escribir la obra espuria. Pero esa suposición, como tal, carece de valor demostrativo, y las alegaciones basadas en las diferencias de estilo o de calidad no alcanzan a refutar que ambas obras pertenezcan al mismo autor. Conviene tener en cuenta, a este respecto, que la propia apariencia de las ediciones de esas obras ha colaborado a aumentar la sensación de que su estilo o calidad son diferentes. El manuscrito de la autobiografía de Pasamonte no fue publicado en vida de su autor, por lo que no se adecuó a las convenciones de la imprenta de la época, y la primera edición realizada por Raymond Foulché-Delbosc en 1922 (en la que se han basado las versiones posteriores) mantuvo los usos antiguos del manuscrito[15]. El texto del *Quijote* de Avellaneda, sin em-

[15] Véase *Vida y trabajos de Gerónimo de Passamonte*, ed. de Raymond Foulché Delbosc, *Revue Hispanique*, LV (1922), págs. 310-446. La versión posterior de José María de Cossío moderniza parcialmente la grafía: *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, en *Autobiografía de soldados (siglos XVII)*, Biblioteca de Autores Españoles: Madrid, Atlas, 1956, tomo XC, págs. 5-73). Recientemente se ha editado una versión digital más actualizada: *Vida y trabajos de Gerónimo de Pasamonte*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02437218856810720865502/. *Vid*. además la versión digital de Enrique Suárez Figaredo, *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, 2003, http://users.ipfw.edu/jehle/Cervantes/othertxts/VidaPasamonte.htm. Por otra parte, la autobiografía de Pasamonte abunda en aragonesismos, italianismos y términos marinos o militares que hoy en día resultan difíciles de interpretar,

UAM Ediciones

bargo, fue adecuado ya en 1614 a las características tipográficas de las obras impresas, y las ediciones contemporáneas de la obra suelen actualizar la grafía y la puntuación[16], por lo que su apariencia es muy diferente a las de la autobiografía de Pasamonte. Pero es preciso considerar, sobre todo, que la *Vida* de Pasamonte y el *Quijote* de Avellaneda pertenecen a géneros claramente distintos, lo que determina necesariamente sus diferencias. De hecho, la autobiografía del aragonés se originó como un memorial destinado a las autoridades reales para obtener algún beneficio a cambio de los servicios militares prestados, por lo que su estilo se acerca al de los documentos administrativos; y aunque Pasamonte quiso además divulgar su obra haciéndola circular en manuscritos, su intención al componerla, como ocurre en muchas de las memorias o autobiografías que se escriben en la actualidad, no era tanto la de seducir a sus destinatarios por su calidad estilística como la de hacerles llegar de manera sencilla y llana sus «trabajos» o penalidades, así como las conclusiones morales y religiosas que había extraído de su azarosa existencia. El *Quijote* apócrifo, sin embargo, fue escrito años más tarde y con una finalidad muy distinta, ya que era un libro de entretenimiento que se compuso, como veremos, después de que Cervantes realizara en la primera parte del *Quijote* una imitación meliorativa de la autobiografía de Pasamonte, el cual se vio impelido a competir literariamente con Cervantes al escribir la continuación espuria, motivación que no tenía al componer su *Vida*. Por lo tanto, las dos obras se escribieron en momentos distantes y con motivaciones disímiles, por lo que sus diferencias estilísticas, genéricas o de calidad no impiden considerar que fueran escritas por la misma persona. Y lo cierto es que ambas obras, a pesar de esas diferencias, presentan notables coincidencias expresivas y temáticas que denuncian una misma autoría.

Por otra parte, se han hecho no pocos estudios comparativos entre los «tics» gramaticales y los usos expresivos de Avellaneda y las obras de otros autores que se proponen como candidatos a la autoría del *Quijote* apócrifo. Sin embargo, ese tipo de análisis ha mostrado sus limitaciones para establecer por sí solo la identidad de Avellaneda, pues ha puesto de manifiesto que existen una gran cantidad de coincidencias expresivas entre Avellaneda y otros muchos autores, como Ginés Pérez de Hita[17], Cristóbal Suárez de

y la ausencia de ediciones críticas que ofrezcan anotaciones explicativas de esos términos ha colaborado a acrecentar sus diferencias con respecto a las ediciones anotadas del *Quijote* apócrifo.

[16] Así ocurre con la edición del *Quijote* apócrifo de Fernando García Salinero (Madrid: Castalia, 1972) o con la más reciente de Luis Gómez Canseco (*op. cit.*).

[17] Cfr. al respecto Manuel Muñoz Barberán, «Posibles alusiones a la persona y la obra de Ginés Pérez de Hita en los libros de Cervantes», en *Cervantes. Su obra y su mundo*, *Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, dirección de Manuel Criado de Val, Madrid: EDI-6, 1981, págs. 865-77; Manuel Muñoz Barberán, *La máscara de Tordesillas*, Barcelona: Marte, 1974; Manuel Muñoz Barberán, *Retrato de Avellaneda*, Barcelona: Marte, 1976 y Manuel Muñoz Barberán, *Sobre el autor del «Quijote» apócrifo*, Murcia: Nogués, 1989.

Figueroa[18], Lope de Vega[19], el autor de la *Pícara Justina*[20], Tirso de Molina[21] o el propio Jerónimo de Pasamonte[22]. Y, evidentemente, Avellaneda no puede ser todas esas personas a la vez.

Por lo demás, existe una larga lista de candidatos no aragoneses a la autoría de la obra apócrifa[23], y quienes han formulado esas propuestas se han visto obligados a minimizar o a restar credibilidad a los testimonios cervantinos sobre el origen aragonés de Avellaneda, cuando resultan de todo punto inequívocos. Así, en el capítulo LIX de la segunda parte del *Quijote* cervantino, don Quijote hojea la obra espuria recién publicada y dice de ella que su «lenguaje es aragonés» (II-LIX, pág. 471); en el mismo capítulo LIX se dice que don Jerónimo y don Juan «verdaderamente creyeron que éstos eran los verdaderos don Quijote y Sancho, y no los que describía *su autor aragonés*» (II-LIX, pág. 472); en el capítulo LXI, al ser reconocido en Barcelona, don Quijote afirma lo siguiente: «yo apostaré que han leído nuestra historia y aun *la del aragonés* recién impresa» (II- LXI, pág. 477), y en el capítulo LXX, uno de los diablos de la visión de Altisidora se refiere a «la *Segunda parte de la historia de don Quijote de la Mancha*, no compuesta por Cide Hamete, su primer autor, sino por *un aragonés*, que él dice ser natural de Tordesillas» (II-LXX, págs. 496-497). Estas afirmaciones de Cervantes no ofrecen ningún lugar a dudas sobre su convencimiento de que Avellaneda era aragonés, y, por más que quieran ser ignoradas, representan un obstáculo insalvable para quienes proponen un candidato de otro origen como autor de la obra apócrifa. Al revelar que el autor del *Quijote* apócrifo era aragonés, Cervantes debió de ser muy consciente de que limitaba sustancialmente el número de personas que pudieran ser identificadas

---

[18] Cfr. Enrique Suárez Figaredo, *Cervantes, Figueroa y el crimen de Avellaneda*, Barcelona: Carena, 2004.

[19] Cfr. Alonso Fernández de Avellaneda, *op. cit*. (2000), *pássim*.

[20] Cfr. Javier Blasco Pascual, «Baltasar Navarrete, posible autor del *Quijote* apócrifo [1614]». *Avance de las Actas del Congreso Internacional «El nacimiento del Quijote. A las orillas de Pisuerga bellas»*, Valladolid: Beltenebros Minor, *Avances*, II, 2005.

[21] Véase la entrevista a José Luis Madrigal en *Blanco y Negro cultural. ABC*, 12 de febrero de 2005, págs. 18-9, donde expone las conclusiones de su trabajo «El *Quijote* de Avellaneda, un crimen literario casi perfecto».

[22] Cfr. Martín de Riquer, *op. cit*. (1988), págs. 137-58; Alfonso Martín Jiménez, *op. cit*. (2001), págs. 116-40; Alfonso Martín Jiménez, *op. cit*. (2005), págs. 93-112 y J. A. Frago, *El «Quijote» apócrifo y Pasamonte*, Madrid: Gredos, 2005, págs. 153-226.

[23] Cabe destacar, a este respecto, las recientes propuestas de José Luis Pérez López, quien defiende que un amigo de Lope, el toledano Baltasar Medinilla, escribió los preliminares del *Quijote* apócrifo (cfr. José Luis Pérez López, *op. cit*.) o de Javier Blasco, quien ha planteado la posibilidad de que Avellaneda pudiera ser el dominico Baltasar Navarrete, seguramente nacido en Valladolid o en Tierra de Campos (que entonces formaba parte de Valladolid), pero desvinculado, en cualquier caso, de Aragón (*vid*. Javier Blasco Pascual, *op. cit*.).

UAM Ediciones

con Avellaneda, y seguramente lo hizo con el propósito de ofrecer un indicio inequívoco sobre la identidad de su rival. Las palabras del propio Cervantes, por lo tanto, excluyen las candidaturas de autores no aragoneses defendidas últimamente (como la del murciano Ginés Pérez de Hita, las de los madrileños Lope de Vega y Tirso de Molina, la del toledano Baltasar Elisio de Medinilla y la del vallisoletano Cristóbal Suárez de Figueroa, así como la de Baltasar Navarrete, también vinculado a Valladolid), al tiempo que sustentan sólidamente la del aragonés Jerónimo de Pasamonte.

A este respecto, Juan Antonio Frago Gracia ha tratado de ratificar el origen aragonés de Avellaneda, identificándolo con Jerónimo de Pasamonte. Para ello, se sirve del mismo procedimiento comparativo que empleé en una obra anterior[24], y señala algunas coincidencias argumentales entre la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte* y el *Quijote* de Avellaneda. Además, realiza un análisis lingüístico de ambas obras, poniendo de relieve que tanto en la autobiografía como en la novela se detectan rasgos lingüísticos semejantes, por lo que concluye que Pasamonte fue el autor del *Quijote* apócrifo[25].

En su análisis lingüístico de la *Vida* de Pasamonte y del *Quijote* de Avellaneda, Frago detecta matices dialectales aragoneses y la presencia de italianismos propios de un hablante bilingüe como Jerónimo de Pasamonte. Esos rasgos lingüísticos coincidentes llevan a Frago a concluir que el autor de la autobiografía y de la novela «era usuario de un español de marcado matiz arcaizante, como el de los aragoneses criados en un medio rural, aunque su cultura pudiera ser aceptable, e incluso relevante, pero de individuos ajenos a los selectos círculos urbanos y universitarios»[26]. Y a eso hay que añadir otros rasgos característicos de su lenguaje, como el componente vulgar, los dialectalismos aragoneses y los italianismos, que se observan tanto en la autobiografía como en la novela[27].

El análisis lingüístico no puede aportar por sí solo una prueba definitiva sobre la identidad de Avellaneda, pues la demostración de que el autor de la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte* y el del *Quijote* apócrifo presentan rasgos idiomáticos similares no implica necesariamente que se trate de la misma persona, ya que esos rasgos podrían ser comunes a otras. Pero sí puede sustentar que el autor del *Quijote* apócrifo era aragonés y que se vio influido por el italiano, lo que constituye otro argumento de peso para sostener que Cervantes no se equivocaba al denunciar el origen aragonés de Avellaneda, para rechazar

---

24 Me refiero a *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte: una imitación recíproca* (*op. cit.*, 2001, págs. 116-40), donde se explicaba que Avellaneda había trasladado al ámbito de lo literario diversas experiencias vitales descritas en la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*.

25 Juan Antonio Frago, *op. cit.*

26 *Ibid.*, pág. 202.

27 *Ibid.*, págs. 153-226.

UAM Ediciones

cualquier candidato no aragonés a la autoría de la obra apócrifa y para apoyar la candidatura de Pasamonte.

Recientemente, José Luis Pérez López ha defendido la hipótesis (ya propuesta anteriormente por Adolfo Bonilla y San Martín) de que Avellaneda podría haber sido Pedro Liñán de Riaza, un amigo de Lope de Vega que, a pesar de ser originario de Toledo, estuvo relacionado con la localidad guadalajarense de Villel (hoy Villel de Mesa), cercana al límite de la provincia de Zaragoza, de la que era originario su padre, Roque de Liñán, motivo por el cual fue relacionado con Aragón por Miguel de Cervantes y por Baltasar Gracián[28]. Con lo cual, a juicio de Pérez López, «se resolvería la cuestión del autor "aragonés" a la que se refirió Cervantes»[29].

Pérez López parte del presupuesto, que nunca ha podido ser demostrado, de que el autor del *Quijote* apócrifo pertenecía al círculo de amistades de Lope de Vega, y las palabras de Cervantes sobre el origen aragonés de Avellaneda le llevan a buscar un candidato que, siendo cercano a Lope, fuera también aragonés. Y aunque Liñán de Riaza no fue aragonés, la cercanía del pueblo de su padre, Villel, con Aragón, justificaría, según Pérez López, el hecho de que Cervantes considerara aragonés a Avellaneda. No obstante, dicha candidatura se encuentra con un grave obstáculo, ya que Pedro Liñán de Riaza murió en 1607. Para salvar ese inconveniente, Pérez López supone que Liñán de Riaza solo habría sido el autor del primer bosquejo del *Quijote* apócrifo, que habría dejado inacabado, pero ya trazado en sus principales líneas estructurales, y que Lope de Vega y sus colaboradores se habrían encargado de culminarlo poco antes de su publicación en 1614.

Sin embargo, los argumentos con los que Pérez López trata de sustentar su propuesta son puramente hipotéticos, y no prueban que Liñán de Riaza y el círculo de Lope de Vega escribieran el *Quijote* apócrifo. De hecho, algunos de los que se presentan como más concluyentes pueden ser rebatidos a partir de los últimos datos conocidos sobre la elaboración de la obra de Avellaneda. Así, Pérez López aduce que hubo dos momentos en su composición, como parece indicar el hecho de que su frase inicial seguramente sea un añadido de última hora, ya que el sabio Alisolán que figura en ella nunca es vuelto a mencionar:

---

[28] Cervantes elogia en el «Canto de Calíope» de *La Galatea* a Liñán de Riaza relacionándolo con el río Ebro («*El sacro Ibero*, de dorado acanto, / de siempre verde hiedra y blanca oliva / su frente adorne, y en alegre canto / su gloria y fama para siempre viva, / pues su antiguo valor ensalza tanto, / que al fértil Nilo de su nombre priva, / de *Pedro de Liñán* la sotil pluma, / de todo el bien de Apolo cifra y suma» [parte 6, estr. 29]), mientras que Gracián, en su *Agudeza y arte de ingenio*, le llama equivocadamente «Nuestro bilbilitano», es decir, natural de la localidad zaragozana de Calatayud. Cfr. al respecto José Luis Pérez López, «Una hipótesis sobre el *Don Quijote* de Avellaneda: De Liñán de Riaza a Lope de Vega», en *Lemir*, IX (2005), http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista.html, 60 págs., págs. 2-4.

[29] *Ibid*, pág. 2.

UAM Ediciones

> «El sabio Alisolán, historiador no menos moderno que verdadero, dice que, siendo expelidos los moros agarenos de Aragón, de cuya nación él decendía, entre ciertos annales de historias halló escrita en arábigo la tercera salida que hizo del lugar del Argamesilla el invicto hidalgo don Quijote de la Mancha, para ir a unas justas que se hacían en la insigne ciudad de Zaragoza, y dice desta manera:
>
> Después de haber sido llevado don Quijote por el cura y el barbero y la hermosa Dorotea a su lugar en una jaula...» (I, 207-208).

A juicio de Pérez López, el segundo párrafo constituiría el inicio de la versión escrita por Liñán de Riaza antes de su muerte en 1607, y el primer párrafo sería un añadido posterior realizado por Lope de Vega o sus colaboradores al dar a la imprenta la obra después de la expulsión de los moriscos agarenos de Aragón, que tuvo lugar el 29 de mayo de 1610. Asimismo, del soneto preliminar del *Quijote* apócrifo, atribuido a Pero Fernández, se desprendería que hubo dos momentos en la composición de la obra. Pérez López edita el soneto de la siguiente manera:

> De Pero Fernández
> *Soneto*
> Maguer que las más altas fechorías
> homes requieren doctos e sesudos
> e yo soy el menguado entre los rudos,
> de buen talante escribo a más porfías.
> Puesto que había una sin fin de días
> que la fama escondía en libros mudos
> los fechos más sin tino y cabezudos
> que se han visto de Illescas hasta Olías,
> ya vos endono, nobres leyenderos,
> las segundas sandeces sin medida
> del manchego fidalgo don Quijote,
> para que escarmentéis en sus aceros,
> que el que correr quisiere tan al trote,
> non puede haber mejor solaz de vida[30].

Según Pérez López, el soneto habría sido compuesto por Lope de Vega poco antes de dar a la imprenta la obra. Los versos del segundo cuarteto («había un sin fin de días / que la fama escondía en libros mudos / los fechos más sin tino

[30] José Luis Pérez López, *op. cit*., pág. 12. El soneto aparece en las páginas 202-203 de la edición del *Quijote* apócrifo de Luis Gómez Canseco.

y cabezudos / que se han visto de Illescas hasta Olías») significarían que hacía mucho tiempo que la fama escondía en libros «mudos», es decir, inéditos, la historia de don Quijote escrita antes de 1607 por Liñán de Riaza, mientras que el adverbio «ya» que abre la expresión del primer terceto («*ya* vos endono, nobres leyenderos, / las segundas sandeces sin medida...») indicaría el momento en el que Lope de Vega y sus seguidores habrían dado a la imprenta la obra inacabada de Liñán, que ellos mismos habrían retocado y culminado, añadiéndole el prólogo y los paratextos.

Pero hay dos importantes aspectos que Pérez López no tiene en cuenta al formular sus apreciaciones: en primer lugar, que la obra de Avellaneda circuló en forma manuscrita antes de su publicación; y en segundo lugar, que en el penúltimo verso del soneto hay una clara alusión a la forma en que era tratado Ginés de Pasamonte en la primera parte del *Quijote* cervantino.

En efecto, ya hemos visto que Cervantes conocía el manuscrito del *Quijote* apócrifo antes de componer el entremés de *La guarda cuidadosa*, *El coloquio de los perros* o el *Viaje del Parnaso*, y en dicho manuscrito ya iba incluido el párrafo en el que se menciona a Alisolán («El sabio Alisolán, historiador no menos moderno que verdadero, dice que...»), ya que Cervantes alude a dicho párrafo en *El coloquio de los perros* y en los primeros capítulos de la segunda parte de su *Quijote*[31], y especialmente en el primer párrafo de esta obra, en el cual, como hemos comprobado, lo remeda claramente. Por lo tanto, ese párrafo parece ser un añadido de última hora, pero realizado por el propio autor de la obra cuando se disponía a ponerla en circulación en forma de manuscrito, lo que seguramente hizo antes del 6 de mayo de 1611 (fecha interna de *La guarda cuidadosa*) y con toda seguridad antes del 2 de julio de 1612 (fecha de la solicitud de aprobación de las *Novelas ejemplares*). El hecho de que ese párrafo figurara en el manuscrito puesto en circulación por Avellaneda desmiente que hubiera sido incluido, como supone Pérez López, por Lope de Vega y sus colaboradores en el momento de la publicación del *Quijote* apócrifo en 1614. Y tampoco cabría suponer que fuera Lope de Vega el que hubiera añadido ese párrafo antes de hacer circular el *Quijote* apócrifo en manuscritos, ya que entonces habría tres momentos claves en el proceso de divulgación de la obra (el de su supuesta composición por Liñán de Riaza, el del momento de su hipotética puesta en circulación en manuscritos por parte del círculo de Lope, y el de su publicación en 1614 a cargo del mismo círculo), y no los dos que se indican claramente en el soneto de Pero Fernández.

La añadidura del párrafo inicial por parte de Avellaneda tiene otra fácil explicación: el grueso del *Quijote* apócrifo seguramente fue compuesto antes de que se produjera la expulsión de los moriscos, ya que Avellaneda incluyó en su obra a dos personajes moriscos: don Álvaro Tarfe, morisco granadino, y el

[31] Cfr. *ibid*., págs. 144, 156, 180-82 y 185-86.

UAM Ediciones

melonero de Ateca, morisco aragonés. Uno de esos personajes, Álvaro Tarfe, cumplía un importante papel en la obra apócrifa, ya que era el principal amigo de don Quijote. Y dado que Felipe III había firmado el decreto de expulsión de los moriscos el 4 de agosto de 1609, la inclusión en el *Quijote* apócrifo del morisco granadino Álvaro Tarfe debió de ser anterior a esa fecha. La orden de expulsión de los moriscos aragoneses y catalanes a la que se refiere el texto de Avellaneda se publicó el 29 de mayo de 1610, por lo que después de ese día tampoco podría permanecer en España el melonero morisco de Ateca. Avellaneda debió de culminar su obra en un momento cercano a la publicación del decreto de expulsión de los moriscos aragoneses, el cual ya se había publicado cuando se dispuso a divulgarla en manuscritos, por lo que se vio impelido a justificar que en ella aparecieran dos personajes moriscos: de ahí que incluyera el párrafo inicial para explicar que los acontecimientos descritos en su obra habían tenido lugar antes de su expulsión.

Por otra parte, el hecho de que el *Quijote* apócrifo circulara en manuscritos antes de su publicación permite realizar una interpretación muy diferente del soneto de Pero Fernández. La expresión «había una sin fin de días / que la fama escondía en libros mudos / los fechos más sin tino y cabezudos...» indica que Jerónimo de Pasamonte había hecho circular el *Quijote* apócrifo desde hacía muchos días en forma de «libros mudos» o manuscritos, mientras que los versos del primer terceto («ya vos endono, nobres leyenderos, / las segundas sandeces sin medida / del manchego fidalgo don Quijote...»), hacen referencia al momento en el que Pasamonte dio a la imprenta su obra. Y digo Pasamonte porque a él remiten los dos últimos versos del soneto («que el que *correr* quisiere *tan al trote*, / non puede haber mejor solaz de vida»). A juicio de Pérez López, en dichos versos habría un mensaje dirigido al propio Cervantes, y significarían lo siguiente: «el que quiera ir al trote, atropellando a los demás (con injurias encubiertas: así injuriaba Cervantes), no puede tener un buen solaz (consuelo) de vida»[32]. Pero Pérez López no advierte que en la expresión «el que correr quisiere tan al trote» hay una clara alusión a la manera degradante en la que era descrito Ginés de Pasamonte en la segunda edición de la primera parte del *Quijote* de Juan de la Cuesta. En dicha edición figuraban unos pasajes, elididos en la primera edición, en los que se explicaba el robo y la recuperación del rucio de Sancho por parte de Ginés de Pasamonte, el cual era retratado como un cobarde en el segundo de esos pasajes, ya que, al encontrarse con don Quijote y Sancho, abandonaba el rucio robado y salía huyendo, lo que se describía así: «...saltó Ginés, y, tomando un *trote* que parecía *carrera*, en un punto se ausentó y alejó de todos» (I-xxx, pág. 244, nota). Por lo tanto, el penúltimo verso del soneto de Pero Fernández («el que *correr* quisiere *tan al trote*») alude claramente a la forma en que era

[32] José Luis Pérez López, *op. cit*., pág. 16.

UAM Ediciones

descrito Ginés de Pasamonte en la primera parte del *Quijote*. Así, los dos últimos versos han de ser interpretados de una forma muy distinta a la que propone Pérez López: «el que correr quisiere tan al trote» representa a Ginés de Pasamonte, y, por derivación, a Jerónimo de Pasamonte, el cual, ante el agravio infligido por Cervantes, no puede tener *mejor* solaz o consuelo de vida que vengarse de la afrenta dando a la imprenta el *Quijote* apócrifo, al que su soneto sirve de presentación. Por lo tanto, en el propio soneto preliminar de esta obra se sugiere quién fue su verdadero autor y la causa por la que la escribió[33].

Por lo demás, Pérez López considera que uno de los lugares por los que pasa el don Quijote de Avellaneda en su viaje de vuelta de Zaragoza a Madrid podría estar relacionado con la localidad guadalajarense de Villel, lugar de origen del padre de Linán de Riaza. Se trata de una pequeña localidad a la que llegan don Quijote y sus acompañantes en su viaje de regreso de Zaragoza a Madrid, la cual, contrariamente a la mayoría de las poblaciones por las que pasan los personajes, permanece significativamente innominada, y a la que Avellaneda se refiere denominándola varias veces «lugar» (XXII, pág. 519; XXIII, pág. 523), y otras «lugarejo» (XXI, pág. 506), «pueblo» (XXII, pág. 519) o «lugarcillo» (XXIII, pág. 528).

Mientras que en el viaje de ida don Quijote y Sancho pasan por la Venta del Ahorcado (cercana a Alcalá de Henares), Ariza, Ateca y Zaragoza, en el viaje de regreso hacia Madrid salen de Zaragoza y llegan a Ateca, pero desde allí no continúan, como a la ida, hacia Ariza (ya que no se nombra esa localidad), sino que parecen elegir un trayecto alternativo. Después de Ateca, la siguiente localidad del viaje de regreso cuyo nombre se menciona es Sigüenza, pero antes hacen una parada para pernoctar en un «lugar» innominado que está a poco menos de cinco leguas de Ateca, y en el cual tendrán lugar algunos episodios importantes. En efecto, se dice que al salir de Ateca, y «apenas hubieron andado tres leguas» (XIV, pág. 414), don Quijote y sus acompañantes se detuvieron a descansar en una fresca sauceda en la que había una fuente, y desde la cual no faltaban más que «dos pequeñas leguas» (XIV, pág. 414) para llegar al «lugar» donde pasarían la noche. En esa fuente se encuentran con «dos canónigos del Sepulcro de Calatayud y un jurado de la misma ciudad» (XIV, pág. 415), y dos de los acompañantes de don Quijote, Antonio de Bracamonte y el ermitaño fray Esteban, narran los cuentos de

---

[33] Con todo, sí parece razonable pensar que Lope de Vega, cuando leyera el manuscrito del *Quijote* apócrifo, en el que Pasamonte elogiaba al Fénix y atacaba a Cervantes, decidiera prestar de algún modo su apoyo para favorecer su impresión, que seguramente tuvo lugar en la imprenta barcelonesa de Sebastián de Cormellas, editor de varias obras de Lope de Vega (cfr. Francisco Vindel, *La verdad sobre el falso Quijote. Primera parte*, Barcelona: Antigua Librería Babra, 1937; Helena Percas de Ponseti, «Cervantes y Lope de Vega: Postrimerías de un duelo literario y una hipótesis», *Cervantes*, XXIII.1 (2003), págs. 63-115, pág. 107 y Luis Gómez Canseco, «En torno al texto de 1614», en Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis Gómez Canseco, ed. cit., págs. 139-42).

El rico desesperado y de *Los felices amantes*, y Sancho otro sobre unos gansos. Tras despedirse de los canónigos y el jurado, don Quijote y sus acompañantes prosiguen el viaje hacia el «lugar», y cuando se encuentran «a un cuarto de legua del *pueblo* do habían de hacer noche» (XXII, pág. 508), oyen en un pinar, del cual se especifica que estaba situado «a la mano derecha» (XXII, pág. 508) del camino, la voz quejumbrosa de la prostituta Bárbara, la cual ha sido robada y atada a un pino por un estudiante en el que confió. Tras la incorporación de Bárbara al grupo, llegan por fin al «lugar», que es descrito con cierta precisión:

> «Llegaron en esto al *lugarcillo* [...]; y llegados a su *mesón*, se apearon en él todos por mandado de don Quijote, el cual se quedó en la puerta hablando con la gente que se había juntado a ver su figura. Entre los que allí a esto habían acudido, no habían sido de los postreros *los dos alcaldes del lugar, el uno de los cuales, que parecía más despierto, con la autoridad que la vara y el concepto que él de si tenía le daban*, le preguntó mirándole:
>
> –Díganos vuestra merced, señor armado, para dónde es su camino y cómo va por éste con ese sayo de hierro y adarga tan grande; que le juro en mi conciencia que ha años que no he visto a otro hombre con tal librea cual la que vuesa merced trae. Sólo *en el retablo del Rosario hay un tablón de la Resurrección, donde hay unos judiazos despavoridos y enjaezados al talle de vuesa merced; si bien no están pintados con esas ruedas de cuero que vuesa merced trae, ni con tan largas lanzas*» (XXIII, pág. 528).

Pérez López se pregunta por qué Avellaneda, que siempre indica el nombre de las localidades en las que les ocurre algo destacable a sus personajes, deja excepcionalmente innominado este «pueblo», «lugar», «lugarejo» o «lugarcillo», y, sin embargo, lo singulariza al situar en él o en sus cercanías los acontecimientos más importantes que ocurren en el viaje de vuelta de Zaragoza hacia Madrid en tierras de Aragón: la parada a unas tres leguas en una fresca sauceda para narrar los cuentos intercalados, y el encuentro con Bárbara en un pinar sito a un cuarto de legua a la derecha del camino. Y el «lugar» también es singularizado con la indicación de que tenía un mesón y dos alcaldes (y de la posible sátira de uno de ellos, que sería conocido del autor), y mediante la mención del retablo del Rosario y del tablón de la Resurrección con sus «judiazos despavoridos». Pérez López llega a la conclusión de que el «lugar» en cuestión representa a Villel, localidad natal del padre de Liñán de Riaza, y cree que si Avellaneda no lo menciona por su nombre es para no desvelar su identidad[34].

[34] José Luis Pérez López, *op. cit.*, pág. 29. Juan Antonio Frago, por su parte, conjetura que el «lugar» en cuestión podría ser Alcolea del Pinar (cfr. *op. cit.*, págs. 78-80), pero esta localidad dista de Ateca unos 90 kilómetros, y Avellaneda sitúa el «lugar» a menos de 28 kilómetros de Ateca.

Por otra parte, Pérez López constata que en la iglesia de Villel no hay un cuadro o tablón como el que describe el alcalde del mencionado «lugar», que representa a un Cristo resucitado y a unos *judiazos* despavoridos y con armadura. Pero sí que hay un cuadro semejante en la iglesia del Santísimo Sacramento (hoy «Colegiata») de Torrijos (Toledo), de la que Pedro Liñán de Riaza fue capellán mayor desde 1604 hasta su muerte en 1607. Y en otro momento del *Quijote* apócrifo, Sancho dice lo siguiente de su «lugar» de Argamesilla de Alba:

> «En mi lugar tenemos también una iglesia que, aunque es chica, *tiene muy lindo altar mayor y otro de Nuestra Señora del Rosario con una Madre de Dios que tiene dos varas en alto, con un gran rosario alrededor, con los padres nuestros de oro, tan gordos como este puño*» (VIII, pág. 319).

Pérez López supone que el detalle sobre el gran rosario obedecería a que en la iglesia de Villel hay un retablo en el que figura una imagen de la Virgen con un grueso rosario sobre su cuerpo. Por todo ello, y aunque había cuadros y retablos semejantes en muchas iglesias de la época, Pérez López cree que Avellaneda pudo inspirarse en el cuadro de la iglesia de Torrijos y en el retablo de la iglesia de Villel al componer los pasajes en los que el alcalde y Sancho Panza describen el tablón y los retablos, lo que sustentaría su identificación con Liñán de Riaza.

Aduce además Pérez López que el «lugar» descrito por Avellaneda se encuentra a cinco leguas de Ateca, lo que cuadraría con la distancia que separa a Ateca de Villel, que, según él, es de cinco leguas. Por otro lado, Avellaneda sitúa la acción que transcurre en tierras aragonesas, tanto a la ida como a la vuelta, en esta zona cercana a Ateca (con la excepción de Zaragoza, que no habría que tener en cuenta por ser destino obligado de don Quijote, tal y como Cervantes había anunciado al final de su segunda parte). Pérez López refleja en el gráfico que recogemos el itinerario que, a su juicio, habría seguido don Quijote en su viaje de Ateca hacia Sigüenza.

Considero que Pérez López no se equivoca al destacar la importancia de ese «lugar», que parece indudablemente relacionado con el propio Avellaneda. Pero no creo que el «lugar» en cuestión pueda constituir, como él propone, una representación literaria de Villel.

Hay que tener en cuenta que las distancias y los itinerarios que recorre el don Quijote avellanedesco por tierras aragonesas solo a veces tienen correspondencia cronológica real, ya que en determinadas ocasiones los personajes realizan los recorridos en el tiempo aproximado que se tardaría realmente en hacerlos, pero no siempre ocurre así. El viaje de ida de Ateca a Zaragoza, por ejemplo, se realiza en poco menos de un día, lo que, habida cuenta de que esas

UAM Ediciones

Figura 1
Itinerario de vuelta de don Quijote desde Ateca a Sigüenza.
La línea discontinua indica los límites actuales de las provincias de Zaragoza (Ateca) y Guadalajara (Villel y Sigüenza).
El itinerario de ida pasaba de Ariza a Ateca.

localidades distan entre sí unos 100 kilómetros[35], es decir, unas dieciocho leguas (pues una legua equivale a 5.572,7 metros), y que don Quijote, según afirma en otro momento Avellaneda, no recorría «más que cuatro o cinco leguas cada día» (XXV, pág. 573), resulta de todo punto inverosímil. Sin embargo, la cronología del mismo trayecto en el viaje de vuelta sí que resulta verosímil, ya que dura tres jornadas y media[36].

De hecho, al describir el «lugar» al que nos estamos refiriendo, Avellaneda da a entender en un primer momento, como hemos visto, que está a unas cinco leguas de Ateca; pero Bárbara, al referirse posteriormente al pinar en el que fue robada y atada a un pino, que se encontraba a un cuarto de legua en dirección a Ateca del mencionado «lugar», dice lo siguiente: «siendo engañada por un estudiante, me sacó de mi casa, y, *a seis o siete leguas de Sigüenza*, me dejó desnuda y desvalijada como estoy, atada de pies y manos a un árbol» (XXIV, pág. 551). Así pues, el «lugar» en cuestión estaría a la vez a poco menos de cinco leguas de Ateca y a seis o siete de Sigüenza, es decir, a poco menos de 28 kilómetros de Ateca y a unos 33 ó 39 kilómetros de Sigüenza, lo cual es

[35] Las distancias aproximadas entre las distintas localidades que indico están basadas en las distancias kilométricas actuales que marca la *ViaMichelin* (http://www.viamichelin.es), estableciendo siempre los recorridos más cortos.

[36] Cfr. Juan Antonio Frago, *op. cit.*, págs. 72-80.

simplemente imposible, pues entre Ateca y Sigüenza hay unos 92 kilómetros, distancia que supera la suma de las dos especificadas por Avellaneda. Por otra parte, don Quijote, Sancho y Bárbara recorren en una sola jornada la distancia que separa el «lugar» de Sigüenza (XXIV, pág. 537), lo cual tampoco sería posible si el mencionado «lugar» se encontrara, como se dice en un principio, a cinco leguas de Ateca, ya que desde ese «lugar» a Sigüenza habría más de quince leguas (y don Quijote no recorría más de cinco leguas por día). Cabe concluir, por lo tanto, que las distancias que indica Avellaneda son en ocasiones puramente imaginarias, y que no siempre se corresponden con la realidad.

No obstante, el hecho de que se mencionen minuciosamente las distancias entre Ateca y el «lugar» («apenas [...] tres leguas» de Ateca hasta la sauceda intermedia, y «dos pequeñas leguas» desde la sauceda hasta el «lugar»), parece indicar que Avellaneda sí que quiso ajustar en mayor medida a la realidad ese trayecto. Pero aún así, el «lugar» en cuestión no podría ser Villel, puesto que entre Ateca y Villel no hay cinco leguas, como indica erróneamente Pérez López, sino unos 43 kilómetros, lo que equivale a más de siete leguas y media. De hecho, las expresiones que usa Avellaneda («apenas [...] tres leguas», «dos pequeñas leguas») dan a entender que entre Ateca y el «lugar» hay *menos* de cinco leguas, es decir, menos de 27,8 kilómetros. Por otra parte, Avellaneda podría estar refiriéndose a las denominadas «leguas de posta» (relacionadas con los lugares en los que se apostaban las caballerías para ser renovadas), que equivalían a cuatro kilómetros, con lo que las cinco leguas que distan de Ateca al «lugar» corresponderían a unos 20 kilómetros. Y, como se puede apreciar en el mapa que recoge el trayecto de don Quijote propuesto por Pérez López, hay en la zona otra localidad cuya distancia con Ateca se ajusta en mayor medida a esas poco menos de cinco leguas indicadas por Avellaneda (o a esas cinco leguas de posta): me refiero a Ibdes, el pueblo natal de Jerónimo de Pasamonte, que está situado a 20 kilómetros de Ateca[37].

Pero lo más significativo es que en la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte* se menciona el nombre de muchas de las localidades por las que su autor pasa en sus viajes o en las que tienen lugar acontecimientos destacables de su vida, pero jamás se menciona por su nombre su localidad natal, Ibdes, lo que resulta verdaderamente chocante en una autobiografía. Y, cuando Pasamonte se refiere a ella, la denomina siempre «lugar», como se observa en los

[37] Tenemos la certeza de que Jerónimo de Pasamonte nació en Ibdes por su fe de bautismo, registrada en la documentación de la localidad aragonesa de Ibdes entre las partidas de abril de 1553, la cual dice así: «Gerónimo de Passamón. A·viiii·fue baptizado Jerónimo, fijo de Jerónimo Pasamón y Jerónima Godino. Fueron Padrinos mossen Pedro Jus y mossen Bartolomé de la Betrana» (*apud* M. de Riquer, *op. cit*. [1988], pág. 13).

UAM Ediciones

siguientes pasajes: «De ahí a otro año o por ahí, vino al *lugar* un volteador...»[38]; «que cuasi todas las señoras del *lugar* venían a ver esta maravilla» (pág. 6). E incluso se refiere al cercano Monasterio de Piedra especificando, al igual que Avellaneda, su distancia en leguas del «lugar»: «...un monasterio de San Bernardo, donde era nuestro enterramiento, que es *una legua del lugar*» (pág. 6). Hay por lo tanto una significativa coincidencia entre la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte* y el *Quijote* de Avellaneda: en ambas obras se indican los nombres de las localidades en las que transcurren hechos de importancia, pero en la primera no se menciona por su nombre el «lugar» de Ibdes, y en la segunda tampoco se da nombre al «lugar» que parece claramente inspirado en la misma localidad.

Por otra parte, los dos canónigos del Santo Sepulcro de Calatayud con los que se encuentran don Quijote y sus acompañantes en una sauceda con una fuente, como me indica Joaquín Melendo Pomareta, seguramente estaban relacionados con la localidad de Nuévalos, cercana a Ibdes, pues Nuévalos perteneció a la Orden del Santo Sepulcro desde el siglo XII hasta el XIX. El Prior de la Orden del Santo Sepulcro de Calatayud era el Señor de la Villa de Nuévalos, y esta localidad era regida por canónigos de Calatayud. Así pues, los canónigos volverían de Nuévalos a Calatayud, pasando antes por Ateca, y la sauceda estaría en lugar intermedio entre Nuévalos y Ateca, lo que la situaría, como puede apreciarse en el mapa de Pérez López, en las cercanías de Ibdes, y no de Villel. Dicha sauceda podría estar situada en la que antiguamente se llamó Casa Blanca de la Tranquera, que posteriormente sería mesón, y actualmente se encuentra bajo las aguas del Embalse de la Tranquera. La Casa Blanca era propiedad de los monjes del Monasterio de Piedra, formaba parte del antiguo término de Somet, donde había buenas fuentes y abundantes árboles, y se encontraba entre Ateca e Ibdes. Así, la ruta seguida por don Quijote, según sugiere Melendo Pomareta, sería la siguiente: Ateca-fuente de la Tranquera-Ibdes (20 kilómetros en total)[39].

---

[38] *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, ed. de José María de Cossío, *op. cit*., pág. 6. En adelante cito la *Vida* de Pasamonte por esta edición.

[39] Joaquín Melendo Pomareta, a quien agradezco su inestimable colaboración, sus indicaciones históricas y geográficas sobre la zona de Ibdes y la realización de las fotografías de las imágenes de la iglesia de San Miguel Arcángel de Ibdes que figuran en este trabajo, me ha hecho saber que existían tres caminos medievales que unían Aragón con Castilla en la zona que nos ocupa. El primero de ellos, que es el que utiliza don Quijote en su viaje de ida a Zaragoza, iba de Calatayud, siguiendo el curso del río Jalón, hasta Sigüenza, pasando por Ateca, Ariza y Medinaceli; el segundo camino partía de Ateca, se dirigía por el valle del río Piedra hasta Castejón de las Armas y ascendía el Barranco Valdaroque (entre los términos de Carenas y Castejón) por Godojos hasta Sisamón, siguiendo la antigua calzada romana; y el tercer camino ascendía desde Ateca por el valle del río Piedra hasta Castejón, Carenas y Somet (despoblado), y se adentraba en el valle de Mesa pasando por Ibdes, Jaraba, Calmarza, Algar y Villel de Mesa. Este último es el que parece seguir don Quijote en su viaje de vuelta, si bien la escala no se haría en Villel, sino en Ibdes, donde sí que coinciden las distancias.

UAM Ediciones

Además, el «lugar» innominado al que llega don Quijote presenta una importante particularidad: tiene dos alcaldes. Según me comunica Joaquín Melendo Pomareta, el término o pardina de Somet, cercano a Ibdes, tenía en la época dos alcaides. Por orden real de Juan II de Aragón, Somet había desaparecido como municipio en 1459, y en 1461 se agregó a los concejos de Ibdes y Munébrega, de manera que ambos pueblos nombraban a un alcaide para gobernarlo en su nombre. Somet estaba relativamente cerca de Ibdes, y en aquel entonces sería una prolongación de su término municipal. De ahí que el término de Somet y sus dos alcaides pueda relacionarse también con la localidad de Ibdes.

Por otra parte, la descripción que hace el Sancho avellanedesco de los dos altares de Argamesilla de Alba («Tenemos también una iglesia que, aunque es chica, tiene muy lindo altar mayor y otro de Nuestra Señora del Rosario...»), seguramente corresponda a los dos retablos que había a finales del siglo XVI y principios del XVII en la Iglesia de San Miguel Arcángel de Ibdes, en la que fue bautizado Pasamonte, y que se conservan en la actualidad: el Retablo Mayor de la Iglesia, que es de grandes dimensiones, y el Retablo de la Virgen del Rosario[40], en el que figura la imagen de la Virgen del siglo XVI que se aprecia en la figura 2.

Adviértase que esta Virgen, que mide aproximadamente 1,60 metros (que corresponde, más o menos, a dos varas de alto, pues una vara, según consta en el DRAE, mide 835 milímetros, y una «vara de Aragón» 772 milímetros), aparece además *circundada* por una especie de rueda o figura elipsoidal que representa un rosario, con grandes cuentas doradas, lo que se ajusta exactamente a la expresión del Sancho de Avellaneda: «...y otro de Nuestra Señora del Rosario con *una Madre de Dios que tiene dos varas en alto*, con un gran rosario *alrededor*, con los *padres nuestros de oro, tan gordos como este puño*». La Virgen de Villel no tiene el rosario *alrededor*, sino por encima del cuerpo, como tiene también un rosario sobre el cuerpo la Virgen de la Iglesia de Ibdes; pero ésta tiene además un llamativo rosario *alrededor*, circuncidando su figura, cuyos grandes «padres nuestros» son dorados. Por lo tanto, la iglesia del «lugar» de Sancho, con sus dos altares, bien podría estar inspirada en la iglesia de San Miguel Arcángel de Ibdes, el «lugar» natal de Jerónimo de Pasamonte.

Pero hay que destacar, sobre todo, las palabras que pronuncia uno de los dos alcaldes de ese «lugar» innominado, asombrado al ver la armadura de don Quijote, que compara con las que llevan los soldados judíos que figuran en una pintura de la iglesia: «Sólo en *el retablo del Rosario hay un tablón de la Resurrección*,

---

[40] Cfr. Joaquín Melendo Pomareta, «¿Murió Jerónimo de Passamonte en Carenas? (y II)», *El Pelado de Ybides*, (revista local editada por la Asociación Cultural Amigos Villa de Ibdes), XXI (abril 2002), págs. 10-11, pág. 11.

UAM Ediciones

Figura 2
Imagen de la Virgen del Rosario (s. XVI) del Retablo de la Virgen del Rosario de la Iglesia de San Miguel Arcángel de Ibdes.
Fotografía de Joaquín Melendo Pomareta[41]

[41] En el momento de realizar la fotografía, el Retablo de la Virgen del Rosario estaba siendo restaurado, por lo que la figura de la Virgen se había trasladado a la Sacristía, donde ha sido tomada la imagen.

UAM Ediciones

donde hay unos *judiazos despavoridos y enjaezados al talle de vuesa merced; si bien no están pintados con esas ruedas de cuero que vuesa merced trae, ni con tan largas lanzas*». Nótese que el alcalde se está refiriendo a una pintura que hay en la iglesia del mismo «lugar» innominado al que llegan don Quijote y sus acompañantes; y, como reconoce Pérez López, no hay en Villel una imagen con esas características. Pero sí hay un retablo del Rosario y una representación de la Resurrección en la Iglesia de San Miguel Arcángel de Ibdes. Su Retablo Mayor se caracteriza por poseer unas enormes puertas o «sargas» unidas a sus laterales, que se utilizan para cerrarlo durante la Cuaresma. Dichas sargas son pinturas murales realizadas sobre una tela de lino y enmarcadas en madera, y están decoradas por ambas caras, de manera que, cuando están cerradas, dejan ver una recreación del *Juicio Final* de la Capilla Sixtina pintado por Miguel Ángel, y, cuando están abiertas, muestran en el lado del Evangelio (a la izquierda, según se mira el Retablo de frente) una pintura de «La Resurrección», y en el lado de la Epístola (a la derecha del Retablo) otra pintura de «La Ascensión». Y en la sarga de «La Resurrección» destacan claramente y en primer plano las grandes figuras de unos soldados judíos con armaduras, que aparecen aterrados al contemplar la resurrección de Jesucristo, como se aprecia en la figura 3.

Las figuras de los soldados judíos no se encuentran exactamente en el Retablo del Rosario, sino en la sarga o puerta lateral del Retablo Mayor; pero dicha sarga se halla en el mismo lado y a escasos metros del Retablo del Rosario, por lo que Avellaneda bien pudo asociarla a este último retablo, ya fuera por un simple error derivado de su proximidad, o con la intención voluntaria de sugerir que, de entre todas las iglesias cercanas a Ateca, se estaba refiriendo a la iglesia de San Miguel Arcángel de Ibdes, en la que hay tanto un Retablo del Rosario como unas figuras de «judiazos despavoridos» con armaduras (y nada impide, por otra parte, que un autor literario se inspire en su entorno real sin reproducirlo con absoluta fidelidad). De hecho, la sarga de «La Resurrección» es de grandes proporciones (mide 4,50 metros de alto y 2,50 de ancho), como lo son las figuras de los soldados judíos que se reproducen más detalladamente en la figura 4, lo que justificaría el carácter aumentativo de los términos «tablón» y «judiazos» que Avellaneda pone en boca de su personaje. Y en conformidad con la descripción del alcalde avellanedesco, los soldados judíos no llevan grandes adargas de cuero, sino escudos metálicos, y los que aparecen en segundo plano no portan lanzas tan largas como la de don Quijote, sino alabarda y lanza cortas.

La iglesia de San Miguel Arcángel de Ibdes se terminó de construir entre 1526 y 1527, y el Retablo Mayor y las sargas se finalizaron en una fecha próxima a 1565. Por lo tanto, Jerónimo de Pasamonte pudo ver los Retablos y las sargas de dicha iglesia cuando regresó a Aragón en 1592 tras su cautiverio.

Todo parece indicar, en consecuencia, que Avellaneda quiso incluir en su obra su verdadera localidad de origen, y que el innominado «lugar» aragonés

UAM Ediciones

Figura 3
Sarga de «La Resurrección» de la Iglesia de San Miguel Arcángel de Ibdes.
Fotografía de Joaquín Melendo Pomareta

Figura 4
Detalle de la Sarga de «La Resurrección» de la Iglesia de San Miguel Arcángel de Ibdes.
Fotografía de Joaquín Melendo Pomareta

del *Quijote* apócrifo situado a unas cinco leguas de Ateca, en el que hay dos alcaldes, y en cuya iglesia figura un retablo del Rosario y una imagen de la Resurrección con unos «judiazos despavoridos», está inspirado en Ibdes, localidad natal de Jerónimo de Pasamonte. Por ello, podemos considerar que el trayecto que realiza don Quijote en su viaje de vuelta hacia Madrid sufre, efectivamente, una desviación en Ateca con respecto al del viaje de ida, pero no para dirigirse a Villel, sino para pasar por Ibdes, que había de figurar en la obra, siquiera de manera innominada, como testimonio encubierto del lugar de origen de su verdadero autor.

Por otra parte, Avellaneda no solo ofrece información detallada, como dice Pérez López, sobre la zona cercana a Villel, sino que también muestra conocer perfectamente otras localidades más alejadas de dicha localidad, como Calatayud (situada a unos 57 kilómetros de Villel) y Zaragoza (sita a unos 139 kilómetros). Y aunque la presencia de don Quijote en Zaragoza resultara obligada por estar así anunciado al final de la primera parte del *Quijote*, lo cierto es que Avella-

neda describe sus calles y plazas con mucho mayor detalle que cualquier otra localidad de las que aparecen en el *Quijote* apócrifo[42]. Y Jerónimo de Pasamonte conocía bien Zaragoza, ciudad en la que vivía su hermano y por la que pasó varias veces en sus viajes, y en cuyo Santuario del Pilar hizo un voto juvenil de hacerse fraile bernardo: «me fui en Zaragoza, que estaba mi hermano [...]. Y yo, un día, oyendo misa en Nuestra Señora del Pilar, me voté en su capilla, que, aunque a mi hermano pesase y a todo mi linaje, me había de poner fraile en un monasterio de Bernardos que se llama Veruela» (pág. 7). Pero más significativo aún es el conocimiento que Avellaneda muestra tener sobre Calatayud. Como hemos visto, don Quijote y sus acompañantes se encuentran en la sauceda cercana a Ateca con dos canónigos de la Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud, lo que se corresponde exactamente con la realidad, pues dicha colegiata, como confirma Martín de Riquer, «se hallaba servida, entre otros clérigos, por tres canónigos»[43]. Y uno de los canónigos, emocionado tras escuchar los cuentos de *El rico desesperado* y de *Los felices amantes*, dice lo siguiente sobre la cofradía del Rosario Bendito de Calatayud:

> «en confirmación del santo uso y devoción del *rosario*, protesto ser toda mi vida de aquí adelante muy devoto de su santa *cofradía*; y en llegando a *Calatayud*, tengo, sin duda, de asentarme en ella y procurar ser admitido en el número de los ciento y cincuenta que se emplean en servirla y administrarla, trayendo visiblemente el rosario, por el interese de las muchas *indulgencias* que he oído predicar se ganan en ella» (XXI, pág. 499).

Pues bien, la única noticia que tenemos sobre la existencia en la época de la Cofradía del Rosario Bendito de Calatayud proviene, precisamente, de la *Vida* de Pasamonte[44], el cual, como él mismo indica en su autobiografía, se inscribió en dicha cofradía: «Siendo de edad de trece años, me trujo mi hermano de Soria en *Calatayud* para estudiar la gramática; entonces me escribí *cofrade de la Madre de Dios del Rosario Bendito*» (pág. 60). Además, y como hace el canónigo de Calatayud, Pasamonte se refiere a las indulgencias que se ganan en esa localidad por el rezo del rosario: «Venido de Turquía, hallé las *indulgencias* Philippinas en la compañía de Jesús, y un padre (que se llama el padre Martín, en *Calatayud*) me dió una medalla y el buleto, [...] y acomodo allí mis devociones con las del *rosario* santo» (pág. 60). Así pues, tanto Avellaneda como Pasamonte tenían un conocimiento muy preciso de la Cofradía del Rosario Bendito de Calatayud y de las indulgencias que se ganaban en ella con el rezo del rosario. Por lo

42 Cfr. Alfonso Martín Jiménez, *op. cit.* (2005), págs. 98-9.
43 Martín de Riquer, *op. cit.* (1988), pág. 109.
44 Cfr. Martín de Riquer, *op. cit.* (1988), págs. 109-10.

tanto, la relación de Liñán de Riaza con Villel no es suficiente para explicar la relevancia que cobran en el *Quijote* apócrifo ciertas localidades más alejadas de ese pueblo guadalajarense, como Calatayud o Zaragoza, que Avellaneda muestra conocer con detalle, y que fueron de gran relevancia en la experiencia vital de Jerónimo de Pasamonte.

En suma, las alegaciones formuladas no rebaten en modo alguno la hipótesis de Riquer, y son mucho más consistentes los datos que la ratifican. Por mi parte, creo haber aportado nuevos argumentos que confirman esa hipótesis[45], así como haber demostrado que el propio Cervantes identificaba a Pasamonte con Avellaneda[46].

En efecto, aunque en los últimos años se ha ido asentado la suposición de que Cervantes no llegó a conocer la identidad de Avellaneda, lo cierto es que sabía perfectamente quién era. Y el hecho de que la crítica no haya llegado a advertir antes la verdadera identidad de Avellaneda se ha debido, en última instancia, al desconocimiento de la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*. El manuscrito de la *Vida* de Pasamonte permaneció inédito hasta 1922 en la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuelle III de Nápoles, fecha en que Raymond Foulché-Delbosc lo publicó en la *Revue Hispanique*. Antes de que dicho manuscrito se publicara, habría sido casi imposible averiguar la identidad de Avellaneda, ya que Pasamonte era una persona desconocida. Y en la actualidad, las dificultades para ratificar la identidad de Avellaneda obedecen a que se sigue sin prestar la debida atención a la autobiografía del aragonés.

Sin embargo, Cervantes sí que leyó atentamente la *Vida* de Pasamonte, y la tuvo muy presente al componer sus principales obras, haciendo continuas referencias a la misma y llegando a calcar sus expresiones. De hecho, la disputa literaria entre Cervantes y Pasamonte se originó después de que el primero leyera el manuscrito de la autobiografía del segundo, y comprobara que su antiguo compañero de milicias trataba de usurparle su comportamiento heroico en la batalla de Lepanto.

Jerónimo de Pasamonte fue un soldado aragonés que participó en su juventud, como Cervantes, en la batalla de Lepanto (1571). En 1574, al defender la tunecina plaza de la Goleta, Pasamonte fue capturado por los turcos, y fue esclavo durante dieciocho años, viéndose forzado a remar como galeote en las galeras turcas. Tras obtener la liberación, regresó a España, y en 1593 hizo correr en Madrid un manuscrito que contenía una primera versión de su autobiografía, titulada *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, en la que contaba su voto juvenil de hacerse fraile bernardo, los episodios militares de su juventud y las

[45] Cfr. Alfonso Martín Jiménez, *op. cit.* (2001).
[46] Cfr. Alfonso Martín Jiménez, *op. cit.* (2005) y Alfonso Martín Jiménez, *op. cit.* (en prensa).

penalidades de su cautiverio. Y en esa autobiografía, Pasamonte trató de adjudicarse la actitud heroica que había tenido Cervantes en la batalla de Lepanto. Como es bien sabido, Cervantes estaba enfermo de calentura cuando participó en esa batalla, pese a lo cual desoyó el consejo de su capitán de quedarse con los demás enfermos y se empeñó en pelear. Pues bien, al describir en su autobiografía la toma de la Goleta (1573), en la que no había habido auténtica batalla debido a la huida del enemigo, asustado tras la derrota de Lepanto, Pasamonte se pintaba a sí mismo como un enfermo de calentura que desoía el consejo de su capitán y se empeñaba en pelear.

Tras leer el manuscrito de la autobiografía de Pasamonte y comprobar que su antiguo compañero de milicias trataba de usurparle su comportamiento heroico en Lepanto, Cervantes lo retrató despiadadamente en la primera parte del *Quijote*, convirtiendo al desdichado galeote de los turcos en el galeote Ginés de Pasamonte, autor de una autobiografía titulada *Vida de Ginés de Pasamonte*, y tildándolo de embustero, cobarde y ladrón. Pero Cervantes no se conformó con satirizar al aragonés, sino que decidió además realizar una imitación meliorativa de su autobiografía al componer la *Novela del Capitán cautivo*, inserta en los capítulos XXXVII-XLII de la primera parte del *Quijote*. En efecto, la *Vida y trabajos de Pasamonte* y la cervantina *Novela del Capitán cautivo* son relatos autobiográficos que presentan una estructura argumental idéntica, ya que se articulan en torno a tres motivos temáticos análogos: las dos describen, en primer lugar, las batallas entre turcos y cristianos que tuvieron lugar entre 1571 y 1574; en segundo lugar, las vicisitudes de la vida del cautiverio, y, en tercer lugar, los peligros del viaje de regreso a tierras cristianas tras obtener la liberación. Pero además, ambos relatos abundan en coincidencias de detalle[47], lo que es clara muestra de que Cervantes se propuso imitar la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte* como otra forma de dar respuesta a su usurpación, mostrándole su superioridad artística. Por lo tanto, en la disputa literaria que mantuvieron, Cervantes fue quien imitó en primer lugar a Pasamonte.

Cuando Jerónimo de Pasamonte leyó la primera parte del *Quijote* cervantino, comprobó que aparecía en ella satirizado bajo la figura de Ginés de Pasamonte, y que Cervantes se había servido de su autobiografía para componer la *Novela del Capitán cautivo*. Para entonces, Pasamonte había culminado la continuación de su autobiografía, en la que contaba que, no habiendo podido ingresar en la Iglesia, se vio forzado a servir como soldado en el reino de Nápoles, y en la que narraba que experimentó una serie de visiones de seres infernales a los que trataba de ahuyentar por medio de conjuros. Sin embargo, la publicación de la obra de Cervantes, en la que figuraba ridiculizado bajo la figura de Ginés de

[47] Cfr. Alfonso. Martín Jiménez, *op. cit.* (2001), págs. 74-92 y Alfonso Martín Jiménez, *op. cit.* (2005), págs. 53-70.

UAM Ediciones

Pasamonte, autor asimismo de una autobiografía, le impidió publicar su obra para no ser identificado con el galeote cervantino. De ahí que decidiera esconderse bajo el pseudónimo de Avellaneda para imitar a su imitador y continuar la historia de don Quijote.

En el prólogo de su obra, Avellaneda sugiere los dos motivos por los que prosiguió la obra de Cervantes. En primer lugar, afirma que Cervantes había compuesto su obra «con la copia de fieles relaciones que a su mano llegaron» (PRÓLOGO, pág. 196), en clara alusión a las relaciones descritas en el manuscrito de la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, que, circulando de mano en mano, había llegado a la de Cervantes, y del cual se sirvió para componer la *Novela del Capitán cautivo*. Y en segundo lugar, da a entender que Cervantes le ha ofendido por medio de «sinónomos voluntarios», en referencia a los nombres de Ginés de Pasamonte y de Ginesillo de Parapilla o Paropillo que Cervantes había adjudicado al galeote. De ahí que se sintiera autorizado a continuar la historia de quien le había imitado y ofendido.

En el soneto preliminar, atribuido a Pero Fernández, Avellaneda dejó otro indicio, como hemos visto, de su verdadera identidad, y tampoco se resistió a sugerirla en el propio cuerpo de su obra. Para ello, no solo incluyó un «lugar» innominado cercano a Ateca que representa a Ibdes, localidad natal de Jerónimo de Pasamonte, sino que decidió además hacer uso del juego cervantino de los «sinónomos voluntarios», incorporando a su novela algunos personajes que lo representan inequívocamente. Es el caso del soldado Ant*onio de* Br*acamonte*, el cual no solo tiene un nombre de pila y un apellido muy similares a los de Jer*ónimo de* P*asamonte*, sino que comparte con él otras muchas cualidades: ambos son soldados españoles de gran tamaño corporal, viajan a pie y son asaltados, se jactan de su ilustre linaje y se encuentran en la más extrema pobreza, reciben una herida de guerra en el hombro, saben hablar latín y realizan disquisiciones teológicas. Y cabe sobre todo resaltar que el Sancho avellanedesco dice a Antonio de Bracamonte lo siguiente: «Y si tienes por ahí a mano o en la faltriquera alguna gruesa cadena de hierro, póntela al cuello *para que parezcas a Ginesillo de Pasamonte* y a los demás galeotes que envió mi señor [...] a Dulcinea del Toboso» (XXIV, pág. 405). Así, Avellaneda relaciona expresamente a Antonio de Bracamonte con Ginés de Pasamonte para dejar claro que es otro «sinónomo voluntario» de Jerónimo de Pasamonte.

Por lo demás, Avellaneda parece haberse valido de un recurso empleado anteriormente por Mateo Alemán. Como es sabido, éste publicó en 1599 la *Primera parte de Guzmán de Alfarache*, la cual fue objeto de una continuación espuria por parte de quien firmó como Mateo Luján de Sayavedra al publicar en 1602 la *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*. Y en 1604 apareció la réplica de Mateo Alemán, titulada *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache*, en la que, para sugerir la falsedad del nombre que se

UAM Ediciones

había adjudicado su imitador, introdujo al personaje de Sayavedra, representación literaria de Mateo Luján de Sayavedra, haciéndole decir lo siguiente: «Yo, [...] sabiendo ser caballeros principales los Sayavedras de Sevilla, dije ser de allá y púseme su apellido; mas ni estuve jamás en Sevilla ni della sé más de lo que aquí he dicho»[48]. Al igual que el nombre del personaje de Sayavedra, representación literaria del autor de una continuación espuria, el de Antonio de Bracamonte, que también representa al autor de otra continuación apócrifa, parece haberse formado a partir de un apellido de caballeros principales de una ciudad ajena a Avellaneda. Por ello, lo más probable es que éste, inspirándose en la obra de Alemán, eligiera un apellido ilustre y parecido al suyo, como el de los Bracamonte de Ávila, para representarse a sí mismo. Así, y aunque Avellaneda no menciona el caso de Mateo Luján de Sayavedra al referirse en su prólogo a los continuadores de obras ajenas, parece que lo tuvo muy en cuenta, lo que no resulta nada extraño por tratarse del precedente más cercano a la disputa imitativa que él mismo mantuvo con Cervantes[49].

Juan Antonio Frago rebate que el personaje literario de Antonio de Bracamonte constituya un «sinónomo voluntario» de Jerónimo de Pasamonte, e indica la existencia de un soldado real del mismo nombre que había servido en Flandes, el cual redactó una solicitud al rey que se conserva en el Archivo General de Indias (Indiferente General, legajo 1510, sin fecha). Dicho soldado estuvo en el reino de Irlanda en 1602, sirvió después en el estado de Lombardía, fue a Flandes en mayo de 1605, después de abril de 1611 sirvió en la Torre de Espelunca (Aragón), y el 30 de junio de 1613 fue nombrado capitán de infantería española. Según Frago, el personaje de Avellaneda estaría inspirado en este soldado real, aunque sin constituir una fiel representación del mismo, ya que el segundo, a diferencia del primero, «no había sido estudiante en Alcalá», «tampoco había desertado de su compañía» y «no participó en el sitio de Ostende», y sus fa-

[48] Mateo Alemán, *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache*, en *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, Madrid: Castalia, 2001, págs. 221-339, pág. 268. En adelante cito la obra de Alemán por esta edición.

[49] De hecho, en el prólogo del *Quijote* apócrifo, al comentar su continuación de la obra de Cervantes, Avellaneda utiliza una expresión («si bien en los medios *diferenciamos*, pues él tomó por tales...» [PRÓLOGO, pág. 196]) que recuerda la usada por Mateo Alemán en el prólogo de su *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache* cuando se refiere, precisamente, a su imitador: «Sólo nos *diferenciamos* en haber él hecho segunda de mi primera...» (pág. 224). Y para justificar su continuación de la obra de Cervantes, Avellaneda añade en su prólogo lo siguiente: «que nadie se espante de que salga de diferente autor esta segunda parte, pues no es nuevo el proseguir una historia diferentes sujetos; ¿Cuántos han hablado de los amores de Angélica y de sus sucesos? Las *Arcadias*, diferentes las han escrito; la *Diana* no es toda de una mano» (PRÓLOGO, pág. 197). A juicio de Martín de Riquer, Avellaneda seguramente eludió mencionar la continuación espuria de Mateo Luján de Sayavedra para que no se advirtiera que él también se había valido de un seudónimo (cfr. A. Fernández de Avellaneda, ed. de M. de Riquer, *op. cit*., vol. I, pág. 10, nota 8).

miliares no eran «de los más nobles de Ávila». Afirma Frago que «lo que está fuera de cualquier duda es que el soldado aragonés y el castellano realmente se conocieron, aun cuando no sea fácil precisar el cuando ni el como», y supone que «el conocimiento entre Pasamonte y Bracamonte pudo ocurrir durante la estancia de éste en tierras aragonesas, o quizá durante un viaje de los dos por el camino real desde Zaragoza hacia Castilla»[50]. No hay, sin embargo, dato objetivo alguno que permita asegurar que Pasamonte y ese soldado se hubieran conocido. Y, como hemos visto, Cervantes seguramente ya había leído el manuscrito del *Quijote* apócrifo el 6 de mayo de 1611, por lo que Avellaneda tuvo que componer y difundir su obra con anterioridad a esa fecha, es decir, antes de que el Antonio de Bracamonte que documenta Frago fuera a servir a la Torre de Espelunca en Aragón; y si Pasamonte le hubiera conocido entonces, como conjetura Frago, habría sido después de componer y difundir el *Quijote* apócrifo en manuscritos, por lo que no podría haberse basado en él para crear su personaje literario. Por otra parte, no es la persona que documenta Frago la única que se llamaba así, ya que sabemos de la existencia de otro Antonio de Bracamonte asentado en Valladolid[51]. Pero aun en el caso de que Avellaneda hubiera creado a su personaje literario inspirándose en el nombre de una persona real, eso no impediría que pudiera constituir un «sinónomo voluntario» de sí mismo. El personaje novelesco guarda evidentes similitudes con el propio Jerónimo de Pasamonte, y es relacionado de forma expresa e indudable, cosa que Frago no tiene suficientemente en cuenta, con Ginés de Pasamonte («...para que parezcas a Ginesillo de Pasamonte»). Nada tendría de extraño, por lo tanto, que Pasamonte hubiera elegido un nombre y un apellido ilustre similares al suyo, ya fueran o no los de una persona real o conocida, para dejar sugerida en su obra su verdadera identidad, por lo que las objeciones de Frago no impiden considerar al avellanedesco Ant*onio de* Br*acamonte* como un «sinónomo voluntario» de Jer*ónim*o *de* P*asamonte*. De hecho, a la hora de crear a su soldado, Avellaneda seguramente tuvo en mente, como hemos visto, la *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, el cual denunciaba que su imitador se había adjudicado falsamente un apellido ilustre. Por ello, el Antonio de Bracamonte de Avellaneda no es una simple transfiguración literaria, como quiere Frago, de un soldado real, sino que constituye un artificio literario que sirve para representar al verdadero autor del *Quijote* apócrifo.

---

50 Juan Antonio Frago, *op. cit*., págs. 70-1.

51 Aunque los Bracamonte tenían el solar en Ávila, estuvieron también presentes en Valladolid. Según me comunica Anastasio Rojo Vega, a quien le quedo muy agradecido por su información, en el Archivo Histórico Provincial de Valladolid figuran varios documentos de Antonio Bracamonte de la Serna y León, muerto en 1631: testamento (1631), 1487-1307; codicilo (12 de octubre de 1631), 1487-1309; codicilo (15 octubre de 1631), 1487-1310, e inventario (24 de octubre de 1631), 1487-1379.

Por otra parte, la comparación entre la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte* y el *Quijote* apócrifo pone en evidencia que existe una gran cantidad de coincidencias expresivas y temáticas entre ambas obras, y que muchos de los aspectos vitales descritos en la autobiografía del aragonés fueron trasladados a la obra apócrifa[52].

Avellaneda culminó su obra en una fecha posterior al 29 de mayo de 1610, pues en el párrafo inicial de la misma se refiere a la expulsión de los moriscos de Aragón, que tuvo lugar en esa fecha. Y, como ya había ocurrido con la *Vida* de Pasamonte, la hizo circular en manuscritos. Cuando Cervantes leyó el manuscrito de Avellaneda reconoció sin ninguna dificultad a su autor, pues sabía muy bien a quien había imitado y ofendido en la primera parte del *Quijote*, y sin duda reconoció a Pasamonte a través de sus «sinónomos voluntarios». Y para hacer ver a Avellaneda que lo había identificado, realizó en algunas de sus obras frecuentes alusiones conjuntas a los manuscritos de la *Vida* de Pasamonte y del *Quijote* apócrifo, dando así a entender que pertenecían al mismo autor. Así se observa en varias obras cervantinas anteriores a la publicación de la segunda parte de su *Quijote*.

Baste recordar aquí que, en *La guarda cuidadosa*, Cervantes incluye un soldado que envía un memorial al rey, al cual se le otorga un misérrimo valor, en lo que representa una clara burla del hecho de que la *Vida* de Pasamonte se originara como un memorial dirigido al rey, y que en la letra que cierra la pieza se reproducen literalmente varios términos del prólogo de Avellaneda; que en *El coloquio de los perros* Cervantes alude una y otra vez a los episodios del *Quijote* apócrifo y se burla de los conjuros y de las disquisiciones teológicas de la *Vida* de Pasamonte, calcando literalmente algunas de sus expresiones[53], y que en el capítulo VIII del *Viaje del Parnaso*, Cervantes alude a Pasamonte como autor del *Quijote* apócrifo a través del personaje de *Pro**mont**orio*, soldado napolitano cuyo nombre presenta una clara analogía fonética y semántica con el de *Pasa**mont**e*, que también sirvió como soldado en Nápoles. Se dice que Promontorio llega a Cervantes «disimulado», como Avellaneda había disimulado su verdadero nombre, y se le presenta como «hijo» de Cervantes, al que denomina «padre», y no porque el tal Promontorio fuera un supuesto hijo real que habría tenido Cervantes en esa ciudad, sino porque la persona a la que representa, Jerónimo de Pasamonte, se había comportado como «hijo» de Cervantes al proseguir la historia de don Quijote[54].

---

52 Cfr. Alfonso Martín Jiménez, *op. cit*. (2001), págs. 116-40 y *op. cit*. (2005), págs. 93-112.

53 Al publicar el *Quijote* apócrifo, Avellaneda diría en su prólogo que las *Novelas* cervantinas eran «más satíricas que ejemplares» (PRÓLOGO, pág. 195), debido a la burla que Cervantes realiza en ellas de Jerónimo de Pasamonte.

54 Cfr. Alfonso Martín Jiménez, *op. cit*. (2005), págs. 145-60.

Y en la segunda parte de su *Quijote*, Cervantes dejó indicados el nombre de pila y el apellido de su rival, denunciando además su origen aragonés (y esto último constituía un indicio determinante, ya que limitaba en gran medida el número de autores que pudieran ser identificados con Avellaneda). Ya en el prólogo, Cervantes creó ciertas expectativas sobre la identidad de Avellaneda al afirmar que había fingido su nombre y su patria, lo que implica que sabía quién era[55], y en el propio cuerpo de la novela denunció su verdadera identidad.

A este respecto, el episodio del retablo de maese Pedro-Ginés de Pasamonte constituye una auténtica revelación sobre la identidad de Avellaneda. En un primer momento, Cervantes incluye a maese Pedro, un personaje disfrazado al que se relaciona indudablemente con el *Quijote* apócrifo, ya que dirige una representación basada en el *Entremés de Melisendra*, de Lope de Vega, que es interrumpida por don Quijote, de igual manera que el don Quijote de Avellaneda interrumpía la representación de *El testimonio vengado*, también de Lope de Vega. Y al final del episodio, Cervantes desvela quién era en realidad el personaje relacionado con Avellaneda, haciéndonos saber que se trataba de Ginés de Pasamonte, representación literaria de Jerónimo de Pasamonte.

Poco antes de redactar el capítulo LIX de su segunda parte, Cervantes supo que el *Quijote* apócrifo había sido publicado, adquiriendo una categoría más preocupante, por lo que decidió mencionarlo expresamente para criticarlo. Y en ese momento sugirió el verdadero nombre de pila de Avellaneda, ya que el personaje que figura en la misma frase en la que se menciona por primera vez el *Quijote* apócrifo recién publicado, se llama, precisamente, don Jerónimo, como Jerónimo de Pasamonte: «Por vida de vuestra merced, señor don *Jerónimo*, que en tanto que trae la cena leamos otro capítulo de la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*» (II-LIX, pág. 471). El personaje en cuestión entrega poco después el libro apócrifo a don Quijote, admitiéndolo como el verdadero. De esta forma, Cervantes hace que su don Quijote sea reconocido como el auténtico por la propia representación literaria de Avellaneda. Y en el mismo capítulo LIX, Cervantes suministró otro dato sobre la identidad de su rival, al afirmar por dos veces y de forma inequívoca que era aragonés, indicación que sería repetida otras dos veces, como hemos visto, en los siguientes capítulos de su obra. De esta forma, a través de dos personajes indudablemente relacionados con el *Quijote* apócrifo,

[55] Cervantes se expresa en los siguientes términos: «...pues no osa parecer a campo abierto y al cielo claro, encubriendo su nombre, fingiendo su patria, como si hubiera hecho alguna traición de lesa majestad» (II-PRÓLOGO, pág. 325). A pesar de que esa afirmación de Cervantes indica que sabía quién era Avellaneda, pues de lo contrario no podría haber afirmado con tal seguridad que fingía su nombre y su patria, ha tenido no poca fortuna la errónea creencia de que Cervantes ignoraba la identidad de su rival. *Vid*. al respecto Alberto Sánchez, «¿Consiguió Cervantes identificar al falso Avellaneda?», *Anales Cervantinos*, II (1952), págs. 311-33.

UAM Ediciones

como don *Jerónimo* y Ginés *de Pasamonte*, Cervantes dejó indicados en su obra el nombre y el apellido de su rival, *Jerónimo de Pasamonte*, revelando además que era aragonés. Y como ya había hecho en otras obras anteriores, Cervantes realizó en la segunda parte de su *Quijote* frecuentes alusiones conjuntas al *Quijote* apócrifo y a la *Vida* de Pasamonte, mostrando así su convencimiento de que el mismo autor escribió ambos textos.

En definitiva, el hecho de que el mismo Cervantes identificara a Pasamonte con Avellaneda apenas deja lugar a dudas sobre la identidad del autor del *Quijote* apócrifo, y el cotejo de esta obra con la autobiografía de Pasamonte, así como los indicios que Avellaneda dejó en su texto sobre su lugar de origen y su verdadera identidad, corroboran que Cervantes no estaba equivocado.

EL *QUIJOTE* Y LA TRADICIÓN ANTINOVELESCA FRANCESA EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII

PATRICIA MARTÍNEZ GARCÍA
(Universidad Autónoma de Madrid)

Contrariamente a lo que ocurrió en España, donde la narrativa en lengua castellana no ofreció ni en el XVII ni en el XVIII ninguna obra en la línea iniciada por Cervantes, el *Quijote*, traducido en Francia desde 1714, dio lugar a una serie de adaptaciones, imitaciones y continuaciones que, adentrándose en el siglo de las Luces, contribuyeron a la renovación de las formas narrativas en su evolución hacia lo que se entiende por novela en el sentido moderno del término, como sinónimo de «realista». Dentro de la cartografía de la influencia del *Quijote* en la narrativa francesa de este periodo, nos limitaremos a rastrear la deriva de un realismo cómico antiliterario que, a la sombra del modelo cervantino, reacciona contra la narrativa idealizada heroica o sentimental del *romance* en sentido novelesco europeo, y ensaya nuevas estrategias de verosimilización de los universos de ficción y de los procedimientos del discurso narrativo.

El *Quijote* conoció en Francia un éxito casi inmediato. Durante la primera mitad del XVII, los lectores franceses cultos pudieron leer el primer *Quijote* en castellano y dispusieron a partir de 1614 de la traducción de César Oudin[1], a la

[1] *L'Ingénieux Don Quixote de la Manche*. Composé par Michel de Cervantes. Traduit Fidellement d'Espagnol en François, et Dedié au Roy. Par Cesar Oudin, Secrétaire Interprete de sa Majesté, es Langues Germaniques, Italienne & Espagnole: & Secret. ordinaire de Monseigneur le Prince de Condé. A Paris, chez Jean Foüet, ruë Sainct Jacques au Rosier, 1614. Traducción que se basa en la 3ª edición de

Edad de Oro, XXV (2006), págs. 409-435

que se sumó, en 1616, la traducción de la segunda parte, firmada por François Rosset[2]. A partir de 1625, las traducciones de Oudin y Rosset se publican conjuntamente, constituyendo, a pesar de los reparos que pusieron los traductores posteriores, una edición de referencia que seguirá reimprimiéndose, corregida, hasta nuestros días[3]. A partir de 1677, toma el relevo la traducción íntegra de Filleau de Saint-Martin[4] que adapta el original a los gustos de los lectores franceses, según la moda de las traducciones llamadas *belles infidèles*. Además, Saint-Martin cambia el desenlace y da lugar a una serie de continuaciones, la primera de ellas firmada por el propio traductor[5]. A pesar de todas sus infidelidades o tal vez a causa de ellas, la traducción de Saint-Martin conoce un enorme éxito, se reedita al menos treinta y siete veces entre 1677 y 1798 y se impone hasta los inicios del Romanticismo. El éxito del *Quijote* pudo incluso con la cuestionable calidad de sus traducciones. En el siglo XVII, el *Quijote* se convierte en la obra española más leída en Francia, eclipsando el éxito de su hasta entonces muy admirado modelo, el *Amadís de Gaula*. Durante el XVIII, a pesar del creciente

---

Juan de la Cuesta y que podemos considerar integral, si bien no se traducen los versos preliminares ni la dedicatoria. En 1616 se publicó una «Seconde Edition reveuë et corrigée» (en realidad, con muy pocos cambios), con un título expandido: *Le Valeureux Don Quixote de la Manche, ou l'Histoire de ses grands Exploits d'armes, fideles Amours, & Adventures estranges. Oeuvre non moins utile que de plaisante & delectable lecture.*

[2] *Seconde Partie de l'Histoire de l'Ingénieux et Redoutable Chevalier, Dom-Quichot de la Manche*, Composée en Espagnol, Par Miguel de Cervantes, Saavedra. Et traduicte fidelement en nostre Langue, Par F**.** de Rosset. Paris, Veuve Jacques du Clou, et Denis Moreau, 1618. Se basa en la edición de Bruselas de 1616 y constituye también una traducción integral, o casi, ya que prescinde de la dedicatoria y del prólogo de Cervantes.

[3] Cfr. adaptación de Jean Cassou en *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, Paris: Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», 1949.

[4] *Histoire de l'Admirable Don Quixotte de la Manche*, Paris: Claude Barbin, 4 tomos. Precedida de un «Essai sur la vie et les ouvrages de Cervantes», por «M. Auger, de l'Académie française», 1678. Volvió a publicarse, sin nombrar al traductor, en diversas librerías-editoriales (especialmente en 1706 por Guillaume Fricx y 1750 por Jean-François Bassompière), a veces en la versión algo abreviada de Vacquette d'Hermilly (1777), y conoció todavía numerosas reediciones a lo largo del siglo XIX, e incluso algunas en el siglo XX (cabe mencionar la edición revisada y corregida por Francis Guillot, ilustrada con aguas-fuertes de Denis-Henri Ponchon, publicada en París por Ducros et Colas, 1935).

[5] En el último volumen de la traducción de Filleau de Saint-Martin, don Quijote recupera la salud y la cordura. Esto le permite escribir una continuación en un quinto volumen (publicada en dos entregas, 1695 y 1713 —cfr. Bardon, *Don Quichotte en France au XVII et au XVIII xiècles*, Genève: Slatkine Reprints, 1931, I, pág. 347 sigs.—). Robert Challe escribiría a su vez un sexto volumen, *Continuation de l'Histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche* (1713) que bien podemos calificar de continuación de la continuación de Saint-Martin a la que se sumaría, posteriormente, la anónima *Suite nouvelle et véritable de l'Histoire des aventures de l'Incomparable Don Quichotte de la Manche* (1722-26) atribuida a Lesage por los editores de la *Bibliothèque universelle des romans* (1776).

UAM Ediciones

predominio de la influencia inglesa, el *Quijote* sigue teniendo un gran éxito y su huella es perceptible en los grandes escritores del siglo[6].

El *Quijote* como modelo del «roman comique»

La primera lectura que se hizo del *Quijote*, la que corresponde a su recepción entre los años 1610-1760, se habría interesado por su carácter cómico y burlesco, pero también por su intención crítica y paródica hacia el género novelesco del que subrayaría, salvando honrosas excepciones, su carácter pernicioso y su inverosimilitud. En una época marcada por el descrédito generalizado de la narrativa de ficción, considerada como un género menor por los teóricos y pernicioso por los moralistas, el *Quijote* es recibido como una obra cómica y satírica que conjuga el divertimento del lector y la crítica de la literatura de evasión. Los primeros imitadores franceses aprovechan el éxito inmediato del *Quijote* y su potencial paródico y burlesco para arremeter contra la narrativa idealizada heroico-galante que domina la primera mitad del siglo XVII, conocida en Francia con el nombre de *roman*. Heredero directo de la novela caballeresca de la que toma su denominación genérica, el *roman* funde caballerías, bizantinismo y pastores en narraciones interminables de héroes perfectos, sobre un entramado ficcional maravilloso-verosímil, supeditado al código de la cortesanía galante. El modelo se instituye con *L'Astrée* de Honoré d'Urfé (1607-1625), que impone, desde su condición de *best-seller* imbatible, la moda de lo pastoril-caballeresco, y se va modulando a lo largo de la centuria con las novelas heroico bizantinas de Gomberville, La Calprenède o Madeleine de Scudéry.

Si los varones del momento —como el Abate d'Aubignac— habían clamado contra la exasperante perfección de los héroes de las ficciones caballerescas que llevaban a desear «la peinture d'un méchant homme», el escapismo pastoril ahora en boga supone un nuevo peligro, como bien ve François Sorel, para el cual en el paso del «roman de chevalerie» al de «bergerie» se habría ido «d'une extremité à l'autre»[7]. De manera significativa, Sorel califica ambos géneros con un mismo adjetivo: «incroyable».

Como oposición crítica militante contra la moda aristocrática del *roman* heroico galante, se abre paso una corriente anti-idealizada que emplea como contrapunto un subversivo realismo cómico, auspiciado por Rabelais y la tradición de las historias cómicas francesas y relanzado por la influencia de la picaresca española y del *Quijote*. El propio Sorel, promotor con su *Histoire comique de*

---

[6] Para un panorama completo de la recepción crítica y creadora del *Quijote* en este periodo, veáse J. Canavaggio, *Don Quichotte du livre au mythe*, Paris: Fayard, 2005, págs. 45-120.

[7] F. Sorel, *Bibliothèque Françoise ou le Choix et l'Examen des livres,* Paris: Compagnie des Libraires du Palais, 1664, Genève: Slatkine Reprints, 1970, II, págs. 558-59.

Francion (1623) de la novela cómica, reconoce la maestría de los españoles para elaborar novelas verosímiles y entretenidas («des romans vraisemblables et divertissants») que permiten introducir la crítica y la parodia «parce qu'il y voit plus d'hommes dans l'erreur et dans la sottise qu'il y en a de portez a la sagesse»[8].

El *Quijote* se constituye así en prototipo de un nuevo género narrativo, el *roman comique*[9] que, de la mano de Sorel, Scarron y Furetière, se ofrece como contrafacta burlesca de las ficciones irrealistas que proponen los «romans héroiques», cuya inverosimilitud pretende denunciar y corregir. Sorel y los partidarios del realismo cómico, toman así partido en un debate latente en todo el siglo XVII: el de la verdad en literatura, que habrá de sostenerse no sobre el fundamento pseudohistórico o el prestigio de los modelos imitados, sino sobre la credibilidad del mundo representado, su acuerdo con la realidad efectiva y su capacidad de convencer persuasivamente al lector de la verdad que le presenta el libro.

Con la novela cómica se introduce en la narrativa francesa un realismo paródico antiliterario que podemos considerar de carácter intertextual por las asociaciones de contraste que establece con la literatura anterior. En oposición a los increíbles «romans héroiques qui ne sont que fiction» —como apunta Sorel— la novela cómica propone narraciones verosímiles —«des narrations véritables», «des choses feintes qui sont l'image de la vérité»[10]—, representa personajes ordinarios, «ny heros ny heroynes mais ces bonnes gens de médiocre condition» —como dirá Furetière[11]— y acciones creíbles —«actions comunes de la vie»— a menudo burlescas pero sin excederse en lo extraordinario. Frente a la estilización aristocrática de la literatura heroico-sentimental, la anti-idealización en su régimen básico carnavalesco se constituye como vía para crear universos de ficción en los que predomina lo cotidiano, lo bajo o lo grotesco como claves de un código estético que recoge la herencia rabelaisiana refundada sobre la picaresca y el propio *Quijote*.

Si los personajes y las aventuras de la novela cómica suponen una inversión del ideal aristocrático propio del *roman*, lo mismo puede decirse de su organización narrativa que traspone en clave paródica el esquema básico y los recursos compositivos del género novelesco. Como ya sucedía en el *Quijote* respecto del género caballeresco, la novela cómica retoma, por lo general, la estructura del *roman* barroco heroico-galante, del que remeda la multiplicación de los niveles

---

8 F. Sorel, *op. cit*., I, pág. 332.

9 El término de «roman comique» es introducido por Sorel para designar a un grupo de obras que se oponen a los «romans héroïques», *Bibliothèque Françoise*, *op. cit*., pág. 346.

10 F. Sorel, *op. cit.*, I, pág. 333.

11 A. Furetière, *Le Roman bourgeois. Ouvrage comique*, éd. E. Fournier, New York: Kraus Reprint, 1982; *Id*.: notice de M. Roy Garibal, Paris: Garnier-Flammarion, 2001, pág. 28.

UAM Ediciones

de narración, la intercalación de relatos y la estructura episódica, pero siempre trastocando los preceptos del modelo parodiado, en un efecto de contrapunto irónico. Así, las interpolaciones narrativas rompen la preceptiva unidad de la obra, una de las grandes exigencias de la época, y sirven para mezclar lo serio y lo cómico, lo noble y lo bajo. Tal y como ocurría en el *Quijote*, las formas de la narrativa idealista cortesana se incrustan en lo realista burlesco, y convierten la novela en un repertorio de estilos y géneros contrapuestos por el que desfila la literatura de la época. De modo asimilable, las narraciones cómicas se construyen sobre la estructura episódica típica del *roman*, en la que se ensartan las peripecias anti-épicas y las sucesivas derrotas del héroe cómico, que invierten, en un juego de rotación carnavalesca, las proezas caballerescas y galantes del héroe cortés.[12]

El *Quijote* y el «anti-roman»

Dentro de la corriente del realismo cómico antinovelesco, la influencia directa del *Quijote* se manifiesta en la línea de las parodias literarias o *antiroman*, que trasponen el mecanismo básico cervantino de la locura libresca para parodiar las obras más emblemáticas de cada tendencia idealista.

Es François Sorel el primer recreador francés de la locura libresca en *Le Berger Extravagant* (1627-1628)[13] que pone en escena a un héroe lector trastornado por la lectura de la novela pastoril por excelencia, *L'Astrée*. También a Sorel se debe el término de «Anti-roman» que incorpora al título de dicha obra en la edición de 1633 (*L'Anti-roman ou l'Histoire du Berger Lysis, accompagnée de ses Remarques*). En *La Bibliothèque Françoise*, Sorel desvela la función básica de su «anti-roman» al que define como «une histoire comique et satyrique où toutes les sottises des romans et des fables poétiques sont agréablement censurées»[14]. Si con *L'Histoire comique de Francion* su autor se proponía acabar con el heroísmo caballeresco contraponiendo al héroe galante un anti-héroe apicarado, *Le Berger Extravagant* supone una diatriba en toda regla contra el *roman* en general y contra la novela pastoril en particular.

El modelo antinovelesco que propone el *Quijote* se propaga a partir de la imitación directa de Sorel, dando lugar a una serie de *antiromans* que serpentea a lo largo del XVII y se prolonga hasta el XVIII. En ella se inscriben, como descendientes directos del *Quijote*, un heterogéneo grupo de novelas que reproducen

---

12 Sobre las características estructurales del *roman comique* se puede consultar: J. Serroy, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVIIè siècle*, Paris: Michard, 1981 y M. Debaisieux, *Le procès du roman: écriture et contrefaçon chez Charles Sorel*, Saratoga: Anma Libri, 1898, págs. 26-40.

13 F. Sorel, *Le Berger extravagant* (1633), Genève: Reprint Slatkine, 1972.

14 F. Sorel, *op. cit*., II, págs. 558-59.

UAM Ediciones

de manera más o menos creativa el artificio básico estructural y narrativo de Cervantes: tras la imitación inicial de Sorel, se van escalonando, a lo largo de la centuria, las versiones de Du Verdier (*Le Chevalier hypocondriaque,* 1632)[15], de Scarron (*Le Roman comique,* 1639)[16], Furetière (*Le Roman Bourgeois,* 1666)[17] y Subligny (*Fausse Clélie,* 1670)[18]. El *antiroman* traspasa la frontera del XVIII con la imitación que propone Bordelon en plena avanzadilla ilustrada (*Histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle,* 1710)[19] y apunta en las recreaciones que ejecutan dos grandes escritores que abren y cierran, respectivamente, el siglo que más huyó de la idealización novelesca: Marivaux, en sus primeras novelas (*Pharsamond,* 1714, *La Voiture embourbée,* 1715, *Télémaque Travesti,* 1717)[20] y Diderot con su obra póstuma, *Jacques le Fataliste et son maître* (escrita entre 1770 y 1775 y publicada en 1796)[21].

Basándose en las obras de Sorel y Marivaux, Gérard Genette[22] ha tipificado el *antiroman* como una forma específica de literatura en segundo grado en la que las relaciones de hipertextualidad mantienen un componente esencial obligatorio: «la folie romanesque» o la confusión entre ilusión y realidad del protagonista trastornado por la lectura, y el consiguiente engaño de que es objeto por parte de los personajes «razonables» que le toman como objeto de burla y divertimento (procedimiento dominante en la segunda parte del *Quijote*).

Genette distingue el *antiroman* de la parodia *stricto sensu*, por cuanto las relaciones de analogía con el modelo parodiado se sitúan en la imaginación y en el discurso del personaje que imita conscientemente a un modelo literario (Amadís en el caso de don Quijote). A este rasgo añade Genette el pastiche lingüístico del modelo de base o la recreación paródica del estilo novelesco (como hacía Cervantes con los parlamentos caballerescos o con las auroras mitológicas que tan certeramente parodia al situarlas en el muy desértico y conocido campo de Montiel), y la crítica literaria o metaliteratura que se inserta en el *Quijote* en el discurso de los propios personajes (en el episodio del escrutinio de libros, en el

---

15 G. S. Du Verdier, *Le Chevalier hypocondriaque*, Paris: P. Billaine, 1632.

16 P. Scarron, *Le Roman comique* (1639), Paris: Garnier Flammarion, 1981.

17 A. Furetière, *Le Roman Bourgeois* (1666), Paris: Gallimard, 1981.

18 P. de Subligny, *La Fausse Clélie, Histoire françoise, galante et comique* (1670), Paris: Pierre Witte, 1712, in-12, 1670.

19 L. Bordelon, *Histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle*, Paris-Amsterdam: E. Roger, P. Humbert, P. de Coup et les frères Chatelain, 1710, retouchée et réduite par M. G., Amsterdam, 1789.

20 Marivaux, *Pharsamond ou les Nouvelles Folies Romanesques, Oeuvres de Jeunesse*, Paris: Gallimard, Pléiade, 1972.

21 D. Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, in *Œuvres*, éd. d'André Billy, Gallimard, coll. «La Pléiade», Paris: 1951.

22 G. Genette, *Palimpsestes*, Paris: Seuil, 1982, págs. 168-70.

UAM Ediciones

discurso del canónigo en I, XLVII y LXVIIII, en las opiniones del Bachiller Sansón Carrasco, en las objeciones que formulan don Quijote y Sancho respecto del historiador de sus andanzas en II, III) o en los comentarios metadiscursivos que introducen los sucesivos autores e intermediarios del libro (como por ejemplo, las reflexiones de Cide Hamete sobre la intercalación de relatos en II, XIV, etc.).

El *antiroman* se construye, por tanto, sobre una doble relación de intertextualidad: la imitación del modelo antinovelesco cervantino (aunque no siempre explícitamente reconocida por el imitador) y la parodia de un *roman* particular o de todo un género (la novela pastoril, la novela heroica) con los que se establece un diálogo crítico y paródico en el que se pretende poner en evidencia, no sólo el carácter pernicioso de las lecturas novelescas, sino también la inverosimilitud del mundo representado en el *roman.*

Pero además del carácter intertextual del *antiroman* que incide directamente en la configuración y el desarrollo de la historia, es necesario examinar la tradición antinovelesca francesa desde el punto de vista del discurso narrativo en el que también es reconocible la influencia del modelo cervantino. La destitución irónica de los cánones narrativos propios del estilo *romanesque* puede considerarse como un rasgo distintivo del *antiroman*, discernible en las imitaciones francesas del *Quijote* que, con variados registros e intensidades, incorporan la figura del narrador autoconsciente y metaficcional cervantino y se hacen eco de sus ironías autoriales.

Desde los estudios de W. C. Booth[23] se ha establecido una línea en la tradición antinovelesca francesa que incorpora, como uno de sus rasgos definitorios, la figura de un narrador visiblemente omnipotente que, en vez de ocultarse tal y como recomienda la poética neoaristotélica, se exhibe abiertamente en su labor creativa y descubre los entresijos de la ilusión ficcional, para parecer más verdadero. En la línea que había inaugurado el *Quijote*, el *antiroman* propone otro proceso de verosimilización de la narración que contraviene y al mismo tiempo parodia las convenciones y los artificios narrativos que promueven, en el género novelesco, la ilusión de credibilidad.

Puede decirse por tanto que, en líneas generales, la antinovela reproduce el realismo antiliterario y metaficcional del *Quijote* desde dos planos: el de la historia (en la medida en que se trata de una novela contra la novela) y el del discurso narrativo (en la medida en que es conducido por un narrador «antinovelesco» que rompe las convenciones propias del *roman*). Consideremos ahora la manera en que, desde esta doble perspectiva, el *antiroman* francés asimila la lección cervantina y ejecuta sus desautorizaciones hacia el modelo novelesco.

---

[23] W. C. Booth, «The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before Tristam Shandy», *Publications of the Modern Language Association*, 67 (1951), págs. 163-85.

Realismo antiliterario y metaficción

Como el *Quijote*, la antinovela es un libro sobre los efectos de la lectura, un libro que trata del engaño al lector: ya sea el personaje-lector, obstinado en creer que la vida es tal y como dicen los libros, ya sea el lector prefigurado en el texto al que el narrador intentará prevenir contra los «trucos» e imposturas de las narraciones novelescas y, en algunos casos, como ya sucedía en el *Quijote*, de la propia narración que nos propone el libro que leemos. Orientado al desengaño del lector, el metadiscurso crítico antiliterario se inserta en la antinovela como un ingrediente básico del género, y discurre paralelamente sobre dos planos: el del universo de la ficción y el de la narración.

La crítica de la inverosimilitud del *roman* se expone desde el interior de la ficción, por medio del dispositivo de la locura libresca que permite confrontar el mundo ficticio e inverosímil que concibe el héroe lector y el mundo «real» en el que ilusoriamente pretende realizarlo. Contrapuestos al impracticable ideal novelesco, las acciones y los personajes del *antiroman* parecen más verdaderos, del mismo modo que la historia de don Quijote enfrentado a las penurias efectivas de la vida errante pone de manifiesto la irrealidad de las novelas de caballerías, en las que los personajes no tienen que alimentarse o que mudarse de ropa. La locura libresca sirve al mismo tiempo para desacreditar la literatura que la ha generado y para acreditar la «verdad» del mundo que nos propone el libro.

El metadiscurso crítico antiliterario se formula igualmente desde fuera de la ficción, por el modo en que el narrador se presenta ante el lector y conduce la narración. Si en general, el estilo narrativo del *roman* propicia la evaporación del narrador en pro de la ilusión de verdad, el *antiroman* incorpora al narrador metaficcional y autoconsciente cervantino, que interpela al lector, interrumpe a su capricho la narración, siembra las dudas respecto a la fiabilidad de sus fuentes, discurre sobre las distintas maneras de conducir el relato, desvela el carácter ficticio de su historia o insiste en su autenticidad, adoptando posturas contradictorias y presentándose como un narrador poco fiable[24]. Se podría afirmar que, en líneas generales, el *antiroman* propaga el realismo paradójico y metaficcional del *Quijote* en la medida en que asienta la credibilidad del narrador en su capacidad para descubrir al lector los resortes convencionales de la ilusión ficcional.

Cervantes ya había parodiado los artificios típicos de la novela de caballerías mediante la puesta en escena de un complejo sistema de narradores interpuestos que le permitía multiplicar irónicamente las «pruebas» de la autenticidad o de la verdad «histórica» del relato: la alusión a las supuestas fuentes escritas y a los «autores desta tan verdadera historia» (I-1), la importuna interrupción del ma-

[24] «unreliable narrator» expresión acuñada por W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1975, pág. 158.

UAM Ediciones

nuscrito, el milagroso hallazgo de su continuación arábiga, la puesta en escena del fabuloso cronista Cide Hamete o la apelación a los archivos de la Mancha y a los pergaminos de Argamasilla que cierran el primer *Quijote*. La ficción cervantina pone a descubierto los trucos y artificios de la literatura novelesca para parecer más verdadera. Pero, también pone en evidencia el carácter ficticio de la narración que irónicamente el autor nos propone como «verdadera», y que pretende «deshacer la autoridad» de las «fábulas mentirosas». Y lo hace utilizando irónicamente los recursos novelescos que contradicen, por su carácter inverosímil o fabuloso, la pretensión «realista» de la historia. Así sucede, por ejemplo, con la figura de Cide Hamete, presentado unas veces como escrupuloso cronista de la verdad y «flor de los historiadores» y otras tantas como «falsario», «embustero» y «mago» «encantador». Su «autoridad» se deshace no solamente por la desconfianza que su condición de moro inspira al autor segundo o a los protagonistas de su relato, sino también por el carácter fantástico, inverosímil del supuesto cronista, más propio de las novelas de caballerías que de una novela que pone en evidencia la falsedad de las mismas: la historia «realista» de don Quijote habría sido escrita por un personaje que pertenece al mundo novelesco, al mundo fantástico salido de la imaginación del caballero, inconcebible e inadmisible en el mundo que nos propone el texto. Llegamos así a la paradoja del realismo metaficcional cervantino: a diferencia de los libros de caballerías, el autor no pretende engañar al lector. La ficción que nos propone es verdadera en la medida en que se exhibe como lo que en verdad es: una ingeniosa invención, pero invención a fin de cuentas.

Realismo y construcción dialógica

Por su carácter abiertamente intertextual, la antinovela opone, como el *Quijote*, dos tipos de literatura (*roman* / *antiroman*), dos visiones del mundo (idealista / realista) y tiende a construirse de manera dialógica, como confrontación de distintas lenguas, voces, discursos e interpretaciones. Frente a las visiones unívocas y totalizadoras propias de las narraciones heroicas, el *Quijote* propone un «realismo» antinovelesco que enfoca la realidad desde perspectivas múltiples y desconfía de toda verdad autoritaria.

En líneas generales, puede decirse que el *antiroman* reproduce la polifonía del *Quijote* desde dentro de la ficción, por medio del antagonismo entre el discurso y el punto de vista del protagonista encerrado en su sola razón, y el discurso y el punto de vista de sus oponentes, los personajes «razonables». Y a éstos se superponen a su vez, tal y como ocurría en el *Quijote*, las voces y los puntos de vista que se introducen en la historia por medio de los relatos intercalados. Aunque rara vez alcanzan los imitadores a trasponer en toda su amplitud la polifonía dialógica abierta y conflictiva que produce, en el mundo

cervantino, la incesante remisión de todo juicio unívoco a un perspectivismo irónico, apuntalado sobre verdades relativas y ambivalentes, desde el cual, el orden moral y social oficialmente aceptado como cuerdo puede entrañar otra forma de insensatez o de demencia, y la locura aparece progresivamente como verdadera sensatez.

También desde fuera de la ficción, en el plano del discurso narrativo, el *antiroman* se hace eco del enfoque dialógico que propone el *Quijote*. Frente al narrador épico, propio del *roman*, que se presenta como autoridad fiable e impone un punto de vista único y unívoco, el narrador de la novela cómica se distancia irónicamente de la historia y del punto de vista del personaje, siembra las dudas respecto a la veracidad de su relato, o se desautoriza a sí mismo, alternando posturas contradictorias como la de historiador-recopilador de un texto preexistente y la de novelista inventor de ficciones[25]. Así, tal y como ocurría en el *Quijote*, la realidad que nos propone el libro no nos viene impuesta por un discurso dominante (ya sea del personaje o del narrador), sino que se va construyendo sobre la confrontación y el diálogo de una pluralidad de voces y perspectivas divergentes que deshacen toda verdad autoritaria[26].

El complejo dispositivo de enunciación que habilita el *Quijote* ofrece un modelo de polifonía dialógica en su nivel máximo, promovida, en primer término, por el sistema de interposición de los autores e intermediarios que se van incorporando al discurso narrativo: el autor indeterminado que firma las dedicatorias de las dos partes, se pronuncia como autor de los dos prólogos y dice basar su narración en fuentes manuscritas, el «segundo autor» que encuentra el manuscrito arábigo y encarga su traducción (I-IX), el traductor morisco, y el cronista Cide Hamete, autor «primero» «desta verdadera historia». El texto que leemos se nos presenta, por tanto, como el resultado de distintas escrituras superpuestas (crónica, traducción, recopilación), de distintas lenguas (árabe, castellano) y de distintas perspectivas culturales (cristiana, musulmana, morisca). Pero el efecto dialógico que desencadena la puesta en escena de distintos autores e intermediarios, se reacentúa cuando todos y cada uno de los autores e intermediarios se reprueban y se desautorizan unos a otros, indicando errores e incongruencias: las fuentes en las que se basa el primer narrador se contradicen en lo que al nombre del protagonista se refiere, el autor segundo cuestiona la fiabilidad de Cide Hamete por su condición de arábigo, el traductor desconfía

---

[25] Cfr. H. Weich, «Narración polifónica: el *Quijote* y sus seguidores franceses (siglos XVII y XVIII)», *Anthropos,* 98 / 99 (1989), págs. 107-12.

[26] Desde este punto de vista, el *antiroman* entroncaría con la línea de la novela dialógica, tal y como la define Bakhtine, que inaugura el *Quijot*e como primera novela moderna. Cfr. *Esthétique et théorie du roman*, Paris: Gallimard, págs. 183-233.

UAM Ediciones

de la autenticidad del capítulo V de la segunda parte, al que tiene por «apócrifo, porque en él habla Sancho con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio», Cide Hamete censura al traductor cuando dice «que no le tradujo su intérprete como él le había escrito» (II-XLVI) y pone en tela de juicio el relato de don Quijote en Montesinos, por último, desconfía don Quijote de su «coronista» cuando dice «que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador que a tientas y sin ningún discurso se puso a escribirla salga lo que saliere» (II-III), etc. Contrariamente a lo que ocurre en los libros de caballerías, el narrador exhibe sus dudas, sus errores o contradicciones para parecer más verdadero.

Desmarcándose del estilo narrativo propio del género caballeresco, Cervantes habría eludido la realización de la verdad por medio del discurso autorial, para radicarla en el cruce incesante de voces y opiniones discordantes en el que se dispersa y se vuelve problemática toda verdad autoritaria. De manera paradójica, el efecto de «realismo» que produce la ficción cervantina proviene precisamente del carácter indeterminable de esa «realidad» que propone el libro y que en ningún caso el locutor principal se permite sancionar como definitiva. La construcción dialógica sería, por tanto, fruto directo de una concepción estética del realismo literario propiamente cervantina, que asienta el dominio de lo verdadero en una relativización permanente de la noción de verdad. Desde el *Quijote*, esa «dudosa» ambigüedad» —en palabras de Kundera[27]— se ha instituido como rasgo definitorio del «realismo» moderno, como forma por excelencia de la verdad novelesca.

Imitaciones y transposiciones en la línea del «antiroman»

Ya hemos visto que, en sus constituyentes básicos, el *antiroman* se hace eco del realismo antiliterario cervantino que expone paródicamente la falsedad de la novela y deshace las verdades autoritarias para parecer más verdadero. Más allá de la intención cómica o paródica respecto de la literatura anterior, con las imitaciones francesas del modelo cervantino, se instituye una forma de literatura en segundo grado —novela sobre la novela— que irá revisando progresivamente las formas de la literatura anterior y proponiendo nuevos modelos de ficción. Sin embargo, aunque de manera general el *antiroman* incorpora las novedades técnicas que introduce el *Quijote*, no siempre llegan los imitadores franceses a igualar la complejidad de los juegos metaficcionales ni la polifonía dialógica que despliega el sistema cervantino de narradores interpuestos, en el que la autoridad y la verdad últimas quedan siempre en apertura conflictiva. En muchos casos,

[27] M. Kundera, *L'art du roman*, Paris: Folio, 1987, pág. 12.

UAM Ediciones

la pluralidad de voces y de perspectivas son «remonologizadas» por una voz que se impone sobre las demás, reconduciendo el discurso bien hacia la crítica social o moral, bien hacia el didactismo antinovelesco. Sería por tanto necesario distinguir dos líneas en la tradición francesa del *antiroman*: la de los escritores que, aunque se hacen eco de las novedades técnicas que introduce Cervantes, no llegan a igualar el complejo sistema de narradores interpuestos del *Quijote* ni la polifonía dialógica que éste originaba (línea en la que se inscribirían las imitaciones de Sorel, Du Verdier, Subligny o Bordelon), y la de los escritores que, partiendo del modelo cervantino, proponen imitaciones creativas de la polifonía dialógica del *Quijote* que producen un efecto comparable de dialogización abierta y conflictiva (línea a la que pertenecen las obras de Scarron, Furetière, Marivaux y Diderot).

Sin pretender agotar el campo de análisis ni acometer un estudio comparatista en toda regla, en las páginas que siguen, me limitaré a abocetar, desde la perspectiva que vengo definiendo, los rasgos más significativos de la influencia del *Quijote* en los sucesivos avatares del realismo antinovelesco francés.

Le Berger extravagant (1627-1628)

El «Anti-roman» de Sorel desarrolla una virtualidad del *Quijote*: la última tentación del caballero cuando, derrotado por Sansón Carrasco, concibe la idea de hacerse pastor, se ve aquí cumplida por el extravagante Lysis, decidido a vivir al pie de la letra las novelas pastoriles.[28] *Le Berger extravagant* se construye sobre dos relaciones hipertextuales: la parodia de *L'Astrée,* la más famosa de las novelas de pastores, y la imitación directa del modelo antinovelesco cervantino. La crítica de los «romans de bergerie» se formula desde la propia historia que recrea, en su planteamiento y desarrollo lineal, el dispositivo paródico básico de la locura libresca: el *Berger* nos relata las aventuras de Louis, un héroe-lector enloquecido por la lectura de libros pastoriles, que abandona sus estudios, cambia su nombre por el de Lysis, consigue un rebaño de ovejas y acompañado de su criado Carmelin, sale en busca de una criada, Catherine a la que llama Charite. Las peripecias que sostienen la trama son provocadas por el engaño continuado de que es objeto por parte de los demás personajes, en una amplificación de la estructura «ducal» de la segunda parte del *Quijote*. Abundan los episodios y motivos burlescos que remiten directamente al *Quijote*: el escrutinio y la consiguiente quema de libros, la irrupción de Lysis en la representación teatral de una obra pastoril, el apaleamiento del criado o el viaje onírico y fantástico de Lysis a los infiernos como remedo de la aventura

[28] Cfr. M. Bardon, *op. cit*., págs. 107-46.

UAM Ediciones

de Montesinos. Tampoco falta la recreación paródica del lenguaje novelesco (cuando Lysis imagina, al igual que don Quijote, cómo se escribirá su historia y da instrucciones al futuro cronista) o las controversias pedantes sobre los méritos y los peligros de los *romans*. Finalmente, el buen sentido del amigo Clarimond consigue desengañar al fingido pastor. Viene entonces el final feliz en boda, que contrasta con el melancólico desenlace del *Quijote*. Aún así, Lysis se empeña en conservar su traje de pastor, a lo que se le replica que en las novelas pastoriles, los pastores no se casan. Como en el episodio en el que Sansón Carrasco derrota a don Quijote desde su propio código caballeresco, Lysis es devuelto a la razón mediante la rigurosa aplicación de las máximas de su propia locura.

El *antiroman* de Sorel reproduce la polifonía intradiegética del *Quijote* promovida desde dentro de la ficción por el antagonismo entre la voz y la perspectiva del protagonista y las de sus oponentes, y por la intercalación de relatos que permiten mezclar distintos estilos y géneros narrativos y romper la uniformidad de tono propia de los libros pastoriles. Y reproduce también la polifonía extradiegética de la novela de Cervantes que se despliega en el plano de la puesta en escena enunciativa, por medio de la interposición de autores e intermediarios y el consiguiente distanciamiento irónico y crítico del locutor principal. Así, en *Le Berger Extravagant*, se interponen un autor fingido (Jean de la Lande), recopilador de unas memorias que posteriormente se atribuyen a Francion, el protagonista de la primera novela de Sorel que se habría inspirado en su periodo pastoril para concebir la historia de Lysis. La ambigüedad en lo que respecta a la fuente enunciativa de la narración se acentúa desde el momento en que el narrador principal se presenta en algunas ocasiones como recopilador o editor de la historia. Y por si la intención paródica no queda suficientemente clara, la narración va acompañada de un paratexto crítico metanarrativo, las *Remarques*, insertadas al final de cada libro, en el que el autor interviene como autoridad superior, desplegando en su discurso un unívoco didactismo antiliterario: la reiterada y a veces atosigante denostación de los *romans*. Sin embargo, el dispositivo narrativo de Sorel no llega a igualar el complejo sistema de superposición de autores del *Quijote*, y la polifonía queda aquí reconducida por la voz del locutor principal, que suscribe unívocamente el punto de vista de los personajes «razonables». Como bien señala Soledad Arredondo, «en su lucha sin cuartel contra los *romans* de su época, Sorel perdió la partida por exceso, antes que contar una historia ingeniosa, prefirió ganar un contencioso»[29].

---

[29] Mª S. Arredondo, *Charles Sorel y su relación con la novela española*, Madrid: Universidad Complutense, 1989, pág. 304.

Le Chevalier hypocondriaque (1632)

En la línea iniciada por Sorel, *Le Chevalier hypocondriaque*[30] se ofrece como una parodia de los libros de caballerías escrita por un consumado autor de *romances,* Du Verdier, continuador francés del *Amadís de Gaula* en su interminable *Roman des romans* (1626-1629). El modelo cervantino es patente desde el planteamiento inicial, que recoge patria y condición social de don Clarazel de Gontarnos, hidalgo de las Islas Baleares, enajenado tras un desengaño amoroso por la incansable lectura del *Amadís*, hasta la curación final y el regreso a la cordura. Sus desventuras se desarrollan en una sucesión de episodios que reproducen a pequeña escala la estructura «ducal» de la segunda parte del *Quijote*: la locura de Clarazel servirá de divertimento a un grupo de nobles antes de acabar «desengañado» y felizmente casado con su amada Sylviane.

En cuanto al discurso narrativo, la presencia de un narrador levemente autoirónico indica que Du Verdier ha asimilado la novedad técnica que representa el *Quijote*. Hay apelaciones a la figura del historiador y a la historicidad de los hechos que contrastan con la figura de un narrador omnipotente que se exhibe como inventor de la historia y se permite leves intromisiones para evaluar los hechos o interpelar al lector, e incluso alguna transgresión de nivel —acaso no tan deliberada como fortuita— («Laissons (Don Clarazel) dormir et nos reposons aussi de nostre costé afin que nous descriuions mieux en l'autre chapitre des choses admirables»)[31], aunque sin llegar nunca al complejo sistema cervantino de narradores interpuestos que conseguían, mediante la autocrítica y el cuestionamiento de la veracidad de la propia narración, reforzar la credibilidad de los hechos narrados. En definitiva, la imitación de Du Verdier desvela una lectura atenta del *Quijote* y una inmensa cultura caballeresca que le permiten ejecutar una parodia humorística de la literatura que él mismo ha practicado, aunque sin cuestionar las estructuras básicas de la narración ni crear un nuevo modelo como había hecho Cervantes.

Le Roman comique (1639).

Los rasgos anti-novelescos reaparecen profusamente en la obra polifacética de Paul Scarron[32], dominada en su conjunto por la exigencia de realismo y de contestación a los modelos idealizados sean galantes, preciosos o de aventuras

[30] G. S. Du Verdier, *Le Chevalier hypocondriaque*, Paris: P. Billaine, 1632. Véase M. Bardon, *op. cit*., págs. 154-60.

[31] G. S. Du Verdier, *op. cit*., VII, pág. 122.

[32] P. Scarron, *Le Roman comique* (1639), Paris: Garnier Flammarion, 1981. Veáse, J. Serroy, *op. cit.*, págs. 56-68.

UAM Ediciones

peregrinas. A la línea más idealizada del siglo XVII, Scarron opone un realismo burlesco que remite, entre otras influencias, a la obra cervantina. Bien es cierto que el dispositivo paródico de la locura quijotesca queda reservado al campo de su producción teatral y cabalmente ejemplarizado en *Le Faux Alexandre, Dom Japhet d'Armenie* y *Le Marquis ridicule*, ejes todas ellas de una constelación de motivos y temas cervantinos (confusiones de identidad, desdoblamientos librescos, etc.)[33]. Pero ciñéndonos al campo de la obra narrativa conviene no desdeñar la importancia de Scarron como continuador y promotor de un realismo antinovelesco de indudable raigambre cervantina, que aflora con singular brío en *Le Roman comique*. De manera significativa, la novela comienza con una trasposición de la aurora mitológica que Cervantes ponía en boca de don Quijote en I-II: «Le soleil avait achevé plus de la moitié de sa course et son char, ayant attrapé le penchant du monde, roulait plus vite qu'il ne voulait. Si les cheveaux eussent voulu profiter de la pente du chemin, […] mais ils ne s'amusait qu'à faire des courbettes»[34]. A la sombra de la intención paródica cervantina, como bien indica esta apertura autoirónica, el *roman* de Scarron se ofrece como exacto anverso de las grandes novelas preciosas y galantes del XVII. A ellas contrapone Scarron las aventuras de un grupo de cómicos, en las que se van hilvanando episodios más o menos rocambolescos y tipos ridículos y grotescos que invierten, en un juego de contrapunto paródico, las nobles justas heroico-caballerescas del *roman*. Tal y como sucedía en el *Quijote*, la literatura noble se incrusta en el mundo realista por medio de las novelas cortas intercaladas (adaptaciones de las novelas cortesanas de Castillo Solórzano y María de Zayas) dando lugar a la mezcla de estilos y géneros propio del realismo cómico. Las huellas cervantinas salpican el relato: reflexiones sobre la poderosa influencia de la lectura sobre los jóvenes, altercados nocturnos que recuerdan al de la venta de Palomeque, alusiones a don Quijote, y discusiones metaliterarias sobre la comedia y el arte teatral.

Pero es sobre todo en el plano de la narración donde se evidencia la impronta del modelo cervantino, reconocible aquí en la figura de un narrador omnipresente y autoirónico, cuando no equívoco, que se inmiscuye en la narración, interpela al lector y exhibe ante él su labor de escritor. Pero aquí Scarron introduce una novedad: el narrador del *Roman comique* alterna dos papeles incompatibles: pues unas veces se presenta como novelista que inventa una ficción, y otras veces aparece como fiel historiador de los hechos a la manera de Cide Hamete, se autodenomina «fidelle et exact Historien», y alude a las fuentes reales de lo que cuenta, al igual que el autor primero del *Quijote* cuando se ampara en los anales

[33] Veáse R. Ruiz Álvarez de León, *Las comedias de Paul Scarron y sus modelos españoles*, León: Secretariado de Publicaciones de la U. de León, 1990.

[34] P. Scarron, *op. cit*., I-I, pág. 23.

UAM Ediciones

de los historiadores manchegos. Scarron interrumpe su relato, suspende la ilusión ficcional y mezcla los distintos niveles de la ficción, haciendo intervenir a los personajes en el mundo del narrador: «Je m'amuserai un jour à vous dire […] Don Fernand qui frappe à la porte ne m'en donne pas le temps»[35]. Y haciéndose eco del autocuestionamiento cervantino sobre la propia ficción, discurre sobre lo que podría contar y no cuenta, descarta algunos episodios para no demorar la historia, como el traductor en II-XVIII —«j'en pourrai dire cent choses rares, que je laisse de peur d'être trop long»—[36], ironiza sobre la seriedad y el provecho de su libro, e invita al lector a abandonarlo: «Je suis trop homme d'honneur pour n'avertir pas le lecteur bénévole que, s'il est scandalisé de toutes les badineries qu'il a vues jusques ici dans le présent livre, il fera fort bien de n'en lire pas davantage»[37]. Aunque no hay locura libresca, Scarron construye su novela a partir de las novedades técnicas que propone el *Quijote* como parodia de los libros de caballerías. El realismo antiliterario cervantino se advierte en la creación de un universo que rebaja todos los estereotipos de los romances heroicos y en los juegos metaficcionales del equívoco narrador-historiador, que se dirige al lector de tú a tú, exhibe sus contradicciones y desmonta todos los artificios de la ilusión ficcional para presentarle su libro como lo que es: pura invención.

Le Roman Bourgeois de Antoine de Furetière (1666)

Dentro de la tradición antinovelesca del XVII, *Le Roman Bourgeois* de Antoine de Furetière [38] nos ofrece una de las muestras más originales del influjo cervantino y de cómo éste sirve para nutrir nuevas propuestas narrativas en las que se conjugan imitación y experimentación. En *Le Roman Bourgeois*, Furetière se propone contar los amores y aventuras de unos cuantos burgueses de París, en clave anti-épica y anti-novelesca, y así lo anuncia desde el comienzo: «Au lieu de vous tromper par ces vaines subtilitez, je vous raconteray sincerement et avec fidelité plusieurs historiettes ou galanteries arrivées entre des personnes qui ne seront ny heros ny heroïnes, qui ne dresseront point d'armées, ny renverseront point de royaumes, mais qui seront de bonnes gens de mediocre condition»[39]. El artificio básico de la parodia antinovelesca consiste en trasponer los usos galantes

35 P. Scarron, *op. cit*., I-XV, pág. 256.
36 P. Scarron, *op. cit*., I-IV, pág. 34
37 P. Scarron, *op. cit*., I-XII, pág. 87.
38 A. Furetière, *Le Roman Bourgeois* (1666), Paris: Gallimard, 1981. Veáse J. Parr, «*Comparative Anatomy: Cervantes's* Don Quixote *and Furetière's* Le Roman bourgeois», en B. Simerka & Weimer, C.(eds.), *Echoes and Inscriptions. Comparative approaches to Early Modern Spanish Literatures*, New York: Associated University Presses, 2000.
39 A. Furetière, *op. cit*., pág. 28.

propios de los romances heroicos al mundo de la pequeña burguesía urbana. Del mismo modo que el empeño de resucitar caballerías se vuelve grotesco en los áridos campos de la Mancha, las galanterías de los libros pastoriles resultan ridículas cuando irrumpen en la pequeña sociedad de abogados y procuradores que transita por la Place Maubert. Pero además, Furetière traspone, en su primer libro, el dispositivo de la locura libresca por medio de tres personajes víctimas, con mayor o menor fortuna, de la idealización novelesca. Y lo hace de una manera original. El trío quijotesco lo componen Nicodeme, Javotte y Pancrace. El primero, que leyó *L'Astrée* y *Cyrus* para aprender cortesía galante, aplica su saber libresco para cortejar a la ignorante Javotte, que, inmune a las galanterías de libro, le despide sin miramientos. Vendrá después el intento de Pancrace, que decide instruir a la burguesa iletrada por medio de la lectura. Comienza entonces un proceso de vertiginosa quijotización: la rústica Javotte se vuelve adicta a la ficción, pasa noches en vela devorando libros, se transforma en conversadora preciosa y acaba creyéndose Astrée al tiempo que confunde a Pancrace con el pastor Celadón. Éste no perderá la ocasión de sacar provecho del trastorno que causa la lectura, relee *l'Astrée* y se aplica en imitar al pie de la letra las galanterías de Céladon: felizmente, la vida imita al arte, el amor es vivido a través del poder idealizador de la lectura: «Enfin ils imitérent si bien cette histoire, qu'il sembla qu'ils la joüassent une seconde fois»[40]. Además de una recreación original de la locura novelesca, el *antiroman* de Furetière nos ofrece con el personaje de Javotte una composición creativa que traspone rasgos de los dos protagonistas del *Quijote*, y viene a inaugurar una deriva esencial en la cartografía de las influencias quijotescas: la de las lectoras impenitentes de novelas de moda.

Pero si ya el dispositivo básico de la locura libresca está presente en la trama narrativa, es en el plano de la poética ficcional que propone Furetière donde los procedimientos antinovelescos se exponen de manera contundente. *Le Roman Bourgeois* constituye una defensa a ultranza del «realismo» en la ficción y ha sido explícitamente concebido como una narración que se desmarca de todos los cánones novelescos arbitrarios contemporáneos, como proclama el autor en un prólogo anticonvencional que avasalla al lector, y como demuestran, a renglón seguido, los incesantes juegos de innovaciones que pone en marcha en su narración. Desde la presencia de una voz narrativa que relata al mismo tiempo una historia y la historia de cómo se ha escrito su relato, hasta las incoherencias entre lo que el autor dice que va a hacer y lo que finalmente hace. La verosimilitud antinovelesca consiste en anticipar al lector los lugares comunes de las novelas galantes para defraudar sistemáticamente sus expectativas. Recordamos una de las muestras más contundentes de esta disidencia literaria en toda regla. Javotte

[40] A. Furetière, *op. cit*., pág. 189.

UAM Ediciones

va a ser raptada del convento por su enamorado, pero no debe esperar el lector el relato pormenorizado que infaliblemente encontraría en cualquier novela al uso, porque esto —advierte el narrador— no es una novela. Encomienda el autor a sus lectores que busquen entre sus obras favoritas algún fragmento que convenga al pasaje que él omite: «vous devez savoir 20 ou 30 de ces entretiens par coeur […]. Ils sont si communs que j'ay veu des gens qui, pour marquer l'endroit où ils en estoient d'une histoire, disoient: J'en suis au huictiesme enlevement, au lieu de dire: J'en suis au huictiesme tome. [...] Je vous y renvoie donc». Y formula a continuación la siguiente sugerencia que otros autores tomarán al pie de la letra: «J'ay pensé mesme de commander à l'imprimeur de laisser en cet endroit du papier blanc, pour y transplanter plus commodement celuy que vous auriez choisi, afin que vous puissiez l'y placer»[41]. *Le Roman Bourgeois* lleva hasta sus últimas consecuencias todos los recursos antinovelescos, y los aplica no sólo sobre los romances sentimentales, sino sobre la novela en general, en un ejercicio de disidencia antiliteraria sin precedentes, que fuerza la coherencia y la legibilidad del texto. Y todo ello con el fin de aproximar la ficción a la realidad, presentando los materiales más heterogéneos (y tan ajenos a la novela como un acta matrimonial, el inventario de una biblioteca, o un dictamen judicial) con la misma incoherencia con la que se suceden en la vida real.

Fausse Clélie. Histoire françoise galante et comique (1670)

En plena transición de formas novelescas, desde los interminables *romans* hacia la novela corta que empieza a imponerse a mediados de siglo, y a la sombra de la intención paródica cervantina, concibe Perdoulx de Subligny su *Fausse Clélie. Histoire françoise galante et comique*[42]. El modelo libresco parodiado es la novela heroico bizantina de Madeleine Scudéry, *Clélie* (1654-1660), y la víctima de la intoxicación novelesca es de nuevo un personaje femenino, Juliette d'Arviane que, después de leerla y descubrir las coincidencias entre las aventuras de la protagonista y los episodios de su propia vida, da en la locura de creerse la mismísima Clélie. El dispositivo paródico básico del *Quijote* es, por tanto, levemente trastocado, en lo que se ofrece como una variación creativa del motivo cervantino. Otro tanto sucede con la organización de la materia narrativa que abandona la línea propiamente antinovelesca (transposición anti-épica de la estructura episódica propia del género caballeresco-pastoril) en un intento de fundir la línea quijotesca de la parodia del modelo libresco y las formas de

41 A. Furetière, *op. cit*., pág. 204.

42 P. de Subligny, *La Fausse Clélie, Histoire françoise, galante et comique*, Paris: Pierre Witte, 1712, in-12, 1670. Veáse M. Bardon, *op. cit*., págs. 253-56.

UAM Ediciones

la narrativa breve, más acordes con los gustos del momento. Subligny recurre para ello a la acumulación de relatos intercalados: diecisite en total, entre los que se diluye la historia principal de la falsa Clélie, recuperando el modelo de Bocaccio (un grupo de nobles que viajan, conversan y relatan historias), pero exacerbando el juego de las intercalaciones hasta lograr una ficción anti-galante que casi supera en bizantinismo e inverosimilitud a la obra parodiada. Y aunque la voz del narrador se difumina entre tanto narrador de segundo nivel, no faltan las ironías hacia la propia ficción habituales en el género antinovelesco: hay críticas de los excesos ficcionales de las novelas galantes (en la propia inverosimilitud del caso de Juliette y su identificación *a posteriori* con el modelo literario), cuestionamiento de la ficción desde su interior (cuando los personajes ponen en duda la veracidad de las historias que cuentan dado lo novelesco de las mismas y que sin embargo aseguran conocer de primera mano) o reservas hacia las capacidades omniscientes de los narradores (que nos llevan a recordar el desconcierto de Sancho ante las facultades del historiador Cide Hamete en II-II). Con todo ello, *La Fausse Clélie* no llega a proponer un mundo verosímil en oposición al universo irreal que genera la locura libresca: la crítica del romance opera aquí por pura inflación de elementos novelescos que componen una obra equiparable en sus excesos al modelo que pretende ridiculizar.

Histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle (1710)

Ya en el siglo XVIII, es forzoso referir la obra del abad de Bordelon, *Histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle*[43] cuyo mérito principal consiste en haber vinculado la herencia cervantina al mundo de la ilustración. Desde el prefacio, Bordelon reivindica la adscripción de su extravagante personaje al filón de los seres «gatez par la lecture» de obras tan alejadas de la verdad como de la verosimilitud: «Entre ces Histoires, les plus considerables, sont celles de *Dom Quixotte*, du *Berger extravagant* & de la *fausse Clélie*». Pero a pesar de inscribir explícitamente su historia en la corriente del *antiroman*, el resultado de esta propuesta poco aporta, desde un punto de vista estrictamente literario, a las innovaciones que sus predecesores habían puesto en marcha en sus imitaciones del modelo cervantino. Bien es cierto que el artificio estructural y narrativo procede del *Quijote* y de la línea del *antiroman* francés: la monomanía libresca provocada aquí por el estudio desaforado de libros de magia, fantasmas y demonios. Pero más que una parodia en toda regla de la literatura

[43] L. Bordelon, *Histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle*, Paris-Amsterdam: E. Roger, P. Humbert, P. de Coup et les frères Chatelain, 1710, retouchée et réduite par M. G., Amsterdam, 1789. Veáse M. Bardon, *op. cit*., págs. 449-54.

mágica y erudita, lo que *Monsieur Oufle* nos ofrece es una concienzuda síntesis a modo de centón crítico de los viejos tratados de magia ya anacrónicos para los espíritus ilustrados. Y aunque la propia historia remite en su desarrollo a las dos partes del *Quijote* (una primera parte basada en la interpretación imaginaria de la realidad a partir de las lecturas, una segunda parte en la que Oufle es objeto del engaño por parte de los demás personajes), el componente digresivo acaba imponiéndose sobre la narración incesantemente postergada por el aparato de notas eruditas y discursos sobre apariciones, astrología o demonología. No hay juegos metaficcionales ni ironías autoriales, por más que el narrador se presente como fiel historiador de hechos reales. En sintonía con la avanzadilla ilustrada a la que pertenece, la originalidad de Bordelon habrá consistido en reconducir el recurso paródico de la locura libresca hacia la censura de la credulidad irracional y el poder de las supersticiones sobre el común de los hombres.

Pharsamond ou les Nouvelles folies romanesques (1713)

En las primeras novelas de Marivaux, el modelo antinovelesco es empleado a la vez como revulsivo contra la tradición novelística heredada y como vía de búsqueda y experimentación de una nueva estética narrativa. El prototipo del *antiroman* apunta con toda nitidez en su primera novela, *Pharsamond ou les Nouvelles folies romanesques* (escrita en 1713 y publicada en 1737)[44], reeditada en 1781 con el título de *Le Don Quichotte Moderne*, que aplica directamente el dispositivo básico cervantino de la locura libresca, para construir una parodia de la novela preciosista y galante de La Calprenède, *Pharamond* (1661-1667). La locura libresca reaparece en *La Voiture embourbée* (1714), aunque esta vez los lectores trastornados son los protagonistas de un relato —a su vez parodia de todos los géneros novelescos— que van improvisando unos viajeros obligados a refugiarse en un albergue por la crecida de un río. En *Le Télémaque Travesti* (redactada en 1717 y publicada en 1736) nos encontramos con una nueva modulación del motivo cervantino: el héroe lector, trastornado por sus lecturas —esta vez de tradición homérica— se cree el protagonista de la célebre novela de Fénelon (*Les Aventures de Télémaque*, 1660) e intenta trasponer las aventuras del héroe antiguo en las Cévennes del siglo XVIII.

En *Pharsamond*, Marivaux retoma el dispositivo básico de la locura libresca, pero introduce algunas novedades, tanto en la transposición del argumento como en la posición del narrador respecto del relato y del lector. El modelo imitado

[44] Marivaux, *Pharsamond ou les Nouvelles Folies Romanesques, Oeuvres de Jeunesse*, Paris: Gallimard, Pléiade, 1972, pág. 521. Véase M. Bardon, *op. cit*., págs. 449-74; A. Nabarra, «L'influence de don Quichotte sur les premiers romans de Marivaux», *Studies on Voltaire*, 124 (1974), págs. 189-98; y J.P. Sermain, *op. cit*., págs. 84-9.

UAM Ediciones

sigue siendo el *Quijote*, mediatizado por el *antiroman* de Sorel, y el objetivo de la parodia son, una vez más, les «anciens romans, les Amadis de Gaule, l'Arioste et tant d'autres livres»[45], a los que habría que añadir otros modelos no explícitamente declarados a los que imitan los protagonistas: los héroes de las novelas barrocas de La Calprenède, Germaine de Scudéry y Honoré d'Urfé.

Pharsamond es, en realidad, Pierre Bagnol, joven hidalgo desocupado y soñador que, por mucho leer, pierde el juicio, se cambia el nombre (adaptación farsesca del *Pharamond* de La Calprenède), y acompañado de su criado Colin al que llama Cliton, salen en busca de aventuras galantes que les permitan merecer el reconocimiento y favor de sus respectivas damas, Cydalise y Fatime, sirvienta de la anterior. Pero del hipotexto cervantino, Marivaux sólo retiene la parodia del amor caballeresco. Y, contrariamente a Sorel, no opone a su héroe un entorno lúcido y burlón, puesto que aquí no sólo el criado comparte la locura del amo al que copia grotescamente, sino que la Dulcinea en cuestión, Cidalise, le sobrepasa con creces: «Notre jeune demoiselle, avait le cerveau encore plus dérangé que Pharsamond, quoique le jeune homme fût passablement extravagant. Les romans ne lui avaient pas manqué non plus qu'à lui, mais l'imagination d'une femme, dans ces sortes de lectures, soit dit sans les offenser, va bien plus vite que celle d'un homme, et en est bien plus tôt remplie»[46]. No hay pues desencuentro entre la ilusión novelesca y la realidad prosaica: los personajes imitan a los modelos librescos, duplicados por la pareja de los sirvientes, que imitan, en un efecto de desdoblamiento grotesco, las galanterías de los amos.

Algunas peripecias trasponen directamente episodios del *Quijote* (la condena y quema de libros, embates burlescos contra los criados y contra los pucheros, etc.), aunque no tanto para subrayar el contraste entre el ideal literario y la realidad, como para conseguir la alternancia entre escenas novelescas y escenas burlescas. Otro tanto sucede con los relatos intercalados: el del desengaño del misterioso Solitario —originariamente Clorinne—, de las infancias de Cliton o de las aventuras de Tarmiane-Célie, todos ellos tan inverosímiles y fantasiosos como las novelas que se pretende parodiar. Un desenlace atípico, que tal vez no se deba a Marivaux, da por concluido el periplo galante: una vez desengañado, Pharsamond olvida a Cidalise.

Lo que interesa a Marivaux no es tanto la confrontación de discursos y perspectivas contrapuestas entre ideal novelesco y realidad, como el juego de la imitación, desplegado aquí al segundo, al tercer grado: Cliton imita a Pharsamond, que imita a Pharamond, que imita al Amadis. Fatime imita a Cidalise, que imita a las Cassandres, Cléopatres y Clélies, que imitan a su vez a Astrée, que imita a las heroínas de los antiguos *romans*. La parodia de los excesos del amor novelesco, la

45 *Idem*.
46 Marivaux, *op. cit*., pág. 543.

UAM Ediciones

demostración de su artificiosidad, no se valen aquí del desmentido de la realidad prosaica, sino de la inflación descomedida de los elementos novelescos y de la progresiva devaluación de los modelos mediante el juego de desdoblamientos, imitaciones superpuestas de los que son objeto. Pero si el pastiche literario se aplica al estilo novelesco, y se expone el carácter inverosímil y artificioso de sus tópicos y convenciones, no hay por ello una censura explícita de tanto exceso y tanta extravagancia. Tanto más cuanto que el desenlace brusco o truncado del texto suspende todo efecto conclusivo, y da lugar a una ambigüedad en la que caben tanto el rechazo como la atracción que los modelos novelescos ejercen sobre el joven escritor. En este aspecto, Marivaux se aparta de la reprobación severa y unívoca de Sorel, y se aproxima del espíritu del *Quijote*, que enmarca en su historia antinovelesca, géneros y relatos novelescos tratados con toda seriedad.

La exhibición paródica del carácter ilusorio de la ficción novelesca se realiza igualmente sobre el plano de la narración, por medio de una puesta en escena enunciativa que remite una vez más al modelo cervantino, mediatizado esta vez por *Le Roman comique* de Scarron. Marivaux intensifica las intromisiones de un narrador autoconsciente y metaficcional, que se presenta en todo momento como inventor de la historia, dueño y señor de un juego que puede dirigir a su capricho: «Debout! Tout m'obéit: déjà les domestiques allongent leur bras, et se frottent les yeux, […]»[47]. Un narrador que interrumpe el relato con sus digresiones, critica a sus personajes, ironiza sobre las descripciones que podría hacer y que sin embargo decide omitir, o exhibe sus dudas sobre lo que debe o no contar: «Je ne sais pas si je ne dois pas dire un mot de ce qui suivit»[48]. Se descubre así el carácter ficticio de la historia que leemos, que se va inventando, construyendo de manera improvisada ante los ojos del lector. Pero además, la quiebra de la ilusión ficcional se acentúa mediante la incorporación de otra voz en el plano extradiegético: la del lector, al que Marivaux ha introducido expresamente como una instancia ironizada que dialoga con el narrador. Y en ese diálogo se confrontan dos concepciones opuestas de la novela. Pues si el narrador se presenta como un narrador antinovelesco, el lector, por su parte, representa las expectativas de lectura convencionales de los lectores de romances. Erigiéndose en defensor de los principios de orden y verosimilitud, el lector censura al narrador por el modo, unas veces descuidado, otras aburrido, de contar la historia, le obliga a justificarse, le exige cambios de rumbo narrativo, y se burla de su inaptitud para conducir el relato. Cansado de tantas preguntas inoportunas, el narrador se niega a contestarle («Oh, je réponds à cela que, ou plutôt je ne réponds pas du tout»)[49] y le pide que se salga del libro si no está

47 Marivaux, *op. cit*., pág. 534.
48 Marivaux, *op. cit*., pág. 563.
49 Marivaux, *op. cit*., pág. 457.

contento: «Pour vous, monsieur le critique, qui direz peut-être qu'on se serait bien passé de cette conversation, en ami je vous conseille de quitter le livre; car si vous amusiez à critiquer tout ce qu'il y aurait à reprendre, votre critique deviendrait aussi ample que le livre même»[50]. No sólo se cuestionan aquí los artificios narrativos propios de la tradición novelesca, contravenidos por el narrador en su manera de administrar la historia e incesantemente reclamados por el lector. La crítica se dirige también al lector, obligado a reconsiderar sus propios hábitos, sus propias expectativas de lectura en su trato con las ficciones.

Las intervenciones del narrador y el diálogo con el lector dan pie a una reflexión sobre la naturaleza de la novela, que conduce a la elaboración de una suerte de arte novelesco en acción, en construcción. El escritor nos introduce en el laboratorio de la invención literaria: comparte con el lector el descubrimiento de sus poderes de escritor. Y nos descubre también la inconsistencia de toda ficción novelesca: «Un Rien a fait votre critique, à l'occasion du Rien qui me fait écrire mes folies. Voilà bien des riens pour un véritable rien»[51]. Si la ficción es «nada» ello se debe a que todo en ella es mentira. Esa es la verdad de la ficción. La locura novelesca no incumbe sólo al lector, también es asumida por el narrador, por el propio autor, afanado en dar rienda suelta a semejantes «folies».

El modelo antinovelesco no vale aquí de requisitorio contra la falsedad y los perjuicios del *roman*. Sirve antes bien de laboratorio en el que el escritor se ejercita libremente, por medio del pastiche, de la parodia, de la imitación, en el arte de novelar. Por su carácter formal e ideológicamente abierto, por su potencial dialógico, el modelo antinovelesco habilita un campo de pruebas en el que el escritor examina y cuestiona sus modelos, tantea las posibilidades de la ficción, en busca de una voz singular, de una estética renovada. Más que el problema de la ilusión novelesca, lo que interesa a Marivaux es el problema de la imitación literaria como ejercicio de aprendizaje y de búsqueda de un arte de la novela. De ahí que *Pharsamond* no trate sólo del «desengaño» del lector en su trato con las ficciones, y sea también la metáfora del escritor, la parodia de los comienzos de un narrador, enfrentado a la creación literaria entendida como reescritura, reelaboración, imitación creativa de la literatura anterior.

Jacques le Fataliste et son maître (1773)

El *Quijote* es un referente oculto pero esencial sobre el que Diderot construye *Jacques le Fataliste et son maître*[52]. El modelo cervantino viene tamizado por

[50] Marivaux, *op. cit*., pág. 541.

[51] Marivaux, *op. cit*., pág. 562.

[52] D. Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, in *Œuvres*, éd. d'André Billy, Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1951. Véase J. Pardo García, «Cervantès, Sterne, Diderot: les paradoxes du roman,

la influencia interpuesta de los novelistas ingleses y el *antiroman* francés, y da lugar a una doble parodia: la fórmula antinovelesca se aplica aquí no sólo contra la novela de aventuras peregrinas y sentimentales, ampliamente difundida en el siglo de las Luces, sino también como recurso dialéctico para invalidar los sistemas filosóficos del pasado, y acaso también todo sistema filosófico que aspire a un conocimiento certero de la realidad.

La pareja del amo y del criado, el viaje a caballo, la estructura episódica, las paradas en los albergues, la forma dialogada, los relatos intercalados o el papel omnipresente de un narrador cuanto menos equívoco, remiten, entre numerosos signos irónicos, al *Quijote.* Pero desde el propio título, en el que el criado va por delante del amo, *Jacques le Fataliste et son maître* se presenta como una imitación creativa de la novela de Cervantes, como una parodia de la parodia que invierte el artificio básico estructural y narrativo del *Quijote*. Pues aquí, contrariamente a lo que ocurría en el *Quijote*, es el criado el que conduce al amo e intenta convertirle a su doctrina fatalista, que bien podemos considerar como equivalente de la locura quijotesca. Y es el criado —y no el amo— la víctima de la locura libresca, aunque en este caso no ha sido provocada por la lectura de romances, sino por las lecturas filosóficas, que le vienen, por cierto, de segunda mano: de su capitán de tropa, ferviente lector de Spinoza, presentado como un extravagante caballero de otro siglo, con su particular punto de locura. Jacques es por tanto un Sancho cabalmente quijotizado que cabalga junto al amo, que se comporta como un Sancho en vías de quijotización, mientras que el verdadero don Quijote, el anacrónico y extravagante capitán de tropa, está ausente[53]. He aquí por tanto un trasunto de la pareja cervantina de contrarios en interacción dinámica, que permite confrontar dialógicamente dos voces, dos discursos y dos perspectivas vitales y filosóficas: la libertad (del amo) y el determinismo (del criado). Y del mismo modo que el idealismo quijotesco quedaba confrontado con la realidad empírica, el dogmatismo abstracto de Jacques se ve sometido a la prueba de la experiencia concreta que ofrecen las múltiples historias que van intercalando los sucesivos narradores que toman la palabra.

Solo que —nueva inversión paródica— el quijotesco Jacques cuando actúa no se comporta como un fatalista, sino como alguien que cree en la libertad del

---

le roman des paradoxes», *Exemplaria*, 3 (1999), págs. 51-92; N. Cronk, «Jacques le Fataliste et son maître: un roman quichottisé», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 23 (oct. 1993), págs. 63-78; H. Weich, «Don Quichotte et le roman comique français du XVIIe et du XVIIIe siècle», *Écrivains et journalisme. Cervantès en France au XVII et XVIII siècles*, 1995, págs. 241-61.

[53] Como lo está el *Quijote* —el modelo oculto pero decisivo— al que irónicamente el narrador cita de refilón y de manera indirecta (Diderot, *op. cit*., pág. 525), pues alude al desacierto de su «continuador» que separó a los dos protagonistas, refiriéndose a Avellaneda, conocido en Francia por la traducción de Lesage en 1704, *Les Nouvelles aventures de Don Quichote*.

UAM Ediciones

hombre para controlar su destino, mientras que el amo, supuesto defensor del libre albedrío contra las tesis deterministas del criado, actúa con la pasividad de un verdadero fatalista. Finalmente, la experiencia de la realidad acaba por dar la razón al insensato fatalismo de Jacques: pues ante la oscuridad de todos los casos que presenta la novela, no cabe sino acatar resignadamente el indeterminismo fatalista del criado: nada podemos comprender de cuanto nos sucede, nada prever de cuanto nos va a suceder: todo está escrito de antemano. El episodio del «carro fúnebre», que traspone la aventura de don Quijote en I-XIX, así lo da a entender: si el hidalgo era finalmente desengañado por el bachiller Alonso López, Jacques se quedará sin saber si el muerto que transporta la misteriosa comitiva es o no es su querido capitán. Aquí no hay desengaño que valga, en este caso, el «loco» es el que parece tener razón.

La confrontación dialógica de las perspectivas del amo y del criado, por un lado, y, por otro lado, del dogmatismo filosófico y de las experiencias concretas, particulares, que ofrece la realidad mundana, nos conduce finalmente a un radical indeterminismo, en el que queda subsumido el fatalismo de Jacques, y que podemos considerar como equivalente al perspectivismo irónico de Cervantes. El fatalismo como formulación paródica del determinismo viene a ser aquí aceptación, resignación ante la ambigüedad incierta de las cosas que revoca todo juicio, toda verdad definitiva.

Al diálogo entre Jacques y el amo, desde dentro de la ficción, se superpone, desde fuera de la ficción, el diálogo entre el narrador y el lector, que reproduce la misma dinámica de confrontación dialógica. Por su puesta en escena, por el modo en que se desarrolla, el discurso narrativo exhibe y al mismo tiempo desmonta pieza por pieza los mecanismos típicos de las ficciones novelescas. Así, para empezar, no es el narrador el que comienza el libro sino el lector, con las preguntas típicas que se hace todo lector que empieza una novela: ¿cómo se habían encontrado los personajes? ¿De dónde venían? ¿A dónde iban? El antagonismo entre amo y criado se ve reproducido en el enfrentamiento entre el narrador y el lector, que representan dos concepciones opuestas de la novela. Pues si el lector se comporta como un lector convencional que exige que le cuenten romances a la manera tradicional, desde las primeras líneas, se instituye la figura de un narrador poco fiable, que desestima las reclamaciones del lector y promete contarnos una «historia verdadera» y no una historia novelesca e increíble. El resultado no puede ser más desconcertante: las contradicciones entre los sucesivos narradores cervantinos se acentúan aquí al fusionarse en una misma figura los papeles del novelista inventor de ficciones (como el primer narrador del *Quijote* que aparece en el prólogo y las dedicatorias), de fiel historiador de la verdad (a la manera de Cide Hamete) y de editor de un manuscrito defectuoso (como el autor segundo que encuentra el manuscrito y lo da a traducir al morisco), que nos depara no un final sino tres, a cual más novelesco, delegando en el lector la

elección del desenlace que le parezca más oportuno. El desconcierto se acentúa cuando en cada uno de estos papeles, el narrador acaba descubriéndose como un impostor que miente descaradamente. Si desde el principio el narrador nos prometía no comportarse como un novelista, dilatando a su capricho el desarrollo de la intriga o insertando peripecias inverosímiles, esto es finalmente lo que hará interrumpiendo sin miramiento alguno no sólo el relato de Jacques, sino cualquier relato que se cruce en su camino, y deparando a su historia un desenlace de lo más «novelesco»: el encuentro fortuito del amo con Saint Ouin, el duelo, la huída del amo, el encarcelamiento de Jacques, su liberación por la banda del histórico bandolero Mandrin (pensemos en la irrupción de Roque Guinart en el *Quijote,* II-LX) y el feliz reencuentro final con el amo y Denise en el castillo de Desglands. Esto no es una novela y yo no soy un novelista, repite el narrador hasta la saciedad —«ceci n'est point un roman, je vous l'ai déjà dit, je le répète encore»[54]— pero finalmente la historia que el narrador se proponía contarnos soslayando todos los recursos y artificios de lo novelesco acaba pareciéndose a una novela.

En la línea del *Quijote*, *Jacques le Fataliste* parodia todas las convenciones de los romances de aventuras sentimentales, pero también se parodia a sí misma, intensificando los recursos antinovelescos hasta producir la disolución irónica del narrador y la quiebra de la ilusión de credibilidad ficcional. De modo paralelo, Diderot ironiza con las filosofías del pasado (la metafísica providencialista de Leibniz, el determinismo de Spinoza), pero también parodia su propia filosofía pues, ante la imposibilidad de conocer y determinar el encadenamiento de causas y efectos que gobiernan los destinos humanos, el que fuera defensor del determinismo acabará suscribiendo el indeterminismo absoluto —es decir, asumiendo el denostado fatalismo de Jacques—. A las preguntas del lector que abrían la novela, el narrador respondía con otra pregunta: «Est-ce que l'on sait où l'on va?» Ni el novelista sabe a dónde va, ni el filósofo es capaz de comprender y determinar hacia dónde vamos. Diderot deshace las certezas confortables del *roman* y al mismo tiempo redefine la novela filosófica como espacio de especulación en permanente apertura, en el que toda verdad es incesantemente remitida a una dicotomía insoluble. La búsqueda filosófica encuentra su correlato en un experimento narrativo que trata de ajustarse a la indeterminación, a la incertidumbre que gobierna los destinos humanos. De todo ello resulta un realismo paradójico antiliterario y metaficcional que consiste en exponer las falsificaciones no sólo de un género narrativo, sino de la literatura en general en su voluntad de representar la realidad de manera coherente y verosímil, del mismo modo que se insinúan los límites —o el fracaso— no sólo de un sistema filosófico, sino de la filosofía

[54] D. Diderot, *op. cit*., pág. 505.

UAM Ediciones

en general. La antinovela de Diderot es verdadera —realista— en la medida en que afirma la imposibilidad de encuadrar la complejidad indeterminable y caótica de la realidad en un molde literario o en un sistema filosófico. A fin de cuentas, el novelista dice la verdad pues nos presenta su novela como lo que en verdad es: una ingeniosa invención, pero ficción a fin de cuentas.

EL *QUIJOTE* EN 1640: HISTORIA, POLÍTICA Y ALGO DE LITERATURA

José Montero Reguera
(Universidad de Vigo)

«Fatal» es el adjetivo con el que el insigne historiador Antonio Domínguez Ortiz calificó el año de 1640: a la decadencia en los recursos materiales (el dinero aportado por los galeones de Indias en 1639 y 1640 apenas cubrieron un treinta por ciento de lo prometido por el reino a asentistas y prestamistas; se produjo asimismo una importante reducción en el número de hombres que había de sustentar la guerra en Flandes), se une también la de los ideales: «pasado el entusiasmo suscitado por la victoria en Fuenterrabía, se murmuraba abiertamente de la conducta del gobierno, y no sólo entre las masas populares. Los nobles habían perdido la vocación militar; en vano se quejaba el Conde Duque del contraste que formaban con la nobleza guerrera de Francia; en vano llamaba a las armas a los hidalgos y a los miembros de las Órdenes Militares. Todos los que podían se sustraían a esta obligación, y muchos no se ruborizaban de pagar un sustituto. En este eclipse de las viejas virtudes militares no intervenía sólo la dulcificación de las costumbres, el lujo, la vida cortesana, la desaparición de las antiguas banderías; había también un menosprecio hacia la vida militar, profesión antes reputada, porque ahora los hábitos y los premios se daban a los cortesanos y leguleyos».[1] En este contexto tres acontecimientos históricos

[1] Antonio Domínguez Ortiz, *El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias,* Madrid: Alianza-Alfaguara, 1973, pág. 386.

Edad de Oro, XXV (2006), págs. 437-446

pueden ejemplificar la revuelta situación española de por esas fechas: la derrota en la batalla de las Dunas (septiembre de 1639), la sublevación de Cataluña en la primavera de 1640, y, finalmente, la independencia portuguesa, hecha efectiva en diciembre de ese año. En tal coyuntura, con la cuestión portuguesa al fondo, se va a producir un interesante cambio en la historia de la recepción del *Quijote*, pues se inicia una manera de acercarse a la novela cervantina habitual tiempo después.

El *Quijote* en 1640

Por esas fechas, superado el bache editorial desde 1617, sin duda favorecido, por un lado, por la existencia aún de restos de ediciones anteriores (consta, por ejemplo, que en 1623, Robles almacenaba todavía más de medio centenar de *Quijotes*, entre ellos todavía bastantes de la edición de la primera parte publicada en 1608), y, por otro, por la conocida prohibición de publicar novelas y comedias en el Reino de Castilla desde 1625 a 1635, la novela cervantina se acababa de reeditar en Madrid (1636-1637), por Domingo González (librero) y Francisco Martínez (impresor); esta edición ocupa un lugar especial en la historia editorial de nuestra novela, pues, como se ha indicado recientemente, no sólo significa el retorno del *Quijote* a las librerías tras un largo período, sino que con ella se convierte en libro de fondo, que se reimprimirá con relativa frecuencia a partir de entonces: 1647, 1655, 1662, 1668, en España, y en 1662, 1671, 1673-1672 y 1697, en Bruselas, Amberes y Lyon.[2]

Al tiempo, los personajes protagonistas de la novela habían conseguido una enorme difusión y comienzan a ser conocidos, y reconocidos, incluso por gentes que no han leído el libro, y probablemente no lo harán nunca; alcanzan, por tanto, una dimensión mítica.[3] Así cabe deducirse de su utilización en fiestas y mascaradas, desde muy pronto: Valladolid (1605), Salamanca (1610), Zaragoza (1614), Córdoba (1615), Baeza y Salamanca (1618), Ciudad de México (1621) y Lima (1630);[4] y también su presencia en el teatro: que un sargento en *El alcalde*

---

[2] Remito a Francisco Rico, «Historia del texto», Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes 1605-2005, Madrid: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004, págs. CCXXXVI-CCXLI.

[3] Véanse ahora el artículo de Edward C. Riley, «Don Quijote, del texto a la imagen» [1998], *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona: Crítica, 2001, págs. 169-82, y los libros de Jean Canavaggio, *Don Quichotte. Du livre au mythe. Quatre siècles d'errance*, París: Fayard, 2005; y José Montero Reguera, *El «Quijote» durante cuatro siglos. Lecturas y lectores*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005.

[4] Remito a los trabajos de Francisco Rodríguez Marín, *Estudios cervantinos*, Madrid: Atlas, 1947; Francisco López Estrada, «Don Quijote, en Lima», *Anales Cervantinos*, I (1951), págs. 332-36, y «Fiestas y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto festivo (El caso del *Quijote*)»,

de Zalamea describa a un hidalgo ridículo como «Un hombre / que de un flaco Rocinante / a la vuelta desa esquina / se apeó, y en rostro y talle / parece aquel Don Quijote / de quien Miguel de Cervantes escribió las aventuras»,[5] implica que el público que asistiera a la representación debía reconocer indubitablemente lo que venía a representar don Quijote de la Mancha.[6] Fiestas y teatro constituían los espectáculos por excelencia destinados para el entretenimiento de un público más amplio, no necesariamente ilustrado; que se utilizaran las figuras de don Quijote y Sancho, o simplemente que se mencionaran, sin duda es uno de los mejores indicios de hasta qué extremo aquellos personajes habían calado en el inconsciente imaginario de la época. Por supuesto en España, pero también en Portugal, donde el *Quijote* se había editado en 1605, la primera parte, y en 1617 (las dos partes).[7]

Y es en el país vecino, y en el contexto histórico de su independencia de Castilla cuando, por una parte, se acude al texto cervantino para utilizar a sus protagonistas principales como metáfora política de la situación, y, por otra, se le da una interpretación simbólica, iniciándose así un modo de acercamiento al *Quijote* de larga impronta en siglos posteriores.

Una interpretación política en un pasaje de *Os Lusíadas*

Debida a la pluma de un escritor portugués que escribe en castellano buena parte de sus obras, Manuel Faria e Sousa, se debe la primera interpretación simbólica del *Quijote*.[8] Hoy muy olvidada, la figura del escritor portugués Manuel

Bulletin Hispanique, LXXXIV, 3-4 (1982), págs. 291-327; Manuel Alvar, «Descripción bibliográfica de la fiesta de la Universidad de Baeza (Una antigua referencia a la popularidad del *Quijote*)», *Homenaje al Excmo. Sr. D. Emilio Alarcos García*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1965, t. II, págs. 163-67; Catalina Buezo, «El triunfo de don Quijote: una máscara estudiantil burlesca de 1610 y otras invenciones», *Anales Cervantinos*, XXVIII (1990), págs. 87-98; José Montero Reguera, «La recepción del *Quijote* en Hispanoamérica. (Siglos XVII-XIX)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 500 (febrero, 1992), págs. 132-40; María Luisa Lobato, «El *Quijote* en las mascaradas populares del siglo XVII», ed. Kurt Reichenberger, *Estudios dedicados a Cervantes en la víspera de su centenario*, Kassel: Reichenberger, 1992, t. II, págs. 577-604.

[5] Pedro Calderón de la Barca, *El alcalde de Zalamea*, I, vv. 213-219. Ed. de José Montero Reguera, Madrid: Castalia, 1996, pág. 64.

[6] Véanse Manuel García Martín, *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1980; Agapita Jurado Santos, «Del *Quijote* al teatro y del teatro al *Quijote*», *Theatralia*, 5 (2003), págs. 441-49.

[7] Remito al artículo de José Ares Montes, «Cervantes en la literatura portuguesa del siglo XVII», *Anales Cervantinos*, II (1952), págs. 195-230.

[8] O quizá la segunda, si se tienen en cuenta los versos con que se cierra la silva sexta (f. 29) del libro que describe las *Fiestas que celebró la ciudad de los Reyes del Pirú, al nacimiento del Serenísimo Príncipe Don Baltasar Carlos de Austria* (Lima, Gerónimo de Contreras, 1632), donde no se hallará a

Faria y Sousa (1590-1649) ofrece perfiles que se pueden rastrear gracias a un precioso testimonio legado por el propio autor: el manuscrito conservado en la biblioteca pública de Braga con el título *Fortuna de Manuel de Faria y Sousa caballero de la orden de nuestro señor Jesucristo y de la Casa Real*. Gracias a este texto conocemos sus avatares al servicio de nobles como el marqués de Castel-Rodrigo, sus viajes a Italia y a Madrid, ciudad que describe gráfica y satíricamente; sus pretensiones casi nunca satisfechas, sus relaciones con el Conde-Duque de Olivares, las tiranteces con los editores de sus libros…[9]

Es autor de una obra vasta, enciclopédica, que abarca los géneros más distintos, presididos siempre por una erudición grande. Sus comentarios a *Os lusíadas* (Madrid, 1639) y a las *Rimas varias* de Camões (Lisboa, 1685-1689) iluminan aspectos muy diversos de la producción poética camoniana, todavía hoy útiles, a la par que en sus notas elabora toda una historia de la poesía por géneros. La erudición también está presente, desbordada casi, en las *Noches claras* (Madrid, 1624), miscelánea de «peregrina erudición» (al decir de Lope de Vega en décima preliminar) donde ofrece «libro, que el sabio puede llevar para su estudio, y la dama para su estrado: el que no fuere estudioso para su entretenimiento, y el que fuere dañado, para su embidia, o para su rabia, si rabia y embidia no es lo mismo». No faltan los textos de carácter histórico, como

---

don Quijote como protagonista principal, pero sí como símbolo de la derrota, para describir gráficamente la caída de uno de los caballeros participantes en la fiesta de toros, por la embestida de uno de estos:

«Mas con airoso brío
ostenta el animal su desafío
en un caballo triste
que llevaba los ojos
tapados con antojos,
si bien juzgaron todos de su empeño
que más tapados los llevó su dueño,
pues no vio por desdicha de sus hados
al toro que le embiste,
y el toro a ojos cerrados
le acertó de manera
que no le defendió la talanquera
de su cuadrupedante,
porque de un solo bote
dio en tierra con el triste Rocinante,
y revolcó al segundo don Quijote».

Véase Francisco López Estrada, «Don Quijote, en Lima», *Anales Cervantinos*, I (1951), págs. 335-36.

[9] Remito a *The «Fortuna» of Manuel de Faria e Sousa. An Autobiography*. Introduction, Edition, Notes and Index By Edward Glaser, Münster Westfalen: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1975.

UAM Ediciones

el impresionante *Epítome de las historias portuguesas* (1628), y los escarceos poéticos reunidos en sus *Divinas y humanas flores, primera y segunda parte* […] (Madrid: Diego Flamenco, 1624), volumen en el que se pueden encontrar momentos poéticos felices y originales.

Admirador también de la literatura española, a él se deben sugerentes reflexiones sobre la composición del *Quijote*, en referencia a los episodios de la segunda parte que tienen lugar en el palacio de los duques:

> Y porque Miguel de Cervantes imitó también a Camoens, o a Petronio, o a ambos en esto; o concurrió con ellos, cuando en su *Don Quijote*, parte 2, introduce un Duque a hacer gobernador de una isla a Sancho Panza; y algunos de los que ponen la felicidad del decir en palabras campanudas (propiedad de badajos, sin los cuales no hay sonido campanudo) le condenan de que no es verosímil que un señor Duque había de dar un gobierno a un tonto por juicio, pedido por vida, vil por calidad; digo que Cervantes fue agudísimo, y apenas tiene acción perdida, o a caso, sino ejemplar, o abierta, o satírica, o figuradamente: y en ésta no quiso sólo dar a entender la errada y aun ridícula elección que generalmente se hace de sujetos para ministros, sino la que en particular hacen los Virreyes y Gobernadores de Italia, adonde es lastimoso el ver cuántos hombres desas partes representadas en Sancho Panza son proveídas en gobiernos, con gran nota de España y desconsuelo de los italianos, por verse gobernados de hombres conocidos por viles y de tan poco juicio, que aun en tales puestos no saben disimular algo de su mala calidad, pidiéndola ellos muy buena; antes, procediendo en los insultos que les llevaron a buscar tierra ajena, exasperan aquellas voluntades. Y es cierto que de aquí resulta el rancor dellas contra España, y porque de ordinario los Virreyes y Gobernadores son Duques, puso Cervantes aquella provisión en Duque, y como él anduvo por allá experimentó esto, mordiólo con esta invención tan verosímil, que es cierto haber muchos Sanchos Panzas en tales gobiernos, y desta manera escriben, y piensan y reprehenden los grandes hombres, y así casi invisiblemente meten las higas en los ojos a las partes adversas con quien parece hablan conformes.[10]

Este pasaje se encuentra en la larga nota que sirve para explicar unos versos de la octava 26 del canto IX de *Os Lusíadas*, aquellos que dicen «e guarde-se nam seja inda comido / dêsses câes que agora ama, e consumido» [y guárdese, que

[10] *Lusiadas de Luis de Camoens, Príncipe de los poetas de España […] comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, Madrid: Juan Sánchez, 1639, estrofa 26, canto IX. Reproduzco, modernizando un poco ortografía y puntuación, de José Ares Montes, «Cervantes en la literatura portuguesa del siglo XVII», art. cit., págs. 209-10.

UAM Ediciones

no sea comido y consumido por esos perros que ahora ama]. Tales versos son interpretados por Faria como una secreta alusión al rey don Sebastián, que ha dejado el gobierno en manos de validos; la muerte del rey, en Alcazárquivir, constituyó el origen de los sesenta años de dominación castellana de Portugal. La ejemplificación del texto camoniano con la referencia quijotesca, además de que pueda llevar implícita cierta carga biográfica,[11] supone, por un lado, considerar el *Quijote* como una obra que va más allá de la pura diversión, y que refleja circunstancias, hechos y acontecimientos contemporáneos; por otro, una alta consideración del texto cervantino: lo había calificado como «feliz invención» en el comentario de la octava 66 del canto VI de *Os Lusíadas*; «agudísimo», ahora.[12] Asimismo, el texto cervantino permite diversas lecturas: ejemplar, abierta, satírica y figurada. No debe olvidarse que el texto que Faria está comentando es una obra épica, no un mero recuento de «heroísmos, sino una lección permanente para los contemporáneos»[13]: en un pasaje del *Quijote*, en Cervantes, por tanto, Faria había encontrado la clave para la explicación no sólo de la pérdida de Portugal tras la muerte de don Sebastián, sino también las causas de la decadencia española: una interpretación de la historia, pues, pero también una lección para el futuro. Política y literatura se unen, pues, en este comentario de Manuel Faria e Sousa.

La retractación de un conspirador

Las circunstancias que condujeron a la independencia de Portugal tuvieron un largo recorrido que culminó con el golpe de estado ocurrido el primer día de diciembre de 1640 y la proclamación del duque de Braganza como rey lusitano con el nombre de Juan IV. Tales hechos no acabaron ahí y, en parte ligada a ellos, se preparó, a lo largo de 1641, una conjura en Andalucía con el objetivo, no esclarecido del todo, de nombrar al noveno duque de Medina Sidonia «Rey de Andalucía y de las Indias», con el apoyo expreso y fundamental del Duque de Braganza, ya Juan IV de Portugal.[14] Descubierto el plan, «atemorizado y a

[11] Véase Nicolás Marín, «Camoens, Faria y Cervantes» [1980], *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, ed. al cuidado de Agustín de la Granja, Granada: Universidad de Granada, 1994, 2ª. ed., págs. 189-97.

[12] Remito nuevamente al art. de José Ares Montes, pág. 211.

[13] Son palabras de Nicolás Marín, *op. cit.*, pág. 194.

[14] Véase J. H. Elliot, *El Conde-Duque de Olivares*, Barcelona: Crítica, 1990, 4ª. ed., págs. 597-98. Véase también el trabajo de Joan Estruch Tobella, «Quevedo y la restauración portuguesa. Análisis de la respuesta al manifiesto del Duque de Berganza», *Literatura portuguesa y literatura española. Influencias y relaciones*, ed. de María Rosa Álvarez Sellers, Valencia: Facultat de Filologia de la Universidad de Valencia, 1999, págs. 119-30 (Anejo XXXI de *Cuadernos de Filología*).

UAM Ediciones

regañadientes»,[15] el Duque de Medina-Sidonia vuelve a Madrid, donde llega el 10 de septiembre, y unos días después, el 21, confiesa ante el rey todo el plan, culpando, además, al Marqués de Ayamonte de haber urdido todo (los dos, por cierto, tanto el de Medina Sidonia, como el de Ayamonte, de la misma familia que del Conde-Duque). Y como gesto complementario a esta retractación, el duque publica un cartel de desafío contra el Duque de Braganza, a la sazón su cuñado, fechado en Toledo el 29 de septiembre de 1641, para exculpación (de cara a la galería) de sí mismo, y de su casa señorial, que no es otra que la de Guzmán, esto es la del propio Conde-Duque.

En efecto, en este texto, dado a conocer por Francisco Rodríguez Marín,[16] se sucede la exculpación de la casa nobiliaria de los Guzmanes, la propia «[…] los Portugueses errados que le siguen [al duque de Braganza] para crédito de su maldad, para aliento dellos en su favor, y para descomponerme (aunque en vano) con mi Rey», y una larga y tendenciosa explicación de la conjura, para finalmente expresar el propósito de este texto, que no es otro sino el «desafío a Juan de Vergança, que fue Duque, como a fementido, aleve a su Dios y a su Rey, a singular batalla cuerpo a cuerpo, con padrinos o sin ellos, dexándolo a su elección, como también el género de armas, para junto a la raya de Valencia de Alcántara, donde le esperaré ochenta días, que corren desde primero de octubre, y cumplirán a diez y nueve de Diciembre deste año, y los veinte últimos estaré en el dicho lugar y sitio por mi persona». El cartel de desafío remata con una completa adhesión al rey español, al que le suplica «permitirme que por mi persona vaya a servirle con mil cavallos míos, para que pudiendo entonces obrar solo con mi honrado coraje, no solamente sirva para la restauración de Portugal y castigo deste rebelde, sino que por mi persona y la de mis tropas pueda yo, si no sale a pelear conmigo cuerpo a cuerpo, traer con ellas a sus reales pies este hombre, muerto o prisionero».

La respuesta de los portugueses

Tal gesto fue recibido despreciativamente por los portugueses, quienes emplearon las figuras de don Quijote y Sancho, ahora convertidos en instrumento de lucha política, como medio de responder al desafío del doblemente traidor duque.

Fechado en 29 de octubre de 1641, pero publicado en Lisboa al año siguiente, en la «officina» de Domingos Lopes Rosa y a costa del –nótese bien– librero del

---

15 Son palabras de J. H. Elliot, *op. cit.*, pág. 599.

16 Véase el «Quixotesco cartel de desafío fechado en el Toboso, año de 1641» [1922], *Estudios Cervantinos*, Madrid: Atlas, 1947, págs. 609-19, esp. págs. 611-12, de donde reproduzco, modernizándolos mínimamente, los pasajes aquí incorporados.

UAM Ediciones

estado de Braganza, se publica el *Cartel de desafío y protestación caballeresca de Don Quijote de la Mancha, caballero de la triste figura en defensión de los castellanos*.[17] En boca de don Quijote y con lenguaje propio de los libros de caballerías, el cartel sitúa la acción en el contexto de la independencia portuguesa («la libertad de los portugueses nuestros», pág. 614), para de inmediato referirse al cartel de desafío publicado por el Duque de Medina Sidonia, con «cuya vista, al parecer de mi escudero Sancho Panza, quedé con más triste figura de lo que antes tenía, por acabar de conocer que ya en los castellanos no hay más que plumas, con que huyen y con que escriben» (pág. 615). La referencia no puede ser más despreciativa para los castellanos, al tiempo que se culpabiliza al Conde-Duque de Olivares, significativamente calificado, y se exculpa al Duque de Medina Sidonia de la autoría del cartel: «Advirtiendo antes de todo que puede presumirse no ser hecho por don Gaspar de Guzmán el bueno, Duque de Medina Sidonia, sino por don Gaspar de Guzmán el malo, *duque de las quimeras*, a fin de solicitar respuesta de Portugal» (págs. 615-6; cursiva mía). Es muy interesante el apelativo con el que se califica al Conde-Duque de Olivares: en efecto es una quimera pensar en la restauración portuguesa, «siendo que los portugueses, como señores ya de sus trazas, no responderán cosa que sirva a su intento» (pág. 616). En esta coyuntura, don Quijote se convierte en valedor de los portugueses, dadas las «cobardías», «enredos» e «infamias», de que se han usado contra aquellos; por ello, concluye don Quijote, «yo me hallo corrido de que sangre castellana me anime, y porque no puedo verterla como quisiera, protesto delante de todos los príncipes del mundo, caballeros andantes, escuderos, gigantes, sabios, alcaides de castillos, enanos, doncellas, dueñas y otras cualesquiera personas, a cuya noticia pueda llegar la fama de lo susodicho, que en ninguna manera he dado favor, consejo o consentimiento a la mínima cosa de las referidas; antes las repruebo, maldigo y anatematizo una y mil veces […] y ansi maldigo el valerse de plumas para huir o escribir, pues es descrédito grande que en un mismo tiempo se ocupen los impresores en estampar fullerías castellanas y victorias portuguesas» (pág. 618).

De esta respuesta se conserva una copia manuscrita, fiel traslado del impreso («Concuerda con su original», se indica), que se remata con un dibujo satírico en el que las figuras de don Quijote y Sancho representan a las del rey de España y al Conde Duque de Olivares, ambos identificables con uno y otro respectivamente.[18]

El texto cervantino ha quedado ya muy lejos; don Quijote se ha convertido, por un lado, en el icono identificador de un reino, el de Castilla, pero un icono

[17] También reproducido, en facsímil, por Rodríguez Marín, *ibid.*, págs. 613-19.

[18] Puede verse la reproducción del dibujo en J. H. Elliot, *El Conde-Duque de Olivares*, Barcelona: Crítica, 1990, 4ª. ed., pág. 601.

UAM Ediciones

que sirve para criticar el propio intento anexionista castellano. Don Quijote y Sancho son abanderados burlescos de un reino que ha perdido una de sus posesiones más querida: ¿Abanderados burlescos o, en una lectura que anticiparía otras posteriores, representantes de un ideal (la recuperación de Portugal), que se enfrenta a la dura realidad: Castilla ha perdido el reino de Portugal, para nunca más recobrarlo?

En este contexto político, la principal obra propagandística portuguesa fue la *Lusitania liberata ab injusto Castelanorum dominio* (Lisboa, 1645), del escritor Antonio Sousa Macedo, a la que respondió el libro del jurista español Nicolás Fernández de Castro: *Portugal convencida con la razón para ser vencida con las católicas potentísimas armas de don Felipe IV* (Milán, 1648). En esta obra, en el seno de una argumentación muy densa sobre los derechos a la sucesión de la infanta Catalina de Braganza, abuela de Juan IV (el actual rey de Portugal), se introduce a nuestro caballero andante:[19]

> Permítaseme esta alegoría, aunque poco severa, porque la valentía de los golpes no puede rechazarse con escudo de otra calidad, si se ha de partir el sol y igualar con ajustamiento las armas. Apenas, pues, se me ha caído de la boca la palabra cuando, espoleado del premio y de sí mesmo, hele que se me pone delante Sousa Macedo, su Don Quijote, su aventurero, su caballero andante, que armado de punta en negro (como otros de punta en blanco, tan tomados están del yerro de los yerros de sus armas), con celada de cartones viejos, adornada con las plumas del gallo (que tiene de allí toda la cresta), adarga de papelón, arnés cubierto de orín y pluma como lanza mohosa en ristre, calada la visera, sale animoso en Rocinante a la estacada para mantener la prez, honor y reino de su infanta. Parecen más relinchos del hambriento Rocinante que caprichos del pobre Quijote a las voces del desafío. El reto es que se repitieron las leyes de Lamego en la creación del Maestre de Avis.[20]

Las tesis de Sousa Macedo se refutan seguidamente con una nueva alusión cervantina, ahora mediante la asimilación del nombre de Dulcinea a la infanta Catalina; y, más adelante, a propósito de que el escritor portugués acude en su apoyo a la ley sálica francesa, Fernández de Castro aprovecha para convertir a Francia en el Sancho Panza de un Sousa-Quijote:

> Tiene la panza Sancho tan ancha como su nombre, engullidora de títulos de reinos así que los oye nombrar, y todo lo hambr[e]a sin diferencia de manjares.

---

[19] Llamó la atención sobre estos textos Joan Estruch Tobella en su artículo «Cervantes, instrumento de propaganda política en la coyuntura 1640-1650», *Cervantes*, XII, 1 (1992), págs. 111-17.

[20] Pág. 453. Reproduzco de Joan Estruch, art. cit., págs. 114-5.

UAM Ediciones

> Desvanecido otro tiempo con los furores de Orlando, ha mudado de parecer, y encontrándose finalmente con su rocín, se paga ya más destas quijotadas y forma castillos de viento en los molinos, ansiado por el pan de los otros, que es la aventura que le ha unido con don Quijote en la campaña. No me ocuparé mucho en confutar la vanidad destos cuentos de caballerías, porque según ha multiplicado Francia libros sobre libros para encarecerlas, pedían un volumen muy grande y tan sobrado de tiempo como el que mal feriados nuestros abuelos daban a la perversa erudición deste linaje de patrañas.[21]

Don Quijote y Sancho, pues, se han convertido en personajes proverbiales y simbólicos, a los que se recurre en una densa y prolija defensa política, erudita y jurídica de la actuación española ante la independencia de Portugal. Nuestros personajes literarios aparecen cargados de su dimensión paródica y cómica, pero también como arquetipos morales en los que apoyar la defensa de la razón de la sensatez.

* * * *

Apenas han pasado cuarenta años desde la publicación de la primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, para el que Cervantes había dejado bien claro su propósito lúdico: «Yo he dado en *Don Quijote* pasatiempo / al pecho melancólico y mohíno, / en cualquiera sazón, en todo tiempo» (*Viaje del Parnaso*, IV). El libro ha desbordado ya esas pretensiones iniciales y en él empiezan a verse otros aspectos e implicaciones; ya no sirve sólo para el entretenimiento, sino que ha dado pie, al menos por primera vez de una manera constatable, en la coyuntura hispano-portuguesa de 1640, a una lectura más profunda, en la que intervienen factores políticos e históricos diversos: se abre así el camino, en el mismo siglo XVII, a las interpretaciones del *Quijote* que van más allá del mero entretenimiento y diversión.

[21] Pág. 455. Reproduzco de Joan Estruch, art. cit., pág. 115.

UAM Ediciones

LA SEMIÓTICA ANTE EL *QUIJOTE*: DE LOS ESTUDIOS ESTRUCTURALES A LOS ESTUDIOS CULTURALES

José María Paz Gago
(Universidade da Coruña)

1. Del Formalismo al Postestructuralismo

Desde sus mismos orígenes formalistas y estructuralistas, la semiótica literaria en general y la semiótica del texto narrativo o narratología en particular se ocuparon del *Quijote* como objeto de estudio privilegiado.

Así, en el seno del formalismo ruso, Víctor Shklovski redactó ya en 1921 su célebre ensayo *Cómo está hecho don Quijote*, sobre la heterogeneidad de los discursos diversos que van conformando progresivamente la novela cervantina, a la que prestó especial atención en *Sobre la teoría de la prosa*, donde incluye el citado ensayo[1]. En «El argumento de la novela y el carácter de don Quijote» Shklovski caracterizó el *Quijote* como una novela ensartada, en la que la estructura narrativa se organiza como una serie abierta y sucesiva de episodios con cierta autonomía entre sí, configuración propia de las composiciones épicas que conservan las novelas de caballerías y llega así al texto cervantino.

El estructuralismo lingüístico-literario de estirpe hjemsleviana produjo, a mediados del pasado siglo, una importante obra monográfica sobre la com-

[1] Víctor Shkolvski, «El argumento de la novela y el carácter de don Quijote», en *Sobre la prosa literaria,* Moscú, 1925 y 1929. Trad. Esp.: Barcelona: Planeta, 1971, págs. 190-207.

Edad de Oro, XXV (2006), págs. 447-456

UAM Ediciones

posición del *Quijote* en la que Knud Togeby (1957) se propuso abstraer la estructura arquitectónica del relato. Cervantes habría creado la novela moderna precisamente por haber introducido *una arquitectura en una obra en prosa de larga andadura*[2].

En virtud de sus propias limitaciones metodológicas, la Semiótica estructuralista y formalista, sin embargo, era incapaz de dar respuesta a los múltiples interrogantes planteados por novela tan compleja y, consciente de ello, buscó pronto nuevos caminos para profundizar en el relato cervantino. De todos modos, ya que los críticos más solventes saben adaptar sus métodos a sus objetos, tanto Shklovski como Togeby trascendieron el formalismo y el estructuralismo para abordar cuestiones temáticas o estilísticas y poniendo en paralelismo estructura, temas y personajes, la construcción de la intriga con la construcción de los personajes.

Es el camino seguido por otra interesante aproximación al *Quijote* desde la semiótica literaria de primera generación, «Construcciones rectilíneas y construcciones en espiral en el *Quijote*», incluida en el volumen *La estructura y el tiempo* (1974). En este ensayo, Cessare Segre, figura fundamental y Presidente entonces de la Asociación Internacional de Semiótica, retomaba las perspectivas de Shklovski y de Togeby para quien la composición de la novela toma la forma de una espiral, más que la de un círculo y, en todo caso, el círculo sería irregular[3].

Frente a los investigadores ruso y danés, el italiano piensa que los relatos intercalados, los diferentes discursos y episodios autónomos desestructuran la intriga y en muchos casos son ajenos a ella. Shklovski y Togeby defienden, sin embargo, que la disposición de la materia novelesca, circular en la Primera Parte, está perfectamente lograda puesto que en ella cada digresión y cada novela interpolada, cada metarrelato y cada historia, tienen su lugar y su función, se ensartan perfectamente en el hilo de una intriga complejísima.

Aquella semiótica literaria de los años sesenta, surgida con la pretensión de explicar los mecanismos estructurales y funcionales del relato a partir de los modelos lingüísticos entonces en vigor, estaba limitada por su formalismo e inmanentismo intrínsecos, por lo que desde muy pronto se vio obligada a integrar teorías críticas como la Poética de la ficción o la Poética sociológica de Bajtin, la Fenomenología o la Hermenéutica, así como los desarrollos postestructuralistas o los estudios pragmáticos de la recepción para configurar una Semiótica Narrativa mucho más abarcadora y satisfactoria en sus resultados

---

[2] Knud Togeby, *La composition du roman «Don Quijote»,* en *Orbis Litterarum, Suplementum*, I, Munksgaard, 1957. Ed. Esp.: *La estructura del Quijote*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1991, pág. 38.

[3] Cessare Segre, «Construcciones rectilíneas y construcciones en espiral en el *Quijote*», *La strutture e il tempo*, Torino: Einaudi, 1974. Trad. esp.: Barcelona: Planeta, 1976, págs. 185-218.

hermenéuticos. En las dos ultimas décadas del pasado siglo, lo que Ricoeur llama la *racionalidad semiótica*, ahistórica y formal, ha protagonizado un importante giro pragmático, para evitar la inmanencia y para superar un formalismo vacuo y decepcionante, incorporando la dimensión significativa y receptiva del relato, así como las diferentes corrientes interpretativas, tanto fenomenológicas como postestructurales[4].

En la teoría de Bajtin, expuesta en las décadas centrales del pasado siglo, la novela moderna que inaugura el *Quijote* no sólo inaugura la pluralidad de las voces de los personajes, sino que éstas expresan la pluralidad de conciencias, independientes y distintas a la voz y a la conciencia monocorde del narrador exterior. La estructura dialógica que da Cervantes a su novela permite, por vez primera, que a través de sus diálogos conozcamos el pensamiento de los personajes. Las tesis de este postformalista ruso, y en especial su teoría del dialogismo, aportan así una de las explicaciones más lúcidas y certeras sobre la modernidad del relato de Cervantes: por vez primera en la historia de las formas literarias, las voces narrativas nos revelan unas auténticas personalidades, es decir, que los personajes del *Quijote* constituyen conciencias autónomas con respecto a la conciencia dominante del autor.

Como sostiene Bajtin a propósito de Dostoievsky[5], los personajes cervantinos no cesan de dialogar consigo mismos y con otros, y sólo mediante ese intercambio dialógico pueden tomar conciencia de su propia realidad y de la del otro. Los incesantes diálogos entre don Quijote y Sancho, contradiciéndose mutuamente en todo momento, contribuyen a configurar sus respectivas personalidades ficcionales. En la comunicación verbal con esos otros seres del universo ficcional realista, los personajes cervantinos se nos presentan tal como son, pues sus intervenciones expresan tanto su modo de ser como su situación social, cultural y lingüística junto con su mentalidad, personalidad y conciencia, de modo que la novela cervantina se convierte en expresión del mundo dialogizado[6], en manifestación textual de la pluralidad de voces y lenguajes del discurso social.

---

[4] James Parr, «Ars combinatoria: como la deconstrucción y la narratología facilitan una reconstrucción del sentido del *Quijote*», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanista*s, eds. F. Sevilla y C. Alvar, Madrid: Castalia, 2000, págs. 641-47. José María Paz Gago, *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*, Amsterdam y Atlanta: Rodopi, 1995.

[5] Mijail Bajtin, *Problemy poetiki Dostoievskogo*, Moskva: Sovetskaya Rossiya Izdatel'stovo, 1963. Ed. esp.: *Problemas de la Poética de Dostoievski,* México: Fondo de Cultura Económica, 1970. Véase también *Voprosy literatury i éstetiki,* Moskva. Ed. esp.: *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989. *Estetika slovesnogo tvorchestva*, Moskva: S. G. Bocharov ed., 1979. Ed. esp.: México: Siglo XXI, 1982.

[6] Iris Zavala, «Dialogía, voces, enunciados: Bajtin y su círculo», en *Teorías literarias en la actualidad*, ed. G. Reyes, Madrid: El arquero, 1989, págs. 79-134. *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, Madrid: Espasa Calpe, 1991.

La novela cervantina representa esa asunción del protagonismo novelesco por parte de unos personajes que, con su personalidad y sus peculiaridades comportamentales, con sus caracteres complejos y diversos bien reflejados en el texto, se imponen a la intriga hasta modificarla y manipularla a su antojo. Este fenómeno revela el carácter innovador, modernísimo, del *Quijote* pues no se dará en plenitud, como reconoce Ricœur[7], hasta tres siglos más tarde, con la consolidación de la gran novela decimonónica en las obras de Stendhal, Balzac o Dostoievsky.

Aparte de las valiosas aportaciones de los principales semiólogos españoles y extranjeros sobre aspectos parciales de la novela cervantina como el discurso prosístico y la tipología de discursos (Lázaro Carreter 1985, Dehennin 1989[8]) o la sintaxis temporal (Bobes Naves 1994); las relaciones intertextuales (Genette 1982) o el espacio (Zumthor 1991[9]), realizados en la década de los ochenta, lo más interesante son las aproximaciones al *Quijote* desde la perspectiva de la Semiótica postestructuralista. Aunque sus resultados sean discutibles, han sido abundantes y fecundos los estudios sobre la primera novela moderna desde la perspectiva de la Semiótica postestructuralista, principalmente la que se desarrolla a partir de los postulados de la deconstrucción derridiana y del psicoanálisis lacaniano.

Punto de inflexión de la semiótica literaria, verdadero canto de cisne de la Poética Estructuralista, *Le plaisir du texte*, ensayo de Roland Barthes en el que son muy perceptibles las huellas tanto de Derrida como de Jacques Lacan, puede considerarse como una fascinante relectura barthesiana de la primera novela moderna, el texto de placer por excelencia.

Dado que el placer de la escritura no asegura el placer de la lectura, Barthes insiste en la necesidad de seducir al lector en ese espacio del juego amoroso que es el texto, el cual ofrece «la possibilité d'une dialectique du désir, d'une imprevision de la juissance». El texto no atrae ni es placentero sin el deseo, sin la neurosis del deseo, «avant que ne s'y forme le désir, la névrose». En el sentido de Bataille, Barthes define la neurosis como el intento de aprehensión de un imposible; es esa neurosis la que permite la escritura y la lectura; son

---

7 Paul Ricœur, *Tiempo y narración,* Madrid: Siglo XXI, 1995.

8 Fernando Lázaro Carreter, «La prosa del *Quijote*», en *Lecciones Cervantinas,* ed. A. Egido, Zaragoza: Caja de Ahorros, 1985, págs. 113-30. Elsa Dehennin, «Los discursos del relato: Esbozo de una narratología discursiva», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. S. Neumeister, Frankfurt: Vervuent, 1989, vol. I, págs. 21-43.

9 María del Carmen Bobes Naves, «El tiempo como unidad sintáctica del *Quijote*», en *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, I, Kassel: Reichenberger, 1994, págs. 125-43. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris: Seuil, 1982. Trad. esp.: Madrid: Taurus, 1989. Paul Zumthor, «De Perceval à Don Quichotte. L'espace du chevalier érrant», *Poétique*, 1991, 87, págs. 259-70.

UAM Ediciones

los textos escritos contra la neurosis, «du sein de la folie», los que exhiben esa cierta neurosis necesaria a la seducción de sus lectores[10].

Experimentación constante sobre el propio arte de la narración, la aparición constante de personajes narrando historias ante otros personajes en la novela cervantina produce una orientación interesada del acto de lectura hacia esa erótica de la narración que impregna cada página del *Quijote*. Ninguna otra obra de la literatura universal contiene esa erótica textual, ese placer textual barthesiano que convierte al texto en un espacio hedonista, el espacio erótico de la escritura y de la lectura.

Pedro, Cardenio y Dorotea, el narrador-lector de *El curioso impertinente* o el capitán cautivo, el cabrero Eugenio… encarnan en la Primera Parte de la novela ese interés desmedido por practicar y teorizar sobre la narración, como acto enunciativo y como acto amoroso. Pedro relata la historia del pastor-estudiante Grisóstomo, muerto por causa de su amor no correspondido hacia Marcela. Todo el relato de Pedro está sembrado de aserciones narratoriales dirigidas a los personajes-receptores que consuman así un pacto narrativo muy eficaz, de forma que el protagonista termina con una referencia explícita a la satisfacción que el metarrelato ha producida en él: «Agradézcoos el gusto que me habéis dado con la narración de tan sabroso cuento» (*Quijote* I-XIII, pág. 167).

Mediante las apelaciones constantes a los lectores presentes en la ficción, el narrador trata no sólo de comprobar que están ahí y que el acto narrativo se consuma efectivamente satisfaciendo esa especie de erótica de la narración que rige el comportamiento de los personajes cervantinos, sino que además trata de implicar a los narratarios internos, a los lectores empíricos que penetran en la diégesis proyectando en ella una personalidad ficcional imprescindible para realizar con éxito la recepción de un texto de ficción. El sistema de personajes-receptores va engrosándose cuando el cura y el barbero, Cardenio y Dorotea, Luscinda y Don Fernando, insisten para que la nueva pareja que hace su entrada en la venta se sume al grupo de oyentes apasionados por el placer de la narración. La inclinación natural de estos personajes movidos por la erótica del poder narrativo les lleva a pedir al cautivo que «les contase el discurso de su vida, porque no podría ser sino que fuese peregrino y gustoso» (*Quijote* I-XXXVIII, pág. 472).

Incluso topológicamente, todo el ensayo de Barthes gira en torno al *Quijote*, que aparece citado explícitamente en el eje central de este escrito caótico y fragmentario sobre la experiencia de la escritura y la lectura: En la página 50, en efecto, de un librito que se inicia en la página 9 y termina en la 89 de la *editio princeps* de du

[10] Roland Barthes, *Le plaisir du texte,* Paris: Seuil, 1973. Trad. Esp. de Nicolás Rosa, Buenos Aires: Siglo XXI, 1982, págs. 11-3.

Seuil, en el centro mismo de ese trabajo, nos habla del intertexto por excelencia, del texto infinito y definitivo de toda referencia textual que identifica en principio con la obra de Proust. Toda lectura remite en Barthes a Proust, desde Stendhal a Flaubert; de Balzac a Robbe-Grillet, su obra es «l'oeuvre de référence, la mathésis generale, le mandala de toute la cosmogonie littéraire…» como, precisa explícitamente, «les romans de chevalerie pour don Quichotte»[11]. Ese intertexto absoluto, ese «souvenir circulaire», es la novela de Cervantes porque, como dice Kundera, «los novelistas no le deben nada a nadie más que a Cervantes».

Según el autor de *Fragments d'un discours amoureux*, la gran aportación de Flaubert es haber logrado un estado muy sutil, casi insostenible, del discurso: «la narrativité est déconstruite et l'histoire reste cependant lisible». Esta sorprendente lección, esa paradoja —deconstruir la narración al mismo tiempo que se construye la historia— la aprendió Flaubert en Cervantes, en el *Quijote*, que leía sin descanso desde su infancia. El discurso de Flaubert es, para Barthes, la máxima expresión del placer ofrecido al lector y, a la vez, uno de los discursos más locos que pueda imaginarse, un discurso en el que la narratividad es deconstruida y, sin embargo, la historia sigue siendo legible[12]. Flaubert habría logrado el realismo, la mimesis del lenguaje —*source de grands plaisirs*— de una forma ambigua y paradójica.

Al definir las grandes obras del arte literario por analogía con las grandes obras de la naturaleza, pues unas y otras le producían a la vez vértigo y serenidad, el propio Flaubert nos confiesa dónde encontró su singular realismo. En una carta del 26 de agosto de 1853, dirigida a Louis Collet, ilustra el autor de *Madame Bovary* su idea de las obras maestras de la literatura universal poniendo de manifiesto el realismo vivo del personaje de Sancho, exclamando «¡qué pobre creación, por ejemplo Fígaro, al lado de Sancho!». El novelista explica la personalidad del escudero como un índice inequívoco del realismo integral de la novela y del mundo que refleja: «cómo lo imaginamos sobre su burro, comiendo cebollas crudas y azuzando a su rucio, charlando a su vez con su amo. Cómo se ven esas rutas de España, en ninguna parte descritas». Frente a los personajes artificiales, a la literatura de sociedad, opone Flaubert esta literatura viva, realista, modernísima, encarnada en el personaje único de Sancho, fuente ineludible del realismo literario.

Cervantes en el *Quijote* inventa la novela moderna y la novela postmoderna, sienta las bases de sus convenciones narrativas y ficcionales, espaciales y temporales, para transgredirlas a renglón seguido. En el *Quijote*, Cervantes deconstruye la propia narración, esforzándose por enmascarar al narrador y los propios actos narrativos y en ese sentido James Parr ha hecho una lectura derridiana de la

11 Roland Barthes, *op. cit.,* pág. 50.
12 Roland Barthes, *op. cit.,* págs. 16-7.

UAM Ediciones

primera novela moderna, afirmado que leer a Cervantes es leer a Derrida.

Si ya el primer párrafo de *Le plaisir du texte* es una perfecta descripción de don Quijote, de ese individuo que se enfrenta al mundo porque, lector inmoderado de libros de caballerías, enloquece a causa de sus lecturas, a ninguna obra conviene mejor la conclusión de Barthes que al *Quijote*: «Et c'est bien cela l'intertexte: l'impossibilité de vivre hors du texte infini —que se texte soit Proust, ou le jornal quotidien, ou l'écran télévisuel: le livre fait le sens, le sens fait la vie»[13], adagio que sintetiza a la perfección el núcleo argumental de la novela cervantina y el problema comportamental que afecta a su protagonista, ese nuevo caballero andante que confunde el mundo de sus libros preferidos con el mundo real, con su vida.

Hablando del esfuerzo para materializar el placer del texto, para hacer del texto un objeto de placer como cualquier otro, concluye Barthes con una perfecta definición de la novela cervantina: «Idée d'un livre (d'un texte) où serait tressée, tissée, de la façon la plus personnelle, la relation de toutes les juissances: celles de la vie et celles du texte, où une même anamnèse saisirait la lecture et l'aventure»[14].

2. De los estudios postestructurales a los estudios culturales

La crítica psicoanalítica ha convertido al *Quijote* en blanco privilegiado de sus asedios, haciendo aportaciones valiosas, audaces y provocadoras siempre, aunque de interés desigual. La escuela freudiana aportó también algunas de las interpretaciones más iluminadoras de la primera novela moderna, que pueden encontrarse en los escritos de Marthe Robert o René Girard. Por su parte, la crítica post-freudiana, lacaniana especialmente, ha constituido una fecunda aproximación metodológica que ha tentado a algunos de los cervantistas más prestigiosos del ámbito norteamericano, desde Ruth El Saffar o Carrol Johnson a Sullivan o Parr, pero también han seducido a cervantistas europeos de la solidez de Molho, Redondo o Riley[15].

La erótica del texto cervantino que sugería Barthes encontró un notable desarrollo en este contexto: Johnson (1983) parte de las frustraciones sexuales de don Quijote para ofrecer una explicación del carácter psicótico del personaje, que estribaría en su deseo incestuoso hacia la sobrina en su opinión, compartida por Parr, o en sus tendencias y experiencias homosexuales para Combet (1981) o Rossi (1986). Para esta corriente crítica, la parodia cervantina no es una paro-

---

[13] Roland Barthes, *op. cit.,* pág. 51.

[14] Roland Barthes, *op. cit.,* pág. 79.

[15] E. O. Riley, «Cervantes y Freud», *Ínsula*, 538 (1991), págs. 34-5 y «Cervantes, Freud and Psychoanalytic Narrative Theory», *Modern Language Review*, 88 (1993), págs. 1-14.

UAM Ediciones

dia de los libros de caballerías, sino de los prejuicios sexuales (Rossi) o de esa clase de textos narrativos, en la medida en que representan las prácticas sexuales inaccesibles al protagonista, apresado entre una doble tendencia de atracción y repulsa hacia los personajes femeninos con los que se relaciona (Johnson)[16].

A partir de aquí, las investigaciones postestructuralistas de orientación lacaniana derivarán hacia la crítica feminista y los estudios de género, especialmente en la obra de Ruth El Saffar e Iris Zavala. Para El Saffar, en efecto, Cervantes tendría un deseo no satisfecho, el deseo de la mujer, que se convierte en la sustancia misma de la ficción cervantina, tal como manifiestan todos esos personajes femeninos que son objeto de las fantasías eróticas de sus amantes, destino al que consiguen escapar en la Segunda Parte. La liberación del triángulo del deseo, del conflicto erótico, se logra a través de un cuarto elemento, la mujer no deseada y no idealizada, la mujer tal como es, cuyo prototipo sería Marcela.

Esta nueva perspectiva se integra en lo que Iris Zavala llama una *historia cultural feminista* y puede inscribirse en ese amplísimo campo que hoy domina casi totalitariamente el mundo académico norteamericano, los Estudios Culturales, un entramado de puntos de vista que abarcan desde los marcos políticos, sociológicos e ideológicos al estudio de las diferentes identidades y opciones culturales, étnicas y sexuales.

En una actitud defensiva bastante discutible, estos enfoques adoptan posiciones favorables a los grupos marginales y marginados (el otro) según criterios de género, raza, opción sexual, procedencia geográfica, dando lugar a diferentes ramas de este poliédrico saber culturalista: Estudios Negros, Lésbicos, Chicanos, Homosexuales, Postcoloniales, Étnicos… El choque del poder y esas minorías sería el objeto que debe ser estudiado en las obras literarias concebidas como espacios de tensiones y conflictos.

Los últimos trabajos de Ruth El Saffar como «Voces marginales y la visión del ser cervantino» apuntaban a la cuestión de la identidad de los personajes cervantinos, desde esos fundamentos profundamente lacanianos[17]. Frente a la literatura de principios del siglo XVII, tendente al proceso que Lacan llama de *castración* o paso de lo imaginario (el ámbito incestuoso de la madre) a lo sim-

---

[16] Louis Combet, *Cervantès ou les incertitudes du désir*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1981. Carrol B. Johnson, *Madness and Lust: A Psychoanalytical Approach to Don Quixote*, Los Angeles: University of California Press, 1983. Rosa Rossi, *Ascoltare Cervantes. Saggio biografico*, Roma: Editori Riuniti, 1987, ed. esp.: Valladolid: Ámbito, 1988. Para una visión de conjunto, con una excelente síntesis bibliográfica, véase José Montero, «Mujer, erotismo y sexualidad en el *Quijote*», *AC*, 32 (1994), págs. 97-116.

[17] Iris Zavala y Ruth El Saffar, «Elogio de lo que queda por decir: Reflexiones sobre las mujeres y su carencia en *don Quijote*», en *Breve historia feminista de la literatura española (En lengua castellana). II. La mujer en la literatura española,* Barcelona: Anthropos, 1995, págs. 285-326.

UAM Ediciones

bólico (el ámbito del poder o del padre), Cervantes habría concebido la identidad de forma distinta, pues se aferra al mundo del imaginario lacaniano, a la madre y al poder de la mujer libidinosa[18].

Con los tópicos terminológicos consabidos, las conclusiones de Ruth El Saffar se inscriben en ese marco metodológico político-ideológico que hoy prevalece en los Departamentos universitarios de los Estados Unidos: «El discurso de don Quijote delinea la psicología del ser marginado, una psicología que reta el mito del origen del ser postedípico en el que se basa la ideología dominante». En el *Quijote*, Cervantes pondría en escena todo un programa textual de cuestionamiento de la autoridad, protagonizado por seres expulsados y excluidos de los centros del poder, personajes caracterizados por su posición alejada de los centros de significación y de poder.

De acuerdo con esquemas ideológicos previos y manidos —lo políticamente correcto, las cuotas, lo marginado— esta interpretación desarrollada en el seno de los *Cultural Studies* resulta cuanto menos discutible: «Habiendo ocupado y llegado a conocer el mundo reprimido por la sociedad dominante, los proteicos héroes cervantinos se muestran poco interesados en los valores represivos que gobiernan el mundo patriarcal»[19]. Semejantes conclusiones hablan por sí mismas y habría que preguntarse si estamos ante unos estudios que aportan nuevos puntos de vista, abiertos y enriquecedores, para entender mejor la genialidad de Cervantes y de su novela o, por el contrario, se trata de interpretaciones teleológicas y deterministas, que pretenden hacer pensar y decir al escritor lo que los críticos piensan y dicen.

Hace ahora diez años, afirmaba yo en el epílogo a mi *Semiótica del Quijote* que «El estudio semiótico del *Quijote* es una empresa ambiciosa y de muy largo alcance que aquí no ha sido más que iniciada. Nuestro trabajo no es más que un punto de partida, un intento de aplicación de las nuevas perspectivas científicas aportadas por la Semiótica Literaria y Narrativa, que pueden fecundar el apasionante campo de los estudios cervantinos para afrontar los desafíos científicos y humanísticos del Siglo XXI, entre los cuales se encuentra, indudablemente, el dar un nuevo impulso al Cervantismo del Tercer Milenio»[20].

Si he de ser sincero, la eclosión de los Estudios Culturales me produce un cierto desasosiego y no poco pesimismo. En aquel texto epilogal, convocaba yo una cita de Borges sobre la *crítica inteligente* como una especie de ampliadora de las obras de arte. El autor de *Ficciones* ejemplificaba esa sugerente idea precisamente con la primera novela moderna: «El mismo Quijote ha ido evo-

---

18 Ruth El Saffar, *op. cit*., págs. 291-302.
19 Ruth El Saffar, *op. cit*., pág. 299.
20 José María Paz Gago, *op. cit*., pág. 384.

lucionando cada día que se lee, hasta llegar a una obra mucho más depurada y mucho más compleja de la que nació de las manos de Cervantes»[21]. Borges, evidentemente, hablaba de la crítica inteligente… no hagamos más simple, más pequeña, la inmensa herencia que Cervantes nos dejó.

[21] Waldemar Verdugo, *En voz de Borges* (entrevistas), México: Offset, 1986, pág. 62.

ALGUNOS ASPECTOS RELIGIOSOS DEL *QUIJOTE*. ENTRE BURLAS Y VERAS

AUGUSTIN REDONDO
(Université de la Sorbonne Nouvelle-CRES)

Bien conocido es el trozo del *Quijote* de 1615 en que el caballero y su escudero se dirigen hacia el Toboso para ver a Dulcinea. Al llegar muy cerca del lugar, don Quijote decide esperar en un encinar a que anochezca para entrar a esa «gran ciudad», como él dice (II-VIII, pág. 99)[1]. Cuando ya es medianoche, se encaminan hacia el pueblo y ven un gran bulto, que el protagonista toma por el palacio de la dama de sus pensamientos, antes de darse cuenta de «que el tal edificio no era el alcázar sino la iglesia principal del pueblo» (II-IX, pág. 100). Exclama entonces el manchego: «Con la iglesia hemos dado, Sancho».

Esta frase, cuyo sentido inmediato es evidente, ha servido de base a varias lecturas metafóricas, punto de partida de diversas interpretaciones religiosas, desde la contrarreformista de Cesare de Lollis, Descousis y Moreno Báez[2] hasta

[1] Como en nuestros trabajos anteriores sobre el *Quijote,* citamos por la ed. de Luis Andrés Murillo, 2 vols., Madrid: Castalia, 1978 (2ª ed.).

[2] Cesare de Lollis, *Cervantes reazionario*, Roma: Fratelli Treves, 1924; Paul Marcel Descouzis, *Cervantes a nueva luz. El «Quijote» y el Concilio de Trento*, Frankfurt: Klostermann, 1966; *Id.*, *Cervantes a nueva luz. II. Con la Iglesia hemos dado Sancho*, Madrid: Ediciones Iberoamericanas, 1973; Enrique Moreno Báez, «Perfil ideológico de Cervantes» en *Suma cervantina*, ed. J. B. Avalle Arce y E. C. Riley, London: Tamesis Books, 1973, págs. 233-72.

Edad de Oro, XXV (2006), págs. 457-472

la erasmista de Américo Castro, Bataillon y Vilanova[3], pasando por la cabalista y criptojudía de Dominique Aubier y Leandro Rodríguez[4], para no citar más que unos cuantos nombres.

El propio Castro indicaba a las claras en *El pensamiento de Cervantes*:

> «El detritus de la crítica romántica [...] lo hallamos en quienes se afanan hoy por presentarnos un *Quijote* anticlerical, evangélico o anagramático»[5].

sin darse cuenta de que él también, en cierto modo, había de incluirse en dicha corriente crítica, por lo que hace a las implicaciones religiosas del texto, tanto con relación a su primera interpretación, como a la segunda, después del conocido vuelco realizado[6].

Es pues necesario volver al texto sin ojeras ni prejuicios y no olvidar tampoco que se trata de una obra de ficción. Esto quiere decir que ningún personaje solo puede expresar la totalidad de las ideas religiosas que aparecen en el transcurso del relato. Además, esas ideas no son necesariamente las de Cervantes[7].

Vamos a examinar pues algunos aspectos religiosos del *Quijote*, dejando de lado ex profeso el problema de los moriscos porque implica otros tipos de consideraciones. No obstante, no hemos de olvidar que el elemento lúdico desempeña un papel importante en la obra, lo que permite un juego, en más de una ocasión, entre burlas y veras, sin dejar de suscitar la reflexión del lector.

***

---

[3] Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid: ed. *Revista de Filología Española*, 1925; Marcel Bataillon, *Erasmo y España. Estudio sobre la historia espiritual del siglo XVI,* [1ª ed. en francés, 1937], México-Buenos-Aires: Fondo de Cultura Económica, 1966 (2ª ed. en español); Antonio Vilanova, *Erasmo y Cervantes*, Madrid: CSIC, 1949.

[4] Dominique Aubier, *Don Quichotte, prophète d'Israël*, Paris: Robert Laffont, 1966 (cfr. también la traducción al español: *Don Quijote, profeta y cabalista,* Barcelona: ed. Obelisco, 1981). En la misma dirección, *vid*. Ruth Reichelberg, *«Don Quichotte» ou le roman d'un juif marqué: essai* [1ª ed.: 1989], Paris: Seuil, 1999 [2ª ed.]; Leandro Rodríguez, *Don Miguel judío de Cervantes,* Santander: Editorial Cervantina, 1978.

[5] Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes,* nueva edición ampliada, con notas del autor y de Julio Puértolas, Barcelona-Madrid: Noguer, 1972, pág. 15. Lo de «anagramático» es una alusión directa a las descabelladas ideas de Nicolás Díaz de Benjumea sobre el *Quijote*, hacia finales del siglo XIX.

[6] Estamos aludiendo, claro está, a su obra tan conocida: *La realidad histórica de España*, México: Porrúa, 1954 y a sus trabajos posteriores sobre el *Quijote*, en particular a *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid-Barcelona: Alfaguara, 1966.

[7] Entre los diversos trabajos relacionados con el tema que nos ocupa, y para ahorrar bibliografía, *vid.* el de Vicente Gaos, en apéndice a su ed. del *Quijote*, 3 vols., Madrid: Gredos, 1987, III, págs. 122-61 («Cervantes y la Iglesia»). Cfr. también lo que hemos escrito en nuestro libro, *Otra manera de leer el «Quijote». Historia, tradiciones culturales y literatura,* Madrid: Castalia, 1998 (2ª ed.), págs. 90-9.

Y en primer lugar, una evidencia. En el *Quijote* se nombran múltiples personajes que pertenecen al universo religioso: beneficiados, sacerdotes, abades (palabra clásica para designar a los sacerdotes), curas, canónigos, obispos, arzobispos (hasta el papa aparece). También figuran, en el entorno de éstos, ermitaños y sacristanes. Sin embargo, ninguno de esos hombres de Iglesia desempeña la actividad que tendría que ser la suya: ni dicen misa, ni administran sacramentos, ni enseñan doctrina. Si se alude a la confesión y al matrimonio en que está implicado el cura de las bodas de Camacho —siendo la penitencia y el matrimonio dos de los sacramentos exaltados por el Concilio de Trento— es en el marco de una burla, en que Basilio se vale de un verdadero chantaje para que el sacerdote le case con la hermosa Quiteria[8]. El cura del pueblo de don Quijote, que es amigo suyo, aparece como un hombre «gran tracista» (I-XXIX, pág. 367), aficionado a burlas y diversiones, como lo revela el nombre doblemente marcado que lleva (Pedro Pérez)[9]. En efecto, no se le ve dedicarse al adoctrinamiento de los fieles y no vacila en abandonar a sus feligreses para divertirse saliendo en busca del hidalgo.

No es pues extraño que, aquí o acullá, se puedan encontrar algunas apreciaciones negativas, aunque pocas, acerca de los hombres de Iglesia. Por ejemplo, bien dice el propio cura del lugar de don Quijote, contestando a una pregunta del escudero, que los beneficios eclesiásticos van unidos, no a una actividad religiosa, sino a la renta que proporcionan (I-XXVI, pág. 325). De la misma manera, bien sabido es que un canonicato es ante todo una manera de ganarse la vida holgadamente y, por ello, el escudero del Caballero del Bosque puede confiarle a Sancho: «yo con un canonicato quedaré satisfecho de mis servicios» (II-XIII, pág. 128). Así pues, a nuestro Panza, bien le hubiera gustado «tener renta por la iglesia», de venir a ser arzobispo su señor, promoción evocada irónicamente en el texto, pero el campesino tiene que desistir de tal sueño por estar casado y ser «inútil para la Iglesia» (I-XXIX, pág. 363). Sin embargo, bien piensa Teresa, su mujer, que el hijo, Sanchico, ha de recibir las órdenes (II-V, pág. 74), como su tío el abad.

---

[8] Sobre el particular, *vid., Id., Otra manera de leer el «Quijote»*, págs. 383-401.

[9] Pedro Pérez es dos veces Pedro, pues Pérez significa «hijo de Pedro». Sobre las resonancias antroponómicas, más bien negativas, del nombre Pedro en el Siglo de Oro, véanse especialmente los estudios siguientes: Augustin Redondo, «Folklore, referencias históricas y trayectoria narrativa en la prosa castellana del Renacimiento: de Pedro de Urdemalas al *Viaje de Turquía* y al *Lazarillo de Tormes*» en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. S. Neumeister, 2 vols., Frankfurt: Vervuert Verlag, 1989, I, págs. 65-88, en particular 68-74; Margit Frenk, «Mucho va de Pedro a Pedro (polisemia de un personaje proverbial)» en *Scripta philologica in honorem Juan M. Lope Blanch*, 3 vols., México: UNAM, 1992, III, págs. 203-20; José Manuel Pedraza, «Rey Fernando, rey don Sancho, Pero Pando, Pero Palo, Fray Príapo, Frey Pedro: metamorfosis de un cuento de disparates», *Bulletin Hispanique,* 98-1 (1996), págs. 5-27. Acerca del personaje del cura más directamente, *vid.* James Iffland, «La raíz festiva del cura Pero Pérez» en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas,* ed. G. Grilli, Napoli: Istituto Universitario Orientale, 1995, págs. 353-62.

Paralelamente, se indica de pasada, en el episodio del cuerpo muerto, que «los señores clérigos [...] pocas veces se dejan mal pasar» (I-I, pág. 236). También se critica la influencia que los eclesiásticos, como el que está al lado de los duques, van cobrando sobre los próceres y las Autoridades (II-XXXI, pág. 278).

Por otra parte, si en el *Quijote* no se evocan los desvaríos amorosos de los eclesiásticos (piénsese en las famosas «mancebas de clérigo», esas «mulas del diablo») no se deja de lado el tema con relación al ermitaño del texto —notable atenuación—, el cual tiene sus gallinas y tampoco le falta una sotaermitaña (II-XXIV, págs. 225-226). Es que los ermitaños tenían muy mala fama, ya que, por vivir fuera de los pueblos, podían llevar una vida libre que no tenía nada que ver con el ascetismo y la penitencia de los Padres del desierto.

En resumidas cuentas, se trata de unos cuantos pinchazos en una obra en que el propio don Quijote (a quien Sancho ha dicho que quedaba descomulgado «por haber puesto las manos violentamente» en los clérigos acompañantes del cuerpo muerto) no vacila en afirmar: «yo no pensé que ofendía a sacerdotes ni a cosas de la Iglesia, a quien respeto y adoro...» (I-XIX, pág. 235).

En cuanto a los dos personajes principales, nunca entran en un templo o una capilla, oyen misa, reciben los sacramentos, etc. En una época en que el campo manchego está repleto de iglesias y capillas, como lo revelan las *Relaciones topográficas*, esa gran encuesta de terreno llevada a cabo entre los años 1575-1580, en particular por las tierras que recorren los dos protagonistas[10], no hay ninguna mención específica de ellas en el texto cervantino. La única vez que dan con una iglesia es en el trozo citado al empezar. Sancho bien entra en un templo, pero es en son de burla, cuando llega de gobernador a la ínsula Barataria:

> «..con mucha pompa le llevaron a la iglesia mayor a dar gracias a Dios, y luego, con algunas ridículas ceremonias, le entregaron las llaves del pueblo...» (IIXLV, pág. 376).

De tal modo, la iglesia viene a ser lugar de recreación, lugar de ostentación también —así lo indica Sancho Panza (II-V, pág. 76)— o, por fin, lugar de lances amorosos, como lo evoca Clara (I-XLIII, pág. 524), lo cual, por lo demás, está en consonancia con lo que revelan los documentos históricos[11].

---

[10] *Vid.* nuestro trabajo, «La religion populaire espagnole au XVIe siècle: un terrain d'affrontement?» en *Culturas populares: diferencias, divergencias, conflictos*, Madrid: Casa de Velázquez-Universidad Complutense de Madrid, 1986, págs. 338-39. Cfr. asimismo Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, *La mentalidad en Castilla la Nueva en el siglo XVI (Religión, economía y sociedad, según las «Relaciones Topográficas» de Felipe II),* El Escorial: Ediciones Escurialenses, 1986, págs. 53 y sigs.

[11] *Vid.* A. Redondo, «La religion populaire...», págs. 363-64, donde se encontrarán varios ejemplos de ello.

UAM Ediciones

Asimismo, el único momento en que aparece verdaderamente la confesión, se sitúa al final de la segunda parte, cuando el libro está ya acabado virtualmente pues, al recobrar la razón el protagonista, no puede sino desaparecer el loco don Quijote. Alonso Quijano el Bueno se prepara entonces a morir, pide un confesor y muere muy cristianamente «después de recibidos todos los sacramentos» (II-LXXIV, pág. 591), es decir los de penitencia, comunión y extremaunción.

Por otro lado, tanto don Quijote como Sancho, rezan muy poco. El caballero, antes de adentrarse en la Cueva de Montesinos, se hinca de rodillas y hace «una oración en voz baja al Cielo, pidiendo a Dios le ayudase» (II-XXII, pág. 208). Cuando el episodio del barco encantado, el escudero, al ver el peligro que corre con su amo, «puesto de rodillas, las manos juntas y los ojos clavados al cielo, pidió a Dios con una larga y devota plegaria le librase...» (II-XXIX, págs. 266-67). Pero estas ocasiones son muy reducidas en la obra y se trata siempre de una comunicación directa con Dios, sin que se sepa de qué tipo de plegaria se trata. En un trance, frente a la peligrosa aventura que va a emprender, la del vuelo de Clavileño, Sancho dice a los presentes que le ayuden «con sendos paternostres y sendas avemarías» (II-XLI, págs. 348-49).

En alguna que otra ocasión, aparecen las cuatro oraciones básicas (*Pater Noster, Ave María, Credo, Salve Regina),* pero es en un ambiente lúdico, cuando el Manchego está preparando el bálsamo de Fierabrás y dice todas esas oraciones sobre la alcuza, más de ochenta veces, según señala el texto (I-XVII, pág. 210)[12].

Hay que constatar que el entorno de don Quijote y Sancho Panza es muy poco religioso, a pesar del papel que el cura desempeña en el transcurso de sus aventuras (pero ya sabemos que no se trata de su acción como eclesiástico sino como hombre jocoso).

Esto no significa que la ortodoxia de los protagonistas se pueda poner en tela de juicio.

En efecto, el caballero subraya que es «católico y fiel cristiano» (I-XIX, pág. 235) y Sancho lo confirma: «te hago saber —le dice a Maese Pedro— que es mi señor don Quijote tan católico y escrupuloso cristiano...» (II-XXVI, pág. 246). El escudero no le va en zaga al caballero ya que le indica, cuando están hablando, en amor y compañía: «creo firme y verdaderamente en Dios y en todo aquello que tiene y cree la santa Iglesia Católica Romana» (II-VIII, pág. 94).

---

[12] Sobre el particular, *Vid.* nuestro trabajo «El episodio del bálsamo de Fierabrás en el *Quijote*. Intertextualidad, parodia, resabios hechicerescos y festivos ecos farmaco-mercantiles» en *Por discreto y por amigo. Mélanges offerts à Jean Canavaggio,* ed. C. Couderc y B. Pellistrandi, Madrid: Casa de Velázquez, 2005, págs. 131-43, y más directamente, 137-38.

Esas afirmaciones, que encajan muy bien con las orientaciones postridentinas, se compaginan asimismo con las manifestaciones externas de la religiosidad que aparecen en la obra, pero que no están directamente vinculadas a los dos protagonistas.

Recuérdese la comitiva nocturna, con varios sacerdotes encamisados llevando hachas encendidas, la cual acompañaba a un difunto, un caballero de Baeza, a quien iban a enterrar en Segovia (I-XIX, pág. 232). Asimismo, piénsese en la procesión organizada en un lugar para pedirle al Cielo la lluvia deseada en época de gran sequía, sacando para ello una imagen de la Virgen, a la cual llevaban a una ermita, en medio de las rogativas y de los azotes que se administraban los disciplinantes (I-LII, pág. 598).

Hasta cruzan por el texto alusiones a oraciones populares como la de Santa Apolonia, utilizada contra el mal de dientes (II-VII, pág. 86), a ensalmos empleados inclusive por el cura burlón para pegar las barbas del disfraz con ellas (I-XXIX, pág. 369) o a exorcismos para ahuyentar a los demonios que, como dice Sancho, «todos huelen a piedra azufre y a otros malos olores» (I-XLVII, pág. 558).

Estas formas de religiosidad bien enlazan con la valorización de la tradición religiosa cristiana, afirmada en el Concilio de Trento, a pesar asimismo del deseo de depuración deseado por los Padres tridentinos, deseo que se transcribió en esas campañas de adoctrinamiento llevadas a cabo en los diversos países de la Cristiandad, en España por ejemplo. A ellas se refiere Sancho cuando alude al «padre predicador que la Cuaresma pasada predicó en este pueblo...» (II-V, pág. 78).

Además, objeto de oposición violenta entre católicos y protestantes había sido el tema de las imágenes, de las reliquias y del culto de los santos[13], planteado tan sólo en la última sesión del Concilio, declarado entonces legítimo y enaltecido como tal. Por encima de la posición de los Padres tridentinos, este tema reanudaba con una exaltación muy arraigada en épocas anteriores.

El tema de las imágenes[14] está poco presente en el *Quijote*, y está relacionado fundamentalmente con la Virgen María, «cuya imagen benditísima» (I-LII,

---

[13] *Vid.,* por ejemplo, acerca del culto de los santos, Peter Brown, *Le culte des saints,* Paris: Cerf, 1984; André Vauchez, *La sainteté en Occident, aux derniers siècles du Moyen Âge*, Rome: Publications de l'Ecole française de Rome, 1980; Jean-Michel Sallmann, *Naples et ses saints à l'âge baroque (1540-1750),* Paris: PUF, 1994; etc.

[14] Sobre el tema de las imágenes, *vid.*, por ejemplo, Olivier Christin, «Les miracles accomplis par l'intermédiaire des images, ou les signes au secours des signes (1530-1630)» en *Les signes de Dieu aux XVIe et XVIIe siècles*, ed. G. Demerson et B. Dompnier, Clermont-Ferrand: Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université Blaise Pascal, 1993, págs. 79-87; Daniel Arasse, «Entre dévotion et culture: fonction de l'image religieuse» en *Faire croire*, Rome: Ecole Française de Rome, 1981, págs. 131-46; Santiago Sebastián, *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid: Alianza, 1989; Paloma Martínez-Burgos García, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte*

UAM Ediciones

pág. 599) se evoca en unas cuantas ocasiones, así como la de unos santos que se llevan a una aldea para ponerlos en un retablo que se está haciendo (II-LVIII, pág. 471). Los comentarios que se expresan entonces se insertan perfectamente en la orientación contrarreformista.

Lo mismo ocurre con el motivo de las reliquias[15], muy poco utilizado y casi siempre por boca de Sancho, quien evoca por ejemplo las capillas de los santos «llenas de gentes devotas que de rodillas adoran sus reliquias» (II-VIII, pág. 98).

Sin embargo, estos temas que, en la España de la Contrarreforma, podían ser peliagudos aparecen a veces en una óptica más o menos burlesca, por ejemplo cuando el cabrero, al contar la historia de la hermosa Leandra, dice que la fama de su belleza se había extendida por todas partes, hasta por los palacios de los reyes de modo que venía a verla «todo género de gente, como a cosa rara o como a *imagen* de milagros» (I-LI, pág. 591). Es también lo que pasa con el motivo de las reliquias. Así, en el episodio de la boda de Camacho, el licenciado quiere demostrar al bachiller cómo en el manejo de la espada el arte vence a la fuerza. Detiene con destreza los golpes del adversario y el narrador indica: «en mitad de su furia le detenía [la zapatilla de la espada] y se la hacía besar como si fuera *reliquia*, aunque no con tanta devoción como las reliquias deben y suelen besarse» (II-XIX, pág. 184).

El rebajamiento de la comparación pone de relieve la ironía con la cual se trata de las imágenes, las cuales, sin embargo, constituían un recurso propagandístico empleado por la Iglesia postridentina. Lo mismo pasa con la excesiva devoción provocada por ese menudear de reliquias tan utilizadas[16], de las cuales el propio rey Felipe II tenía varios miles en el Escorial[17].

---

religioso en el siglo XVI español, Valladolid: Publicaciones de la Universidad, 1990; Pierre Civil, *Image et dévotion dans l'Espagne du XVIe siècle: le traité «Norte de Ydiotas» de Francisco de Monzón*, Paris: Publications de la Sorbonne-PSN, 1996, «Textes et documents du CRES», V; Javier Portús y Jesusa Vega, *La estampa religiosa en la España del antiguo régimen*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1998.

15 *Vid.,* por ejemplo, acerca de las reliquias, Patrice Boussel, *Des reliques et de leur bon usage,* Paris: Balland; 1971; Nicole Hermann-Mascard, *Les reliques des saints. Formation coutumière d'un droit,* Paris: Klincksieck, 1975; José Luis Bouza Álvarez, *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*, Madrid: CSIC, 1990, en particular, págs. 29-46, 343-53, etc.

16 *Vid.* el gran número de reliquias que existían en las iglesias y ermitas de Castilla la Nueva, según las *Relaciones topográficas:* A. Redondo, «La religion populaire..», pág. 355.

17 Recuérdese que, en el Escorial, Felipe II tenía 507 relicarios que encerraban 7500 reliquias. El fraile Jerónimo fray José de Sigüenza ya insistía sobre esta devoción del soberano en su *Libro tercero de la orden de San Jerónimo* (1605): *vid.* fray José de Sigüenza, *La fundación del Monasterio de El Escorial,* Madrid: Turner, 1986, págs. 98-100. Sobre el particular, cfr. asimismo Juan Manuel del Estal, «Felipe II y su archivo hagiográfico de El Escorial», *Hispania Sacra,* 23 (1970), págs. 68-95.

Paralelamente, las imágenes de los santos a los cuales nos hemos referido anteriormente, imágenes que se iban a integrar en un retablo, corresponden todas a santos a caballo, como dice don Quijote (II-LVIII, págs. 472-75): San Jorge, San Martín, Santiago, San Pablo (el cual cae de su montura). Nótese que se trata de cuatro santos que han de adornar el retablo, como si se tratara de los cuatro evangelistas. Son portadores de un mensaje —el de la Iglesia— que hasta cierto punto sustituye al del Evangelio. Si don Quijote exalta a los cuatro, no deja de insistir sobre Santiago, llamado don San Diego Matamoros, santo caballero, el que guiaba a los españoles cuando querían dar una batalla, en particular contra los musulmanes.

¿No habrá que situar esta evocación de Santiago, patrón de España, en la polémica encarnizada, que estaba en sus albores en el momento del segundo *Quijote,* entre los que querían promocionar a Teresa de Ávila, ya beatificada pero todavía no canonizada, como patrona de España, frente a los que defendían el patronato tradicional, arguyendo además en favor de la superioridad del santo guerrero, el de la Reconquista, sobre la carmelita, y del hombre sobre la mujer[18]?

Por otra parte, cuando don Quijote y Sancho están hablando, esperando a que anochezca para entrar en el Toboso, llegan a evocar el tema de la santidad y la veneración que se debe a los santos (II-VIII, págs. 98-9). Verdad es que, en la España postridentina, la exaltación de la santidad ha conducido a pedir a Roma la canonización de diversos españoles, siendo la mayoría de ellos religiosos o perteneciendo a la Compañía de Jesús, llegando el punto cumbre de esas canonizaciones, después de la de fray Diego de Alcalá, en 1588, a la oleada de 1622 con la santificación de Isidro de Madrid, de Teresa de Ávila, de Íñigo de Loyola y de Francisco Javier.

Dentro de este contexto, hay que situar el debate entre el caballero y el escudero. Sancho, muy apegado a las formas populares de religiosidad, enaltece

---

[18] *Vid*. también lo que escribe Michel Moner, con otro tipo de orientación: «Cervantes y el tema hagiográfico en el *Quijote.* Cuatro bultos en un pradecillo (II, 58)» en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. B Vistarini, 2 vols., Palma: Universitat de les Illes Baleares, 2001, I, págs. 601-10. Sobre la polémica a la cual aludimos (en ella, Quevedo participó activamente a favor de Santiago), *vid.* Ofelia Rey Castelao, *La historiografía del voto de Santiago. Recopilación crítica de una polémica histórica*, Santiago de Compostela: Publicaciones de la Universidad, 1985; Francisco López Estrada, «Cohetes para Teresa. La relación de 1627 sobre las fiestas de Madrid por el patronato de España de Santa Teresa de Jesús y la polémica sobre el mismo» en *Actas del Congreso Internacional Teresiano,* ed. T. Egido y V. García de la Concha, 2 vols., Salamanca: Ediciones de la Universidad, 1982, II, págs. 637-81. Acerca del papel específico de Quevedo, *vid.* José María Díaz Fernández, «Quevedo y el cabildo de la Catedral de Santiago» en *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago en dos aniversarios*, ed. S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela: Publicaciones de la Universidad, 1995, págs. 105-18; Pablo Jauralde, *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid: Castalia, 1998, págs. 541-72 (XV: «El patronazgo de Santiago»).

UAM Ediciones

a esos frailecillos más o menos incultos (como fray Diego de Alcalá)[19], pero impulsados por una fe y una caridad ardientes así como por un gran deseo de mortificación que les conducía a azotarse para castigar la carne pecadora e intentar seguir los pasos de Cristo. Don Quijote es mucho menos entusiasta, defendiendo a los caballeros, que también pueden ser santos.

Obsérvese, por otra parte, que en un momento en que se asiste a la promoción de otro tipo de santidad, encarnado por los Padres de la Compañía de Jesús, orden intelectual, pero también orden de terreno y asimismo emblema del espíritu tridentino (ya había sido beatificado Íñigo de Loyola en 1609, antes de que lo fuera Francisco Javier), nada se dice sobre el particular. Pero es posible que se critique la expansión que van tomando los jesuitas por esos años, en particular al transformarse en confesores de los próceres y de los soberanos. Tal vez sea uno de ellos ese grave eclesiástico que está al lado de los duques (II-XXXI, pág. 278).

¿Será que todos estos caminos de santidad no suscitan verdaderamente ningún entusiasmo en don Quijote, quien afirma de manera significativa: «muchos son los caminos por donde lleva Dios a los suyos al cielo» (II-VIII, pág. 98), insinuando pues que «cada uno puede salvarse en su estado» sin tener que imitar a esos modelos?

Desde este punto de vista, resulta interesante notar que los recorridos de santidad aludidos cuajaban en numerosas relaciones, muy difundidas bajo forma de pliegos, que adoptaban siempre el mismo tipo de estructura: «*[Relación de la] vida, muerte y milagros de ...»*.[20] Y precisamente, éste es el esquema que se menciona con ironía en la primera parte de la obra, con referencia al hidalgo manchego, cuando el segundo autor está buscando el manuscrito de sus aventuras y evoca entonces: «Toda la vida y milagros de nuestro famoso español don Quijote de la Mancha, luz y espejo de la caballería manchega» (I-IX, pág. 141).

De manera humorística, se transforma de tal modo el protagonista en uno de esos santos, en uno de los «santos caballeros» que él mismo cita en su coloquio con Sancho. No podía prever Cervantes que, posteriormente, a partir del Romanticismo, algunos críticos no estarían lejos de santificar a don Quijote.

Pero hablar de santidad implica hablar de milagros. Es que el milagro es un signo de la relación privilegiada que existe entre Dios y el futuro santo o el santo ya proclamado como tal por la Iglesia. Es la marca indiscutible de su santidad y al mismo tiempo de la supremacía de la religión católica, de la verdadera religión. No es pues extraño que en el enfrentamiento entre católicos y protestantes

---

19 Sobre el particular, *vid.* A. Redondo, *Otra manera*.., págs. 284-86.

20 *Vid.* nuestro trabajo, «Les *relaciones de sucesos* de la fin du XVIe siècle et du début du XVIIe face au message tridentin: quelques aspects du culte des saints» en *Les arts et les lettres de la Contre-Réforme,* ed. L. Amselem-Szende, *Cauces,* 3 (2002), págs. 135-50.

UAM Ediciones

—luteranos como se decía entre los españoles— el milagro haya desempeñado un papel importante. Una verdadera «fiebre milagrera», que da nuevo vigor a viejas creencias, se apodera de España después del Concilio de Trento, a partir de los años 1570 e invade el siglo XVII, de manera que las relaciones de milagros se multiplican en esta época[21], relatando más de una vez algunos milagros apócrifos, que los ciegos cantaban luego[22] y por ello Sancho prohíbe que lo hagan cuando está de gobernador de la ínsula Barataria (II-LI, pág. 433). De la misma manera, muchas comedias referían milagros falsos como lo señala el cura, cuando está conversando con el canónigo (I-XLVIII, pág. 570)[23].

Sin embargo, Sancho, tan apegado al trayecto de santidad de los frailecillos, menciona los milagros realizados por su intercesión de manera indirecta, pues se refiere a los exvotos que rodean sus reliquias: «velas, mortajas, muletas, pinturas, cabelleras, ojos, piernas» (II-VIII, pág. 98).

El tema del milagro es tan candente que hay que tener cuidado con la manera de manejarlo.

Sin embargo, hay un trozo en la segunda parte del *Quijote* en que este tema aparece de manera burlesca, como hemos tenido ocasión de subrayarlo ya[24].

Recuérdese el episodio de Basilio en que el joven pastor finge pasarse una espada por el cuerpo al ver que la mujer amada, la hermosa Quiteria, está a punto de contraer matrimonio con otro, el rico Camacho, por voluntad del padre de la moza. Finge Basilio que está en el trance de la muerte y, para que pueda confesarse y morir en paz, pide que se le case con Quiteria ya que, después de su inminente fallecimiento, ella podrá ser la mujer de Camacho. Todos acceden a ello y en cuanto el sacerdote les ha dado la bendición nupcial, el joven se pone en pie con mucha destreza, pues se ha tratado de una trampa para conseguir lo deseado, trampa en la cual todos habían caído. Pero en un primer momento,

---

[21] *Vid.* Raphaël Carrasco, «Milagrero siglo XVII», *Estudios de Historia social,* 36-37 (1986), págs. 401-22; Augustin Redondo, «Les relaciones de sucesos dans l'Espagne du Siècle d'Or: un moyen privilégié de transmission culturelle» en *Les médiations culturelles*, ed. A. Redondo, Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1989, págs. 55-68, y más directamente, 63-5.

[22] *Vid.* el significativo *Memorial* escrito por Lope de Vega y publicado en facsímil por María Cruz García de Enterría en su libro *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid: Taurus, 1973, entre las págs. 88 y 89. El Fénix indica acerca de esas relaciones cantadas por los ciegos: «y otras vezes fingen milagros, y que la Virgen nuestra Señora baxa del cielo, con versos tan desatinados, palabras tan indecentes y mentiras tan encubiertas...».

[23] Para contextualizar lo que dice el cura, *vid.* varios discursos en contra del teatro, contemporáneos del *Quijote*, en Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* [1904], nueva ed. en facsímil, con un estudio preliminar e índices de J. L. Suárez García, Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1997.

[24] *Vid.* A. Redondo, *Otra manera...*, págs. 283-401 («El episodio de Basilio»), y más directamente, 392-95.

UAM Ediciones

algunos de los circunstantes empiezan a decir en voz alta: «¡Milagro, milagro!», a lo cual Basilio replica: «¡No milagro, milagro, sino industria, industria!» (II-XXI, pág. 200).

La reacción del zagal no puede ser más ortodoxa, pero la simetría de las exclamaciones «¡Milagro, milagro!» por un lado, «¡industria, industria!» por otro, no deja de ser muy ambigua.

Si insertamos este tipo de correspondencia en el contexto del afán milagrero que hemos subrayado y en el desarrollo de tantos milagros fingidos, esa manera que tiene Basilio de jugar con el milagro, aunque falso, le quita a éste su particularidad de «señal sagrada». Se viene a poner de relieve, en cierto modo, que lo que así se llama es fruto de la industria, es decir de la habilidad. El ambiente festivo unido a la burla permite que el episodio no se haya tenido que suprimir, que la Inquisición no haya reaccionado, pero ¿quién sabe cómo percibían los lectores esa ambigua equivalencia?

Así, puesto a jugar con este tema, el narrador puede hablar de los falsos milagros de Mahoma (I-V, pág. 103). Pero ¿se tratará únicamente de los suyos?

Acabamos de hablar de la Inquisición. El término sólo aparece dos veces en el texto pues, como lo dice el viejo refrán, «Con la Inquisición, chitón». Se trata en particular del episodio de la cabeza encantada en la barcelonesa casa de Antonio Moreno (II-LXII, págs. 514-17). Éste teme que los inquisidores, definidos como «despiertas sentinelas de nuestra fe» (*ibid.*, pág. 517), se enteren del caso.

No obstante, hay en el *Quijote* un capítulo en que la acción inquisitorial contra los libros considerados como peligrosos se halla evocada. Estamos aludiendo al célebre escrutinio de la biblioteca de don Quijote por parte del cura y del barbero, con destrucción por el fuego de una serie de obras (I-VI). El vocabulario utilizado en este capítulo y en otros en que se trata de censura de libros es revelador y remite tanto al auto de fe y a los condenados a la hoguera como al auto de expurgación con la quema de los libros condenados: *sambenito, hereje, infame, dogmatizador, secta mala, razones endiabladas, auto general, acto público, quemar*[25].

Lo que leen los intelectuales como don Quijote ha de controlarse estrechamente porque de ahí ha surgido la mirada crítica con la cual varios espíritus libres del siglo XVI habían considerado los textos y las ceremonias de la Iglesia. Ello había conducido a la disidencia, al luteranismo. La vigilancia extrema del Santo Oficio era pues necesaria y se habían tenido que elaborar varios índices de libros prohibidos, lo que a su modo hacen el cura y el barbero.

Sin embargo, el texto juega con este tema candente, parodia la actividad inquisitorial, ya que se trata de libros de caballerías, lo que hasta cierto punto atenúa el impacto que el trozo podía alcanzar.

[25] Acerca de este vocabulario, *ibid.*, págs. 94-5.

UAM Ediciones

Por otro lado, esos frailecillos que se transformaban en santos se azotaban con frecuencia, de la misma manera que lo hacían los disciplinantes que participaban en diversas procesiones, como ya lo hemos señalado, para mortificarse y, gracias a esta penitencia, dar mayor valor a lo que se pedía a Dios[26].

Verdad es que la Iglesia de la Contrarreforma ha insistido sobre el valor de la penitencia que permitía la redención del pecador. Se multiplican después del Concilio de Trento las cofradías de penitentes, particularmente en España. No es ninguna casualidad si la Madalena, la pecadora por excelencia, que había llorado sus pecados, y se había redimido por la penitencia sufrida, había venido a ser el símbolo privilegiado del espíritu postridentino.

En son de burla, vemos aparecer la penitencia de don Quijote en la Sierra Morena (I-XXV-XXVI). Sin embargo, no se trata de ninguna imitación de los Padres del desierto, por ejemplo de ese San Jerónimo tan glorificado por la doctrina contrarreformista. Si el protagonista se recluye en las fragosidades de la sierra, es para hacer una fingida penitencia de amor, imitando a Orlando y Amadís de Gaula. No obstante, el tema religioso se mezcla con éste pues el caballero confecciona un rosario con una gran tira de las faldas de su camisa a la cual le da once nudos, el uno más gordo que los otros y, dice el narrador, «esto le sirvió de rosario el tiempo que allí estuvo, donde rezó un millón de avemarías» (I-XXVI, pág. 320). También siente el protagonista que no haya por esos lugares ningún ermitaño con el cual pueda confesarse, pero ya sabemos de la mala fama que tenían los ermitaños.

Esta parodia del tema de la penitencia podía ser contraproducente. Asimismo, la del rosario, cuando éste era un verdadero emblema de la Contrarreforma y, por ello, se sublimaba a la célebre «Virgen del Rosario»[27]. Algo parecido ocurría con esa manera divertida de evocar la repetición mecánica de un gran número de *Ave María*.

A causa de ello, sin duda, en la segunda edición del *Quijote*, se suprimió el trozo vinculado a la confección del rosario y a ese rezo tan particular. Posteriormente, en 1624, la Inquisición portuguesa mandó expurgar todo lo relacionado con dicho rosario.

Paralelamente, se nos presenta la jocosa penitencia de Sancho en el *Quijote.* Como es sabido ha de administrarse 3300 azotes en las posaderas, no para poder redimirse, sino para poder redimir —o sea para desencantar— a Dulcinea, lo que viene a ser muy divertido porque además es él el inventor de ese encantamiento.

El socarrón escudero, apremiado por su señor, ha de encontrar una solución. Si bien se da cinco o seis azotes, se las arregla para salir del trance, dándoselos ya

---

26 *Ibid.,* págs. 174-77 y 180.

27 *Vid.* S. Sebastián, *Contrarreforma...*, págs. 195-207.

UAM Ediciones

no en las espaldas sino en los árboles, «con unos suspiros de cuando en cuando, que parecía que cada uno le arrancaba el alma». (II-LXXI, pág. 572).

De manera festiva, no deja de ponerse en tela de juicio el sentido de esas penitencias extremadas valorizadas por las orientaciones contrarreformistas. Al mismo tiempo, se insiste sobre el engaño que constituyen esas aparatosas penitencias de los disciplinantes que, en muchos casos, como lo indica Tomé Pinheiro da Veiga, a principios del siglo XVII, ni siquiera se las administraba siempre el que presuntamente llevaba el saco y el capirote, pues había alquilado los servicios de un criado que se las propinaba en su lugar, como en el caso de don Quijote[28]. ¿No se tratará, una vez más, de embestir contra las exterioridades, las vanas ostentaciones de la religión católica, sugiriendo que no es ése el camino de la santidad?

Dicho camino lo habían seguido más de una vez los mártires. Durante varios siglos, el martirio había ido vinculado a la afirmación, hasta la muerte, de la fe cristiana en tierra musulmana. Es lo que deseaba Teresa de Ávila, como lo dice en un fragmento muy conocido de su *Vida*: cuando era jovenzuela, quería marcharse a tierra de moros para morir como una mártir[29]. Sin embargo, los siglos XVI y XVII han visto desarrollarse, en unión con la doctrina de los Padres tridentinos, la acción misionera en otras tierras, en las Indias Orientales y en el Japón sobre todo, como lo había ilustrado el jesuita Francisco Javier, el futuro santo[30]. Salen, en los primeros años del siglo XVII, diversas relaciones del martirio sufrido por varios jesuitas o religiosos de órdenes más tradicionales[31]. De tal modo, la vía de la santidad les estaba abierta.

No podemos menos, desde esta perspectiva, de evocar un episodio particularmente bufonesco, simétrico del de los azotes sanchescos. Nos referimos al de Altisidora[32]. Recuérdese que dicho episodio se compone de dos partes. Después de la primera en que aparece el enamoramiento burlesco de la donce-

---

28 *Vid.* Tomé Pinheiro da Veiga, *Fastiginia o fastos geniales*, trad. y ed. N. Alonso Cortés, Valladolid: Imprenta del Colegio de Santiago, 1916, pág. 11b.

29 *Libro de la vida*, ed. D. Chicharro, Madrid: Cátedra, 1990 (8ª ed.), pág. 121.

30 *Vid.* nuestro estudio en prensa, «Un nuevo modelo de santidad en la España contrarreformista: el caso del jesuita Francisco Javier» en *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro: el santo,* Actas del Seminario internacional de la Casa de Velázquez, Madrid, octubre de 2003.

31 *Vid.* Pierre Civil, «Les martyrs de la foi dans l'Espagne de la Contre-Réforme. Textes et images» en *Écriture, pouvoir et société en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles. Hommage du CRES à Augustin Redondo,* coord. P. Civil, Paris: Publications de la Sorbonne-PSN, 2001, «Travaux du CRES», XVII, págs. 25-36; *Id.*, «L'image du martyr dans l'Espagne post-tridentine. Autour de quelques représentations de martyrs chartreux et mercédaires» en *Les arts et les lettres..., Cauces,* 3 (2002), págs. 25-36.

32 *Vid.* nuestro estudio, «Fiestas burlescas en el castillo ducal: el episodio de Altisidora» en *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas,* ed. A. Bernat, Palma: Universitat de les Illes Balears, 1999, págs. 49-62.

lla de la duquesa con relación a don Quijote, y los juegos a que esto da lugar en la mansión de los duques, el héroe, ya harto de tanta holgura, se marcha en busca de nuevas aventuras y llega a Barcelona en compañía de su escudero. De regreso, pasa otra vez por el castillo ducal. Se entera entonces de que Altisidora ha muerto de melancolía erótica a causa de la ausencia del amado caballero, es decir que los duques han deseado que la burla se prosiga.

La joven aparece tendida en un túmulo mortuorio, rodeada por los próceres, los dos protagonistas y los jueces infernales, Minos y Radamanto (II-LXIX, pág. 559). Estos últimos, como antaño en el caso de Dulcinea, profetizan de qué modo será posible resucitar a la doncella de la duquesa. Sancho tendrá que sufrir vienticuatro mamonas, doce pellizcos y seis alfilerazos (*ibid.*), pena jocosa que han de aplicarle las dueñas. Como cuando se tratara de la dama de don Quijote, Sancho aceptará a regañadientes y conseguirá que la moza vuelva a la vida.

Lo que llama la atención es que la palabra *martirio* se repite cuatro veces en este episodio. Don Quijote, por ejemplo, le dice a su escudero: «...ten paciencia, hijo, y da gusto a estos señores y *muchas gracias al cielo por haber puesto tal virtud en tu persona* que con el *martirio* della desencantes los encantadores y *resucites los muertos*» (II-LXIX, pág. 561).

Así pues, Sancho, como los futuros santos, tiene una relación privilegiada con el Cielo. El «martirio» que ha de padecer (su señor le aconseja que tenga paciencia) le abre la vía de la santidad. Y precisamente, una de las manifestaciones de esa santidad es la capacidad que tiene el elegido de hacer milagros, siendo el más llamativo el de resucitar a un muerto, a imitación de Jesús. Todas las relaciones de santos ponen de relieve este trayecto[33]. Sancho se transforma de tal modo en un santo. En el ambiente bufonesco que corresponde al episodio, se está jugando con el nombre del escudero, siendo Sancho Panza la forma popular de San(to) Panza, uno de esos santos burlescos de las fiestas de Carnestolendas[34].

Burla burlando, se invierten todas las perspectivas y se ponen en tela de juicio las verdades mejor asentadas de la España contrarreformista, al divertirse a expensas de la santidad, del milagro, del martirio, de la resurrección, temas todos éstos manejados un sinfín de veces por los embaucadores religiosos. Más allá, en trozos como éstos, se hallan censuradas todas las llamativas manifestaciones externas de la religión al uso.

Nótese que, aunque sea el fruto de su locura, don Quijote embiste contra esas formas de religiosidad, que se trate por ejemplo de la procesión para pedir el agua del cielo o de la que constituyen los acompañantes del cuerpo muerto. De paso, también pelea contra los sacerdotes implicados en estas manifestaciones o contra los frailes que aparecen en el episodio del vizcaíno (I-VIII, pág. 134).

---

33 *Vid.* A. Redondo, «Les *relaciones de sucesos* de la fin du XVIe siècle...», pág. 140.

34 *Vid.* nuestros trabajos, *Otra manera...,* págs. 196-98 y «Fiestas burlescas...», pág. 61.

UAM Ediciones

¿Estaría don Quijote atraído por una religiosidad más intelectualizada, más interiorizada, frente a su escudero apegado a una religiosidad de la exterioridad llamativa, que permite la exaltación de las formas más triviales de las creencias católicas?

No se olvide, sin embargo, que, como buen caballero, el Manchego parece adicto a don San Diego Matamoros (como él lo llama), a pesar de ser éste un santo tradicional que va perdiendo terreno. Pero Sancho, que presume tanto de su limpieza de sangre (I-XXI, pág. 263; I-XLVII, pág. 563, etc.), es un admirador de esos frailecillos «idiotas» que se transforman en santos, como fray Diego de Alcalá.

No obstante, frente a estos dos tipos de santidad, encarnados por los dos Diegos nombrados, aparece otro tipo en el *Quijote*, una especie de «santo laico» representado por don Diego de Miranda, el Caballero del Verde Gabán (II-XVI-XVIII).

Este caballero está casado y lleva una vida tranquila y discreta dedicada a hacer el bien y a poner paz entre sus vecinos. Desecha toda hipocresía y todas esas ceremonias externas y ruidosas valorizadas por la doctrina tridentina, de manera que el silencio reina en su casa. No habla pues de confesión, de sacramentos, de santos ni de reliquias. La única concesión a las exigencias contrarreformistas es la misa diaria y la devoción a la Virgen, aunque más que todo tiene confianza en la misericordia divina.

Sancho bien se ha dado cuenta de que la vida de don Diego de Miranda era «buena y santa» (II-XVI, pág. 153) y por ello, apeándose de su asno, ha ido a besarle los pies por considerar que era un «santo a la jineta» (el caballero cabalgaba con estribos cortos). Esto opone el del Verde Gabán a esos santos caballeros evocados por don Quijote, santos a la brida, que corresponderían a formas anticuadas de religiosidad[35].

El ideal ilustrado por don Diego de Miranda es auténticamente cristiano («erasmista», decía Marcel Bataillon). Es el de un hombre que lleva una vida sencilla y discreta, aplicando la doctrina cristiana, una vida anunciadora, tal vez, de tiempos nuevos.

***

En el *Quijote,* afloran varias veces los problemas religiosos aunque normalmente no formen parte de las preocupaciones de los protagonistas. Es que se trata de una obra de entretenimiento. Sin embargo, entre carcajadas, pueden decirse algunas verdades unidas al universo de la religión. Ese juego entre burlas y

[35] Sobre este tipo de oposición, *vid.* A. Redondo, *Otra manera...,* págs. 286-288.

veras permite enunciar verdades a dos luces, crear una ambigüedad que provoca una saludable reflexión por parte del lector. Sobresale entonces, en diversas ocasiones, una orientación de purificación, de acendramiento de la religiosidad al uso. Esto conduce a poner en tela de juicio, varias veces, las características más llamativas de la doctrina contrarreformista para preconizar, según parece, una auténtica puesta en obra del mensaje cristiano, en conformidad con el lema de la portada: «Spero lucem post tenebras».

CERVANTES, LOPE, GÓNGORA, EL *ENTREMÉS DE LOS ROMANCES* Y LOS PRIMEROS CAPÍTULOS DEL *QUIJOTE*[1]

ANTONIO REY HAZAS
(Universidad Autónoma de Madrid)

Cervantes debió de conocer el *Entremés de los romances* hacia 1598, esto es, por las mismas fechas en que se estaba gestando el *Quijote*, conforme a la famosa frase del prólogo: «bien como quien se engendró en una cárcel», la de Sevilla; o poco después, dado que se producía por entonces su distanciamiento de Lope de Vega, con quien hasta esas fechas había mantenido buenas relaciones. Si tenemos en cuenta que la ruptura entre ambos es ya obvia en 1602, no hay duda de que Cervantes había tenido acceso al *Entremés de los romances* poco antes, entre 1598 y 1600, probablemente, aunque la pieza estaba escrita seguramente en 1593.[2]

Es muy probable, en consecuencia, que el mencionado entremés influyera directamente en la génesis del *Quijote* y, particularmente, en la primera salida del *Ingenioso hidalgo*, cuya estructura es la de una novela corta evidente, la de una hipotética «novela ejemplar» (como *El cautivo*, *Rinconete y Cortadillo* o

[1] Buena parte de estas reflexiones nacen de Antonio Rey Hazas, *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid: Eneida, 2005, págs. 123-42; otras se encuentran en Antonio Rey Hazas con la colaboración de Mariano de La Campa, *El nacimiento del Quijote. Edición y estudio del »Entremés de los romances»*, Guanajuato, México: CEC, 2006.

[2] *Vid. El nacimiento del Quijote. Edición y estudio del «Entremés de los romances»*.

Edad de Oro, XXV (2006), págs. 473-501

El celoso extremeño, obras anteriores al *Quijote* que demuestran la dedicación cervantina a tales menesteres por esas fechas), con independencia de que verdaderamente fuera publicada o no, dado que, además de su coherencia estructural y temática, está escrita y concebida sin división en capítulos. Es obvio que Cervantes la escribió primero de un tirón, como una novela corta, sin pensar en dividirla, y que la dividió después, cuando se decidió a proseguir el *Quijote* como un libro extenso; y lo hizo, además, aceleradamente, sin detenerse a hacerlo con precisión ni dedicarle mucho tiempo, cortando el texto por donde le pareció bien, sin mayores problemas ni distingos. Y ello hasta el punto de que, por ejemplo, el cap. III acaba diciendo: «le dejó ir a la buen hora», y el IV comienza: «La del alba sería». Más significativo todavía es el engarce entre los caps. V y VI, puesto que los editores suelen poner solamente una coma entre el final del uno y el principio del otro, a causa de que el V concluye con la siguiente frase: «se vino a casa de don Quijote», y el VI se inicia así: «el cual aún todavía dormía».

Si a esto unimos que la novelita relata la primera salida y el primer regreso a casa del hidalgo manchego, que el héroe va solo en ella, sin la compañía de Sancho, y que, en consonancia con el hecho de que su locura se debe a la lectura de libros de caballerías, la novelita se cierra, coherentemente, con el conocido escrutinio y castigo al fuego de estos libros, y, posiblemente, según pensaba mi maestro, Juan Manuel Rozas, con la siguiente y sentenciosa frase, perfecto colofón de una hipotética novela ejemplar:

> Aquella noche quemó y abrasó el ama cuantos libros había en el corral y en toda la casa, y tales debieron de arder que merecían guardarse en perpetuos archivos; mas no lo permitió su suerte y la pereza del escrutiñador; y así, se cumplió el refrán en ellos de que pagan a las veces justos por pecadores. (I-VII)

Si sumamos todos estos datos, en fin, no hay duda de que el *Quijote* nació como una novelita corta. Hipótesis que se reafirma cuando analizamos la dimensión humana del personaje que la protagoniza, configurado fundamentalmente como un mero objeto de burlas y escarnios —recuérdese que le arma caballero un ventero apicarado acompañado por dos prostitutas—, como un personaje risible, carente de la trascendencia que irá adquiriendo después poco a poco.

Es más, como una novela que incluso es posible que llegara a difundirse de forma manuscrita, e incluso quién sabe si a publicarse, en 1604, aunque no conservemos ejemplar alguno de esa hipotética difusión. Y es que tenemos algunos datos que nos hacen pensar que sucedió así, ya que en la carta de Lope, tantas veces mencionada, del 14 de agosto de 1604, el Fénix parece haber leído un *Quijote* que ya se había difundido:

> De poetas, no digo: buen siglo es éste. Muchos están en cierne para el año que viene, pero ninguno hay tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a *Don Quijote*.[3]

Es verdad que podría tratarse de un manuscrito que hubiera llegado a sus manos, y no de un impreso, y que la frase *ni tan necio que alabe a Don Quijote* bien podría referirse a la falta de amigos reiterada por Lope, y a que Cervantes no habría encontrado ningún poeta dispuesto a escribir poemas preliminares de elogio para su libro, quizá a consecuencia de una confabulación expresa urdida por el mismo Lope de Vega, que tenían una corte de admiradores y adláteres dispuesta a seguir sus pautas.

Sin embargo, también es posible que existiera incluso un texto impreso, dado que no sólo Lope conocía ese supuesto *Quijote* de 1604, sino también Francisco López de Úbeda, el autor de *La pícara Justina*, obra impresa con mucha prisa y en tres imprentas a la vez, como demostró Marcel Bataillon, que competía con el *Guzmán de* Alfarache y pugnaba por alcanzar un éxito semejante al de Mateo Alemán, en los mismos términos, probablemente, que el *Quijote* contendía con ambas novelas picarescas, es decir, como «libro de entretenimiento» de proporciones semejantes y cotas de mercado similares; y que, por todo ello, se imprimió aceleradamente a finales de 1604 para salir a principios de 1605, pues deseaba, entre otras cosas, anticiparse quizá a la obra definitiva de Cervantes, cuyos planes editoriales indudablemente conocía. El hecho es que en la obra de López de Úbeda figura nuestro ingenioso hidalgo como héroe literario ya famoso en 1604, ya leído sobradamente, por ende, y comparado nada menos que con obras tan celebradas entonces como el *Lazarillo*, el *Guzmán de Alfarache* o la *Celestina*. Justina los expresa con claridad:

> Soy la rein- de Picardí-,
> Más que la Rud- conoci-,
> Más famo- que doña Oli-,
> Que Don Quijo- y Lazari-,
> Que Alfarach- y Celesti-.[4]

La referencia de López de Úbeda no deja lugar a dudas, en mi opinión, puesto que don Quijote aparece en ella junto a Lázaro de Tormes, Guzmán de Alfarache

---

[3] Ed. de Nicolás Marín, Lope de Vega, *Cartas*, Madrid: Castalia, 1985, pág. 68.

[4] Antonio Rey Hazas, *La pícara Justina*, Madrid: Editora Nacional, 1977, vol. II, pág. 611. Es el comienzo del número tercero del capítulo cuarto de la segunda parte del libro segundo. Véase ahora la reedición de mi texto, con «Estudio preliminar» de Juan Ignacio Ferreras, León: Lobo Sapiens, 2005, pág. 433.

y Celestina; esto es, en calidad de personaje literario ya muy bien conocido en 1604. Bien es verdad que sería más lógica, dada la proximidad de las fechas, una difusión manuscrita de la novela corta.

En cualquier caso, se tratase de un impreso o de un manuscrito, el descubrimiento que hizo Oliver Asín[5] del texto del morisco Juan Pérez o Ibrahim Taibilí indica que se difundió antes de que se publicara el *Quijote de 1605*. Y es que el mencionado renegado murciano escribió hacia 1637 una *Contradicción de los catorce artículos de la fe* cristiana en la que relata una conversación, acaecida el 24 de agosto de 1604 —siempre agosto de 1604— en una librería de Alcalá de Henares, entre él mismo, un amigo y el librero, en la que, a raíz de una censura sobre libros de caballerías, un estudiante entrometido dice: «ya nos remanece otro *Quijote*»; frase que parece confirmar la fama del personaje y, por tanto, la existencia de un texto difundido, impreso o no, con la peripecia quijotesca, quizá el mismo texto que leyeron Lope de Vega y el autor de la *Pícara Justina*, dada la coincidencia de fechas, y que seguramente fue una novela corta. Por ello, quizá, en el privilegio y en la tasa del *Quijote de 1605*, fechados en septiembre y diciembre de 1604, se repite tres veces un título diferente, no *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, con el que se publicó en 1605, sino *El ingenioso hidalgo de La Mancha*, posible título de la hipotética novela corta de 1604.

La enemistad de Lope y Cervantes, por otra parte, bien pudiera estar relacionada con el asunto de la novelita[6] y, de este modo, con la génesis del *Quijote*, si aceptamos la vieja hipótesis de Millé[7], según la cual el *Entremés de los romances* era una sátira contra Lope de Vega, dado que su protagonista, Bartolo, loco por leer romances, se cree un héroe del Romancero y, recién casado, abandona a su mujer y se empeña en ir a luchar contra el Draque, contra Inglaterra, al igual que Lope, «loco» por los romances, sobre todo por los moriscos, como veremos, a través de los cuales nos relató su biografía amorosa con todo lujo de detalles, asimismo recién casado (con Isabel de Urbina), abandona a su mujer y se embarca contra Inglaterra en la Armada Invencible. Si esto es así, como lo es, y dado que el citado entremés es el modelo fundamental de la novela corta que circuló, impresa o manuscrita, en 1604 —o de los primeros seis o siete capítulos del *Quijote* que conocemos, si se quiere—, la novela, en cualquier caso, sería una ridiculización de Lope, una barroca alusión satírica a otra alusión del mismo

---

5 Jaime Oliver Asín, «El Quijote de 1604», *BRAE*, XXVIII (1948), págs. 90-126.

6 El ataque contra Cervantes que parece haber en el prólogo de *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega, algunos de cuyos preliminares son de finales de 1603, y cuya tasa es de febrero de 1604, pudiera relacionarse con la existencia de este hipotético Quijote. *Vid.* D. Eisenberg, «Cervantes, Lope y Avellaneda», en *Estudios cervantinos*, Barcelona: Sirmio, 1991, págs. 119-41; en concreto, pág. 123.

7 Juan Millé y Jiménez, *Sobre la génesis del Quijote*, Barcelona, 1930.

UAM Ediciones

signo dirigida contra el creador de la comedia nueva a través de los romances paródicos de Góngora, que ya era por entonces el rival más cualificado de Lope, dado que son tres romances del cordobés los que estructuran en buena medida el *Entremés de los romances*; con lo cual, en la génesis del *Quijote* se hallaría la pugna entre Cervantes y Lope, cierto es, aunque con utilización parcial e interesada de la rivalidad gongorina previa con el Fénix.

> Esta es mi tesis general —dice José López Navío[8]—: Cervantes satiriza a Lope a lo largo de todo el *Quijote*, siendo este nombre que puso a su héroe el «sinónimo voluntario» o *alias* del Fénix. Cervantes ironiza contra Lope en el comienzo del *Quijote*, siguen las sátiras en el prólogo y en la primera parte, para continuar luego en la segunda. Y Cervantes no se burla del Romancero [como mantiene Menéndez Pidal] , sino de un personaje real, Lope de Vega, enamorado del Romancero; no ironiza contra los romances, ni contra el Fénix que había invadido España con sus romances desde la época de sus amores con Filis, y que luego vinieron a formar el núcleo principal del Romancero nuevo; no es que Cervantes buscase la «perfección humorística fundándola en los ideales heroicos y nacionales del Romancero» [M. Pidal], con el que estaba «encariñada la imaginación española» [M. Pidal], ni abandona esa ruta equivocada «en cuanto se vio libre de la sugestión del *Entremés*» [M. Pidal], sino que Cervantes critica esa manía exaltada de Lope por el Romancero.

En este sentido,[9] la hipótesis de López Navío me parece aceptable, aunque habría que incluir a Góngora, de manera indirecta, y a algún otro, de manera directa, en el asunto, como veremos. Pero es cierto que prosigue la sátira contra Lope de Vega en el *Quijote* y en otros textos cervantinos, por la sencilla razón de que se mantiene la encarnizada guerra literaria entre los dos grandes escritores. De hecho, como espero haber demostrado, incluso en algún caso Lope de Vega no está ridiculizado únicamente por medio de la estrafalaria figura de don Quijote y sus ínfulas nobiliarias, que le hacen creerse descendiente de Gutierre Quijada, señor de Villagarcía (I-XL), semejantes a las del Fénix con respecto a Bernardo

---

[8] «El *Entremés de los romances*, sátira contra Lope de Vega, fuente de inspiración de los primeros capítulos del *Quijote*», *Anales cervantinos*, 8 (1959-60), págs. 151-212, en concreto, pág. 183.

[9] No en otros de su complejo y enjundioso trabajo, como el de que Tirso de Molina pudiera ocultarse satíricamente detrás de Sancho Panza, que me parece una mera conjetura sin datos ni argumentos; ni que Dulcinea sea recreación risible de Camila *Lucinda*, o de Micaela Luján, si se quiere, la amante de Lope de Vega, por la única razón de que *Lucinda* pueda ser anagrama de *Dulcina* y, por ende, de Dulcinea. No creo que la bella actriz andaluza tenga la más mínima conexión con la labradora / princesa manchega.

UAM Ediciones

del Carpio y a su famoso y falso escudo, sino que incluso estaría burlado por su semejanza con el propio asno de Sancho Panza, para mayor sarcasmo, como veremos a continuación.

Otros datos avalan esta hipótesis antilopesca, puesto que si es verdad que don Quijote inicia sus andanzas a finales de julio de 1588, como parece,[10] y si es lícito suponer, por tanto, que los lectores de 1605 lo entendieron así, resultaría que su primera salida sucede el mismo día (quizá el 29 de julio) que se produce la derrota de la Invencible, y por tanto la del mismo Lope de Vega, que luchó seguramente en dicha batalla naval contra los ingleses. De ser cierta esta hipótesis —lo que no es nada seguro, dada la peculiaridad del tiempo quijotesco[11]—, la sátira que se proyecta sobre Lope sería aún más contundente y su importancia para la génesis de la inmortal obra, en consecuencia, decisiva. La ridiculización del Fénix se acentuaría todavía más si nos damos cuenta de que la derrota de la armada en que participó se produjo en el Canal de *la Mancha*, espacio obviamente relacionable con los campos de *la Mancha* cervantina, a poco que se establezcan parangones elementales.

No debe olvidarse, a propósito del mencionado entremés formado por romances preexistentes, que también Cervantes era un consumado autor de romances, a juzgar por los «romances infinitos» que dice haber compuesto en el *Viaje del Parnaso*, ya que formaba parte del grupo madrileño del Romancero nuevo, junto con Liñán de Riaza, Lope de Vega, Juan Bautista Vivar y el ilustre caballero de la ciudad imperial don Luis de Vargas Manrique, como demuestra la declaración de este toledano en el proceso por libelos contra Lope, donde, para identificar uno de los romances satíricos contra Elena Osorio y su familia, leído en el corral de comedias del Príncipe (hoy Teatro Español) declara don Luis de Vargas, y dice lo siguiente:

> Este romance es del estilo de cuatro o cinco que solos los podrán hacer: que podrá ser de Liñán, y no está aquí; *y de Cervantes*, y no está aquí; pues mío no es, puede ser de Vivar o de Lope de Vega.[12]

[10] *Vid.* Jesús Muñoz Romero, *La única y verdadera ruta de don Quijote*, Toledo: Ledoria, 2001

[11] La primera salida de don Quijote se produce en dos días de julio (tres cuenta el ama); la segunda ocupa menos de un mes y se produce 17 días después de la primera; pero es casi imposible delimitar el tiempo con precisión, pues la única fecha segura es la del 22 de agosto, en que se escribe la libranza de los pollinos, a no ser que se haga desde la *historia del cautivo*. La tercera salida es ya un dislate completo: sucede un mes después, con la decisión de acudir a las justas zaragozanas de San Jorge, que se celebran, sin embargo, el 23 de abril, lo cual resulta imposible, claro está. El disparate se acentúa en la carta de Sancho a su mujer, fechada el 20 de julio, pero del año 1614, lo que tritura cualquier sentido mínimamente realista de la temporalidad. Si ignoráramos el año, la posterior llegada a Barcelona en las vísperas de San Juan Bautista, el 24 de junio, sería igualmente absurda.

[12] Apud, Adolfo Bonilla, «¿Qué pensaron de Cervantes sus contemporáneos?», en *Cervantes y su obra*, Madrid, 1916, pág. 169.

UAM Ediciones

La estructura de este magnífico entremés anónimo de 476 versos,[13] por otra parte, es bastante compleja para una obra menor, más propia casi de una comedia, lo que confirma su redacción en las cercanías de 1600, ya que tiene dos intrigas, pues mientras en la primera Bartolo (Lope) sale con Bandurrio (Góngora) a buscar las aventuras propias de los caballeros del Romancero, no las encuentra, como es natural, y acaba apaleado por ello; en la segunda, su hermana Dorotea y su cuñado Perico, que se quedan tranquilamente en la aldea, protagonizan una peripecia amorosa de niños que concluye con el obligado matrimonio. La acción principal, por tanto, es la que desarrolla la trama quijotesca, por así decirlo, dado que en ella, Bartolo de tanto leer romances, se vuelve loco, y se cree un héroe del Romancero:

> de leer el Romancero,
> ha dado en ser caballero
> por imitar los romances.

Deja su aldea y abandona a su mujer, recién casado, para irse a luchar contra Inglaterra:

> a matar al Drake
> y a prender la reina.

Pero no encuentra al inglés, obviamente, y sí a un zagal llamado Simocho (otro pseudónimo risible de Lope, seguramente de raigambre gongorina también) que discute con su zagala, a quien confunde de inmediato con héroes del Romancero nuevo (lo cree Tarfe enfrentado a Almoradí por el amor de Daraja) y a quien golpea por ello con su lanza, aunque el otro se la quita y lo apalea; y así, apaleado, lo encuentran sus familiares y lo llevan de regreso a su aldea.

Evidentemente, la relación con la primera salida de don Quijote resulta indiscutible, pues se trata, no lo olvidemos, de un personaje que, de tanto leer libros de caballerías, se vuelve loco, se cree un caballero, y abandona, como Bartolo, su lugar para buscar las aventuras caballerescas, pero tampoco las encuentra, y resulta, harto significativamente, asimismo apaleado con su propia lanza, a consecuencia de una intromisión también de índole amorosa (motivada por el amor que siente hacia Dulcinea); y así, apaleado, regresa igualmente a su pueblo, aunque llevado por un convecino que lo encuentra, de tal guisa, en el camino. Si a ello añadimos que Bartolo se cree Valdovinos y recuerda el romance del *Marqués de Mantua*, al igual que hace don Quijote, y que, también como él, se identifica a continua-

[13] Acabo de publicarlo, por cierto, en A. Rey Hazas (ed.) *Teatro breve del Siglo de Oro*, Madrid: Alianza Editorial, 2002, págs. 57-81.

ción con Abindarráez y con Rodrigo Narváez, protagonistas del *Abencerraje*, la imbricación resulta todavía más obvia, y más aún porque los dos, Bartolo y don Quijote, usan los mismos dos versos de una versión del *Romancero general* de 1600, y no la del viejo romance del *Marqués de Mantua*, pues dicen ambos:

> Dónde estás, señora mía,
> que no te duele mi mal.

Los dos, además, tiene conciencia de usar el viejo romance y confunden al marqués con su tío, con casi los mismos versos, identificados ambos con el héroe del romance Valdovinos:

> ¡Oh , noble marqués de Mantua,
> mi señor tío carnal!
>
> —dice Bartolo, y:
>
> ¡Oh, noble marqués de Mantua,
> mi tío y señor carnal![14]
>
> —dice don Quijote.

Como bien dijo Menéndez Pidal, era completamente lógico que Bartolo, loco por leer romances, se confundiera con héroes del Romancero, como Valdovinos, pero no que lo hiciera don Quijote, que está loco por leer libros de caballerías, y no romances. Y, sin embargo, Don Quijote se cree Valdovinos, el héroe del célebre romance del Marqués de Mantua: «Y desta manera *fue prosiguiendo el romance* hasta aquellos versos que dicen: ¡Oh noble…»

> Y quiso la suerte que, cuando llegó a este verso, acertó a pasar por allí un labrador de su mesmo lugar y vecino suyo, que venía de llevar una carga de trigo al molino, el cual, viendo aquel hombre allí tendido, se llegó a él y le preguntó que quién era y qué mal sentía que tan tristemente se quejaba. *Don Quijote creyó sin duda que aquel era el marqués de Mantua, su tío*, y así, no le respondió otra cosa si no fue *proseguir en su romance*, donde le daba cuenta de su desgracia y de los amores del hijo del Emperante[15] con su esposa, todo *de la mesma manera que el romance lo canta*» (I-v).

[14] El romance viejo decía: "¡Oh noble marqués de Mantua, / mi señor tío carnale", al igual que Bartolo, loco por leer romances, que se cree un caballero y sale a buscar las aventuras en el *Entremés de los Romances*.

[15] *Emperante*: emperador, esto es, «Carlomagno»; su hijo: Carloto.

UAM Ediciones

Es más, incluso después de apaleado, y ante las preguntas de su paisano, nuestro caballero sigue insistiendo en parecer loco por el Romancero, más que por los libros de caballerías, pues dice el texto que «*él seguía con su romance a cuanto le preguntaba*» su buen vecino.

Además, para mayor coincidencia, una vez apaleado con su propia lanza por Simocho, Bartolo no puede moverse, y echa la culpa a su asno, diciendo:

> ¡Ah, cruel fortuna proterva!
> *Apenas puedo moverme.*
> ¡Contenta estarás de verme
> tendido sobre esta yerba!
> *De una desgracia tan brava*
> *no tengo la culpa yo;*
> *túvola el asno, que no*
> *corrió cuando le arreaba.*
> ¡Santa María me valga;
> no puedo alzarme aunque quiero!
> «¡Mal hubiese el caballero
> que sin espuelas cabalga!»

Y casi exactamente igual hace y dice don Quijote, a quien un mozo de los mercaderes toledanos «tomó la lanza y, después de haberla hecho pedazos, con uno dellos comenzó a dar a nuestro don Quijote tantos palos que, a despecho y pesar de sus armas, le molió como cibera» (I-IV). Don Quijote, en efecto, una vez caído en el suelo, tampoco puede levantarse, y echa también la culpa a su cabalgadura, diciendo: «Non fuyáis, gente cobarde; gente cautiva, atended; *que no por culpa mía, sino de mi caballo*, estoy aquí tendido. […] Y toda la [desgracia] *atribuía a la falta de su c*aballo, y no era posible levantarse, según tenía brumado todo el cuerpo» (I-IV).

Los paralelismo son incuestionables y la precedencia temporal del *Entremés* también, porque, de otro modo, si hubiera precedido el *Quijote*, resultaría casi inexplicable que no aparezcan en la piececilla teatral referencias de algún tipo a don Quijote y Sancho, que no haya en sus versos la menor alusión a los nombres de los dos conocidísimos héroes, dado que, como vio Menéndez Pidal, sus «nombres que anduvieron en seguida en boca de todo el mundo», se hicieron inmediatamente famosos y fueron celebrados por todos desde el primer momento, y por ello, fueron en verdad «irremplazables por ningún otro nombre». Todo parece indicar, en fin, que el *Entremés de los romances* fue el modelo de los primeros capítulos del *Quijote*, y no a la inversa.

Pues bien, lo más curioso es que si el entremés fuera el embrión de la primera salida de don Quijote, Góngora estaría de algún modo, aunque indirecto,

metido de lleno en el asunto, dado que los romances básicos que articulan el argumento de la mencionada pieza teatral breve son suyos. El primero, el que da comienzo a la obra, y dice, en boca de Bartolo:

> Ensíllenme el potro rucio
> de mi padre Antón Llorente,

es parodia de otro famosísimo de Lope de Vega:

> Ensíllenme el potro rucio
> del alcaide de los Vélez,

y de él se reproducen exactamente los versos 1-15, 45-52, 73-76 y 79-80, con una sola variante de interés, que es el cambio de «asno rucio», que dice el de Góngora, por «potro rucio», que rezaba el de Lope.

A poco, esto es, a partir del verso 93 de la pieza dramática, va intercalando, de modo alternativo, los 14 primeros versos de un conocido romancillo también de Góngora («La más bella niña / de nuestro lugar»), para encarecer el abandono en que deja Bartolo a su esposa. Después, tras haber planteado ya la acción principal, a partir del verso 132, el entremés usa otro romance, en este caso sólo atribuido a Góngora, que es precisamente el que traza toda la segunda intriga:

> Hermano Perico
> que estás a la puerta,
> con camisa limpia
> y montera nueva;
> mi hermano Bartolo
> se va a Ingalaterra,
> a matar el Draque
> y a prender la reina.

Son, ahora, los vv. 1-4 y 13-16 del citado romance, obviamente emparentado con el célebre de «Hermana Marica»[16], quizá inviable en el entremés porque Marica se llama la amada de Simocho, esto es, del zagal que se ve importunado por el loco Bartolo. Sea como fuere, de lo que no hay duda es de que, a continuación, desde el v. 140 hasta el 193, es decir, la escena amorosa entera de Perico y Dorotea, el entremés reproduce ininterrumpidamente los vv. 19 a 73 del romance gongorino atribuido.

[16] Sobre «Hermano Perico», dice J. Millé que: «Su estilo es de tal manera análogo al de «Hermana Marica», que se hace difícil creer en una imitación, y hay que pensar, más bien, en que ambas sean ahora de la misma mano»; *Sobre la génesis del Quijote*, Barcelona: Araluce, 1930.

UAM Ediciones

Si a ello unimos, en fin, que el escudero de este loco por leer romances se llama Bandurrio, personaje de algunos romances de Góngora tras el que se esconde indudablemente la identidad del propio poeta cordobés[17], comprobaremos el gongorismo evidente del célebre entremés anónimo.

Desconocemos quién fue el autor de este interesante entremés, pero no hay duda de que se trata de un privilegiado conocedor del *Romancero nuevo*, quizá uno de sus cultivadores, porque se lo sabe de memoria, ya que, aparte la utilización literal que hace de unos cuantos, y de las referencias parciales y versos sueltos de otros muchos, con frecuencia de Lope de Vega, objeto de sus burlas, en una ocasión, concretamente desde el v. 400 hasta el 417, realiza un alarde extraordinario consistente en que cada verso de la serie es el primero de un romance distinto ya conocido, pese a lo cual se lee con fluidez y hace sentido:

> Por una nueva ocasión,
> mira Tarfe que a Daraja
> rendido está Reduán
> de las montañas de Jaca.
> Elicio,un pobre pastor,
> en una pobre cabaña,
> con semblante desdeñoso,
> de pechos sobre una vara.
> Bravonel de Zaragoza,
> discurriendo en la batalla,
> por muchas partes herido,
> rotas las sangrientas armas.
> Sale la estrella de Venus,
> Rompiendo la mar de España,
> después que con alboroto,
> entró la mal maridada.
> En un caballo ruano,
> afuera, afuera, aparta, aparta»[18].

[17] Identificado así por Millé hace muchos años, lo han aceptado los mejores gongoristas, incluido Robert Jammes, *Études sur l´oeuvre poétique de Don Luis de Góngora*, Université de Bordeaux, 1967, pág. 147.

[18] En su locura por leer romances, Bartolo enumera, desordenada y atropelladamentemente, los primeros versos de dieciocho famosos romances, desde «Por una nueva ocasión», hasta «afuera, afuera, aparta, aparta»: «*Por una nueva ocasión* / tan penosa como fuerte» (A. Durán, *Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVII*, I , BAE, 10, núm. 171); «*Mira Tarfe que a Daraja* / no me la mires ni hables» (*Romancero General* de 1600, núm. 187); «*Rendido está Reduán* / por amores de Jarifa» (Durán, núm. 222); «*De las montañas de Jaca* / furioso baja otra vez / el gallardo Lucidoro, / Rodamonte aragonés» (A. Rodríguez-Moñino*, Las fuentes del Romancero Genera, III, Flor de varios romances nuevos*,

El *Entremés de los Romances*, en fin, es un homenaje al Romancero nuevo (por más que utilice alguno viejo, como el célebre y largo del *Marqués de Mantua*), escrito por alguien muy familiarizado con los romances; alguien que debió ser admirador de Góngora, por supuesto, dado que usa algunos de los suyos como base argumental de la breve pieza dramática; alguien que, sin duda, quería reírse de Lope de Vega, cuyos romances también conocía a la perfección, a juzgar por los muchos que utiliza; y no sólo porque da comienzo a su obra con un romance paródico antilopesco, sino, sobre todo, por el paralelismo indudable entre Lope y Bartolo, ya que, como he dicho, Bartolo, loco por los romances, recién casado, abandona a su mujer para irse a luchar contra Inglaterra, al igual que Lope de Vega, asimismo recién casado en 1588, deja a su mujer, Isabel de Urbina, y se embarca en la armada que fue contra Inglaterra.[19] Uno y otro, además, regresan fracasados a casa.

Incluso podría decirse que algunos versos de «La más bella niña» gongorina que el entremés pone en boca de Teresa, y los de diferente procedencia que siguen en boca de su hermano Perico, aluden a un romance de Lope de Vega en el que Belisa (Isabel de Urbina), su esposa, llora por su marcha a luchar en la Invencible contra Inglaterra. Son los siguientes:

> TERESA
> Cuando no le hallemos:
> «*dejadme llorar* 125
> *orillas de la mar*»[20].
>
> (*Vanse y queda solo* PERICO)
>
> PERICO
> ¡Que de leer romances
> Bartolo está tal,

fol. 138ª, Madrid, RAE, 1957); «*Elicio, un pobre pastor* / ausente de Galatea» (RG, núm. 33 y núm. 177); «*En una pobre cabaña*, / rica de contentamiento» (RG, núm. 183); «*Con semblante desdeñoso* / se muestra el rostro de Zaida» (RG, núm. 166); «*De pechos sobre una vara* / con que su barca gobierna» (RG, núm. 72); «*Bravonel de Zaragoza* / al rey Marsilio demanda» (RG, núm. 19); «*Bravonel de Zaragoza* / y ese moro de Villalba» (RG, núm. 184); «*Discurriendo en la batalla* / el Rey Sebastián bravo» (RG, núm. 175); «*Por muchas partes herido* / sale el viejo Carlomagno» (Durán, núm. 396)); «*Rotas las sangrientas armas*, / el cuerpo ya desangrado» (Durán, núm. 433); «*Sale la estrella de Venus* / al tiempo que el sol se pone» (núm. 5); «*Rompiendo la mar de España* / en una fusta Turquesca» (núm. 24 bis); «*Después que con alboroto* / paró el bailar de la zambra» (núm. 63); «*En un caballo ruano* / de huella y pisar airoso» (núm. 191); «*Afuera, afuera, aparta, aparta* / que entra el valeroso Muza» (núm. 61).

[19] Como pensó J. Millé y Giménez, *Sobre la génesis del Quijote*, Barcelona, 1930.

[20] Se trata del estribillo del romancillo gongorino de «La más bella niña».

UAM Ediciones

que se haga soldado 130
y vaya a embarcar!

El hermoso romance de Lope, que se había puesto en el lugar de su recién casada y ya abandonada mujer, dice así:

De pechos sobre una torre
que el mar combate y cerca,
mirando las fuertes naves
que se van a Inglaterra,
las aguas crece Belisa
llorando lágrimas tiernas,
diciendo con voces tristes
al que se aparta y la deja:
«Vete, cruel, que bien me queda
en quien vengarme de tu agravio pueda».

Otros muchos argumentos confirman la hipótesis, ya que, como estudió Orozco[21], la guerra literaria entre Lope de Vega y Góngora se inicia exactamente en 1591, cuando se publican juntos en el mismo volumen (*Flor de varios romances nuevos. Primera y segunda parte*, Barcelona) los dos romances que están en el origen del entremés; esto es: «Ensíllenme el potro rucio» y «Ensíllenme el asno rucio», aunque probablemente se habían escrito uno en 1583 y el otro en 1585. Y justamente «en 1591 o poco después» —en palabras de Menéndez Pidal— debió de escribirse el *Entremés de los romances*. De este modo, la contienda literaria entre los dos grandes poetas estaría ligada a la mencionada pieza corta, que se haría eco de ella, tomando partido por el cordobés. Todo tiene sentido, porque el romance citado de Lope, autobiográfico, como todos los suyos, refiere sus amores con Elena Osorio y acaba con la despedida de Lope, cuando se embarca en la expedición a Las Azores, en 1583. Lope, claro está, bajo el nombre de Azarque, porque se trata de un romance morisco en el que éste y Almoralife se disputan el amor de Adalifa:

—En esto llegó Gualquemo
a decille que se apreste,
que daban priesa en la mar
que se embarcase la gente.
A vencer se parte el moro,

21 Emilio Orozco, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid: Gredos, 1973, pág. 30 y sigs.

UAM Ediciones

aunque gustos no le vencen,[22]
honra y esfuerzo le animan
a cumplir lo que promete.

Es decir, se trata de la partida para la guerra de Lope-Azarque que da pie a la de Góngora, primero, puesta en boca de Galayo, y a la del entremés, después, y amplía la cadena de identificaciones burlescas a Bartolo-Galayo-Azarque: Lope de Vega. Porque lo cierto es que después, ya enloquecido Bartolo, se confunde varias veces con Azarque y con Tarfe, y una con Almoradí o con Abindarráez, usando versos de varios romances de Lope, y, por tanto, con Lope mismo, en distintos heterónimos, claro está, aunque todos moriscos, quizá para burlarse de los excesos del propio Lope de Vega como gran dominador del romancero morisco.[23] Así, por ejemplo, cuando se mete con Simocho, que está discutiendo con su zagala, Bartolo se cree Almoradí y le confunde con Tarfe, diciéndole:

Mira, Tarfe, que a Daraja
no me la mires ni hables,

y reproduce los 14 versos iniciales del romance (núm. 187 del *Romancero General* de 1600) y luego otros 4.

Después, ya apaleado por el mencionado Simocho, se confunde, primero, con el Abencerraje, y dice:

Dime, Bencerraje amigo,
¿qué te parece de Zaida?,

reproduciendo ahora los 6 primeros versos del romance núm. 171 del *Romancero General*.

A poco, se sirve del romance núm. 2 del *Romancero General* de 1600, donde vuelve a ser Azarque, retando a Zulema (otro *alter ego* morisco de Lope) con estos versos:

Si como damasco vistes,
vistes jacerina malla.

---

[22] Para las citas de los romances, uso siempre la ed. del *Romancer General (1600, 1604, 1605)* de A. González Palencia, Madrid: CSIC, 1947, 2 vols. A esta ed. remiten los números de los romances que cito de vez en cuando.

[23] *Vid.* A. Carreño, *El Romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid: Gredos, 1979; Amelia García-Valdecasas, *El género morisco en las fuentes del»Romancero General»*, Diputación Provincial de Valencia, 1987; y *Judeoconversos y moriscos en la literatura del Siglo de Oro*. Actas del «Grand Séminaire» de Neuchâtel: Besançon, 1995.

UAM Ediciones

Cuatro versos después, vuelve a ser Tarfe, y dice los primeros versos del romance núm. 713 del *Romancero General*:

> Si tienes el corazón,
> Zaide, como la arrogancia.

Luego menciona otra vez a:

> Azarque indignado y fiero
> su fuerte brazo arremanga,

versos iniciales del núm. 2 del *Romancero General*; y, a renglón seguido, cita el verso primero del núm. 1: «Azarque vive en Ocaña».

Antes de seguir adelante, quiero hacer una observación de sumo interés, ya que, como puede comprobarse, cito casi siempre por el *Romancero general* de 1600, pero es importante decir que lo hago por mera comodidad, dado que en la mayor parte de los casos los versos son los mismos que los de las *Flores*, aunque es imprescindible saber que el *Entremés de los romances* está escrito antes de 1600, es decir, antes del citado *Romancero*, como prueba el hecho de que, cuando no hay coincidencia, el texto del *Entremés* sigue siempre el de las *Flores*, y no coincide con las lecturas del *Romancero general*, como sucede, por poner un ejemplo en los versos siguientes:

> Marica, si te ofendí,
> le ruego a Dios poderoso
> que las yeguas se me mueran
> y nunca me nazcan potros (vv. 226-229)

Sin embargo, en el *Romancero general* los dos últimos son diferentes y rezan así:

> que me nazcan tantas potras
> como agora guardo potros.[24]

Bartolo es sin duda Lope, a través de distintos heterónimos de sus romances moriscos. No en vano, a veces se ha atribuido a Góngora el más famoso romance

[24] Por todo ello, es imprescindible consultar el *Apéndice I* de *El nacimiento del Quijote. Edición y estudio del »Entremés de los romances»*, Guanajuato, México: CEC, 2006, hecho por el profesor Mariano de La campa, en el que incluimos todos los romances que usa el *Entremés* en sus versiones más próximas a los originales.

de la época escrito contra los excesos del romancero morisco, el que comienza «¡Ah, mis señores poetas!», que iría en buena medida contra Lope de Vega, aunque quizá, como cree Carreira[25], el autor sea Gabriel Lobo Lasso de la Vega, que en su *Manojuelo de Romances* (Zaragoza, 1601-1603) incluye otro muy semejante, igualmente crítico con los romances moriscos, que comienza, de manera muy parecida, «¡Por Dios, señores poetas!».[26]

Un paso más allá, resulta que el zagal importunado que apalea a Bartolo, llamado Simocho, aparece en varios romances rústicos junto a Chamorro, a veces atribuidos también a Góngora, aunque de dudosa autoría, como los siguientes: «Por los chismes de Chamorro», «Endeble estaba Simocho» y «Cabizbajo y pensativo» [27].

En el *Entremés*, Simocho discute por celos con Marica y, al hacerlo, repite 18 versos del núm. 99 del *Romancero General* de 1600, que es el que comienza diciendo «*Cabizbajo y pensativo*», donde el que habla es Chamorro, y no Simocho, como aquí, aunque sí con Marica; esto es, conforme a la clave autobiográfica, Lope habla con Elena Osorio.

No obstante, aún más claro es el caso de «Por los chismes de Chamorro» (núm. 152 del *Romancero General*), donde Simocho es sin duda Lope de Vega, dado que el texto dice así:

> desterrado y despedido
> *Simocho, el pastor de Albano*,

esto es, «Lope de Vega, el criado del duque de Alba», a cuyo servicio estuvo entre 1590 y 1595. Lope-Simocho que se va, en efecto, desterrado de la corte madrileña por la justicia, a causa de los libelos infamatorios que escribió (muchos de ellos romances) contra Elena Osorio y su familia. Lope, por cierto, claramente ridiculizado por un enemigo suyo, quizá Góngora o Lasso de la Vega, para que no haya dudas, cuando, una vez más, se va a la guerra, por haber hablado o difamado en exceso:

> desterrado y despedido [...]
> una pica lleva al hombro,
> porque su suegra le dijo
> que ha de ganar por la pica
> lo que perdió por el pico.

---

25 A. Carreira, *Romances* de Góngora, Barcelona: Quaderns Cremá, 1998, vol. III, pág. 231 y sigs.

26 Ed. de Eugenio Mele y Ángel González Palencia, Madrid: Saeta, 1942, págs.. 37 y sigs.

27 Carreira, *Romances*, III, págs. 283 y 343 y sigs.

UAM Ediciones

El mismo Lope de escudos fingidos de diecinueve torres e ínfulas nobiliarias falsas, supuestamente procedentes de Bernardo del Carpio, que ridiculizaron, entre otros, Góngora y Cervantes:

> Irme quiero a las Italias
> que tengo buen cuerpo y brío,
> llamaréme don Simocho,
> diré que soy bien nacido,
> quizá seré general.

Como dice Carrerira, en fin, estos tres romances «parecen tratar en forma desenfadada casos tocantes a Lope de Vega».[28]

El *Entremés de los romances* lo único que no cambia es «asno» por «potro», a diferencia de Góngora, quizá para mayor identificación con Lope, o lo que es lo mismo, para mayor burla antilopesca, pues llegó a identificarse a Lope con *el potro* rucio de su famoso romance morisco, como hemos visto.[29] De hecho, Góngora, en diferentes lugares, lo llama burlescamente así: ya «rocín alado» en el soneto contra *La Arcadia*; ya «potro es brioso, pero va sin freno», en el que dirigió contra *La Dragontea*; ya ve cómo «se calza espuelas y le da un galope» al caballo de Belerofonte, en el soneto contra *La Jerusalén conquistada*. Y Gabriel Lobo Lasso de la Vega, que —en palabras de Márquez Villanueva[30]— «forma un notable trío» antilopesco con Góngora y Cervantes, en el romance núm. 9 de su *Manojuelo*, «Señor moro vagabundo», acusa de morisco a Lope, entre otras lindezas, identificándole con su célebre potro:

> Válgate el cielo por moro,
> que ansí has cansado los hombres
> con tu larga soledad
> y melancólicas noches;
> *el potro rucio te dé*
> *en la barriga seis coces*,
> y quien amén no dijere
> en malas galeras bogue.[31]

---

[28] *Ibid.*, III, 283.

[29] Sobre la parodia gongorina del romance de Lope, *Vid.* Antonio Carreño, «De potros y asnos rucios: ludismo y parodia en Luis de Góngora», *Góngora y sus contemporáneos. De Cervantes a Quevedo*, en la Col. de Est. Gongorinos *Góngora Hoy*, VI, ed. Joaquín Roses, Córdoba: Diputación, 2005, págs. 59-87.

[30] Art. cit, pág. 312.

[31] *Manojuelo de romances*, Madrid: Saeta, 1942, págs. 30-31.

UAM Ediciones

Lo que, bien mirado, nada tenía de extraño, puesto que el mismo Fénix se había identificado siempre con él, como demuestra el romance «¿Qué se me da a mí que el mundo», núm. 856 del *Romancero General*[32], reza así:

> Ni que cuando el sol se ponga
> salga de Venus la estrella,
> *y que el potro rucio ande*
> *echando brincos y piernas*.

Es más, el propio Cervantes, por boca de Chiquiznaque, el personaje del *Rufián viudo*, no el de *Rinconete*, y por lo tanto, ya en 1611, muchos años después de la polémica, todavía se refería a la fama del célebre romance morisco de Lope de Vega: «muy más que *el potro rucio* eres famoso» (v. 313).

La verdad es que «rucio» se aplicaba sobre todo a los caballos españoles de color blanco y pardo, a los que habitualmente llamamos «tordos», razón por la cual quizá el entremés rectificó el romance antilopesco de Góngora, pues lo sigue a la letra en todo lo demás. De hecho, quien sigue a Góngora en lo del «asno rucio» directamente y sin ninguna duda es Cervantes en el *Quijote*, hasta el extremo de que, después de la inmortal novela y por su influencia, «rucio» ha cambiado su significado y se ha convertido en un sinónimo de «asno», ya que es por definición «el rucio de Sancho», muy lejos de su significado anterior, dado que era un adjetivo que sólo se aplicaba al color de los caballos, no de los jumentos. La impronta quijotesca en el idioma es, por tanto, incuestionable, pero su origen gongorino y antilopesco también, que es lo que me interesa en este momento, porque Lope de Vega, como veremos, tampoco anda muy lejos del asunto. De hecho, don Quijote confunde también un caballo rucio con un asno rucio, no sé si malintencionadamente:

> —Dime, ¿no ves aquel caballero que hacia nosotros viene, sobre un caballo rucio rodado, que trae puesto en la cabeza un yelmo de oro?
>
> —Lo que yo veo y columbro —respondió Sancho— no es sino un hombre sobre un asno pardo, como el mío, que trae sobre la cabeza una cosa que relumbra. (I-XXI)

Todo, en suma, nos lleva al mismo entramado satírico y a la misma guerra literaria que estoy comentando, cuya importancia es decisiva, pues afecta a la

[32] Ed. de 1604, que es la primera que contiene trece partes, dado que este romance se incluye en la «oncena», y las eds. anteriores de 1600 y 1602 sólo habían tenido nueve partes. Ed. de González Palencia: CSIC, 1947, vol. II, págs. 36-38.

UAM Ediciones

concepción misma del *Quijote de 1605*, donde aparecerá la definitiva transformación del potro en asno, de Lope mismo en asno.

Como ha estudiado Márquez Villanueva, Lope fue acusado de morisco, aunque era cristiano viejo incuestionable, a consecuencia de su obsesión por los romances moriscos. Y quien lo hizo fue Gabriel Lobo Laso de la Vega, que «fue buen amigo de Cervantes, con el que probablemente colaboró en las travesuras no menos antilopescas de los preliminares del *Quijote*».[33] ¿Sería Gabriel Lobo el autor de *El entremés de los romances*? Nada tendría de particular, pues se trata de uno de los autores más familiarizados con el romancero nuevo, y está más próximo a Cervantes que Juan de Salinas, el poeta sevillano de origen riojano en quien había pensado Millé. Sea como fuere, Cervantes tampoco debe andar muy lejos de la pieza contra Lope,[34] pues sabemos que fue uno de los autores más familiarizados con el romancero nuevo.

Con independencia de que Cervantes mismo pudiera haber escrito el controvertido *entremés*, hay que recordar, por último, que Galayo, nombre del rústico que protagoniza «Ensíllenme el asno rucio», puede ser, al menos en parte, Lope, dado que el texto lo retrata así:

> Esto decía Galayo,
> antes que al Tajo partiese,
> aquel yegüero llorón,
> aquel *jumental jinete*.

Y, a mayor abundamiento, el romance acaba con estos versos:

> A dar, pues, se parte el bobo
> estocadas y reveses,
> y tajos orilla el Tajo,
> en mil hermosos broqueles.

De una parte, pues, el «jumental jinete» se puede identificar muy bien con el «potro rucio» o «sin freno», etc., aunque degradado en asno. De otra, la referencia repetida al Tajo es definitoria, porque Lope se identificaba con el Tajo como río castellano, como el río de su tierra, pues ya sabemos que los ríos eran

---

[33] En palabras de F. Márquez Villanueva, «Lope infamado de morisco: *La villana de Getafe*», en *Lope: vida y valores*, Puerto Rico: Universidad, 1988, págs. 293-331; en concreto, pág. 310.

[34] «¿Quién fue el desconocido entremesista? ¿El mismo Góngora, o el travieso Salinas (también enemigo de Lope), o nuestro grande Cervantes, o algún otro de los ingenios que picardean por entonces alrededor del palco escénico madrileño?», Juan Millé y Giménez, *Sobre la génesis del Quijote*, Barcelona: Araluce, 1930, pág. 120.

UAM Ediciones

símbolos nacionalistas en la época.[35] De hecho, como estudió Orozco, el tercer encontronazo entre Lope y don Luis tuvo lugar únicamente porque Góngora compuso en 1591, según el manuscrito Chacón, una sátira de Toledo y los toledanos, seguramente a consecuencia de una aventura amorosa con una toledana que salió mal, sin alusión alguna antilopesca —en opinión de don Emilio—, que comenzaba así:

> A vos digo, señor Tajo,
> el de las ninfas y ninfos,
> boquirrubio toledano,
> gran regador de membrillos.

Lope, sin embargo, respondió con otro romance, *Bien parece, padre Tajo*, y se erigió en defensor de los toledanos y toledanas, tildando de judío al cordobés:

> que entráis en la iglesia
> viviendo en aljibes fríos,
> sin que el estatuto os eche
> por hereje *ni judío*.

Todo indica, por tanto, que Lope era ya célebre defensor del Tajo y se identificaba muy directamente con él y con Toledo. Yo no estoy tan seguro de que el romance de Góngora fuera tan ajeno a Lope como cree Orozco, dado que algunos de sus versos bien pudieran referirse a él y a su obra, como los siguientes:

> famoso entre los poetas,
> tan leído como escrito,
> y de todos celebrado
> como el día de domingo.

Pero, en cualquier caso, lo que ahora me interesa es destacar la identificación lopesca con el río toledano, porque entonces, la maliciosa alusión cervantina del prólogo del *Quijote* tendría mayor enjundia burlesca de la que pensábamos, pues no sería sólo una ironía de la vacua pedantería del Fénix, que en efecto había incluido el *río Tajo* entre los términos «poéticos e históricos», es decir, difíciles, que necesitaban anotación, y lo había anotado, como si fuera el Termodonte o el Janto, al final de su *Arcadia*, sino que, incluiría además la consabida identificación entre Lope y el Tajo, para mayor claridad y hondura de la burla,

[35] Recuérdese, simplemente, la hermosa y célebre *Profecía del Tajo*, de Fray Luis de León.

UAM Ediciones

y, sobre todo, para que los lectores entendieran de inmediato a quién se refería la —así, no tan oscura— referencia satírica. Recordémosla:

> Para mostraros hombre erudito en letras humanas y cosmógrafo, haced de modo como en vuestra historia se nombre el río Tajo, y veréisos luego con otra famosa anotación, poniendo: *El río Tajo fue así dicho por un rey de las Españas; tiene su nacimiento en tal lugar y muere en el mar oceano, besando los muros de la famosa ciudad de Lisboa; y es opinión que tiene las arenas de oro, etc*.

Así las cosas, el célebre entremés anónimo estaría sin duda en la génesis del *Quijote* con el objeto de acentuar la burla antilopesca obvia en otros lugares de sus inicios. De este modo, la utilización medular de algunos romances de Góngora tendría relación directa con su antilopismo. Si esto fuera así, como parece bastante probable, la primera salida de don Quijote bien podría haber estado fundada en una parodia contra Lope de raigambre gongorina, y Góngora, por ende, aunque indirectamente, metido de lleno en la génesis de la inmortal novela. Se trata, cierto es, de meras conjeturas, de una mera hipótesis, pero muy sugerente, en cualquier caso, dado que nada sería más lógico que imitar a «aquel que tiene de escribir la llave» para zaherir al rival común de ambos.

Lope era por las fechas del primer *Quijote* un toledano, pues vivía en Toledo y así le consideraban los de la ciudad. De ahí le mención a Toledo en la pulla cervantina:

> Lope —dicen Rennert y Castro— siguió viviendo en Toledo, donde se celebró un festival a fines de mayo de 1605 con motivo del nacimiento del príncipe de Asturias —más tarde Felipe IV—, en Valladolid, el 8 de abril de 1605. Una justa poética era entonces parte indispensable de toda fiesta; en este caso, el Ayuntamiento de Toledo rogó a Lope que se encargara de ello «*como poeta toledano* y de la experiencia que todos conocen, pues residía entonces en esa *ciudad y la reconocía por madre*».[36]

No se olvide que Lope de Vega fue comparado frecuentemente con un caballo, por lo que, en consecuencia, nada sería más fácil para una sátira que degradar su «potro rucio» romanceril y convertirlo en el «asno rucio» de Góngora.[37] Porque lo cierto es que Lope-Galayo es un «jumental jinete», y, significativamente, el romance satírico de Góngora contra Toledo y los toledanos que mencionábamos

---

[36] H. A. Rennert y A. Castro, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca: Anaya, 1968, pág. 159.

[37] *Vid.*, Antonio Carreño, «De potros y asnos. Góngora y las parodias de la máscara: Lope»; en prensa en *Góngora y sus contemporáneos*, Córdoba: Diputación, aparecerá a finales del 2004.

UAM Ediciones

antes, dice del Tajo-Lope: «por las musas pregonado / más que *jumento perdido*». Pero es en *La villana de Getafe* donde el propio dramaturgo, con el transparente disfraz de don Félix del Carpio y acompañado por un gracioso llamado Lope, para mayor claridad de la identificación autobiográfica, se ve acusado de morisco por la villana, Inés, que había lanzado la acusación falsa para casarse con él, y harto significativamente, cuando ella llega a la corte buscando a Lope-don Félix del Carpio, lo hace con el pretexto de buscar un *pollino perdido* e incluso con un lenguaje parecido al de Sancho Panza:

> ¿Piensan estos cortesanos
> qe es de burla, en un camino
> haber perdido el pollino
> que era mis pies y mis manos? […]
> ¿No habrá visto por acá
> el jumento que perdí? […]

La identificación entre el asno y don Félix del Carpio, es decir, entre el burro y Lope de Vega es indudable, porque Ana le dice Inés que se va a casar con don Félix, y al saberlo, la villana de Getafe responde: «Yo había / casi dos [años] que conocía / el jumento que sabéis; / pero yo lloro perdido / lo que vos tenéis ganado.» Poco después, se produce la identificación de don Félix con Zulema y la de su criado Lope con Muley Arambel, en el momento en que ambos son tildados de moriscos. Y ya en el acto tercero, Lope se confunde incluso con algunos héroes del romancero morisco: «Ya si este moro de España / Azarque fuera, el de Ocaña; / Zaide, el de Zocodover; / Tarfe, el de Vivataubín; / Albayaldos, el de Olías…» Quizá por eso Cervantes, buen conocedor de los problemas de la acusación morisca de Lope, le reprocha en una ocasión su excesiva abundancia de escritura comparándola con la del que hace churros, porque los buñoleros eran con frecuencia moriscos: «hay algunos que así componen y arrojan libros de sí como si fuesen buñuelos» (*Quijote*, II-III).

¿Tendrá algo que ver la pérdida del asno de Sancho, tan importante para la estructura del *Quijote*, con estos asnos perdidos de Lope de Vega? ¡Quién sabe! Pero no habría que desdeñarlo por completo, a falta de documentos, dado que sería lo lógico, en este proceso de degradación satírica de Lope que voy trazando. Es más, estoy convencido de que Lope mismo aparece ocasionalmente en el *Quijote* como un asno, como el asno de Sancho, para ser más preciso; y ello porque el Simocho-Lope del romancero (que veíamos más arriba) y Bartolo del *Entremés de los romances*, con quien quizá también pueda identificarse a Lope, coinciden en unos cuanto versos del romance núm. 99 del *Romancero general de 1600*, (son, en concreto, los vv. 1-2, 21-36 y 69-70), pero lo más significativo a nuestro propósito es que Bandurrio-Góngora ve a Bartolo, con los dos primeros

versos del romance, que rezan así:: «*cabizbajo y pensativo* / puesto en le peñasco el codo» (vv. 204-205 del *Entremés*). Pues bien, lo importante es que, al acabar el cap. XXII del primer *Quijote*, el famoso episodio de los galeotes, dice el texto sobre el apedreado asno de Sancho, que estaba: «el jumento, *cabizbajo y pensativo*». Obviamente, al ser el primer verso del romance, por lo que, en mi opinión, difícilmente puede tratarse de una casualidad, y más bien un recuerdo voluntario. Si así fuera, Lope de Vega, en tanto que se identifica con Chamorro o Simocho, lo haría también con el asno perdido del primer *Quijote*.

La identificación de Lope con el asno de Sancho se corrobora ya definitivamente, en mi opinión, cuando en el capítulo 55 de la *Segunda parte del Quijote*, en el momento en que el escudero y su jumento caen en la sima, le dice Sancho:

> Perdóname y pide a la fortuna, en el mejor modo que supieres, que nos saque deste miserable trabajo en que estamos puestos los dos, que yo prometo de ponerte una corona de laurel en la cabeza, *que no parezcas sino un laureado poeta, y de darte los piensos doblados*.

Obviamente, el «laureado poeta» es Lope de Vega, que se había referido a sí mismo en esos términos en su excelente *Epístola al Contador Gaspar Barrionuevo* (1603), donde leemos, por ejemplo, estos versos:

> pero veréisme entre diversas gentes
> ya por archipoeta coronado
> con hojas de laurel resplandecientes. (vv. 232-235)[38]

Versos indubitablemente relacionados con la mención burlesca de Cervantes, porque en la misma *Epístola*, harto significativamente, unos versos antes, Lope de Vega se había referido al pienso que se da a los asnos, al grano y a la paja, tal y como recuerda maliciosamente Sancho Panza, aludiendo a sí mismo y a las obras que le pirateaban libreros y editores sin su consentimiento:

> Imprimo, al fin, por ver si me aprovecha
> para librarme desta gente, hermano,
> que goza de mis versos la cosecha.
> Cogen papeles de una y otra mano,
> imprimen libros de mentira llenos;
> *danme la paja a mí, llévanse el grano*. (vv. 178-183)

[38] Cito por J. M. Blecua, Lope, *Obras poéticas*, I, Barcelona, 1969, Planeta, pág. 237.

UAM Ediciones

Cervantes, irónicamente, promete al *laureado poeta*, por boca de su personaje inmortal, no dejarle sólo con la paja y darle los *piensos* más que completos, *doblados*, tildándole una vez más de asno, es más, del asno de Sancho, en el *Quijote*, y en consonancia, claro está, con el proceso degradante, trazado por Góngora, del potro en asno.

Tan es así que, muy significativamente, cuando Lope de Vega censura los descuidos de Cervantes y la pérdida del asno quijotesco en *Amar sin saber a quién* (1616-1623), no se refiere al rucio o al jumento, sino, reveladoramente, a una mula, que no es el animal que desaparece en el *Quijote*, para evitar así cualquier hipotética identificación satírica del asno con su propia vida:

> […] que hay hombre
> que hasta de una mula parda
> saber el suceso aguarda,
> la color, el talle y nombre.
> O, si no, dirán que fue
> *olvido del escritor*. […]
> Heme holgado
> que pareciese la mula,
> tanto por cumplir con ella
> alguna mular memoria,
> como que *al fin de la historia*
> *no nos pregunten por ella*. (Acad., XI, 308)

Es obvio que Lope se ríe del desaliño novelesco cervantino, y recuerda la justificación de la pérdida del asno como olvido del escritor o de los impresores («el historiador se engañó, o ya sería descuido del impresor», *Quijote*, II, 4), en respuesta a las preguntan que se hacen «al fin de la historia»; pero también lo es que se refiere a una mula perdida, y no a un jumento, quizá con el fin de que la censura asnal de que había sido objeto no le salpicara, entre otras motivaciones. De ahí su visión del rucio como mula.

Lope de Vega, en fin, se sintió atacado por el *Quijote* y, en mi opinión, conocía su entronque inicial con el *Entremés de los romances*. Por eso se defiende de ambos textos, del entremés y de la novela, en *Amar sin saber a quién*, obra que empieza, curiosamente, «en el castillo / de San Cervantes», y en la que pronto aparece Inés, una empedernida lectora del romancero morisco, liderado por Lope durante los últimos años del siglo XVI. Inés aconseja a Leonarda con versos y personajes del mencionado romancero, que se sabe de memoria:

> Si te enternecen palabras,
> aunque más lo disimules,

UAM Ediciones

ponte a las rejas azules,
deja la manga que labras,
melancólica Jarifa,
verás al galán Audalla.

Leonarda, que se da cuenta, responde: «¿*Estudias romances*?». Pero Inés insiste en sus versos romanceriles: «Calla, / que ya la mora Jarifa. […]» Y Leonarda, en fin, de modo directo y claro, esto es, exactamente igual que hace el *Entremés de los romances*, relaciona la locuras de don Quijote con la lectura, no de los libros de caballerías, sino del romancero:

Después que das en leer,
Inés, en el Romancero,
lo que a aquel pobre escudero
te podría suceder.

A lo que responde Inés:

Don Quijote de la Mancha
(perdone Dios a Cervantes)
fue de los extravagantes
que la corónica ensancha.
Yo leo en los romanceros,
y se me pega esta seta
tanto que de ser discreta
no tengo malos aceros.
Por la parte del amor,
he dado en imaginar
a quién podría yo amar. (Acad., XI, 285)

La locura de Inés es de amor, no caballeresca. Pero la imbricación directa entre la lectura del romancero (no de los libros de caballerías) y la locura quijotesca es tan obvia para Lope como para el desconocido autor del *Entremés de los romances*, lo que revela su entronque directo con el *Quijote*, porque Cervantes sólo se refiere a los libros de caballerías como causa de la locura quijotesca, mientras que el Fénix, después de muerto Cervantes, acepta con claridad que la locura del hidalgo manchego pudo estar causada por la lectura del romancero, al igual que le sucediera a Bartolo en el *Entremés de los romances*, con lo cual, acepta y da validez definitiva a la hipótesis que vengo defendiendo en estas páginas.

Si Lope acepta que a Inés le pude suceder lo mismo que a don Quijote sólo por leer romances moriscos, la teoría que entronca la génesis del *Quijote* con

el mencionado entremés antilopesco y con el Lope joven que estaba loco por el romancero morisco gana muchísimos enteros y se consolida casi definitivamente. Parece entonces muy probable que los primeros seis o siete capítulos del *Quijote* se escribieran pensando en ridiculizar a Lope, conforme al modelo del citado entremés, por medio de don Quijote; esto es, por medio de en un personaje risible e idealizado a la par que, como decía Millé, tomaría «algunos de sus elementos de aquel Lope, idealista incorregible, […] que convertía en heroína romancesca, a la manera de Dulcinea, a aquella tan traída como llevada Elena Osorio, hija de un farandulero; […] que […] había engendrado en su calenturienta imaginación un mundo fantástico y disparatado».[39] Porque don Quijote tiene, en efecto, bastantes rasgos del Lope joven que relató sus amores a través del romancero morisco, del Lope que se identificó con Muza, Zaide, Azarque, Gazul, Audalla y Bravonel, de manera harto quijotesca, sin duda, creyéndose también un caballero enamorado de ensueño semejante a Gazul en *La estrella de Venus* o Azarque en *El potro rucio*. Como dice Felipe Pedraza:

> Eso debía pasarle [confundir la ficción y la realidad] al Lope juvenil que hacia mil quinientos ochenta y tantos escribía romances y veía trasfiguradas las aventuras semiprostibularias con la Osorio en las trágicas y vehementes historias de Azarque, Zaide o Gazul. El despecho de verse arrojado de los brazos de su amante, el sentimiento de impotencia ante un galán más rico y poderoso se subliman en uno de sus más queridos romances: *Sale la estrella de Venus*. Al protagonista, el gallardo moro Gazul, lo adornan todas las virtudes y prerrogativas que Lope, un mozuelo sin oficio ni beneficio, imaginaba que poseía:
>
> Desesperado camina,
> que, siendo en linaje noble,
> le deja su dama ingrata
> porque se suena que es pobre.

La nobleza de Lope era tan quimérica como la caballería de don Quijote, y los rivales que mató (Gazul alancea al viejo y rico prometido de Zaida) de la misma textura y entidad que los gigantes descabezados por el hidalgo manchego. Para los que conocían las idas y venidas de aquel aventajado aprendiz de poeta, estos romances debían resultar tan ridículos —y si se quiere tan patéticos— como para nosotros las descabelladas aventuras del héroe cervantino.[40]

---

[39] *Op. cit*., pág. 144.

[40] «Cervantes y Lope: a vueltas con la génesis del *Quijote*», *Anales cervantinos*, XXV-XXVI (1987-88), pág. 341.

UAM Ediciones

Cervantes, que estaba en la trastienda del nuevo romancero y conocía a la perfección sus entresijos, sabedor de las «idas y venidas» del joven Lope, lo ridiculizó por medio de don Quijote, que idealiza y convierte en princesa a una zafia labradora, llamada Aldonza Lorenzo, con sus ribetes de mujer «non sancta», de manera muy semejante a lo que hizo Lope con Elena Osorio, con Filis, mujer de vida airada.

De Aldonza Lorenzo dice Sancho Panza que «lo mejor que tiene es que no es nada melindrosa, porque tiene mucho de *cortesana*: con todos se burla y de todo hace mueca y donaire» (I-XXV). Palabras que la definen, pues no debemos olvidar que *cortesana* significaba 'cortés, desenvuelta', pero también 'prostituta', porque *con todos se burla*, implicaba a menudo el significado erótico que da a la palabra, por ejemplo, uno de los galeotes al confesar sus delitos a don Quijote: «*me burlé* con dos primas hermanas mías, y con otras dos hermanas que no lo eran mías; finalmente, tanto *me burlé* con todas que resultó de la burla crecer la parentela» (I-XXII). ¡Y qué decir de Elena Osorio, de Filis! Pero prefiero ceder la voz a José Hierro, nuestro gran poeta:

> Elena, su primer amor verdadero, no fue olvidada nunca. Su figura estaría constantemente a su lado, trayéndole mensajes de juventud. Debió de ser una mujer desgarrada, hermosa, libre en sus costumbres, morena —«pues a Filis también, siendo morena…», escribe Lope en un soneto— , de ojos negros quizá. Amor turbulento, escandaloso, con procesos y destierro para Lope. La huella dejada en el poeta debió de ser demasiado profunda. Lope la recordaría siempre como una gran actividad, como algo poderoso y elemental. No sucedería esto sólo por la razón de ser Elena la primera de sus grandes pasiones, sino acaso por tratarse del carácter más fuerte, más independiente, menos sumiso. Elena y Lope, jóvenes, se trataron de poder a poder, con violencias, arrebatos, desprecios. Fue probablemente la única mujer que dejó a Lope antes que él pudiera cansarse. En realidad es Elena la mujer que buscaría siempre.[41]

Elena, a cuyos amores con Lope se opuso con toda su fuerza su madre, Inés Osorio, que trató por todos los medios y logró finalmente que su hija accediera a las pretensiones del rico y poderoso Francisco Perrenot Granvela, y dejara al poeta, lo que *volvió loco* de verdad a Lope de Vega, como Cervantes sabía muy bien, pues era por entonces amigo suyo e incluso había declarado en agosto de 1585 en un reconocimiento de deuda a favor de Inés Osorio, sin duda para hacer un favor a su joven y apasionado amigo, que pretendía así ganarse la amistad de su suegra.

[41] José Hierro, «La primera patria de Lope», *Cuadernos de Ágora*, 61-62 (1961), pág. 20.

No en vano, el autor del *Quijote* cita únicamente en su inmortal novela una comedia menor de Lope, *La ingratitud vengada*, para recordarle al Fénix su ingratitud con él en ese preciso lance de su biografía común, vengada, en efecto, con el ataque quijotesco. De ahí que esa comedia se refiera, precisamente, a los amores frustrados y traicionados de Lope con Elena Osorio, que le abandonó por el poderoso Granvela. Situación deshonrosa de *mènage a trois* que el Fénix incluso aceptó durante un tiempo: a tal punto llegaba su pasión. Cervantes, pues, sabía muy bien que Lope estaba loco de amor, era testigo directo de que estaba *loco de celos*, hasta el punto de que había llegado a abofetear a Elena en los toros porque ella había mostrado su entusiasmo por la valentía de un joven rejoneador, como había de recordar en *La prueba de los amigos*, a través de Feliciano, que da un bofetón a Leonarda, por lo que su amigo Ricardo le dice: «¡Tente, acaba, que estás loco¡»[42] Loco, porque se pasaba las horas muertas a la reja de su amante, mendigando una palabra de amor o una caricia, que nunca llegaba; loco porque mostraba impetuoso su brío de galán y su insolente e insultante palabra poética, que acusaba a su amada de ramera, a su suegra de alcahueta y de cornudo a su suegro, entre otras lindezas semejantes que le llevaron al célebre proceso por libelos. En definitiva, *Lope loco* también por su pasión amorosa, loco por Filis, por un amor torrencial que a menudo contó a través de sus diversos heterónimos moriscos, entre los que destaca por su popularidad Gazul en *Sale la estrella de Venus*, como Cervantes sabía de primera mano.

Así las cosas, tanto vale satíricamente Zaida como Dulcinea y don Quijote en sus inicios como Gazul, Azarque, Zaide o *Tarfe*; esto es, como Lope de Vega, locos ambos, el Fénix y el hidalgo manchego, por identificación múltiple; locos los dos como Bartolo, el héroe del *Entremés de los romances*. Porque he encontrado el texto que demuestra que la *locura* de Lope se debía a su identificación con tantos y tan variados héroes moriscos —caballeros andantes en el caso de nuestro héroe—; he encontrado un romance que le acusa de loco por esa confusión múltiple de vida y literatura, prueba definitiva de la solidez de nuestra hipótesis:

> Una vez sois moro Adulce,
> que está en la prisión quejoso,
> porque le dejó Celinda,
> y es que os dio *Filis* del codo.
> Otras veces os mostráis
> Bravonel o Maniloro,

[42] *Vid.* Joaquín de Entrambasaguas, «Un bofetón de Lope de Vega», *Cuiadernos de Ágora*, 61-62 (1961), págs. 4-9.

UAM Ediciones

y otras veces sois Azarque
o Muza, valiente moro.
Otras veces Reduán».[43]

Era imposible, dice el romance, ser a la vez la parte y el todo, era imposible para un hombre sustentar el mundo entero, por eso, aconseja a Lope que se limite a ser únicamente Belardo:

os pido que os contentéis
con tener un nombre solo,

para que no le acusaran, como hicieron, de estar loco:

no deis causa que se diga,
Belardo, que estáis ya loco.

Loco por el romancero, loco por sus heterónimos moriscos múltiples; loco, en fin, como Bartolo y, a la postre, loco como don Quijote.

El romance confirma definitivamente la hipótesis, porque demuestra que para todos los conocedores del romancero nuevo Lope de Vega estaba loco por sus numerosos y diferentes heterónimos moriscos, loco por los romances moriscos, loco por celos, loco, en fin, porque llegó a identificarse con sus idealizados y caballerescos héroes moriscos. Cervantes, por tanto, sabedor de la identificación burlesca ya realizada por el citado entremés y conocedor del romancero y de sus entresijos, una vez desatada su guerra con Lope en 1602, se decidió a seguir la mediación de Góngora y su degradación del potro en asno, aunque a través del *Entremés de los romances*, así avalado y confirmado, a lo que creo, como modelo fundamental de la novelita corta que empezó siendo el *Quijote* y, en consecuencia, como clave de la génesis de la inmortal obra cervantina.

[43] Se trata del romance núm. 349 del *Romancero General* de 1600.

UAM Ediciones

DON QUIJOTE DE LA MANCHA O EL ARTE NUEVO DE HACER NOVELAS

JAVIER RODRÍGUEZ PEQUEÑO
(Universidad Autónoma de Madrid)

A diferencia de Lope de Vega, por ejemplo, Cervantes nunca puso por escrito, sistemáticamente, en una Poética o en un Tratado, sus ideas sobre la literatura, el teatro, la poesía o la novela. Esto no quiere decir que no las tuviera, y muy claras, y no lo digo por el *Viaje del parnaso* precisamente. En muchas de sus obras, por boca de distintos personajes y en algunos prólogos por propia boca nos hace saber lo que piensa a propósito de la Literatura, especialmente de la novela. Pero, la verdad, ya lo señaló Riley en su *Teoría de la novela en Cervantes*, en las reflexiones teóricas no se muestra muy adelantado precisamente. Su práctica literaria está muy por delante de su reflexión teórica, sin duda anclada en los tratados de la época, muy inferiores todos ellos a obras como *La Celestina, El Lazarillo, El Guzmán* o *El Polifemo*, por ejemplo. La única Poética a la altura de estas obras es *Las anotaciones de Herrera a la poesía de Garcilaso*, enteramente dedicada al género lírico. Lo que viene de Italia discute todavía la cuestión del deleite o la instrucción, el arte o el ingenio, pero eso apenas interesa a Cervantes, un Cervantes ya viejo, descreído, pesimista, cuya única religión es ya la libertad, y su única intención es hacerse con el trono de la novela, como Lope ha hecho con el del teatro. Evidentemente, ambas cosas repercuten en su creación, caracterizada por el artificio narrativo-ficcional. Así que para observar de forma fiable las aportaciones de Cervantes a la Poética hemos de analizar detenidamente su creación artística, su obra, y especialmente el *Quijote*. Eviden-

Edad de Oro, XXV (2006), págs. 503-518

temente yo no puedo hacer aquí eso, que exigiría un tratamiento más exhaustivo, pero sí quiero tratar de eso, de la *Poética* de Cervantes, de su *Arte nuevo de hacer novelas*, que es lo que es (también) en realidad el *Quijote*.

Cervantes hace un *Arte nuevo de hacer novelas*, construido a partir de la tradición, a la que no maldice sino en la que se basa. En el *Quijote* pone todo su saber clásico al servicio de la modernidad. Y si bien antes no había logrado siquiera alcanzar la cima de la literatura de su tiempo, ahora, también con las *Novelas ejemplares*, que precisamente de eso lo son, de novelar ejemplarmente, modernamente, consigue crear una nueva forma de narración: lo que llamamos novela moderna.

Esta intervención tiene como idea principal el hecho de que Cervantes va inventando la novela a medida que las circunstancias se lo exigen, y que de todo ello resulta la novela moderna, pues se impone la obligación de ser mejor que los demás, mejor que Lope, mejor que el autor del *Lazarillo*, mejor que Mateo Alemán, el novelista de más éxito de la época, y mejor, en fin que el autor del *Quijote* apócrifo. Cervantes nos propone, implícita pero conscientemente, una verdadera *Poética*, un perfecto *Arte nuevo de hacer novelas*, incluso diríamos no en este tiempo sino en los tiempos venideros. Y lo hace en tres pasos o momentos:

Uno, los siete capítulos que constituyen la primera salida del *Quijote* y que están basados en el *Entremés de los romances*, anónimo, fechado hacia 1596 por Menéndez Pidal[1]. En esta primera novela corta narra la primera salida, sin compañía, lo que le sucede en la venta y el regreso a casa. Antonio Rey y Florencio Sevilla mantienen que se trata además de una novela ejemplar, argumentando que, de acuerdo con esto y con el hecho de que su locura se debe a la lectura de libros de caballerías, la novela corta se cierra con el conocido escrutinio de estos libros, exactamente con el siguiente pasaje:

> «Aquella noche quemó y abrasó el ama cuantos libros había en el corral y en toda la casa, y tales debieron de arder que merecían guardarse en perpetuos archivos; mas no lo permitió su suerte y la pereza del escrutiñador; y así, se cumplió el refrán en ellos de que pagan a las veces justos por pecadores»[2].

Dos, el resto de la Primera parte de su *Quijote*, al que voy a referirme a partir de ahora como *1605*.

---

[1] M. Menéndez Pidal, «Un aspecto en la elaboración del Quijote», en *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid: Espasa-Calpe, 1940, págs. 9-60.

[2] Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cap. VII, pág. 76. Cito siempre por la edición de Antonio Rey y Florencio Sevilla, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1994.

UAM Ediciones

Y *Tres*, la Segunda parte del *Quijote*, el de 1615, donde fundamentalmente da réplica al autor del *Quijote* apócrifo, al que quiere demostrar su superioridad literaria. Cervantes, aunque ya lo había creado en *1605*, sobre todo con el artificio del manuscrito encontrado y con la mediación del traductor, pone el énfasis en el proceso creador, en la relación entre realidad y ficción, en la conciencia de la existencia de los propios personajes y en su diferenciación con respecto a los del *Quijote* de Avellaneda.

Parto entonces de la idea de que *El Quijote* se construye en tres pasos, en estos tres momentos, pero es que además la modernidad se aprecia clarísimamente en los inicios de esos tres momentos. Los momentos anteriores a cada una de las salidas son los auténticos cimientos de la novela moderna, es donde mejor se aprecia su conciencia de estar creando y ofreciendo algo nuevo.

Capítulo uno del Arte nuevo de hacer novelas. Que podría titularse algo así como «Donde se trata de las diferencias entre Literatura e Historia y de las distintas formas de narrar novelas junto con otras cosas dignas de mención».

El Cervantes autor del *Quijote* es una persona y una mentalidad literaria diferente a la responsable de sus obras anteriores. Siempre me ha llamado la atención el hecho de que el autor de *La Galatea* sea el mismo de las *Novelas ejemplares* o del *Quijote*. Claro, evidentemente me equivocaba, porque el Cervantes que escribe el *Quijote* es otro. Ya lo dijo Unamuno. Es una persona desencantada, desilusionada, fracasada, dolorida. Esto es una suerte para nosotros, porque probablemente aquí esté una de las razones del nacimiento de la novela moderna, como dice Carlos Fuentes[3]. Cervantes ya no escribe la gloria de España, no piensa en empresas militares. Pero también es otro literariamente; es ahora un hombre con una fe tremenda en su apuesta narrativa.

El Cervantes autor del *Quijote* es también un hombre influido por la irrupción de un auténtico bombazo literario: la publicación y el éxito del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. O, lo que es lo mismo, la proclamación del predominio del realismo literario sobre cualquier tipo de literatura de evasión, bien sea pastoril bien sea caballeresca. A este respecto, Cervantes, sin embargo, sabe perfectamente que una cosa es escribir novelas, por muy realistas que sean, y otra contar Historias. El nuevo género, el picaresco, se aproxima a la realidad, se nutre de personajes, tiempos, ambientes, problemas todos ellos reales, pero sigue siendo literatura. En épocas de cambios conviene aclarar determinadas cosas, y como ya hiciera, probablemente por el mismo motivo, Aristóteles, ahora Cervantes, utilizando los mismos argumentos y hasta las mismas palabras, distingue Literatura de Historia, aunque las dos cuenten sucedidos.

---

[3] C. Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1994, pág. 84.

UAM Ediciones

En esta primera salida no se inventa nada tan llamativo como hará posteriormente, pero los fundamentos de su narración sí son novedosos, puesto que desde el mismo comienzo del Quijote, la célebre frase de «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía...» ofrece una respuesta a la Historia pero también a otros géneros narrativos, entre ellos y el más importante, la novela picaresca, como veremos en el capítulo 2 del *Arte nuevo de hacer novelas.*

El héroe de Cervantes no tiene origen, ni la acción tiene un lugar y un tiempo definidos y concretos. El narrador de esta historia, de la primera salida, no se acuerda del nombre del lugar, ni de la fecha exacta, lo cual es novedoso con respecto a otros géneros y a otros autores (piénsese en la picaresca y en Mateo Alemán especialmente, pues es el referente más cercano de Cervantes), pero más importante todavía es el hecho de que no se acuerde de hablarnos del origen ni de la historia del protagonista, al que conocemos ya viejo. La historia de don Quijote comienza sólo entonces, el pasado no importa (para ser exactos, lo único que sabemos es que ha leído muchas novelas de caballerías). Fíjense, lo único que sabemos de don Quijote es que su locura (que irá pesando cada vez menos en su configuración como personaje a medida que avanza la obra) consiste en creer históricos (reales) hechos que únicamente son ficticios. La confusión de una cosa y otra es el arranque de la novela más grande jamás contada.

Hay que pensar que don Quijote, a pesar de ser un personaje un tanto perturbado, no lo es en todos los aspectos de la percepción de la realidad, afectándole especialmente en aquello que tiene que ver con la literatura caballeresca, «con la negra y pizmienta caballería» (1605, cap. XXXIX) o, como dice el cura: «fuera de las simplicidades que este buen hidalgo dice tocantes a su locura, si le tratan de otras cosas, discurre con bonísimas razones y muestra tener un entendimiento muy claro y apacible en todo. De manera que como no le toquen en sus caballerías, no habrá nadie que le juzgue sino por de muy buen entendimiento» (1605, cap. XXX). Por lo demás, don Quijote es, además de una persona muy culta, poseedor de un ingenio excepcional, el más alto según la clasificación de Juan Huarte de San Juan, citado unánimemente como el diseñador de su carácter, esto es, a quien sigue Cervantes para formar su carácter. Así, y siguiendo la clasificación de los ingenios de Huarte de San Juan, don Quijote es poseedor de una *gran imaginación* (toda la primera parte está llena de ejemplos, tal vez sea lo que más llame la atención), tiene un *gran entendimiento*, «el más delicado que había en toda la Mancha» dice el ama (en *1605*, cap. V), y una *gran memoria*, como prueba que cita de memoria todos los libros que ha leído, sus protagonistas, cualidades, acciones, etc.

Cervantes nos ofrece por tanto un personaje excepcional que se comporta disparatadamente en lo tocante a su condición de caballero andante, con el llamativo hecho de que en su mundo los magos transforman las cosas fantásticas en cosas cotidianas, y no al revés: en su mente, Fristón o Frestón o como sea, transforma

los gigantes en molinos, y no los molinos en gigantes, de manera que al final siempre vuelve a la realidad que le cuenta Sancho. De todos modos, es cierto que en la primera parte don Quijote malinterpreta la realidad (los molinos son gigantes, por ejemplo, o la bacía es yelmo) pero no es menos cierto que siempre hay algún motivo que lo justifica: imágenes lejanas como de brazos, ruidos en los batanes, polvo en el camino, la hora del día, la distancia, Cervantes siempre crea la excusa que hace, si no perfectamente verosímil, al menos justificable la percepción de la realidad que tiene don Quijote. Tal vez fuera posible afirmar que no esté totalmente loco, sino que cumple con un rol, con un papel (como luego hará el bachiller Sansón Carrasco), porque así tiene que ser. Un caballero sale a buscar aventuras y él debe comportarse como caballero, y lo que no sucede se lo inventa, pero en varios momentos confiesa que sabe que otros pueden ver otras cosas (el yelmo, por ejemplo).

La prueba de que don Quijote no tiene historia, o prehistoria tal vez mejor, es que los historiadores no se ponen de acuerdo siquiera en su nombre: Quijada, Quesada, Quejana o Quijana. Lo único cierto es que cuando sale de su casa es don Quijote de la Mancha, y que cuando recobra el juicio es Alonso Quijano. También podríamos decir que le ven como Caballero de la Triste Figura y que le gustaría ser visto como el Caballero de los Leones. Igual ocurre con la mujer de Sancho: solo nos interesa cuando se llama Teresa Panza, lo demás son conjeturas, se llame Juana o Mari Gutiérrez. Sólo por eso es tan grave para Sancho en la segunda parte (*1615*) que Pasamonte la llame Mari Gutiérrez, a pesar de que en *1605* se le ha llamado así. Pero el personaje de las andanzas es Teresa Panza y no otra.

Capítulo dos del Arte nuevo de hacer novelas, que podríamos titular algo así como «Donde se da cuenta de dos hallazgos importantísimos: el de Sancho y el del artificio del manuscrito encontrado, y de otras cosas que no pueden dejar de contarse».

Los momentos iniciales de la composición de la segunda salida, que podemos suponer el segundo momento de la composición de la *Primera parte del Ingenioso hidalgo...* nos traen sin duda otra aportación de ese *Arte nuevo de hacer novelas*: La modernidad se consigue gracias a la incorporación de Sancho, el hallazgo del manuscrito árabe y la aparición de Cide Hamete y la polifonía.

Cervantes inventa la novela moderna con su estructura, la contraposición entre los personajes, el relativismo en la percepción de la realidad, y con la construcción del artificio literario del manuscrito encontrado y el desdoblamiento del autor, la distancia para controlarlo todo.

Hacer que don Quijote sea acompañado por Sancho, y que eso no sirva para fortalecer la locura del caballero sino para que la realidad se difumine y se confunda y para que en vez de sentir desprecio por sus locuras comprendamos poco a poco sus valores es novelar modernamente.

La novela nace realmente ahí, cuando Cervantes se inventa a Sancho y surge el diálogo y, con él, el pensamiento de don Quijote. Con Sancho aparece la verosimilitud por el contrapunto, por su punto de vista que nos hace comprender que efectivamente las cosas sólo suceden en la mente de don Quijote pero además justifica esa visión (ruidos, polvo, la lluvia que obliga al barbero a ponerse la bacía de sombrero, porque «seguramente sería nuevo…», luces, figuras gigantes que mueven sus extremidades...). Cervantes tiene un interés muy especial en justificar todas las transformaciones que de la realidad hace don Quijote. Siempre hay un motivo, siempre hay un elemento real que respalde la visión quijotesca, por muy descabellada que sea. Y nótese que la locura de don Quijote no transforma las cosas reales en fantásticas, sino en creer que alguien transforma las cosas fantásticas en ordinarias.

En su primitiva novela ejemplar, Cervantes no necesitaba muchos personajes, por supuesto no a Sancho pues el camino que recorre el caballero hasta la venta es pequeño y el diálogo que debe producirse tiene lugar allí, con el ventero principalmente. Incluso en las recomendaciones que éste le da no está incluida la de buscarse un escudero. Con Sancho la novela no sólo gana un contrapunto al idealismo del caballero, ni otro punto de vista, ni un enriquecimiento para su lenguaje. Gana además, y especialmente, profundidad narrativa y densidad intelectual. La voz de Sancho y su forma de ver la vida son importantes por sí mismas, pero además favorece y potencia la voz de don Quijote y su idiosincrasia, y posibilita diálogos y situaciones que sin él no podrían darse, al tiempo que amplia la peripecia al entorno de Sancho, fundamentalmente lo que tiene que ver con su mujer. Pero sobre todo cambia la narración, ahora más viva, definitivamente más dialógica, más polifónica, más irónica, más profunda.

De todos modos, lo más característico y lo más moderno de *1605* es la invención del artificio del manuscrito encontrado, la invención de Cide Hamete Benengeli.

El hallazgo del manuscrito árabe. Recordemos el final del capítulo VIII; nos deja en suspenso en mitad del combate entre don Quijote y el vizcaíno, con las espadas en alto, pero el narrador original, el primero, el que no quiere acordarse del nombre del lugar de la Mancha donde vive el viejo hidalgo, se detiene porque, dice, el autor de esta historia no encontró más escrito sobre las hazañas de don Quijote de la Mancha. Claro que el que es llamado segundo autor, esto es, Cervantes, no se conformó y, convencido como está de que tal caballero habría de haber tenido un cronista o biógrafo, se ocupó en buscar el final de la historia. Asi es como encuentra un manuscrito árabe en el capítulo IX escrito por un tal Cide Hamete Benengeli y que un morisco aljamiado, que sabe castellano, se lo traduce en poco más de mes y medio y nos lo ofrece a continuación, siguiendo la traducción. El señor Hamid es autor de *Historia de*

Don Quijote de la Mancha, texto anterior y distinto a *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, que presenta un narrador al que conocemos por su mala memoria. Hay otro plano de narración, con existencia más potencial que efectiva, que es la que don Quijote piensa que están escribiendo sobre él; está en su imaginación, pero a veces se hace tangible en el texto. Es muy visible en *1605* capítulo II: «Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos...» (pág. 38) pero también en tantos discursos del caballero, sin duda, como señala Riley, auténticos dictados para el biógrafo de don Quijote, únicamente imaginado por él. Sin embargo, esta versión es fundamental para entender la novela de Cervantes, pues de la confrontación de la narración de Cide Hamete y de la imaginada por don Quijote surge la principal fuente de comicidad y de ironía de la obra, así como la multiplicación de los planos de la narración.

Sin entrar a analizar las ya muy analizadas características del artificio narrativo del *Quijote*, sí quiero decir que la principal diferencia entre el narrador original y Cide Hamete es que uno es un poeta y el otro un historiador, y ya sabemos, por Aristóteles y por Cervantes, que uno es narrar como historiador y otra como poeta, a uno le corresponde contar las cosas que son o han sido y a otro como podrían suceder, no de acuerdo a verdad sino a verosimilitud. Por eso no es tan grave que al primer narrador se le olvide el nombre, o no quiera acordarse, hecho que sí lo sería para el historiador, o el mismo hecho que la narración sea la de un hombre que vivió «no ha mucho tiempo», sin la exactitud ni la distancia temporal que se le exigen al historiador, pero no al novelista. Don Quijote, evidentemente, prefiere al novelista antes que al historiador. Y antes que a ninguno, a ese narrador imaginario que narrara las aventuras que él mismo se imagina. Los tres narradores suponen tres grados diferentes de narrativa, la historia, no ficcional, la verosímil (la mimética) y la fantástica o no mimética, que son exactamente las mismas que señala Quintiliano. La novela que propone Cervantes, aunque se base en supuestos testimonios históricos, se construye y se constituye en narración ficcional. Sabe y proclama, como sabía y proclamó Aristóteles en su *Poética*, que la Literatura es cosa de ficción, de invención, y que hace malas migas con la confesión, la autobiografía o la historia. Por eso se distancia cada vez más de la historia que cuenta, a diferencia de Mateo Alemán o del autor del *Lazarillo* y de todos aquellos autores de la época que cuentan su *Vida*. La obra de Cervantes, en consecuencia, no se titula ni *Historia de don Quijote*, como la de Cide Hamete, ni *Vida de don Quijote*, títulos que hubiera utilizado, probablemente cualquier otro, menos Cervantes, porque es consciente que la literatura tiene que ver con una especie de artificio ficcional, con una mirada diferente de la realidad. Una mirada múltiple y una multiplicidad de voces también.

Cervantes se da cuenta, también gracias a Lázaro y a Guzmán, de que la narración en primera persona y la focalización fija y limitada no le convencen, probablemente porque Cervantes quiere una narración más libre, más objetiva, menos atada al punto de vista autorial. Cervantes propone un nuevo modo de narrar, basado en la multiplicidad de voces, en la polifonía, que comienza por presentarnos un autor menos seguro de sí mismo y por tanto más fiable. Es cierto que la autobiografía es también un género literario, y que esencialmente es ficcional e indigno de confianza. Y, como dice Riley, si el autobiografiado es un pícaro, mucho más. Es cierto también que el *Quijote* se basa en el testimonio de un árabe, mentiroso también en esencia por su condición, siempre según la obra, por supuesto, que le desacredita en varias ocasiones, pero es evidente la diferencia entre la unicidad de voz y de visión de la picaresca y la multiplicidad de miradas y la polifonía del *Quijote*. Y como sobre esto se ha escrito mucho, queda dicho y sigamos adelante; pero sí me interesa llamar la atención sobre la gradación que se produce desde la Historia como disciplina, representada por Cide Hamete, insultado incluso por Cervantes (no es de fiar, es lo peor, moro) pasando por la Traducción (traductor, muy despreciado en el XVI, es moro, pero aljamiado, sabe castellano, es menos moro) hasta la novela, la ficción, lo que finalmente nos ofrece Cervantes. Ni que decir tiene que la gradación lo es de peor a mejor, de la Historia a la novela.

Frente a la voz única y subjetiva de la picaresca, *Cervantes plantea una novela polifónica*, con un gran número de voces, que además pertenecen a distintos planos de la narración: al menos los tres citados antes, el histórico, el mimético y el no mimético o fabuloso más los que se presentan dentro de los dos primeros planos: la voz de Cervantes, la del narrador primero, el sabio encantador imaginado por don Quijote, el traductor, Cide Hamete, los rumores o los supuestos historiadores o cronistas no identificados, y cada uno de los personajes, de los cuales, a su vez, algunos se convierten en narradores de otras historias con otras voces. Y a todo esto, por supuesto, en la segunda parte tenemos que añadir la voz de Avellaneda (o Pasamonte), que no es poco importante.

No sería justo acabar este capítulo sin mencionar lo más novedoso de las reflexiones teóricas de Cervantes, que está sin duda en sus *prólogos*, tanto en el del *Quijote* como en el de las *Novelas ejemplares*. He dicho hace unas líneas que Cervantes es más moderno en la práctica que en la teoría. Le ocurre como a Miguel Ángel Buonarroti, que dijo que «se pinta con el cerebro» pero luego él no lo hacía. Con el Cervantes digamos teórico ocurre exactamente eso, pero en los prólogos de estas dos obras, sin duda las mejores, muestra ya una característica moderna, manierista, adelantada: el cuestionamiento sistemático. El cuestionamiento sistemático como característica del Manierismo, que aparece con mucha fuerza en las *Anotaciones de Herrera a la poesía de Garcilaso* (1580) y que en algún aspecto está también presente en el *Examen de ingenios para*

las ciencias de Juan Huarte de San Juan (1575), aparece sin lugar a dudas en el prólogo del *Quijote* de 1605, donde se hace una defensa de la invención, de la creación, por encima de la imitación y la sumisión a los modelos. Pero lo más importante de todo es que desde que se abre el prólogo del libro ya se empieza a inventar. De esta forma encontramos su intención de no incluir ninguna sentencia de algún clásico o incluir poemas de alguna persona de relevancia social como era la costumbre:

> «Sólo quisiera dártela monda y desnuda, sin el ornato de prólogo, ni de la inumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse» (*1605*, pág. 10)

En el mismo lugar, se muestra también adelantado en su actitud relativista y en la libertad que concede a todo el mundo, a sus personajes, a él mismo y al lector, a quien no olvida en ningún momento pues sabe que leerá, interpretará y juzgará su obra y por ello hay continuas alusiones a él, en un firme propósito de captar su benevolencia y llegar a sus sentimientos para que la juzgue al menos sin prejuicios, a la vez que le da la última palabra en lo que respecta a su interpretación.

> «Desocupado lector [...], y tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado, y estás en tu casa, donde eres señor della, como el rey de sus alcabalas, y sabes lo que comúnmente se dice: que debajo de mi manto, al rey mato. Todo lo cual te exenta y hace libre de todo respecto y obligación; y así, puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere, sin temor que te calunien por el mal ni te premien por el bien que dijeres della».

En el prólogo también se dice que no tiene necesidad de imitar cosa alguna de los clásicos, ya que ellos no dijeron nada de los libros de caballerías. De esta manera, se distancia un poco de esta idea de imitación, lo que le permite tener mayor libertad a la hora de narrar y tomar decisiones en lo que a la narración se refiere. Aunque sí acepta la *imitatio* en el caso de que sea positiva para la narración, es decir, que las reglas deben estar acompañadas de talento para poder producir arte. De esta manera nos dice que:

> «... este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decís que le falta, porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón; ni caen debajo de la cuenta de sus fabulosos disparates las puntualidades de la verdad, ni las observaciones de la astrología; ni le son de importancia las medidas geométricas, ni la confutación de los argumentos de quien se sirve la retórica...».

Como podemos ver, hay un intento continuo y decidido por desmarcarse de todo aquello que la tradición había concebido como necesario en las obras literarias, como la incorporación de prólogos, poemas, etc. que nada tenía que ver con la obra en sí. Cervantes, además de burlarse de esta costumbre y de los que la practicaban (por lo menos de uno en concreto, Lope de Vega), lo que hace es empezar a romper con los moldes porque está creando algo nuevo y necesita justificar su proyecto artístico frente a lo que estaba establecido. Por este motivo conserva la estructura de estas introducciones, con su prólogo y sus poemas laudatorios, si bien la intención es completamente distinta. En la segunda parte esto ya no será necesario: ha obtenido éxito y está seguro de su proyecto. Ni siquiera la intromisión del *Quijote* de Avellaneda hará que se cebe en sus críticas en el prólogo como lo hizo en la primera con Lope. En la segunda parte hay un pequeño prólogo y los poemas han desaparecido. Ya ha encontrado la fórmula definitiva. En la primera parte estaba experimentando; la segunda representa el modelo acabado de su proyecto.

Capítulo tres del Arte nuevo de hacer novelas, que podría titularse «Donde se cuenta lo diferentes que son unas cosas de otras y de la buena muerte de Alonso Quijano, el auténtico»

El tercer capítulo de ese *Arte nuevo de hacer novelas* es la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, que se hace sobre la lectura de la primera, intertextualidad, mezcla de planos realidad-literatura. Se construye como respuesta al *Quijote* de Avellaneda (1614, pero conocido ya en manuscritos con anterioridad a marzo de 1613, fecha en la que se celebraron unos certámenes poéticos en Zaragoza y en los que hay testimonios que prueban que ya se conocía el *Quijote* apócrifo). Los primeros capítulos de *1615* son tremendamente significativos a la hora de probar que Cervantes construye su obra como respuesta a Avellaneda, y en este tercer comienzo se aprecia también su intento de ofrecer un *Arte nuevo de hacer novelas*, el capítulo tercero y último.

Aunque esto no fuera así, y aunque Cervantes no escribiera la Segunda parte como respuesta al autor del apócrifo, el hecho de que Cervantes nos ofrece implícitamente un arte nuevo de hacer novelas sigue siendo igualmente válido, así que, aunque defienda ahora la tesis según la cual Cervantes escribe su obra de 1615 como respuesta a 1614, el de Avellaneda y aunque defienda también la tesis según la cual Avellaneda no es otro que Jerónimo de Pasamonte, las aportaciones de Cervantes a la narrativa siguen siendo las mismas. Otra cosa son sus motivaciones, pero eso es otra historia y debe ser tratada en otro momento.

Alfonso Martín, en uno de los mejores libros que sobre Cervantes o el *Quijote* se han escrito en los últimos años, *El Quijote de Cervantes y el Quijote*

UAM Ediciones

de Pasamonte, una imitación recíproca[4], publicado por el Centro de Estudios Cervantinos en 2001, sostiene que Cervantes no sólo escribe la Segunda parte de su *Quijote* como respuesta al apócrifo de Avellaneda, que no es otro que Jerónimo de Pasamonte, sino que conoce el libro apócrifo desde el inicio de la composición de su Segunda parte (1615). Menéndez Pidal lo supuso también en «Un aspecto en la elaboración del *Quijote»*, añadiendo además que la repulsa de Cervantes en el capítulo LIX es por la aparición, en la versión impresa, del prólogo de Pasamonte, muy agresivo contra Cervantes. Es cierto que sólo lo menciona explícitamente en el capítulo LIX, probablemente porque Jerónimo de Pasamonte publica en aquella altura la versión impresa de su *Quijote* (es decir, que el capítulo LIX lo escribe Cervantes en la segunda mitad de 1614, después del 4 de julio de 1614, fecha de concesión de la licencia a Pasamonte, y antes del 16 de octubre, fecha de una mascarada estudiantil en Zaragoza en la que consta que dos estudiantes se disfrazaron de Quijote y de Sancho con la inscripción de la publicación de la verdadera segunda parte y ya no hay nada que ocultar, ahora la respuesta es evidente, pero desde las primeras líneas de su obra de 1605 Cervantes contesta a Pasamonte. Y lo hace de la siguiente manera: (que es tanto como analizar cómo influye la publicación del falso *Quijote* en la segunda parte del cervantino). Téngase en cuenta que en esta polémica entran en juego elementos complejos y anteriores, como la *Vida* de Jerónimo de Pasamonte, que circuló en manuscritos en 1593 y que influyó a su vez en los episodios de los galeotes, en la novela intercalada del *Capitán cautivo* y en el robo del rucio de Sancho, donde Ginés (Jerónimo de Pasamonte) es denigrado de la peor forma posible: Don Quijote le llama *hijo de la puta* y Sancho, *puto*, lo peor que se le podía decir a nadie (bujarrón, sodomita). Pasamonte se ofende y escribe su *Quijote* para atacar a Cervantes, limpiar su honor, al tiempo que hace suyos los ataques de Lope, amparado seguramente en el círculo del Conde de Lemos, punto de conexión entre Pasamonte y Lope. Parece que en el origen de la polémica está el hecho, según Alfonso Martín, de que Pasamonte hace suyo el comportamiento heroico de Cervantes, mintiendo como un bellaco, adjetivo que emplea Cervantes para definir al Ginesillo de la primera parte.

Bien; ¿Cómo responde Cervantes en *1615* a Pasamonte? *Mostrando su superioridad literaria*, demostrándole a él y a todos que es mucho mejor novelista. También algunos autores, como Martín de Riquer, el primero que propuso el nombre de Pasamonte como autor del libro espurio, Nicolás Marín, Carlos Romero Muñoz, Francisco Maldonado de Guevara y Albert Sicroff aprecian claramente la influencia de *1614* en *1615*. Parece claro que hay episodios en los que se ve una notable presencia de *1614* en *1615*: la cueva

[4] A. Martín, *El Quijote de Cervantes y el Quijote de Pasamonte, una imitación recíproca*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.

de Montesinos, Clavileño, en los episodios que giran alrededor del castillo de los duques parodia al Quijote de Pasamonte, el episodio de Maese Pedro, que resulta ser Pasamonte disfrazado… pero sin duda la importancia de la respuesta de Cervantes a *1614* está en la propia composición del texto, allí donde le demuestra que es muy superior a él. Desde la primera línea de *1615* Cervantes le enseña a novelar:

Desde el principio deja muy claro que *entre 1605 y 1614 no hay distancia temporal*, para demostrar que es imposible que don Quijote haya corrido las aventuras que aparecen en *1614*. Es una forma de desacreditar a Pasamonte. Lo hace inmediatamente, pues ya en el capítulo primero insiste en que entre la primera y la segunda parte transcurre menos de un mes. Florencio Sevilla y Antonio Rey han señalado la incongruencia de este dato, pues en *1605* la acción trascurre en verano y en *1615* la acción comienza en primavera, pues las justas de san Jorge en Zaragoza son en abril. En cualquier caso la declaración del tiempo que ha transcurrido aparece en la segunda línea de *1615*. Evidentemente, Cervantes tiene interés en dejarlo claro. No hay tiempo entre medias para otras aventuras que las que él narró en 1605.

Frente al Alisolán de Pasamonte propone a *un Cide Hamete Benengeli con más presencia todavía* que en *1605*. Ya hemos tratado este aspecto, así que no me detendré más en ello, pero Cervantes es plenamente consciente de su acierto y de su superioridad en este artificio, y refuerza su utilización, incluso haciendo más visible la figura del traductor, especialmente en el capítulo v, muy significativo también por cuanto podría leerse de manera que apoyaría la tesis de Alfonso Martín según la cual Cervantes conocía el *Quijote* apócrifo desde el mismo momento en el que se pone a escribir esta segunda parte.

Puesto que podemos leer la obra de Alfonso Martín no voy a entrar en este tema, pero quede dicho que Cervantes en todo *1615* y especialmente en los ocho primeros capítulos se empeña en diferenciar sus personajes de los de Avellaneda, y en demostrar que los suyos son los auténticos.

Fíjense que en el comienzo del capítulo v de *1615* se dice:

> «Llegando a escribir el traductor desta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio, y dice cosas tan sutiles que no tiene por posible que él las supiese; pero que no quiso dejar de traducirlo, por cumplir con lo que a su oficio debía; y así, prosiguió diciendo:» (pág. 569)

Un poco más adelante, todavía en el mismo capítulo, dice otra vez:

> «(Por este modo de hablar, y por lo que más abajo dice Sancho, dijo el traductor desta historia que tenía por apócrifo este capítulo)» (pág. 572).

Y solo dos páginas más adelante:

> «Todas estas razones que aquí va diciendo Sancho son las segundas por quien dice el traductor que tiene por apócrifo este capítulo, que exceden a la capacidad de Sancho. El cual prosiguió diciendo:» (pág. 574)

Todas estas advertencias inciden además y muy curiosamente si no conoce Cervantes ya el manuscrito apócrifo, en una de las principales diferencias del Sancho de Avellaneda y el suyo: el lenguaje. Pero es que todo el capítulo VII lo dedica a distinguir a su Sancho del apócrifo. Don Quijote hace especial hincapié en que no conoce novela de caballerías donde el escudero tenga salario (pág. 586), sin duda para despreciar al apócrifo. Lo mismo hace en el capítulo VII con la figura de don Quijote. Dedica párrafos enteros a distinguir unos caballeros andantes de otros, los verdaderos de los falsos, su don Quijote del apócrifo.

Léase desde «—Mira, amiga —respondió don Quijote—: no todos los caballeros pueden ser cortesanos, ni todos los cortesanos pueden ni deben ser caballeros andantes: de todos ha de haber en el mundo; y, aunque todos seamos caballeros, 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; pero nosotros, los caballeros andantes verdaderos, al sol, al frío, al aire, a las inclemencias del cielo, de noche y de día, a pie y a caballo, medimos toda la tierra con nuestros mismos pies; y no solamente conocemos los enemigos pintados, sino en su mismo ser, y en todo trance y en toda ocasión los acometemos, sin mirar en niñerías, ni en las leyes de los desafíos; si lleva, o no lleva, más corta la lanza, o la espada; si trae sobre sí reliquias, o algún engaño encubierto; si se ha de partir o de hacer tajadas el sol, o no, con otras ceremonias de este jaez...» (pág. 577)

Todo, para diferenciarlo del *Quijote* de Pasamonte, como hace cuando decide no ir a Zaragoza pues el falso caballero ha estado allí y él quiere que quede claro que nunca ha estado allí, así que se dirige a Barcelona.

Don Quijote es visto, incluso dentro de la obra, positivamente, puesto que siempre hay una valoración positiva al lado de la peyorativa: es loco pero gracioso, es desgraciado pero valiente, es impertinente pero cortés. En *1614* don Quijote es un pelele, un loco y disparatado personaje al que Pasamonte pretende ridiculizar a toda costa. No sabe hablar en público, por ejemplo, mientras en *1615*, como en *1605*, don Quijote es un gran orador, tanto que nadie le vence nunca en una disputa verbal. El caballero de Cervantes no es un «caballero Desamorado», como el de Pasamonte, y eso es lo primero que nos muestra Cervantes. En su tercera salida, la primera acción de don Quijote es ir a ver a su Dulcinea para demostrárselo (capítulos VIII-X). Cervantes recupera algunos

personajes muy interesantes, como la sobrina, el ama o los hijos de Sancho que Pasamonte no utiliza.

Cervantes *se inventa el artificio de la intertextualidad de 1605 en 1615 para prestigiar su primera parte, pero sobre todo para dejar claro a los lectores que su Quijote es el auténtico*, es aquel que ya leyeron en 1605. Este artificio se intensifica porque Cervantes introduce una serie de personajes que han leído las aventuras de don Quijote, evidentemente las de *1605*. Incluso, en un alarde de invención intertextual, Cervantes cita y se apodera de uno de los personajes de Pasamonte: don Álvaro Tarfe, que entra en escena en el capítulo LXXII de *1615* para testificar que los auténticos Quijote y Sancho son los de Cervantes.

Un efecto de esa constante mezcla de realidad y de ficción, en realidad de literatura dentro de la literatura produce además otro efecto: difuminar los límites de la verdad, relativizar las cosas, los hechos, las personas, las opiniones, conceder en definitiva libertad de opinión a los lectores. Tras el episodio de la cueva de Montesinos, al narrador sólo le queda interpelar al lector: «Tú, letor, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere» (*1605,* XXIV).

Américo Castro[5] lo dejó muy bien dicho:

> «Frente a esa *opinion*, monstruosa y avasalladora, Cervantes opuso una visión suya del mundo, fundada en opiniones, en las de los altos y los bajos, en las de los cuerdos y en las de quienes andaban mal de la cabeza. En lugar del es admitido e inapelable, Cervantes se lanzó a organizar una visión de su mundo fundada en pareceres, en circunstancias de vida, no de unívocas objetividades. En lugar de motivar la existencia de sus figuras desde fuera de ellas, de moldearlas al hilo de la *opinion*, según acontecía en el teatro de Lope de Vega, y agradaba al vulgo, Cevantes las concibió como un hacerse desde dentro de ellas, y las estructuró como unidades de vida itinerante, que se trazaban su curso a medida que se lo iban buscando».

Para Milan Kundera Cervantes descubre la modernidad, es el Freud pre-cartesiano, porque disuelve la realidad, o tal vez sería mejor decir que disuelve nuestras certezas sobre la realidad. La realidad no es una sino que es diversa, fragmentaria, subjetiva, relativa, opinable, donde cabe el entendimiento, la razón (cartesiana) pero también la imaginación, la visión y hasta la locura. Esto tiene tanta importancia que en la segunda parte (*1615)* es la misma realidad la que se transforma para adaptarse a don Quijote. Él ya no malinterpreta los hechos, son los hechos los que adoptan formas inusuales para salir a su encuentro: se encuentra con gente disfrazada por distintos motivos, nobles, leones, corsarios... personajes o animales que se presentan anormalmente en su vida, pero que él

[5] *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona: Noguer, 1982, pág. 85.

no crea. Es la realidad que nos presenta Cervantes la que ha cambiado, se ha adaptado a su condición de caballero. Tal vez tenga que ver con el acercamiento que se produce entre don Quijote y la realidad y que culmina al final de la novela en la recuperación de la cordura y en la muerte.

Suprime las novelas intercaladas, que utiliza Pasamonte en *1614*, pero él ya no. Parece que Cervantes ha aprendido también a no cometer el error de enrollarse. Se ha dicho que la novela nace del recurso retórico de la *digressio*, y yo no lo voy a discutir ahora. Otra cosa es que esa digresión o apartamiento del asunto principal tenga que ver con el nacimiento de la novela moderna. En contra de la opinión de Riley, creo que Cervantes huye de las digresiones, uno de los errores narrativos más importantes de Mateo Alemán. Fíjense que mucho antes de que Baltasar Gracián dijera aquello de «Lo bueno, si breve, dos veces bueno», sentencia Cervantes en el Libro Primero del *Persiles* que «No hay razonamiento que, aunque sea bueno, siendo largo lo parezca». Ya en la Primera parte, en *1605*, ironiza y se burla del autor del *Guzmán* con la forma de narrar de Sancho la historia del pastor Lope Ruiz y Torralba, en la que el escudero comienza así su narración:

> «Digo, pues, prosiguió Sancho, que en un lugar de Extremadura había un pastor cabrerizo (quiero decir que guardaba cabras), el cual pastor o cabrerizo, como digo, de mi cuento, se llamaba Lope Ruiz; y ese Lope Ruiz andaba enamorado de una pastora que se llamaba Torralba, la cual pastora llamada Torralba era hija de un ganadero rico, y ese ganadero rico, y este ganadero rico…
>
> Si desa manera cuentas tu cuento, Sancho —dijo don Quijote—, repitiendo dos veces lo que vas diciendo, no acabarás en dos días; dilo seguidamente y cuéntalo como hombre de entendimiento, y si no, no digas nada.
>
> De la misma manera que yo lo cuento —respondió Sancho— se cuentan en mi tierra todas las consejas, y yo no sé contarlo de otra, ni es bien que vuestra merced me pida que haga usos nuevos».

En *1605* dice también don Quijote a Sancho que sea breve en sus razonamientos, «pues ninguno hay gustosos si es largo» (pág. 201, XXI, después del episodio del yelmo).

Sin duda, la búsqueda de usos narrativos nuevos es uno de los motivos por los que en *1615* las narraciones secundarias intercaladas no son digresivas, no son ajenas a la trama principal, sino que se incorporan a ella, desarrollándose ante los protagonistas. Ahora inventa otros procedimientos para amenizar las estancias más o menos prolongadas en determinados lugares. Así, durante la estancia en el palacio de los duques, Cervantes ameniza su relato con la escritura y la entrega de las cartas de Sancho a Teresa Panza, con la experiencia de Sancho

como gobernador de la ínsula Barataria, premio a la fidelidad de Sancho con el Quijote auténtico a diferencia del Sancho de Pasamonte, que abandona a su amo para ir a servir a casa del Archipámpano y con la propias vivencias de don Quijote con los duques. Prescindir, en la Segunda parte, de las novelas cortas intercaladas ajenas a los personajes de la historia central es novelar modernamente, y más cuando se hacía mucho en la época, incluso después del *Quijote*. En esto se aleja de Mateo Alemán. Ahora, los que podríamos llamar episodios o novelas intercaladas suceden ante los protagonistas (Quijote y Sancho): Las bodas de Camacho. Ana Félix y don Gregorio, etc.

Y, finalmente, *Cervantes decide matar al protagonista*, para que nadie tenga la tentación de continuar su historia («y que el tal testimonio pedía para quitar la ocasión de algún otro autor que Cide Hamete Benengeli le resucitase falsamente, y hiciese inacabables historias de sus hazañas» pág. 1074), pero seguramente también, y probablemente más importante, para diferenciarlo del falso Quijote, que sigue como una cabra. Nadie debe tener ninguna duda de que se trata de dos caballeros distintos. Y el suyo, el auténtico, por lógica pero también por cariño, debe morir cristianamente, cuerdo y en paz con Dios y con los hombres. En realidad, se puede decir que don Quijote muere en la playa de Barcelona, a manos de Sansón Carrasco-El caballero de la Blanca Luna, y que quien hace testamento y muere en el capítulo LXXIV es Alonso Quijano el Bueno: «Fui don Quijote de la Mancha, y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno» (pág. 1073). Hay que advertir que este es un hecho muy significativo, puesto que Cervantes se muestra extremadamente libertario en cuanto a la autoridad del lector sobre la obra que le propone, le concede libertad para todo, para interpretar, para juzgar, para hacer lo que quiera… salvo una cosa: resucitar a don Quijote. Con toda seguridad se debe al deseo de Cervantes de que nadie más, de que nunca más roben ni le insulten a su creación, pero lo cierto es que en lo tocante a su protagonista se muestra inflexible: es suyo y para que sea suyo, decide su muerte. Es la expresión máxima del control sobre el personaje. Pero no debemos engañarnos; es lo que lleva haciendo desde el primer momento: tras el aparente distanciamiento hay un férreo control de la narración.

Y todo esto, en fin, porque Cervantes, como dice en el Prólogo a las *Novelas ejemplares*, nos da una lección, sobre todo a algunos, de cómo escribir novelas, porque, que quede bien, claro:

> «A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más, que me doy a entender, *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 estranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma…»

NOVELA, DRAMA Y VIDA: LA TEATRALIDAD DEL *QUIJOTE*

JAVIER RUBIERA FERNÁNDEZ
(Université de Montréal)

y ahora digo que es menester tocar las
apariencias con la mano para dar lugar al
desengaño.

y ninguna comparación hay que más al vivo
nos represente lo que somos y lo que habemos
de ser como la comedia y los comediantes.

Recordará el amable lector que al final del «discreto, nuevo y suave coloquio que pasó» entre el escudero del Caballero del Bosque y Sancho Panza cuenta este lo que sucedió una vez a dos parientes suyos por parte de padre, reconocidos como «los dos más excelentes mojones que en luengos años conoció la Mancha», a los que se les dio a probar del vino de una cuba[1]. La breve historieta de origen

[1] Como Sancho cuenta la historieta con brevedad y concisión ejemplares, no cometeré la torpeza de parafrasearla: «'Diéronles a los dos a probar del vino de una cuba, pidiéndoles su parecer del estado, cualidad, bondad o malicia del vino. El uno lo probó con la punta de la lengua; el otro no hizo más que llegarlo a las narices. El primero dijo que aquel vino sabía a hierro; el segundo dijo que más sabía a cordobán. El dueño dijo que la cuba estaba limpia, y que el tal vino no tenía adobo alguno por donde hubiese tomado sabor de hierro ni de cordobán. Con todo eso, los dos famosos mojones se afirmaron en lo que habían dicho. Anduvo el tiempo, vendióse el vino, y al limpiar de la cuba hallaron en ella una

Edad de Oro, XXV (2006), págs. 519-544

folclórico puesta en boca del escudero de don Quijote, también utilizada por Cervantes en *La elección de los alcaldes de Daganzo*, muestra el modo oblicuo e irónico de la escritura cervantina. No hay comentario por parte de ningún narrador interpuesto y su función parece la de demostrar simplemente y con humor el buen linaje de catadores del que proviene Sancho, y por eso lo trae este a colación. Sin embargo, el lector discreto, situado ante la historia de un hombre que se enfrenta continuamente al conflicto entre realidad y apariencia, sabrá poner este desnudo fragmento en relación con otros pasajes que parecen proponer la visión abierta de una realidad inestable que puede ser aprehendida desde puntos diferentes, a veces contradictorios y a veces complementarios.

Los lectores, sobre todo los lectores críticos que huelen y paladean el *Quijote* cervantino, parecen desarrollar sus interpretaciones y juicios a partir de distintas predisposiciones para percibir aspectos diferentes de la obra. Hubo quien con solo llevárselo a los labios le descubrió un inconfundible sabor a humanismo erasmista, pero treinta años después percibió más acentuado un gusto al conflicto de castas que caracterizaría a la España de la época. En nuestros días un ilustre filólogo cree que la filosofía del *Quijote* es casera y mínima, mientras un catedrático de Historia de la Filosofía encuentra que en el *Quijote*, aunque «no es un libro de filosofía» hay «una anticipación muy genial de la filosofía de la subjetividad cartesiana y del arco filosófico que va de Descartes a Fichte»[2]. *E così via*, pues sería el cuento de nunca acabar señalar este tipo de diferencias críticas a la hora de percibir los valores del *Quijote*, toda vez que su autor desde el mismo prólogo abrió la puerta al lector para que dijera «de la historia todo aquello que [le] pareciere, sin temor que [le] calumnien por el mal ni [le] premien por el bien que dijere de ella»[3]. Así que no prolongaré más la analogía con esta cuba cervantina de la que seguimos bebiendo con mayor o menor discreción desde hace cuatrocientos años, aunque bien pudiera referirme a los que la han apurado tanto que han caído en la embriaguez y en la locura interpretativa.

Pues bien, ante los continuos disfraces y cambios de personalidad (lúdica o patológica), el intenso ambiente de farsa fruto de introducir a un loco que hace ciento, la plasticidad y espectacularidad de algunas aventuras, el enredo amoroso de intrigas secundarias fácilmente adaptables para la escena, el carácter

---

llave pequeña, pendiente de una correa de cordobán'. Porque vea vuestra merced si quien viene de esta ralea podrá dar su parecer en semejantes causas» (Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición de Florencio Sevilla Arroyo, Barcelona: Lunwerg Editores, 2004, II-XIII, pág. 736. Todas las citas del *Quijote* se harán por esta edición, indicando en números romanos la parte y en versalita el capítulo correspondiente, seguidos del número de la página).

[2] Ambas opiniones se sostienen, para sorpresa del lector, en el mismo número de la edición de *Babelia* «La fiesta del 'Quijote'» (*EL PAIS*, 6 de noviembre de 2004, número 676, págs. 2 y 16).

[3] Miguel de Cervantes, *op. cit.*, I-PRÓLOGO, pág. 50.

UAM Ediciones

entremesado de ciertos episodios, las burlas dramatizadas de las que son objeto los protagonistas, la viveza del diálogo entre los personajes, la atmósfera festiva que impregna con frecuencia diversos capítulos, los teatros, andamios y cadalsos levantados para representar o contemplar danzas y espectáculos (sobre todo en la Segunda Parte)… un sector de la crítica ha notado el delicado sabor teatral del *Quijote* cervantino[4].

[4] Afirma José Manuel Martín Morán en *El 'Quijote' en ciernes* (Torino: Edizioni dell'Orso, 1990, pág 96) que «es opinión difundida entre los cervantistas que la narrativa de Cervantes se distingue por su teatralidad intrínseca y que esta peculiaridad se debe a la inclinación natural hacia el teatro de nuestro autor. No será difícil aceptar este principio general como explicación de los muchos rasgos teatrales del *Quijote* y demás obras narrativas, con la salvedad de los episodios de la venta, pues en lo que a ellos respecta nada nos impide suponer que Cervantes introdujera aquí, readaptadas para la ocasión, algunas de las comedias que no había podido ver representadas». Añade en nota algunas referencias que apoyarían su afirmación. El mismo Martín Morán ya había abordado el problema en «Los escenarios teatrales del *Quijote*», *Anales* cervantinos, 24 (1986), págs. 27-46. Por mi parte, de la ya copiosa bibliografía sobre el asunto, me han parecido particularmente importantes los siguientes trabajos: Guillermo Díaz-Plaja, «El Quijote como situación teatral», *Cuestión de límites*, Madrid: Revista de Occidente, 1963, págs. 11-136, es el primero que dedica una atención detenida al tema, a partir de las intuiciones orteguianas, apuntando ideas y desarrollando algunos análisis muy valiosos. Su punto de partida es: «la aparente nonada de que el protagonista del relato cervantino sea un personaje disfrazado. Y, a lo largo de sus páginas, se insertará la constante presencia del juego escénico, del 'teatro', dentro de la ficción novelesca», pág 17. Jill Syverson-Stork, *Theatrical Aspects of the Novel: A Study of 'Don Quixote'*, Valencia: Albatros-Hispanófila, 1986, sigue siendo la monografía más completa, aunque deben verse las puntualizaciones, metodológicas y bibliográficas, que le hacía en su reseña Edward H. Friedman, *Bulletin of the Comediantes*, vol. 39, núm. 1, 1987, págs. 139-41. Al final de su Introducción Syverson-Stork, tras indicar en nota los principales trabajos hasta la fecha sobre el tema, declara: «This study, building upon the previous criticism, propose to determine why Cervantes chose to adapt dramatic techniques for the novel, how these develop in the course of the narrative, and how Cervantes drew upon his own theatrical apprenticeship in the formulation of a new discursive style», pág. 15. Aunque no se centra ni única ni principalmente en el *Quijote*, es muy útil el enfoque de Francisco Ynduráin, «La ironía dramática en Cervantes», en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid: Gredos, 1983, págs. 689-708, quien comenzaba su artículo reconociendo que «por dramática no entiendo aquí solamente la literatura escrita para ser llevada a la escena, sino que incluyo en esa denominación los pasajes de obras narrativas que tienen algún carácter marcado de acción (drao), particularmente los diálogos en estilo directo. Como se verá y he tenido ocasión de exponer en otro trabajo, Cervantes tuvo, entre otras cualidades, la de un sentido muy acusadamente dramatizador en su escritura, en la no destinada a las tablas» (pág. 689). Entre los estudios más recientes destacan las contribuciones de Susana Hernández Araico, «La 'casi… comedia' del *Quijote* de 1605. Prolegómenos a la escenificación de las 'damas'», *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Universidad de Alcalá, 1998, t. 1, págs. 787-97; Joseph V. Ricapito, «La teatralidad en la prosa del *Quijote*», *Theatralia*, 5 (2003), págs. 315-27 y Jesús G. Maestro, «Cervantes y el teatro del *Quijote*», *Hispania*, 88.1 (2005), págs. 42-53. Directamente han considerado la cuestión de la teatralidad cervantina en la novela otros estudiosos como Alfredo Baras, Mariateresa Cattaneo, José Luis Ramos Escobar, Vicente Lloréns, Leopoldo Peniche Vallado, María Caterina Ruta, Karl-Ludwig Selig y Francisco Vivar.

La compleja novela de Cervantes posee una extraordinaria capacidad para acumular diferentes niveles de sentido y para resistir a interpretaciones distintas, según la clave o el enfoque desde los que se la contempla. Unos insisten en el análisis de varios personajes en términos psicopatológicos, otros descubren su textura eminentemente lúdica, otros perciben el entramado teatral y estudian la subordinación del drama y de las técnicas dramáticas al plan narrativo de la obra y, finalmente, hay quien esa locura festiva que tanto semeja al juego y tanto recuerda al teatro la observan, describen e interpretan en términos de carnavalización. Y lo cierto es que es muy difícil deslindar lo que pertenece al juego, a la locura o al teatro, y encerrarlo en su esfera correspondiente, como si estuviera pura e incontaminada. Por ejemplo, Alonso Quijano, ¿se cree otra persona, juega a crearse otra persona, representa a otra persona en un mundo que tanto tiene de escena teatral? Son preguntas para las que no puede haber respuesta definitiva y única, pues el propio Cervantes cuidó mucho el dejar bien abierta la cuestión, al sembrar la narración de dudas plenas de humor irónico. Parece indudable, sin embargo, que hay una lectura posible del *Quijote* como casa y cosa de locos, otra del *Quijote* como juego[5], una más del *Quijote* como fiesta carnavalesca y otra del *Quijote* como teatro. También es cierto que si todas son posibles, algunas podrán parecer más probables que otras y de más rendimiento interpretativo y trascendencia significativa. En esta línea creo, efectivamente, que el *Quijote* se deja leer, sin forzar las cosas, en clave teatral. Quizás sea que por mi formación y por mis intereses particulares como investigador tengo una predisposición o llego a la lectura de Cervantes con un «prejuicio» para aceptar o percibir esta posibilidad, pero además pienso que, una vez analizada la obra, hay un fundamento real que hace que cualquier lector pueda colaborar en este sentido y percibir lo que de sustancia teatral tiene el *Quijote*. Quedémonos, entonces, con el hilo de la teatralidad entre las manos, sabiendo que siempre es posible que se nos anude o enrede con alguno de estos otros aspectos hermanos con los que convive en la novela: el juego, la locura, la fiesta y el carnaval. Consideramos que enhebrado en este hilo de teatralidad el lector puede encontrar una de las fuentes de significación más sugestiva y mejor trabajada en la obra cervantina que se convierte en uno de los ejes temáticos que atraviesan la narración de principio a fin.

En este trabajo comenzaremos por aclarar el concepto de teatralidad al que vamos a referirnos. A continuación identificaremos y clasificaremos los episodios y pasajes en los que se aprecia una presencia de lo teatral en el *Quijote* y nos

[5] Tal concepción, como es bien sabido, la desarrolló y defendió brillantemente Gonzalo Torrente Ballester en varias ocasiones, particularmente en *El Quijote como juego*, Madrid: Guadarrama, 1975. Sobre la «representación» que lleva a cabo Alonso Quijano y sus diferencias con el teatro, véase principalmente el apartado «La elaboración del personaje» (págs. 55-66).

UAM Ediciones

referiremos a la cuestión problemática de la experimentación cervantina con los géneros, con particular atención a las relaciones entre novela y comedia. Finalmente nos detendremos en dos episodios clave del encuentro de don Quijote con el teatro: el episodio del carro de las cortes de la muerte, con su reactualización del tópico de *theatrum mundi*, y el del retablo de maese Pedro, que espero nos permita mostrar las diferencias entre el arte de Cervantes y el de Avellaneda e ilumine la peculiar técnica narrativa cervantina.

La teatralidad de la vida y la teatralidad en la novela

Dejemos las cosas claras desde un principio: si por teatralidad entendemos su noción fuerte («espesor de signos y de sensaciones que se edifica en escena a partir del argumento escrito»[6]), el *Quijote* no puede contener tal teatralidad, pues es claro que no se dirige a la conciencia perceptiva del lector para que imagine la acción en una escena mental mediatizada por una escena material, es decir, por un escenario. Partamos de la evidencia perogrullesca de que el *Quijote* pertenece a un mundo artístico que responde a reglas de imaginación y de composición de lugares bien distinto al que se espera cuando leemos una comedia. La imaginación corre libre por los campos de la Mancha, se introduce en ventas y casas particulares, vuela a Italia o a Argel en las historias intercaladas, se despeña por las estribaciones de Sierra Morena o arriba a las playas de Barcelona, sin la obligación de reducirse a los estrechos límites de un tablado, como ocurriría, por ejemplo, en la lectura de la comedia de Guillén de Castro que contiene algunas de las peripecias del *Quijote*. No estamos hablando, entonces, de lo mismo cuando nos referimos a la teatralidad contenida en una comedia[7] que cuando estudiamos la teatralidad manifestada en una novela.

---

[6] Es la clásica definición primera de Roland Barthes, desarrollada en 1954 por el crítico francés para poder entender el teatro de Baudelaire: «Qu'est-ce que la théâtralité? c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur» (*Écrits sur le théâtre*, textos compilados y presentados por Jean-Loup Rivière, Paris: Éditions du Seuil, 2002, págs. 122-23). Sobre paradojas y sutilezas teóricas en torno al uso del término «teatralidad», *vid*. Josette Féral, «La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral», *Poétique*, 75 (1988), págs. 347-61.

[7] Estudié hace años la teatralidad de las comedias cervantinas de 1615 en una ponencia en el V congreso de AISO (Münster, 1999), que aparece mutilada incomprensiblemente en la edición de las actas correspondientes: Javier Rubiera, «El concepto de la teatralidad cervantina en las *Ocho comedias* de 1615», *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2001, págs. 1160-65. Sobre la imaginación espacial durante la lectura de la comedia me ocupo en el libro *La construcción del espacio en la comedia española del siglo de oro*, Madrid: Arco/Libros, 2005.

UAM Ediciones

Ahora bien, si por teatralidad se entiende «aquello que hace que algo sea considerado teatral», las cosas cambian. Reducido a su último término, ¿qué definiría lo teatral? Creo que la extrema definición de P. Brook «un cuerpo que se deja ver» no ayuda mucho a entender las cosas en el contexto de nuestro ensayo, y prefiero aquella de E. Bentley que reúne en cifra la esencia de lo teatral: «A representa a B mientras C mira». He ahí los ingredientes imprescindibles y primeros para que se produzca una situación teatral: una acción humana, un fingimiento o simulación y alguien que los vea. El problema es que este esquema básico se da también fuera de los escenarios, en la vida[8]. Por un lado, en la sociedad humana el esquema «alguien ve cómo alguien hace» se realiza de continuo en situaciones que vivimos cotidianamente. Por ello todo es susceptible de convertirse en espectáculo, todo es espectacularizable, pues en el momento en que nos detenemos a ver lo que otros hacen, podemos convertir cualquier situación en espectáculo. Por otro lado, también es consustancial a la sociedad humana el hecho de que todos asumimos roles, representamos papeles y construimos nuestra identidad actuando de diferentes maneras según las situaciones en las que nos vemos envueltos en la vida, por lo que no es difícil admitir que el fingimiento o la simulación están en la raíz de la construcción de la personalidad[9].

---

[8] Cuando hablamos de *teatralidad*, no podemos olvidarnos de que este rasgo o propiedad o concepto puede entenderse fuera del marco estricto de la actividad escénica. Ya en el libro clásico de Emilio Orozco Díaz, *El Teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona: Planeta, 1969, se traía a colación una cita muy pertinente para aclarar esta dimensión vital de la teatralidad, que no habría que perder de vista en la lectura del *Quijote*: «y recordemos que en el hombre se da como rasgo psicológico latente la tendencia a la teatralidad: de una parte el presentarnos cómo queremos ser, y de otra, el enmascararnos para expresar algo distinto a lo que somos ante todos o dar suelta a impulsos vitales. Como dice Gramsci, haciendo suyo un pensamiento de Evreinov, 'la *teatralidad* se encuentra en la vida misma, es una actitud del hombre, en cuanto que el hombre tiende a creerse y a aparecer distinto de lo que es'. Así, subrayando la conveniencia de profundizar este rasgo psicológico, agrega más abajo: 'existen diversas formas de teatralidad en este sentido: una es la que se presenta normalmente en forma caricaturesca y se llama *histrionismo*; pero existen otras que no son malas, o lo son menos, y algunas normales e incluso meritorias. En realidad, todos nosotros tendemos, a nuestro modo, a crearnos un carácter, a dominar ciertos impulsos e instintos, a adquirir ciertas formas *sociales*, que van desde el snobismo hasta las conveniencias, la corrección, etc.'» (pág. 117).

[9] El hombre va creando su propia personalidad en respuesta interactiva a su realidad social. Según sus condiciones naturales y la presión del entorno cada cual va inventando su personaje y representando un papel en el gran teatro del mundo. El «yo» se va cubriendo de máscaras que muchas veces ocultan un núcleo de personalidad bien distinto de la apariencia de la careta. Pertenece a nuestra experiencia cotidiana la dificultad de conocer en los otros su verdadera personalidad: ¿qué hay detrás de la máscara construida por cada hombre, normalmente para defenderse de la agresión social y para preservar la propia intimidad personal? Y también ¿quién soy yo? o, erróneamente, ¿qué soy yo? se ha preguntado el hombre del siglo xx, sobre todo después de haber asimilado con angustia las enseñanzas de los tres maestros de la sospecha (Marx, Nietzsche y Freud) que propiciaron la disolución del sujeto y arrojaron la modernidad a la tan repetida e incómoda «fragmentación» del ser.

Cuando en una novela, mediante el relato de un narrador, se recogen con frecuencia escenas de la vida cotidiana en que alguien representa un papel ante otros que lo miran y se reproduce la situación subrayando su dimensión espectacular, de puesta en escena, puede decirse que contiene «teatralidad». En este sentido yo hablaría de una *teatralidad de segundo grado o referida*, para distinguir la teatralidad contenida en un relato de la teatralidad propia de las obras teatrales en las que se prefigura una escenificación que vive en estado latente en el texto escrito y que puede ser hecha patente de modo físico durante una representación o de modo mental en la lectura. Al lado del relato de la teatralidad de la vida y para crear una mayor complejidad y dar mayor profundidad a la mirada sobre el mundo, el novelista puede decidir introducir otros relatos de verdaderas representaciones teatrales en las que se reconoce un escenario frente a un auditorio. Si en medio de esta narración que recoge la multiplicidad de lo real en clave de representación se coloca la figura de un hombre con problemas mentales para delimitar claramente los mundos de la realidad y de la ficción, tendremos algo parecido al marco de la novela cervantina.

En el *Quijote* el lector se encuentra con frecuencia ante escenas en que se narra lo que ocurre, cómo se comportan los que realizan la acción (muchas veces disfrazados o desdoblados en su personalidad, en un marco que evoca una puesta en escena) y cómo reaccionan los que la contemplan[10]. El juego de representar, de ver y de ser visto cumple entonces una función muy importante, y en esa «narración» el lector percibe o tiene la sensación de que todo se transmite con gran viveza y una plasticidad o visualidad extraordinarias, como bien vislumbró Bergamín con su agudeza habitual bañada en juegos de palabras:

> …la novela de Cervantes […] y la novela para Cervantes es un pequeño mundo teatral, un pequeño teatro del mundo: un *retablo de las maravillas;* un *engaño a los ojos*. Y eso a la vista está. Salta a la vista desde que empezamos a leerle. Don Quijote, como toda la novelería cervantina, se nos entra por los ojos amorosamente por esa viva animación que le verifica en la figuración plástica visual, que tan maravillosamente le expresa.[11]

[10] Los que contemplan la acción son llamados «circunstantes» u «oyentes», a veces con valor de «espectadores», palabra esta impropia del léxico de la época y que, no creo que por casualidad, aparece una vez en el *Quijote* en su forma todavía italianizada «aspetatores», que me imagino debe ser una de las primeras ocurrencias del término en un texto castellano del XVII: Durante el episodio del duelo entre Corchuelo y el licenciado, se lee: «Los otros dos labradores del acompañamiento, sin apearse de sus pollinas, sirvieron de aspetatores en la mortal tragedia» (II-XIX, pág. 791).

[11] José Bergamín, «El engaño a los ojos», *Beltenebros y otro ensayos sobre Literatura Española*, Barcelona: Noguer, 1973, pág. 95. Todo el ensayito redunda en las mismas reveladoras imágenes: «Es, por así decirlo, una palabra creadora, la suya, de naturaleza eminentemente visual, teatral, aparente; […] Este plástico mundo novelesco animado por la palabra cervantina, trasmutado por el mágico poder de la

Creo que de este modo quedará bien claro a qué nos referimos, principalmente y para empezar, al hablar de «teatralidad del *Quijote*». En este sentido se entenderá que esta noción de teatralidad desborde los estrictos límites del teatro representado escénicamente y pueda ser percibida o descubierta en la arquitectura, en la escultura, en la pintura, en la novela, y en diversas manifestaciones sociales, particularmente durante el período barroco. A ello se refiere E. Orozco cuando dice prestar atención en las artes a «lo teatral, lo que entraña movimiento y desbordamiento externo, estímulo sensorial, en especial de la vista, y por supuesto aparatosidad de indumentaria, atrezo y escenografía»[12].

La presencia de lo teatral en el *Quijote*

En primer lugar hay que identificar los elementos o episodios susceptibles de ser llamados «teatrales» y que le permiten a Cervantes ahondar en su modo de entender la relación del hombre con la realidad, muy enraizado en una cosmovisión a la que dedicaron estudios clásicos E. Orozco y J. A. Maravall, que me evitan muchas precisiones y aclaraciones ahora. Todo parece indicar que la imagen de la vida que se refleja o, mejor, que se representa en el *Quijote* está cargada de provisionalidad, de inestabilidad, de posible engaño a los ojos, en una realidad aparente ante la que no es fácil comportarse o reaccionar y sobre la que es lógico que se adopten actitudes distintas. Pero junto a la desorientación del hombre provocada por el engaño de los sentidos, aparece con fuerza en el *Quijot*e la posibilidad del fingimiento, de salir de sí mismo para ser otro o para jugar a ser otro[13] como uno de los ingredientes de una vida humana en la que cada uno representa su papel ante la sociedad y ante Dios. Y en esa capacidad para «ser otro» es donde se cruzan los hilos del juego, del carnaval, de la locura y del teatro, pues todos comparten tal virtud. Esta imagen de la vida humana como *representación* no cabe duda de que Cervantes la explota decididamente en el *Quijote* de 1615[14], donde la desarrolla con sutileza situando a los

palabra en un mundo verdadero, de pura forma aparencial, de viva animación humana; […] este mundo novelesco teatral de las novelas de Cervantes».

[12] E. Orozco, *op. cit.*, pág. 13.

[13] Para un certero comentario sobre la teatralidad de la conducta de don Quijote y sobre la frontera entre la simulación y la sinceridad de su comportamiento, *vid*. Luis Rosales, *Cervantes y la libertad*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica-ICI, págs. 794-813, donde analiza el «teatro para sí mismo» que don Quijote ensayaría en la aventura de Sierra Morena, durante aquella «imitación que hizo a la penitencia de Beltenebros» (I-xxv).

[14] «La tercera salida empieza con el encantamiento de Dulcinea. Una labradora, sin saberlo, hace el papel de Dulcinea. A partir de ese momento, en los umbrales de la acción, comienza la *representación*, el primer motivo novelesco de 1615. Luego tendremos la carreta de la muerte […]». Joaquín Casalduero, *Sentido y forma del 'Quijote' (1605-1615)*, Madrid: Insula, 1966, pág. 219. Son muchos los pasajes en el libro de Casalduero que recuerdan la naturaleza teatral y lúdica de la acción del *Quijote*, como éste

UAM Ediciones

protagonistas en un complicado laberinto de simulacros ante los que es difícil reconocer dónde está la verdad. Lo que se había avanzado en 1605 se retoma diez años después con insistencia y consistencia progresivas, convirtiéndose en uno de los ejes temáticos e interpretativos fundamentales que el lector proyecta retrospectivamente sobre toda la obra[15].

Cervantes confronta diferentes niveles de fingimiento y formas de simulación que se podrían entender en clave teatral y que podrían ordenarse adaptando la imagen de la teoría de las órbitas concéntricas de teatralidad de J. M. Díez Borque[16]. ¿Cómo podríamos clasificar, entonces, los diferentes modos de la presencia de lo teatral en el *Quijote*?

En el centro de la teatralidad de la obra cervantina se hayarían dos episodios en los que don Quijote y Sancho son espectadores conscientes de una representación escénica formal en la que los límites entre actores y auditorio son claros. Los dos se encuentran en el *Quijote* de 1615. El primero se desarrolla al aire libre durante los prolegómenos a las bodas de Camacho: en el ambiente festivo y lleno de música, se celebran varias danzas (de espadas, de cascabeles, de doncellas, etc.) entre las que destaca una «de artificio y de las que llaman habladas» compuesta por «un beneficiado de aquel pueblo, que tenía gentil caletre para semejantes invenciones»[17]. La escenificación de la danza alegórica, que enfrenta al Amor con el Interés, y de la que se recogen cuatro intervenciones en verso,

---

muy relacionado con el tema de nuestro ensayo: «La novela tiene un aire de juego, de burla, tanto más gracioso cuanto que hay quienes ignoran que se está jugando. Estas personas mayores están jugando hasta última hora, hasta que la muerte les manda acabar el juego. Y los jóvenes no se hacen pastores: juegan a pastores. Así, vemos que la acción está dirigida, preparada. Sabemos que lo que está pasando, lo que va a pasar, no es verdad. La vida social es un engaño, una representación» (*ibid.*, pág. 212).

15 En la experiencia de cualquier lector se encuentra la comprobación de la diferencia entre las dos partes desde este punto de vista. «It is clear that Part II is even more a novel of self-disguise and plotted trickery than Part I; it is therefore more dramatic, and even more 'comedia'—like than Part I—. It is equally apparent that the auctor was increasingly adapting techniques of the theater to the forms of narrative prose» (Jill Syverson-Stork, *op. cit.*, pág. 71).

16 Díez Borque hablaba, en un artículo de 1988, de «multitud de manifestaciones que, en una suerte de órbitas concéntricas de más a menos, formaban parte del espectro amplio de la teatralidad barroca, de lo que el hombre del XVII veía y oía más o menos como espectáculo, en las fronteras de lo que, habitualmente, viene siendo considerado como teatro, y al margen, claro está, de las manifestaciones espectaculares específicas de la fiesta, el juego, la vida…». Proponía, entonces, admitir «un núcleo central de teatralidad plena, constituido por los géneros canónicos» y unas «órbitas concéntricas que van apartándose de ese núcleo hasta alejarse definitivamente de su campo» («Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del XVII», *Criticón*, 42, pág. 104).

17 II-XX, pág. 802. La espectacularidad y la dramaticidad del episodio ya había sido anticipado por el licenciado en el capítulo anterior, cuando invitaba a don Quijote a que les acompañara a unas bodas en las que «el aparato con que se han de hacer es estraordinario y nuevo […]; pero ninguna de las cosas referidas ni otras muchas que he dejado de referir ha de hacer más memorables estas bodas, sino la que imagino que hará en ellas el despechado Basilio» (II-XXIX, págs. 786-87).

es relatada pormenorizadamente con una técnica, que en otro lugar he llamado «de narrativización de las acotaciones»[18], similar a la utilizada por Jerónimo de Contreras en la *Selva de aventuras* o por Lope de Vega en *El peregrino en su patria*. El fingimiento de esta representación formal contrasta inmediatamente con la ingeniosa burla en la que Basilio representará su propio suicidio, con efectos que sólo pueden llamarse «teatrales»[19], así como las danzas trenzadas armoniosamente y los juegos a caballo se oponen a la lucha real entre los bandos de los dos novios enfrentados, Basilio y Camacho[20].

El segundo episodio nuclear de la teatralidad del libro cervantino sería el de la representación de las figuras del retablo de Maese Pedro, teatrillo itinerante que recorría las ventas y posadas contando las aventuras de Melisendra a cambio de una remuneración. La representación se celebra en un interior, iluminado el retablo por «candelillas de cera encendidas», y en ella participan Maese Pedro, que hace diversos sonidos y mueve las figuritas, y un muchacho a modo de trujamán o intérprete que con una varilla va mostrando la escena y narrando la historia a los espectadores. A este episodio, correspondiente a los capítulos XXV y XXVI de la Segunda Parte, dedicaremos especial atención en el apartado final.

En un nivel más alejado, como una primera órbita concéntrica a partir del núcleo, se situarían todos los episodios en los que, dentro de un marco festivo y con el fin de entretenerse burlándose de don Quijote y Sancho, se produce

---

[18] Javier Rubiera Fernández, «El teatro dentro de la novela. De la *Selva de aventuras* a *El peregrino en su patria*», *Castilla*, 27 (2002), págs. 109-22.

[19] «Y diciendo esto, asió el bastón que tenía hincado en el suelo, y, quedándose la mitad dél en la tierra, mostró que servía de vaina a un mediano estoque que en él se ocultaba; y, puesta la que podía llamar empuñadura en el suelo, con ligero desenfado y dterminado propósito se arrojó sobre él, y en un punto mostró la punta sangrienta a las espaldas, con la mitad del acerada cuchilla, quedando el triste bañado en su sangre y tendido en el suelo, de sus mismas armas traspasado. […]

[Basilio] así como recibió la bendición, con presta ligereza se levantó en pie, y con no vista desenvoltura se sacó el estoque, a quien servía de vaina su cuerpo.

Quedaron todos los circunstantes admirados, y algunos dellos, más simples que curiosos, en altas voces comenzaron a decir:

—¡Milagro, milagro!

Pero Basilio replicó:

—¡No 'milagro, milagro', sino industria, industria!

El cura, desatentado y atónito, acudió con ambas manos a tentar la herida, y halló que la cuchilla había pasado, no por la carne y costillas de Basilio, sino por un cañón hueco de hierro que, lleno de sangre, en aquel lugar bien acomodado tenía; preparada la sangre, según después se supo, de modo que no se helase» (II-XXI, págs. 807-10).

[20] Con una perspectiva bien diferente, en un artículo de mucho interés, Francisco Vivar analiza la teatralización de este episodio que considera un auténtico espectáculo de ostentación económica: «desde nuestro punto de vista el tema más importante es el económico: la representación de la riqueza y su poder»; «el núcleo del episodio es la representación de la riqueza para que sea contemplada» («Las bodas de Camacho y la sociedad del espectáculo», *Cervantes*, 22.1 (2002), págs. 83-109).

UAM Ediciones

claramente una representación, aunque en este caso los límites entre actores y espectadores se confunden, no reconociendo la pareja protagonista el carácter fingido de las situaciones en que se ven envueltos y que ellos creen surgidas en la vida cotidiana. Estas escenas se desarrollan principalmente en el palacio de los duques y en ellas el lector identificará sin problema todos los elementos de una puesta en escena: disfraces, voces simuladas, un texto previo al que se ajusta una actuación, escenografía, música[21]. Pertenecen a este nivel la burla en la que aparecen el demonio embajador de Montesinos, los tres carros de los sabios Lirgandeo, Alquife y Arcaláus y el carro triunfal de Merlín y Dulcinea (II-XXXIV y XXXV); la burla con la entrada de Trifaldín de la Blanca Barba y de la dueña Dolorida, que conduce al vuelo de Clavileño (II-XXXVI y XXXVIII-XXXIX); la burla de la doncella Altisidora (II-XLIV, XLVI, XLVII y XLIX). Un poco diferente, por la mezcla de elementos reales y fingidos y por el desenlace inesperado, sería el espectacular desafío con el lacayo Tosilos (II-LVI), quien simula ser el hijo del labrador rico que deshonró a la hija de la dueña doña Rodríguez. Igualmente incluiríamos todos aquellos momentos que requieren una puesta en escena en la que intervienen personajes que representan un papel para hacer creer a Sancho que realmente ejerce como gobernador en la ínsula Barataria (II-XLIV, XLV, XLVII, XLIX, LI y LIII). Por supuesto que en estos diversos episodios varían la densidad y la precisión de la teatralidad, pero todos comparten un aire de farsa en la que un engaño o burla se convierte en espectáculo multitudinario o privado, como también ocurrirá en el capítulo LXII, ya en Barcelona en casa de don Antonio Moreno y «que trata de la aventura de la cabeza encantada». Mejor intencionadas, pero con rasgos similares, son las intervenciones de Sansón Carrasco como Caballero del Bosque o de los Espejos[22] (acompañado de Tomé Cecial disfrazado como escudero narigudo) y Caballero de la Blanca Luna (II-XII-XV y LXIV), así como las que llevan a cabo el cura, el barbero y Dorotea para obligar a don Quijote a regresar a su aldea en la primera parte (caps. XXIX, XLVI y XLVII) y que se refieren a la invención de la historia de la princesa Micomicona.

En una segunda órbita, situaríamos como contrapunto el episodio de la fingida Arcadia, en el que a modo de pasatiempo y recreo unos aldeanos forman «entre todos una nueva y pastoril Arcadia, vistiéndon[se] las doncellas de zagalas y los mancebos de pastores», trayendo «estudiadas dos églogas» y dedicándose a imitar

---

21 «El ciclo de episodios que se desarrolla en el palacio de los Duques está montado, todo él, sobre una colosal serie de juegos escénicos, partiendo de que, tanto el Duque como la Duquesa, descubren en el diálogo a un 'pesonaje' ya conocido» en G. Díaz-Plaja, *op. cit.*, págs. 73. A continuación (págs. 73-83) identifica y ordena todos los elementos espectaculares creados mediante un aparato teatral, lo que me evita alargarme en más precisiones ahora.

22 Sobre teatro e identidad en el encuentro con el Caballero de los Espejos, cfr. Helena Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte,* Madrid: Gredos, 1975, t. II, págs. 308-23.

la vida bucólica[23]. Señalemos que una escena similar ya había sido apuntada al final del *Quijote* de 1605 en el episodio de Eugenia y Leandro, cuando cuenta éste que concertó con Anselmo

> de dejar el aldea y venirnos a este valle, donde él apacentando una gran cantidad de ovejas suyas proprias, y yo un numeroso rebaño de cabras, también mías, pasamos la vida entre los árboles, dando vado a nuestras pasiones, o cantando juntos alabanzas o vituperios de la hermosa Leandra, o suspirando solos y a solas comunicando con el cielo nuestras querellas.
>
> A imitación nuestra, otros muchos de los pretendientes de Leandra se han venido a estos ásperos montes, usando el mismo ejercicio nuestro; y son tantos, que parece que este sitio se ha convertido en la pastoral Arcadia.[24]

Lo que en 1605 era narración en boca de un cabrero lo experimenta personalmente don Quijote en 1615, tocando con sus propias manos las redes de hilo verde tendidas en los árboles por los fingidos pastores «para engañar los simples pajarillos»[25]. En esas pastoriles redes quedará prendido don Quijote, quien tendrá bien en cuenta esta simulación cuando idee su nuevo proyecto de hacerse pastor, una vez derrotado en Barcelona[26]. Puede ser este un buen ejemplo de cómo algunos elementos que se apuntan en la Primera Parte se desarrollan, toman sentido y se realizan en la Segunda: lo que en principio fue sólo fragmento de un relato secundario se reelabora en forma de episodio vivido directamente por don Quijote y sirve de modelo para proyectos futuros, convirtiéndose en un motivo recurrente en la parte final de la novela.

En una tercera órbita se situarían varios episodios en los que la crítica ha señalado la posibilidad de una transposición novelesca de la materia usual en las comedias de enredo. Parecen claras las semejanzas entre las tramas cómicas de la escena contemporánea y las intrigas amorosas en los episodios relativos a las historias de Cardenio y Luscinda y de Fernando y Dorotea, tan pronto llevadas a escena en Inglaterra y en España, donde no es difícil señalar procedimientos y

---

23 II-LVIII, págs. 1111-15.

24 I-LI, pág. 599.

25 II-LVIII, pág. 1113.

26 «En estas pláticas iban siguiendo su camino, cuando llegaron al mesmo sitio y lugar donde fueron atropellados de los toros. Reconocióle don Quijote; dijo a Sancho:

—Éste es el prado donde topamos a las bizarras pastoras y gallardos pastores que en él querían renovar e imitar a la pastoral Arcadia, pensamiento tan nuevo como discreto, a cuya imitación, si es que a ti te parece bien, querría, ¡oh Sancho!, que nos convirtiésemos en pastores, siquiera el tiempo que tengo de estar recogido» (II-LXVII, pág. 1187). De regreso en su aldea, don Quijote invitará al cura y al bachiller Carrasco a acompañarle en su nueva vida de pastor (II-LXXIII, págs. 1227-29).

UAM Ediciones

recursos de gran dramaticidad. Lo mismo podría decirse de la novelita intercalada de *El curioso impertinente*, también reelaborada escénicamente poco después de la publicación del *Quijote* de 1605, donde el narrador se permite una digresión tan significativa como esta:

> Atentísimo había estado Anselmo a escuchar y a ver representar la tragedia de la muerte de su honra; la cual con tan estraños y eficaces efectos la representaron los personajes della, que pareció que se habían transformado en la misma verdad de lo que fingían[27].

Asimismo, se ha señalado que en episodios como el de la batalla con los cueros de vino, el de la disputa sobre la bacía o el del juicio de Sancho como gobernador que imparte justicia en Barataria se aprecian situaciones fácilmente emparentables con el entremés, que tan genialmente cultivó Cervantes, género breve del que parecería adaptar algunos rasgos en la narrativización de esas acciones cómicas. Del mismo modo que cuando se estudia el teatro de Cervantes (comedias y entremeses[28]) se anota la injerencia de técnicas propias de un narrador, al estudiar sus relatos, breves o extensos, se indica la posibilidad de un trasvase de rasgos propios del lenguaje teatral[29]. Por eso parece importante profundizar en la visión de un Cervantes escritor muy reflexivo en pleno diálogo con los géneros de su época, preocupado por la renovación de la escritura narrativa y dramática, que acoge en la estructura abierta del *Quijote* aspectos teatrales y no solo de los modos de narrar contemporáneos. Cervantes se nos aparece como un experimentador literario en un momento de exploración de nuevas vías ar-

---

[27] I-xxxiv, pág. 434. Cfr. Francisco Ynduráin, *op. cit.* pág. 696, y Joseph. W. Ricapito, *op. cit.* págs. 317-21 para un comentario a este pasaje. Sobre la teatralidad de los episodios que se entrelazan en la venta véase el apartado «2. 7. El 'venteatro' de Palomeque» en José Manuel Martín Morán, *op. cit.* (1990), págs. 89-100. Azorín se había referido a las «inesperadas escenas que ocurren en la famosa venta, a la salida de Sierra Morena. Todo lo que esa venta acontece es cosa de teatro. Sólo un hombre que posee el don de los efectos teatrales puede agrupar en esa venta los personajes que tú agrupas. Te has ufanado siempre de ser un hombre de teatro. Tenías mucha razón. *El «Quijote» es la novela de un hombre de teatro*» («El secreto de Miguel», *El oasis de los clásicos*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1952, pág. 105).

[28] Ya lo había apuntado Eugenio Asensio en el capítulo «El entremés, fecundado por la novela. Cervantes» (*Itinerario del entremés*, Madrid: Gredos, 1971, págs. 98-110) pero sobre todo cfr. Cory A. Reed, «Cervantes and the Novelization of Drama: Tradition and Innovation in the *Entremeses*», *Cervantes*, 11. 1 (1991), págs. 61-86, donde se desarrolla el asunto con más precisión.

[29] José Bergamín lo expresó con claridad: «Dijimos otras veces que Cervantes hizo teatral la novela al no poder novelizar el teatro tanto y tan bien como lo hacía Lope de Vega. Porque éste, en efecto, lo novelizaba. Lope novelizaba el teatro como Cervantes teatralizaba la novela» (*Lázaro, Don Juan y Segismundo*, Madrid: Taurus, 1959, pág. 83).

UAM Ediciones

tísticas[30], que se pregunta de qué modo, en una forma compositiva tan abierta e híbrida como eran en su época los libros de ficción narrativa en prosa, podrían integrarse materiales heterogéneos procedentes de los distintos tipos de narración de su tiempo y cómo acoger materiales o técnicas que procedan del género dramático, con el fin de manifestar lo más precisamente posible en la obra de arte el variado torrente de la realidad. En este sentido, habría que colocar en un lugar preferente la relevancia concedida al «diálogo» en el *Quijote*, tan importante o más que la propia acción narrada, y que alcanza un nivel de consecución en la pintura y expresión de los caracteres hasta entonces no lograda en un relato en prosa. Esos episodios conversacionales, sobre todo entre don Quijote y Sancho, pueden encontrarse con igual perfección en otras narraciones cervantinas, y, según Anthony Close apuntó con maestría,

> may be regarded as being, in essential conception, fragments of comic drama in prose, adapted to the form of ficitonal narrative. Their formal and technical peculiarities are considerably elucidated if one looks at them in this light.[31]

---

[30] Coincido plenamente con Anthony Close cuando propone «llamar la atención sobre la inestabilidad genérica de *Rinconete y Cortadillo*, que caracteriza las ficciones cómicas de Cervantes en general. Es un rasgo que me hace pensar a veces en una brillante y caótica labor de bricolaje, realizada con materiales encontrados al azar. Este rasgo lo tendemos a falsear mediante nuestra insistencia en el descubrimiento de 'la novela moderna' como lo esencial de la prosa narrativa de Cervantes, culminación triunfal en que desembocan todos los experimentos. Aquí no hay puntos finales; todas las narraciones cervantinas deberían llevar la modesta advertencia preliminar: 'Aquí estamos de obras, perdonen las molestias'» (Anthony Close, «Cervantes frente a los géneros cómicos del siglo XVI», en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona: Anthropos, 1993, pág. 97). Por otro lado, no olvidemos que Cervantes se encuentra en un momento en el que, desde el punto de vista teórico, se trata de sistematizar neoaristotélicamente las especies poéticas. La polémica de la definición de los géneros está plenamente vigente y en ella aparece la importante cuestión sobre cómo despejar la incógnita en una regla de tres bien sencilla: la Tragedia es a la Épica lo que la Comedia es a X, o visto desde otro ángulo: la Tragedia es a la Comedia como la Épica es a X. Esa incógnita no sería otra que la novela, en proceso de formación y de formulación. Sobre el cuarto género y sobre los géneros omitidos en la *Poética* de Aristóteles *vid*. María José Vega Ramos, *La teoría de la 'novella' en el siglo XVI. La poética neoaristotélica ante el 'Decamerón'*, Salamanca: Johannes Cromberger, 1993, págs. 10-23.

[31] A. Close, «Characterization and dialogue in Cervantes's 'Comedias en prosa'», *Modern Language Review*, vol. 76-2, 1981, pág. 339. Cree Close que el «episodio conversacional» confiere a los personajes credibilidad, sustancia, presencia, vida mental y potencialidades de drama psicológico, haciendo que el ambiente humano de la ficción cervantina, tan atractivo a la vista, sea tan interesante como los incidentes y las aventuras. De entre todos los antecedentes del diálogo cómico de Cervantes, señala que «Rojas showed how to turn the 'clenched-fist' of drama into the 'open-hand' of the novel. The Quixote / Sancho conversations are the most notable example of a metamorphosed situation of dialogue from *La Celestina*, borrowing from there not so much their content as their form, scale, and manner of development» (pág. 356).

UAM Ediciones

Para finalizar la clasificación de los elementos teatrales, y como última órbita concéntrica, se situarían todos los pasajes que presentan al teatro como tema o como objeto de discusión. Este nivel metateatral es importantísimo por su carácter a la vez reflexivo y polémico. En la Primera Parte, como paralelo de la teoría de la novela y de la crítica de los libros de caballerías, la tematización del teatro se manifiesta largamente cuando el cura y el canónigo discuten sobre el arte de hacer comedias, en el capítulo XLVIII. En la Segunda Parte aparecen dispersos algunos comentarios sobre materia teatral por boca de don Quijote, al elogiar la figura del bobo en la comedia[32], y en el episodio de Maese Pedro[33], al hablar éste de las impropiedades de las comedias que se representan. Relacionado con todo esto pero en lugar aparte y preferente, se muestra el capítulo (II-XI) en el que don Quijote y Sancho se topan con una compañía profesional de actores, pues a raíz de este encuentro se produce un jugoso coloquio entre los dos personajes que tiene como asunto la constatación de la vida humana como una comedia.

El encuentro con el carro o carreta de Las Cortes de la Muerte

Por razones y con intenciones muy diferentes don Quijote y Sancho se enfrentan ante personas disfrazadas y en situaciones de fingimiento o simulación que es normal que hagan pensar, con más o menos evidencia, en la actuación teatral. Sólo en el *Quijote* de 1615 baste recordar el carro con los representantes de *Las Cortes de la Muerte*, Sansón Carrasco y Tomé Cecial como El Caballero de los Espejos y su narigante escudero, «la danza de artificio de las que llaman habladas» y la artificiosa farsa de Basilio durante las bodas de Camacho, el retablo de Maese Pedro, los variados y engañosos entretenimientos en el palacio de los Duques… En ese contexto me parece de particular importancia el que Cervantes aproveche la posibilidad de confrontación de diferentes niveles de fingimiento que ponen de manifiesto y ahondan en problemas de identidad, de construcción de la personalidad y de relaciones sociales, que en el fondo apuntan continuamente a la textura teatral de la que parece hecha la vida humana y que se resume en el tópico de *theatrum mundi*. En el siglo XVII, como es bien sabido, a este tópico se refiere un famoso pasaje del *As You Like It* shakespeariano

---

[32] «Decir gracias y escribir donaires es de grandes ingenios: la más discreta figura de la comedia es la del bobo, porque no lo ha de ser el que quiere dar a entender que es simple» (II-III, pág. 660).

[33] «—No mire vuesa merced en niñerías, señor don Quijote, ni quiera llevar las cosas tan por el cabo que no se le halle. ¿No se representan por ahí, casi de ordinario, mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates, y, con todo eso, corren felicísimamente su carrera, y se escuchan no sólo con aplauso, sino con admiración y todo ? Prosigue, muchacho, y deja decir; que, como yo llene mi talego, si quiere represente más impropiedades que tiene átomos el sol» (II-XXVI, págs. 855-56).

UAM Ediciones

y encuentra una formulación dramática reconocida universalmente en *El gran teatro del mundo* calderoniano, aunque ya en el XVI Erasmo había logrado su expresión más precisa en un texto bien difundido[34]. A esta imagen de la vida como una comedia se refiere por extenso el propio don Quijote tras el encuentro con la carreta de *Las Cortes de la Muerte*.

Cuando don Quijote, pensativo y triste por la mala burla que los encantadores le habían hecho al volver a Dulcinea en una zafia aldeana, se encuentra con un extraño carro que se le atraviesa en el camino, cualquier lector habría esperado una gran aventura en la que confundiera lo que estaba ante su vista con fantasías sacadas de la historias caballerescas. Aquella misma figura de la Muerte, que fue lo primero que vio, y aquellas otras del Demonio, del ángel, etc., prometían un raro suceso, considerando la loca imaginación del caballero[35]. Las expectativas se rompen inmediatamente, al reconocer don Quijote la verdadera naturaleza de los farsantes que tiene ante sí, aunque también de inmediato se vuelven a activar cargadas de comicidad, ante el cariz que toma la situación cuando aparece el ridículo mamarracho sacudiendo las vejigas y espantando a Rocinante. En todo

---

[34] La cita pertenece al *Elogio de la locura* y me parece de gran transcendencia a la hora de enfocar el *Quijote* desde el punto de vista de la teatralidad: «Si estando un cómico en escena representando una comedia intentase arrancarse la máscara y mostrar a los espectadores su rostro natural y verdadero, ¿no trastornaría toda la comedia, y sería digno de que todos los del teatro le tirasen piedras como a un loco furioso? Pues surgiría de repente una nueva apariencia de las cosas y descubriríamos que quien antes parecía una mujer ahora era un hombre; el que antes parecía joven, después era viejo; el que poco antes era un rey se convertía de pronto en un villano inmundo y el que hacía un instante era un dios, se transformaba de repente en un hombrecillo despreciable. Pero deshacer este error es perturbar toda la comedia, porque es aquella misma ficción y engaño lo que retiene los ojos del espectador. Además, la vida de los mortales, ¿qué otra cosa es sino una comedia como otra cualquiera, en la que unos y otros salen cubiertos con las máscaras a representar sus respectivos papeles, hasta que el director de escena les manda retirarse de las tablas? Este, sin embargo, manda salir muchas veces a un mismo actor con distinto disfraz, para que aquel que un momento antes vestía la púrpura del rey, represente a un siervo miserable y andrajoso. Todo simulado, es cierto, pero esta comedia no se representa de otro modo». Esta cita, por supuesto, ya fue comentada por Antonio Vilanova en su imprescindible trabajo «El tema del gran teatro del mundo», recogido en *Erasmo y Cervantes*, Barcelona: Lumen, 1989, págs. 456-99, de donde tomo la traducción literal (pág. 473) y donde se puede leer el texto original en latín de Erasmo (págs. 463-64), pues a veces las traducciones modernas no son muy fieles. Junto a un riguroso estudio de la fortuna del tópico en la España de los siglos de oro, allí se podrán encontrar sus fuentes principales: «La genial alegoría de los filósofos estoicos, transmitida por Séneca, Epicteto y Luciano, debe su actualidad y difusión en la España del Renacimiento al interés que despierta entre los erasmistas españoles cualquier tema o idea revalorizados por el gran humanista holandés» (pág. 475).

[35] También lo reconocen así tanto el narrador como el propio personaje: «Todo lo cual visto de improviso, en alguna manera alborotó a don Quijote y puso miedo en el corazón de Sancho; mas luego se alegro don Quijote, creyendo que se le ofrecía alguna nueva y peligrosa aventura […]». «—Por la fe de caballero andante —respondió don Quijote—, que, así como vi este carro, imaginé que alguna grande aventura se me ofrecía» (II-XI, págs. 716-17).

UAM Ediciones

caso, esta ruptura de expectativa muestra bien claramente que a pesar de lo que podría pensarse, las reacciones del caballero ante la realidad que se le aparece no son tan automáticas ni el comportamiento de este «entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos»[36] tan previsible y mecánico.

Tras toparse en el camino con el carro de la compañía de Angulo el Malo, que va con los actores disfrazados hacia un lugar cercano para celebrar la representación del auto de *La Cortes de la Muerte*, don Quijote y Sancho comentan la sorprendente escena pasada:

> —Nunca los cetros y coronas de los emperadores farsantes —respondió Sancho Panza— fueron de oro puro, sino de oropel o hoja de lata.
>
> —Así es verdad —replicó don Quijote—, porque no fuera acertado que los atavíos de la comedia fueran finos, sino fingidos y aparentes, como lo es la mesma comedia, con la cual quiero, Sancho, que estés bien, teniéndola en tu gracia, y por el mismo consiguiente a los que las representan y a los que las componen, porque todos son instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se veen al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes. Si no, dime: ¿no has visto tú representar alguna comedia adonde se introducen reyes, emperadores y pontífices, caballeros, damas y otros personajes? Uno hace el rufián, otro el embustero, éste el mercader, aquél el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple; y, acabada la comedia y desnudándose de los vestidos della, quedan todos los recitantes iguales.
>
> —Sí he visto —respondió Sancho.
>
> —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 cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura.[37]

En este pasaje, en el que se dan la mano los tópicos del *theatrum mundi* y de la danza de la muerte, no hay nada de nuevo o de original, más allá de que los conceptos estén formulados muy apropiadamente «sin intrincarlos y escurecerlos», con esa sorprendente sencillez del estilo cervantino en el que las palabras se muestran «significantes, honestas y bien colocadas»[38]. Son conceptos que

[36] *Ibid.*, II-XVIII, pág. 779
[37] II-XII, págs. 722-23.
[38] I-PRÓLOGO, pág. 56.

el propio Sancho había oído repetidamente, como con gran salero reconoce en seguida[39]. Lo importante es el modo, y el momento en el transcurso de la acción narrada, en que esos pensamientos son puestos en boca del protagonista, así como el hecho de que ese tópico del *theatrum mundi* parece manifestarse progresivamente en y a través de la novela mediante diferentes episodios en que el concepto manido y clásico toma cuerpo y cobra vida artística, más allá del aspecto de ocurrencia aislada que se erige en pensamiento. Ahora, en una ficción narrativa, lo que era lugar común toma un sentido distinto y más profundo al contemplar el lector a un loco disfrazado de caballero enfrentarse, como en un espejo que le devolviera su imagen invertida, a un actor vestido de loco[40], lo que provoca en el caballero una reflexión que revela muy agudamente su condición de loco entreverado que toca las apariencias con la mano y duda de la consistencia de la realidad. Es decir, el personaje va construyéndose con coherencia ante los ojos del lector en una bien ensamblada estructura, todo lo irónica que se quiera, en la que acciones y dicciones se aúnan dialécticamente para crear el carácter del ingenioso caballero. La cita clásica se reanima en los labios del personaje, envuelto en una situación vital, a la que también ha asistido el lector regocijado, que invita a que aparezca bien oportuna la reflexión comparativa entre vida y comedia. ¿Cómo no reconocer aquí un hilo conductor que atravesará múltiples episodios (bodas de Camacho, burlas y farsas en el palacio de los duques, casi todo un pueblo convertido en ínsula, engaños y sucesos raros en Barcelona, fingida Arcadia) y que da a la historia de don Quijote un aroma teatral inconfundible? Aunque en ocasiones los propios personajes no se percaten de ello, sin duda el lector sí es bien consciente, desde la distancia irónica, de que don Quijote y Sancho se ven envueltos en una serie de aventuras de gran sustancia dramática, participando activamente o asistiendo a ellas de modo pasivo. El tema expresado por don

---

[39] «¡Brava comparación —dijo Sancho—, aunque no tan nueva que yo no la haya oído muchas y diversas veces, como aquella del juego del ajedrez» (II-XII, pág. 723).

[40] Recuérdese que don Quijote y Rocinante caen al suelo, tras el susto que el buen caballo recibe al ver aparecer a un bojiganga o moharracho, lleno de cascabeles y agitando un palo con tres vejigas. El «demonio bailador de las vejigas saltó sobre el rucio [de Sancho], y sacudiéndole con ellas, el miedo y ruido, más que el dolor de los golpes, le hizo volar por la campaña hacia el lugar donde iban a hacer la fiesta» (II-XI, pág. 718). He ahí la imagen invertida del caballero loco derribado junto a Rocinante mientras el actor disfrazado de loco se aleja montado en el rucio. Así lo señalaba Stefano Arata en su lúcido comentario a este capítulo en el volumen complementario del *Quijote* editado por Francisco Rico, Barcelona: Instituto Cervantes, Biblioteca Crítica, 1998, págs. 132-34. Nótese, además, que el propio don Quijote, probablemente sin darse cuenta de toda la significación de sus propias palabras (y de ahí la ironía, si el lector la sabe descubrir), dirá que la comedia y los representantes «hacen un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se veen al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes» (II-XII, págs. 722-23).

UAM Ediciones

Quijote en el pasaje sobre «la vida como una comedia» aparece modulado en múltiples variaciones a lo largo de toda la obra, desde que el hidalgo se disfraza en su casa y es armado caballero en la ceremonia-farsa oficiada en la venta que creyó castillo, pasando por Micomiconas y Caballeros de los Espejos y de la Blanca Luna, por Maeses Pedro y Clavileños, hasta que, de vuelta ya en su aldea, se aparta con el cura y con Sansón Carrasco hablando de su nueva resolución de hacerse pastor. Y dentro de sí, con más o menos exteriorizaciones, vive don Quijote como un problema sorprendente este mostrarse una y otra vez la vida en forma de engaño y apariencia teatral, hasta que terminado el espectáculo se retire de la escena «en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida».

Don Quijote ante la representación teatral: Avellaneda y Cervantes

Parece claro que en el famoso episodio en que se cuenta la súbita y desastrosa intervención de don Quijote ante el retablo del titiritero o titerero nos encontramos en el núcleo del encuentro del protagonista con el teatro[41]. A alguien de la imaginación de Cervantes no se le podía escapar que en un encuentro así habría la oportunidad de contrastar del mejor modo posible los mundos de la ficción y de la realidad, dando lugar una vez más a la aparición de uno de sus temas preferidos, el del engaño a los ojos, esta vez los ojos y el entendimiento ya muy nublados de un personaje desequilibrado que recientemente ha pasado por el revelador encuentro con la carreta de los cómicos, que ha asistido tanto a una representación danzada como a una ingeniosa y real pantomima en las bodas de Camacho y que ha descendido a la perturbadora Cueva de Montesinos. Colocado don Quijote ante la representación escénica de una fábula, ¿cómo reaccionaría su mente alterada al contemplar los seres de ficción? Era inevitable materializar este encuentro y todo lector discreto lo podría esperar con regocijo anticipado. Es casi seguro que Cervantes tuvo bien a la vista lo que había realizado su competidor Avellaneda al propiciar un encuentro entre sus apócrifos

[41] Para un análisis reciente de este episodio (y del reciclaje y de la reformulación de materiales teatrales que Cervantes lleva a cabo) desde el punto de vista de la «crisis de la representación», véase el trabajo de Georgina Dopico Black, «'España abierta': Cervantes y el *Quijote*», en *España en tiempos del Quijote*, dirigida por Antonio Feros y Juan Gelabert, Madrid: Taurus-Santillana, 2004, págs. 345-88. Muy sugerente es la propuesta de Dopico Black de insistir en el peso de la historia en la novela para mostrar cómo «las crisis e interrupciones de *Don Quijote* reproducen (imitan) y re-producen (producen de nuevo) las crisis de sentido y de valor (monetario, lingüístico, político, moral) que marcaron los primeros años del siglo XVII español y el momento en el que Cervantes escribe su novela» (pág. 387). En relación con la crisis de la representación, las conclusiones de Dopico Black señalan que «la visión, el paradigma central de la producción de certeza y verdad en la temparana Edad Moderna, se revela repetidas veces como defectuosa, provisoria, inasible y hasta miope. Nada es lo que parece ser, nada parece ser lo que es» (pág. 385).

UAM Ediciones

caballero y escudero con una compañía de representantes dispuestos a ensayar una pieza de Lope de Vega. Los resultados artísticos de uno y otro encuentro, y sobre todo el modo de narrativizar sustancia tan teatral, son bien diferentes. Un examen detenido de la inclusión de ambas escenas en la materia novelesca puede iluminar mucho el objeto de nuestro ensayo.

No es nada nuevo el que también el *Quijote* de Avellaneda pueda considerarse desde el punto de vista de la teatralidad[42], pues, entre otras cosas, hay indicios más que suficientes para afirmar que «lo teatral y efectista tiene un peso considerable en la obra»[43]. Parece indudable, por ejemplo, el particular gusto del escritor apócrifo por dar cuenta en la narración de distintos espectáculos festivos con los que se encuentra don Quijote. Y en medio de ellos, en el momento en que un grupo de personajes pretende reírse de los protagonistas, entrando en su juego y dando hilo a sus locuras y disparates, sobrevienen distintas situaciones en las que el fingimiento, el disfraz y la espectacularización de los hechos se revisten de un aspecto teatral, algo que ya estaba presente en el *Quijote* de 1605, y se acentuará en el de 1615, y que parece consustancial a la trama. En el libro de Avellaneda, de especial mención serían los sucesos de Zaragoza (caps. XI-XIII), donde don Quijote se ve envuelto en una serie de acontecimientos en los que la espectacularidad y la simulación ocupan un lugar preponderante. En primer lugar el caballero manchego participa en el juego «de la sortija en la calle del Coso», aprovechando entonces el narrador para describir el engalanamiento festivo de las calles con arcos triunfales antes de relatar cómo se desarrolló el espectáculo (lleno de música, rico vestuario y versos) en el que don Quijote fue el hazmerreír de los circunstantes[44], siempre acompañado por don Álvaro Tarfe. Esa noche el mismo Álvaro Tarfe de acuerdo con el juez don Carlos y con su secretario

---

[42] Véase fundamentalmente el apartado «En torno al género que Avellaneda pretendió usar» dentro del capítulo «Los modos de narrar» en la introducción de Luis Gómez Canseco a su edición de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Alonso Fernández de Avellaneda (Madrid: Biblioteca Nueva, 2000, págs. 110-15).

[43] *Ibid*., pág. 114.

[44] Hay dos grupos de espectadores, los que que no conocen a don Quijote ni saben sus intenciones («el vulgo») y «la gente principal», bien enterada, que lo utilizará como objeto de burla y de entretenimiento más voluntaria y conscientemente, como si de un bufón se tratara: «Maravillábase mucho el vulgo de ver aquel hombre armado para jugar la sortija, sin saber a qué propósito traía aquel pergamino atado en la lanza; si bien de sólo ver su figura, flaqueza de Rocinante y grande adarga llena de pinturas y figuras de bellaquísima mano, se reían todos y le silbaban. No causaba esa admiración su vista a la gente principal, pues ya todos los que entraban en este número sabían, de don Alvaro Tarfe y demás caballeros amigos suyos, quién era don Quijote, su estraña locura y el fin para que salía a la plaza, pues era para regocijarla con alguna disparatada aventura. Y no es cosa nueva en semejantes regocijos sacar los caballeros a la plaza locos vestidos y aderezados y con humos en la cabeza de que han de hacer suerte, tornear, justar y llevarse premios, como se ha visto algunas veces en ciudades principales y en la misma Zaragoza» (*op. cit.*, págs. 357-58).

UAM Ediciones

idearán la aparición del gigante Bramidán de Tajayunque, y al día siguiente el secretario propone la «traza» y «aguda invención»[45] en la que se disfrazará de embajador negro del rey de Chipre para desafiar a don Quijote a un duelo en la corte, pues de ese modo piensan que el loco caballero podrá ser el regocijo de Madrid, como así ocurrirá[46]. El encadenamiento de las tres escenas de «juego de sortija-gigante-escudero negro» forman el episodio más decididamente teatral de la narración de Avellaneda, antes de que el protagonista tope con una compañía de actores, como veremos en seguida.

A pesar del ingenio y de la buena resolución cómica de estas escenas, a esta inmersión del personaje loco en una realidad simulada, amañada con fingimientos, le falta vuelo, transcendencia, reflexión directa o indirecta sobre la inconsistencia del mundo y sobre lo mudable de las apariencias. Su protagonista es sólo un muñeco risible, un loco ridículo acompañado por un bobo de remate y el lector sólo asiste a una serie mecánica de situaciones disparatadas que conducen al personaje a un manicomio. Por su parte, el don Quijote cervantino ve unas extrañas figuras que termina reconociendo como actores (en el episodio de la carreta de la muerte), imagina y sueña historias de difícil verificación en la cueva de Montesinos, reconociendo «que todos los contentos desta vida pasan como sombra y sueño, o se marchitan como la flor del campo»[47], observa atento los muñequitos movidos con arte por el titerero mientras le cuentan una historia apasionante que le acaba alterando el juicio sobre la realidad, pero luego «regresa» y reconoce la consistencia material de las figurillas de pasta que ha destrozado. Hay comicidad, ¿quién lo duda?, pero en su desconcierto frente el engaño de los sentidos, en el pasmo ante la oscilación de una realidad cambiante y difícilmente definible, sólo explicable en último término, por la intervención de encantadores, el lector puede reconocer una dimensión que falta, que brilla por su ausencia, en la historia del *Quijote* apócrifo y que en el cervantino encuentra además su expresión concreta en las palabras que manifiestan el tópico de *theatrum mundi*, donde se evidencia el juego de efímeros papeles que se representan en la vida. El lector, además, disfruta de una posición privilegiada para completar los episodios en los que el protagonista se asombra y desconcierta ante el engañoso cambio que se produce ante sus ojos con aquellos otros momentos en que es juguete inconsciente de las

---

45 *Ibid.*, pág. 394.

46 Efectivamente, en el capítulo XXXIV se afirma que don Quijote y Sancho «ya eran universal entretenimeinto de la corte» (*op. cit.*, pág. 681). En ese mismo capítulo se dará fin a la farsa de Bramidán de Tajayunque, cuando de nuevo el secretario de don Carlos utilice un gigante de los de las procesiones del Corpus para fingir el gigantón y después, con un gran efecto escénico, descomponga el gigante y aparezca disfrazado en la figura de la infanta Burlerina. Todo el episodio es de una evidente espectacularidad teatral (*ibid.* págs. 683-92).

47 *Op. cit.*, II-XXII, pág. 820.

UAM Ediciones

burlas dramatizadas de los duques, de Sansón Carrasco o de Antonio Moreno, ahondando así en la constatación de la comedia de la vida.

Pero, volvamos al *Quijote* de Avellaneda y observemos lo que se produce en un momento de especial importancia, cuando el protagonista llega a una venta en las proximidades de Alcalá. Allí tiene lugar el encuentro con los farsantes en el capítulo XXVI[48], aunque es en el siguiente cuando realmente se lleva a cabo la representación escénica que interrumpe don Quijote. Es indudable que todo este episodio tiene una gran comicidad, principalmente en lo que respecta a la figura de Sancho y a su obligación de convertirse en moro, que da lugar a todo tipo de chistes y disparates, sobre todo en torno a su circuncisión. Por su parte, y como es lógico, el gran enredador de toda la escena es el autor de la compañía, que se ha querido identificar con Gaspar de Porres, quien primero finge ser un sabio nigromántico enemigo de don Quijote y después se hace pasar por amigo suyo, propietario del «castillo» donde se encuentra y dispuesto a acoger a la gran reina Zenobia (en realidad Bárbara, la mondonguera de Alcalá), siguiéndole el juego a la locura del caballero. El autor anuncia a don Quijote que la cena está servida y que después tendrán que hacer «un negocio de importancia», aclarando el narrador que «esto dijo porque pensaban ensayar, en cenando, una comedia que habían estudiado para Alcalá y la corte»[49]. Efectivamente una vez que acaba la cena y se levantan los manteles el autor se vuelve a don Quijote y le dice que «para hacerle fiesta en aquel su castillo había mandado hacer una comedia, en la cual entraba también él y la que le dijo que era su hija» y que no es otra que su propia esposa. Es decir, se dispone a ensayar con toda su compañía, haciendo creer a don Quijote que se trata de una comedia representada en su honor.

> Don Quijote se lo agradeció con mucho comedimiento; y sentándose en el patio de la venta en compañía de Bárbara, del clérigo, de los dos estudiantes y de Sancho y de los de la posada, comenzaron a ensayar la grave comedia del Testimonio vengado, del insigne Lope de Vega Carpio, en la cual un hijo levantó un testimonio a la reina, su madre, en ausencia del rey, de que acomete adulterio con cierto criado, instigado del demonio y agraviado de que le negase un caballo cordobés, en cierta ocasión, de su gusto, guardando en negarle el orden expreso que el rey, su esposo, le había dado.
>
> Llegando, pues, la comedia a este paso, cuando don Quijote vio a la mujer del autor, a quien él tenía por su hija, tan afligida, por hacer el personaje de la reina a quien se levantaba el testimonio, y por otra parte advirtió que no había quien defendiese su causa, se levantó con una repentina cólera, diciendo:

[48] «De las graciosas cosas que pasaron entre don Quijote y una compañía de representantes con quien se encontró en una venta cerca de Alcalá» (*op. cit.* págs. 574-90).

[49] *Ibid.*, pág. 593.

UAM Ediciones

> —Esto es una grandísima maldad, traición y alevosía, que contra Dios y toda ley se hace a la inocentísima y castísima señora reina; y aquel caballero que tal testimonio le levanta es traidor, fementido y alevoso, y por tal le desafío y reto luego aquí a singular batalla, sin otras armas más de las con que ahora me hallo, que son sola espada.
>
> Y diciendo esto, metió mano con increíble furia y comenzó a llamar al que levantaba el testimonio, que era un buen representante, el cual riéndose con todos los demás de la necia cólera de don Quijote, se puso en medio con su espada desnuda, diciéndole que aceptaba la batalla para la corte, delante de Su Majestad con sólo veinte días de plazo.[50]

El actor toma, entonces, un ataharre que estaba sobre una albarda y se lo arroja medio riendo a don Quijote, diciéndole que recogiera esa preciada liga en gaje y señal de la batalla anunciada. Y a partir de ahí toda la escena se disuelve en una discusión entre don Quijote y Sancho sobre si el objeto es liga o ataharre; media el autor, intentando conciliar la desavenencia entre amo y criado, e interviene el labrador propietario de la albarda y del ataharre. Todo acaba en golpes, hasta que se va el labrador hacia la caballeriza. Cuando la situación se calma, a Sancho se le escapa que en Zaragoza le habían robado «las reales agujetas del ave fétrix» y comienza una nueva discusión, tras la que interviene el autor para poner punto final al episodio:

> —Vuesa merced, señor caballero, lo ha hecho muy bien en esta batalla; y así tras ella será razón nos vamos a acostar, por ser ya tarde y estar vuesa merced cansado; y quédese la comedia en este punto[51].

El resto del capítulo no tiene relación directa con lo que acaba de ocurrir y se desarrolla al día siguiente por la mañana, una vez que la compañía se ha ido ya. El autor de comedias reaparecerá en el capítulo siguiente, cuando en Alcalá, con la ayuda de otros farsantes, libre a don Quijote del cruel maltrato al que le somete un grupo de estudiantes, enfadados porque el extravagante caballero trataba de interrumpirles una fiesta con carro triunfal que discurría por la ciudad complutense.

Es importante advertir que en ningún momento de la historia don Quijote dará su brazo a torcer ni llegará a reconocer que se ha encontrado con una compañía de comediantes. El autor será siempre para él o «perverso encantador Frestón» o «sabio Alquife, mi buen historiador y amigo»[52], por lo que no se produce el

---

50 *Ibid.*, págs. 595-96.
51 *Ibid.*, pág. 599.
52 *Ibid.*, págs. 577 y 618.

vaivén entre dos mundos, tan significativo de la realidad cervantina, y don Quijote no puede llegar a «encontrarse realmente» con una compañía de actores.

Al comparar el *Quijote* de Avellaneda con el cervantino, son muchas las diferencias apreciables en el modo de introducir en la materia novelada los episodios del encuentro del protagonista con el teatro. Hay una que es de concepto general, de planificación de la obra de arte: con una finalidad precisa en mente, Cervantes dosifica y gradúa con mucho tacto la aparición recurrente de escenas en las que don Quijote confronta personajes disfrazados, distintos niveles de actuación fingida o espectáculos de diversa condición, en los que a veces, junto a su escudero, participa de manera inconsciente. En el *Quijote* de 1615 alcanza uno de sus puntos más altos en el episodio del retablo de Maese Pedro, que llega con su carreta, su mono y un muchacho a la misma venta en que se ha detenido don Quijote. No se trata de una compañía de actores como la de Angulo el Malo en el episodio del reencuentro de la Muerte, o la probable *troupe* de Gaspar de Porres en la obra de Avellaneda, y además el farsante principal, Maese Pedro, se irá descubriendo que esconde bajo el gran parche verde el rostro bien conocido de un personaje de la primera parte, Ginés de Pasamonte: nuevo nombre, nuevo disfraz, nuevo papel en la mudable comedia de la vida, que añaden complejidad y sutileza a la engañosa situación que va a vivir el protagonista, quien es capaz de reconocer la naturaleza del retablo de Maese Pedro frente a las fantasías de su imaginación pero no logrará descubrir las burlas a las que le somete Ginés con su mono adivino. Sólo el lector tiene en su mano la clave para completar con su intervención el mosaico de la dudosa realidad.

Centremos nuestra atención, para no alargarnos demasiado, en el preciso momento en que el don Quijote apócrifo y el de Cervantes interrumpen la representación que tienen ante sus ojos. En el caso de Avellaneda, solamente quince líneas después de que don Quijote se haya sentado a ver el espectáculo, se levanta encolerizado para proteger a la reina fingida. Quiero decir que el narrador hace un rápido resumen de la acción contenida en el «*Testimonio vengado*, del insigne Lope de Vega Carpio» y señala que llegado a cierto punto de la intriga don Quijote intervino. El contraste con la técnica cervantina es tan fuerte como significativo. Frente a la seca y corta narración abreviada, el relato jugoso y reposado de una acción que parece representarse a los ojos del lector, en un pasaje en que se igualan tiempo de la acción y tiempo de la recepción. No hay aquí lugar para la elipsis, pues precisamente el narrador necesita tiempo para introducir poco a poco a un don Quijote alucinado en la ficción de las figurillas de pasta y para que el personaje pueda creer que «todo lo que aquí ha pasado pasaba al pie de la letra: que Melisendra era Melisendra, don Gaiferos don Gaiferos, Marsilio Marsilio, y Carlomagno Carlomagno»[53]. Tras la breve

[53] II-xxvi, pág. 858.

UAM Ediciones

descripción del lugar de la representación y colocados los espectadores en su sitio, hay un minucioso relato de la puesta en escena de la historia de Melisendra: los juegos de voces y la afectación del muchacho intérprete, sus continuas llamadas de atención para «mirar» a una parte del retablo, el relato completo de los acontecimientos en boca del trujamán, que a veces deriva inapropiadamente, los ruidos y sonidos que hace Maese Pedro, las interrupciones de don Quijote (que van preparando el terreno para la explosión final) y del titerero… todo está allí presente, concentrándose en la relación del caballero loco con los intérpretes, sin desviar la atención a detalles insignificantes. Y, después, con igual viveza y plasticidad el relato muestra lo que ocurrió, es decir, las distintas reacciones de los circunstantes, a veces con economía perspectivista[54] y, a veces, con un detenimiento que permite ahondar en la coherente verosimilitud psicológica con la que se pintan los caracteres, en el caso de don Quijote y de Maese Pedro principalmente, y con la excepción del muchacho trujamán, del que curiosamente no se sabe más. Pocos pasajes más apropiados que este de la «graciosa aventura del titerero» para ilustrar el ideal de narración que Cervantes buscaba: «a new form which would combine drama's ability to show with the narrative's ability to tell»[55].

Y aquí volvemos a la imagen de Cervantes como experimentador de nuevos caminos, de nuevos métodos para conseguir que la vida se haga literatura y que esta llegue al lector con la más viva impresión de realidad: contar de tal modo que el lector crea sentir que ve lo que pasa[56]. En el *Quijote*, aprovechando que

---

[54] «Alborotóse el senado de los oyentes, huyóse el mono por los tejados de la ventana, temió el primo, acobardóse el paje, y hasta el mismo Sancho Panza tuvo pavor grandísimo […]» (II-XXVI, pág. 857). Es un tipo de construcción muy querida por Cervantes, que gusta de este rápido movimiento para caracterizar diversas reacciones ante un mismo suceso. Cuando Maese Pedro, en el capítulo anterior, se había arrodillado ante don Quijote, haciendo creer a todos que el mono le había dicho quién era el caballero ante el que estaba, dice el narrador: «Quedó pasmado don Quijote, absorto Sancho, suspenso el primo, atónito el paje, abobado el del rebuzno, confuso el ventero, y, finalmente, espantados todos los que oyeron las razones del titerero […]» (II-XXV, pág. 847).

[55] Syverson-Stork, *op. cit.*, pág. 71. Aunque con las *Novelas ejemplares* en mente, ya Ludwig Pfandl se había referido a la cuestión en *Historia de la Literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona: sucesores de Juan Gili, 1993, pág. 351: «Cervantes me parece haber sido el primero que se percató del próximo parentesco de la novela con el drama, y creo que percibió también claramente que una diferencia esencial entre la novela y la novela corta se da en el dinamismo de la palabra y de la acción, en la viveza preponderante de esta última, en su adecuación a ser narrada más que leída. La abundancia de estilo directo no es ningún mero recurso para animar externamente la obra, sino que brota verdadera e íntimamente de aquella fuerza plástica que convierte la narración de las cosas en descripción de ellas, y que transforma la simple relación en el arte de encarnar, *representar* y hacer revivir lo que se evoca, que en lugar del anuncio introduce la visión directa de las cosas».

[56] A ello se llega mediante procedimientos retóricos y recursos técnicos. Por ejemplo, sobre la figura de la *evidentia* o *hypotíposis* y su tratamiento en el *Quijote*, véase la ponencia de Luisa López Grigera «Sobre el realismo literario del Siglo de Oro», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación*

el protagonista transita inseguro por un mundo en que se confunden realidad y apariencia, recurre Cervantes a la inclusión de «situaciones teatrales» que acentúan la sugestión de realidad. De esa inclusión emana lo que podríamos llamar la teatralidad del *Quijote*, y que se refiere tanto a la captación de la teatralidad de la vida como a la de la teatralidad del teatro por medio de la novela, sobre todo en aquellos episodios en los que se produce el relato de un acontecimiento pleno de visualidad en la transmisión de los hechos, de dinamismo en la acción y de fingimiento manifestado en los gestos, las voces y el vestuario, en un marco que evoca una puesta en escena. Se relatan los pormenores de la acción y las reacciones de los circunstantes o espectadores, transmitiéndose al lector la sensación de que se ha presenciado la situación. A esta sensación contribuye especialmente la inmediatez y viveza del diálogo que, frente a lo que la tradición narrativa había logrado, gana en autonomía e interés intrínseco, adquiriendo al final el receptor la perspectiva de que las cosas ocurren así en la literatura como en la vida.

Internacional de Hispanistas, Madrid: Istmo, 1986, págs. 201-9. Efectivamente, por uno de sus lados la reflexión sobre la *teatralidad* de la novela nos lleva a la del problema del *realismo*, tal como lo definió y lo utilizó Dámaso Alonso en varias ocasiones: «Arte realista es el que crea en la mente del lector o contemplador una poderosa impresión de realidad, una poderosa intuición de realidad» («Tradición folklórica y creación artística en el *Lazarillo de Tormes*», *Obras completas*, t. VIII, Madrid: Gredos, 1985, pág. 586).

UAM Ediciones

ITALIA CON Y SIN *QUIJOTE*

ALDO RUFFINATTO
(Universidad de Torino)

Para enfocar de manera conveniente las relaciones que Italia mantuvo con Cervantes y su obra maestra es oportuno empezar por lo que podríamos designar como el primer nivel de penetración de la obra cervantina en Italia, es decir: la traducción. En este caso, la mera materialidad del fenómeno aparece ya de por sí suficiente como para expresar interesantes consideraciones sobre el tema.

Por ejemplo, el desinterés italiano por la *Galatea* en los siglos XVII y XVIII se manifiesta en el hecho de que la primera traducción italiana de esta obra apareció en 1788 (es decir: más de dos siglos después de su primera edición en tierra de España), a cargo de un tal L. Secreti en la tipografía ginebrina de Bonnant. Y esto se explica con bastante facilidad puesto que Italia se preciaba con derecho del título de creadora de la novela pastoril merced a la actividad desempeñada en esta dirección por Jacobo Sannazaro, y, por consiguiente, no precisaba buscar fuera de sus fronteras los modelos de este género literario.

Distinto es el caso del *Quijote*, aunque para encontrar la primera traducción italiana de esta obra hace falta esperar hasta el año 1622 por lo que respecta a la primera parte, y hasta 1625 para la segunda (mientras tanto, la traducción francesa de César Oudin, publicada en 1614, había gozado ya de tres reediciones). Además, el traductor italiano, un profesor de español que se llamaba Lorenzo Franciosini, debió de tener presente para su traducción el modelo francés de Oudin con quien ya había trabado relaciones en su anterior quehacer profesional. De cualquier modo, aún representando el primer paso importante

Edad de Oro, XXV (2006), págs. 545-558

en favor de la difusión del *Quijote* en Italia, la traducción de Franciosini no le hacía justicia a la obra maestra cervantina porque, si, por un lado, el hidalgo adquiría el título «afrancesado» de *Cittadino* (conservando este mismo título también en la segunda parte frente al español «caballero»), por otro lado, a la novela se le otorgaba la calificación de libro de caballerías en la acepción canónica del término: «Opera gustosissima —se lee en la portada de la traducción de Franciosini— e di grandissimo trattenimento a che è vago d'impiegar l'ozio in lègger battaglie, disfide, incontri, amorosi biglietti e inaudite prodezze di cavalieri erranti» (*L'ingegnoso cittadino don Chisciotte della Mancia composto da Michel di Cervantes Saavedra; et hora nuovamente tradotto con fedeltá e chiarezza di spagnuolo in italiano da Lorenzo Franciosini*, Venecia: Andrea Baba, 1622, «A' curiosi lettori», pág. a4).

De hecho, el éxito y el favor popular que acompañaron el *Quijote* en Italia durante el siglo XVII se deben principalmente al hecho de que la novela cervantina fue considerada como una simple relectura en clave cómica de los libros de caballerías. Lo que justifica, por otro lado, la aparición del *Quijote* como referencia grotesca en aquel subgénero típico de la literatura italiana del siglo XVII que lleva el nombre de: poema heroicómico.

Alessandro Tassoni, por ejemplo, en el canto noveno de *La secchia rapita* (1622) le hace decir al conde de Culagna: «la mia stirpe vien dal lito ispano, / ed è famosa oltre i confini eoi. / Quel don Chisotto in armi sì sovrano, / principe de gli erranti e de gli eroi, / generò di straniera inclita madre / don Flegetonte il bel, che fu mio padre» (*La secchia. Poema eroicomico d'Androvinci Melisone...*, Paris: Tussan du Bray, 1622, canto nono, str. 72).

Y no extraña el hecho de que Carlo Dottori, en su *Asino d'oro* publicado en Venecia en 1652, aluda expresamente al héroe cervantino ni que se encuentren referencias al caballero manchego en los *Discorsi morali sulla tavola di Cebete Tebano* (Venecia, 1627) de Agostino Moscardi. Todo esto y otros ejemplos más dejan transparentar la huella del *Quijote* en la elaboración del poema heroicómico y en la reflexión teórica planteada por las obras satírico-morales. Bien es verdad que se trata de una literatura menor, pero, también es verdad que tampoco la fortuna editorial de la traducción de Franciosini llegó a altas cumbres; baste pensar que en todo el siglo XVII la labor del profesor Franciosini fue reeditada una sola vez, en Roma, en la tipografía de Giuseppe Corvo (1677).

Entre otras cosas, la de Franciosini siguió siendo la única traducción italiana del *Quijote* en circulación durante todo el curso del siglo XVIII, con solas cuatro reediciones que se publicaron en Venecia entre 1772 y 1795. Clara señal, al lado de la carencia de nuevas traducciones, del escaso éxito que tuvo la obra maestra cervantina en la Italia del setecientos, y, al mismo tiempo, clara señal de la actitud que las poéticas clasicistas adoptaron respecto al Barroco, considerado como un alejamiento de la tradición artística italiana. España, en efecto,

UAM Ediciones

fue muy a menudo indicada como la causa de la corrupción y decadencia de la literatura italiana coeva, y apareció como la cuna del mal gusto literario, del gongorismo y del teatro irregular. La palabra «Seicentismo» se convirtió en un sinónimo de «spagnolismo» y en nombre de uno se condenó al otro. Tanto es así que figuras importantes de la época como Crescimbeni, Gravina, Muratori, Zeno se convirtieron en restauradores del gusto clásico actuando de manera que toda la literatura española se condenara a la hoguera, incluyendo al *Quijote* entre las víctimas. El genio español, afirmaban, se comportó siempre (desde la época de Séneca y Lucano) como una hierba venenosa con respecto a la cultura latina.

Lo que, sin embargo, no impidió que autores de melodramas y comedias se inspiraran algunas veces en el *Quijote*. En realidad, el primer melodrama italiano de este tipo se remonta a la segunda mitad del XVII y lleva el título de *Don Chisciot della Mancia (dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di Canal Regio l'anno 1680)*. La música la compuso Carlo Sajon y escribió los versos Marco Morosini y, al parecer, fue escenificado en muy poco tiempo (en la premisa se habla de «nel ristretto termine di giorni quattro»). Mientras que en el ocaso del mismo siglo XVII, un precursor de Goldoni, el senés Girolamo Gigli escribió cuatro dramas «per musica» en los que actúa el caballero de la Mancha: *Ludovico Pio. Dramma per musica* (Siena: Stamperia del Pubblico, 1687), *Amor tra gli impossibili. Dramma per musica* (Siena: Bonetti, 1689), *Il Don Chisiciotte*, *o Un pazzo guarisce l'altro. Opera serioridicola in prosa* (Siena: Stamperia del Pubblico, 1698), y *L'Atalipa. Dramma per musica* (Siena: Fantini e Gatti, s. d., pero anterior a 1701).

En el primero (*Ludovico Pio*), don Quijote ocupa un espacio marginal y se presenta como un bobo, un valentón, un hombre hambriento y, en resumidas cuentas, con los rasgos de un pícaro. En el segundo (*Amor tra gli impossibili*) se le concede algo más de espacio pero siempre desempeñando el papel de personaje secundario con funciones meramente dramáticas que raras veces corresponden con las específicas del héroe cervantino. En *Un pazzo guarisce l'altro*, en cambio, don Quijote actúa de deuteragonista al lado de otro loco (don Ramiro) y compitiendo con él en cuestión de locuras hasta cuando, en la conclusión, mirándose en el espejo recobra la cordura. Sus características, sin embargo, siguen siendo las de un pícaro con clara enfatización de los rasgos ridículos. Finalmente, en *L'Atalipa* don Quijote, tras un naufragio, nadando llega a las costas de Perú acompañado por su esclava Olinda. Aquí corre una serie impresionante de aventuras que lo llevan (aunque sólo por un momento) al trono de los hijos del sol, en calidad de supuesto hermano del emperador Atalipa que se creía muerto.

Para volver a encontrar a don Quijote como protagonista hay que esperar hasta el año 1727 cuando se estrenó en la ciudad de Viena con música de Antonio Caldara un melodrama del abad Giovan Claudio Pasquini con el título de

Don Chisciotte in Corte della Duchessa, que abiertamente remite a los capítulos centrales del Quijote de 1615. Algunos editores confunden este melodrama de Pasquini por otro de Apostolo Zeno y Piero Pariati que se titula *Don Chisciotte in Sierra Morena*, y que, al parecer, se publicó en Venecia en 1719, del que no se puede decir nada por su actual inaccesibilidad. En el melodrama de Pasquini, en cambio, el ambiente quiere ser análogo al del Quijote y los personajes más o menos idénticos, con el añadido de un par de figuras cómicas (Grillo y Grullo) que actúan de elemento de conexión entre los duques y la pareja don Quijote-Sancho. También se repiten las principales situaciones y aventuras de la obra de referencia (encuentro con los duques, fingido enamoramiento de Altisidora, Sancho gobernador de la «ínsula», la aventura de la dueña Dolorida, la fiesta barroca con Clavileño, el desencanto de Dulcinea, etc.), pero de manera esquemática y sobre todo con una marcada inclinación hacia los efectos ridículos y vulgares. Así que los mismos individuos de este mundo (Quijote, Sancho, los Duques, etc.) caen en el ridículo, sin más, perdiendo todas las características que les correspondían en el texto de partida y transformándose en estériles marionetas.

Se trata, pues, de una interpretación más bien superficial de la figura (y de las aventuras) de don Quijote que pierde así su peculiaridad de héroe problemático para convertirse en un tipo cómico y, fatalmente, en una especie de actor burlesco. Tanto es así que, casi medio siglo después de la representación del mencionado melodrama de Giovan Claudio Pasquini, don Quijote reaparece precisamente en una «opera buffa» napolitana que Giambattista Lorenzi estrenó en el Teatro dei Fiorentini de Nápoles en el verano de 1769 con el título de *Don Chisciotte della Mancia* y con la música de Paisiello. Y reaparece con rasgos muy parecidos a los que le había asignado Pasquini, sin alejarse en absoluto de las situaciones que Pasquini había planteado en su obra anterior. Así que, si en el caso del melodrama del abad senés era posible y legítimo hablar de una parodia vulgar del *Quijote* de Cervantes, en esta «opera buffa» del napolitano Lorenzi resulta bastante fácil descubrir los tonos de una parodia de la parodia vulgar de Pasquini. Es decir, que a esta altura el correspondiente diálogo intertextual se desarrolla en el ámbito estrecho de las refundiciones melodramáticas italianas del *Quijote* original, sepultando en el olvido la personalidad y las peculiaridades del héroe cervantino.

Para que la historia del caballero manchego se beneficie con elementos nuevos hay que esperar hasta la segunda mitad del siglo XVIII, cuando en 1752-1753 Baretti estrenó en Londres su *Don Chisciotte a Venezia*. La idea de trasladar don Quijote a la laguna de Venecia no es totalmente original de Baretti pues unos veinte años antes en la obra anónima *L'opera in commedia, divertimento comico-critico...da recitarsi nel famisissimo Teatro alla moda*, el héroe cervantino aparece hablando de teatro con el empresario Orso in Peata precisamente

en Venecia. De todas formas, en el *Chisciotte* de Baretti encontramos a don Quijote perdido entre la muchedumbre del carnaval veneciano convirtiéndose primero en flagelo de los títeres y después en víctima de las bromas pesadas organizadas por los cómplices de una astróloga, que con sus máscaras aparentan ser las sombras de los fallecidos Sancho y Dulcinea.

Una senda distinta rastrea el *Socrate immaginario*, composición que Ferdinando Galliani escribió en 1775 tomando inspiración explícita en el *Quijote*, pero, donde la reflexión ideológica desaparece del todo, para dejar espacio a la materialidad y a las pasiones. De hecho, aunque Galiani, en una advertencia que antecede a la edición el texto, hace resaltar la eficacia del ejemplo cervantino, en realidad ningún rasgo típico del héroe manchego se encuentra en Tammaro, el protagonista de esta obra maestra de la ópera bufa napolitana que se estrenó en Nápoles en 1775 con música de Paisiello.

A la raíz de la escasa fruición literaria del modelo cervantino en la Italia del Setecientos se sitúa posiblemente la ausencia de un «contenedor» ideal como el de la novela Género que, en cambio, se estaba desarrollando con ímpetu en otros países de Europa, especialmente Francia e Inglaterra, en sus distintas formas: epistolares, picarescas, realistas, de formación, etc. Por esta razón, en el XVIII italiano, al lado de los mencionados melodramas y óperas bufas, no se encuentra otra cosa sino modestos poemas en octavas sobre la materia quijotesca; simples refundiciones o imitaciones bastante mediocres de la obra cervantina que abarcan incluso el dominio dialectal. Como el *Don Chisciotti e Sanciu Panza* de Giovanni Meli (publicado en 1787), cuya difusión a lo largo de la península mediterránea encontró serios obstáculos debidos al hecho de que se había redactado en lengua siciliana. Se trata de un poema en el que puede fácilmente percibirse la voluntad programática de colaborar en la solución del problema social planteado por las clases humildes, programa que constituye el trasfondo ideológico de la obra y que el poeta hubiera deseado solucionar a la luz de la ilustración. Pero que, al final, se retrae en los términos del sentido común pues el poeta descubre con Sancho que la misma vida social, al igual que la naturaleza, se encuentra bajo el dominio de lo efímero y de la casualidad, y que la verdadera sabiduría reside en buscar el propio bienestar en los serenos gozos de la vida y lejos de las doctrinas abstractas de los filósofos. En la parte final del poema, Chisciotti graba en la corteza de un árbol sus proyectos para un mundo de justicia, paz y solidaridad humana; Sanciu le sugiere que desarraigue el árbol para llevarse sus proyectos, pero Chisciotti muere en el intento de poner en práctica los consejos de Sanciu. Recordemos, finalmente, que Giovanni Meli escribió también una lírica titulada *Don Chisciotti*, una vez más en siciliano, de cuya traducción al italiano se hizo cargo nada menos que Ugo Foscolo, dándole el título de *Ugo Chisciotte*.

En el XVIII, pues, poemas, melodramas, óperas bufas demuestran el interés que algunos escritores italianos le concedieron al *Quijote* de Cervantes (au-

torizándonos de tal forma a hablar de «Italia con Quijote»), pero las mismas obras también manifiestan la distancia abismal que media entre ellas y la obra maestra cervantina (así que con igual fundamento podemos hablar de «Italia sin *Quijote*»). También podríamos hablar de un conocimiento intencionadamente superficial o de un acercamiento casi obligado de los italianos al *Quijote* debido al gran interés que esta obra suscitaba en otras partes de Europa, en Francia principalmente. Tanto es así que fue precisamente a través de este camino (es decir, a través de las traducciones francesas), que algunos autores italianos de gran categoría (como Alfieri, o, más tarde, el propio Manzoni) tuvieron el primer impacto con Cervantes.

A este respecto conviene recordar lo que escribe Vittorio Alfieri en el capítulo XII de la «Epoca Terza» de su *Vita*, con referencia a su viaje a España («quel regno africanissimo») y a su estancia en Barcelona en 1771: «Qualche indisposizionuccia avendomi costretto di soggiornare in Barcellona sino ai primi di novembre, in quel frattempo col mezzo di una grammatica e vocabolario spagnuolo mi era messo da me a leggicchiare quella bellissima lingua, che riesce facile a noi Italiani; ed in fatti tanto leggeva il *Don Quixote*, e bastantemente lo intendeva e gustava: ma in ciò molto mi riusciva di aiuto l'averlo già altre volte letto in francese» (Vittorio Alfieri, *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, Londres, 1804).

Se trata de un texto que encierra en sí detalles muy significativos para nuestro discurso. En primer lugar, ratifica lo que se ha dicho sobre la difusión de la obra maestra cervantina entre los escritores italianos del siglo XVIII; en segundo lugar, certifica que el primer acercamiento al *Quijote* se realizaba a través de una traducción; en tercero y último lugar, pero aquí más que una presencia quiero poner de manifiesto una ausencia, las palabras del tragediógrafo astigiano no dejan transparentar ninguna particular emoción debida a la lectura de la novela española, ninguna más allá de un genérico «bastantemente lo intendeva e lo gustava». En suma, ausencia total de aquellas fuertes emociones (muy a menudo acompañadas por abundantes lágrimas) que las obras de otros autores suscitaban en él despertando simultáneamente en su alma deseos de emulación e impulsos creativos. No extraña, pues, comprobar que una tragedia de asunto hispánico como el *Filippo* (elaborada entre 1775 y 1789) se lleve a cabo sin que su autor tome en la más mínima consideración el hecho de que a lo mejor también los españoles sabían algo sobre su propio rey.

Es como si la cultura española, en general, y la literatura barroca, en particular, con su emblema por antonomasia, el *Quijote*, sufrieran una especie de ostracismo por parte de los escritores italianos del XVIII, tal vez propensos (al igual que Alfieri cuando habla de «quel regno africanissimo») a considerar España como un cuerpo extraño al resto de Europa. Lo que explica la carencia muy marcada de huellas quijotescas en la escasa e insignificante producción novelística italiana de la época, a pesar de que la protagonista de una novela de

Pietro Chiari (*La filosofessa italiana*, 1753) en un momento de su aventurada carrera expresa dudas sobre el posible modelo de una novela que quiere escribir, si don Quijote u otros. Y no obstante que una novela publicada en Venecia en 1752-62 lleva el título de *Il Farsamone-ovvero storia galante delle follie romanzesche del moderno don Chisciotte*, pues este título no hace referencia a la obra de Cervantes sino más bien al *Pharsamon* de Marivaux, también dicho el *Don Quixotte moderne*.

Del mismo modo, son inconsistentes las huellas de don Quijote y Sancho en los personajes de Tommasino y Tofolo, protagonistas de la novela *La mia Istoria, ovvero le Memorie del Signor Tommasino scritte da lui medesimo*, que fue publicada en Venecia en 1767 por Francesco Gritti, conocido autor de cuentos y apólogos dialectales.

La escasa atención por el *Quijote* se perpetuó a lo largo de todo el siglo XIX, posiblemente porque la Italia del Resurgimiento relacionó el período de la dominación española con el momento más triste y más insustancial de su actividad creadora, si por lo menos queremos atenernos a los resultados que se desprenden de la sátira manzoniana. Y es precisamente Alessandro Manzoni con sus *Promessi sposi* quien mejor plantea en su siglo la validez de la fórmula «Italia con y sin Quijote».

Manzoni sin duda conocía el *Quijote*, además de las obras más relevantes del teatro español y entre ellas la *Numancia* cervantina (en la versión francesa contenida en los *Chefs-d'oeuvre des Théatres étrangers*, París, 1822-23), pero, al igual que la mayoría de los intelectuales italianos de la primera mitad del XIX, no le muestra mucho aprecio a esta obra. Lo que se puede comprobar a través del testimonio de su madre, Giulia Beccaria, que en una carta enviada a su hermano desde Chambéry (lugar en que toda la familia Manzoni se había parado en el mes de septiembre de 1721 viajando con destino a París), apuntaba lo siguiente: «Alessandro ha comperato a Torino un *Don Chisciotte* per divertirsi, ride qualche volta, e si annoia pure».

Estas dos reacciones manzonianas de cara a la obra maestra cervantina, es decir: la risa y el aburrimiento, no testimonian exactamente a favor de un posible diálogo intertextual de los *Promessi Sposi* con el *Quijote*, y, sin embargo, es innegable que en la novela de Manzoni se perciben las resonancias de algunos elementos de la invención y de la estructura narrativa de la obra maestra cervantina, más allá de las simples «correspondencias naturales entre espíritu y forma que tienen en común dos grandes escritores fundamentalmente católicos», a las que aludía Helmut Hatzfeld en su puntual estudio sobre la lengua de Cervantes.

Lo que ocurre es que los rastros de este diálogo posible hay que buscarlos en lugares distintos con respecto a los que normalmente desempeñan el papel de puntos de referencia en las investigaciones sobre el tema. Por ejemplo, la hipótesis planteada por Francesco D'Ovidio en sus *Studi manzoniani*, que pretende

descubrir una relación directa entre los «osti» y las «osterie» manzonianas y los venteros y las ventas cervantinas no parece ser muy acertada, pues el inventor de los novios, por lo que se refiere a este aspecto, tenía a su alcance modelos mucho más adyacentes (como Walter Scott) y otros pertenecientes al patrimonio literario italiano como Boccaccio, Pulci, Ariosto, etc. Además, los «osti» manzonianos desempeñan una función muy distinta a la que ejercen los venteros cervantinos, así como las «osterie» aparecen sometidas a un proceso figurativo opuesto en los dos mundos: un proceso de sublimación en el caso del *Quijote* («castillos eran a su parecer todas las ventas donde alojaba»), un proceso de degradación en el caso de los *Promessi sposi* donde a ojos de Renzo el ambiente hostelero se convierte en un lugar de sospechas y traiciones.

Lo mismo puede decirse por lo que concierne a la supuesta relación entre don Ferrante y su biblioteca, por un lado, y el carácter y la biblioteca de don Quijote, por otro; relación directa e incuestionable según el parecer del mismo D'Ovidio, mientras que con toda probabilidad los antecedentes del manzoniano don Ferrante hay que buscarlos en un personaje de *The Abbot* de Walter Scott, o, cuando menos, en el personaje de Pancracio del *Mariage forçé* de Molière.

Vaga, imprecisa y desenfocada se manifiesta también la relación entre el «Innominato» y Roque Guinart, de la que habla Enzo Noè Girardi en un ensayo sobre *Manzoni e Cervantes* (incluido en su libro *Manzoni «reazionario»*), en primer lugar porque la imagen ético-literaria del bandolero-gentilhombre ahonda sus raíces en el mundo clásico y, sobre todo, porque el bandido schilleriano Karl Moor debía de representar en la perspectiva creadora de Manzoni un modelo mucho más cercano (*Los bandidos* se estrenó en 1781) y mucho más sugerente que el bandolero catalán inmortalizado por Cervantes.

Sin embargo y para recoger el *leit motiv* que nos acompaña desde el título, es posible comprobar que al lado de este Manzoni «sin *Quijote*» se sitúa un Manzoni «con Quijote» y en el mismo texto (los *Promessi sposi*) donde muy a menudo se van persiguiendo espejismos o vanos fantasmas cervantinos. Quiero ratificar que, orientando el análisis hacia objetivos más oportunos y pertinentes, es posible descubrir la presencia de un diálogo que convierte a los fantasmas en objetos concretos y tangibles.

Consideremos, por ejemplo, el artificio del manuscrito recuperado. Como se sabe, Cervantes en el *Quijote*, apoyándose en los libros de caballerías y Ariosto, utiliza este artificio de manera totalmente original ofreciendo un pretexto literario que se hace objeto de intensas imitaciones en los escritores franceses, italianos e ingleses del siglo XVIII y de la primera parte del XIX. Lo que ocurre es que en las obras de estos escritores dicho pretexto se había quedado en un nivel superficial, presente tan sólo en los umbrales del texto y súbitamente olvidado. Ninguno de ellos había sabido aprovechar esta ocasión poética con la sabiduría y la diligencia que pueden descubrirse en Cervantes y, tras sus huellas, en Manzoni.

UAM Ediciones

Los dos autores no se conforman con anunciar el hallazgo del manuscrito, sino que insisten en el tema y vuelven a él muchas veces con feliz genialidad e ironía a lo largo del libro. Es más: las alabanzas de la historia que Manzoni le encarga al anónimo autor del manuscrito: «L'Historia si può veramente deffinire una guerra illustre contro il Tempo, perché togliendogli di mano gli anni suoi prigionieri, anzi già fatti cadaveri, li richiama in vita, li passa in rassegna, e li schiera di nuovo in battaglia», estas palabras, decía, parecen extraídas de las consideraciones irónicas que hace Cervantes acerca del valor histórico de su cartapacio, en particular, y de la historia, en general, en el capítulo IX del *Quijote* de 1605: «...la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir». Y por lo que se refiere al disgusto que hubiera podido provocar la pérdida de «tan sabroso cuento», es impresionante comprobar cómo los dos autores se sirven casi de las mismas palabras. Escribe Cervantes en el capítulo IX del *Quijote* de 1605: «Causóme esto mucha pesadumbre, porque el gusto de haber leído tan poco se volvía en disgusto, de pensar el mal camino que se ofrecía para hallar lo mucho que, a mi parecer, faltaba de tan sabroso cuento»; y Manzoni en la «Introduzione» de su novela, con armoniosa concordancia de voces, apunta lo siguiente: «Nell'atto però di chiudere lo scartafaccio, per riporlo, mi sapeva male che una storia così bella dovesse rimanere tuttavia sconosciuta; perché in quanto storia, può essere che al lettore ne paia altrimenti, ma a me è parsa bella, come dico; molto bella. —Perché non si potrebbe, pensai, prender la serie de' fatti da questo manoscritto e rifarne la dicitura?».

Si bien se mira, no cabe duda de que aquí aparecen los indicios de un diálogo intertextual concreto y no simplemente reflejos engañosos debidos a factores poligenéticos. No se trata, como en otros autores de su época o del siglo anterior, de una adopción superficial y tópica del recurso de la fuente ficticia, sino más bien de la confluencia de nuestros dos autores en una finalidad común: la de hacer entrar la fuente ficticia en un juego de relaciones irónicas con la materia narrada. Un juego que Cervantes, basándose en los estímulos ariostescos, sabe llevar a cabo con maravillosa maestría ofreciéndole a Manzoni un dispositivo ingenioso para conseguir los mismos efectos; la diferencia estriba en que por lo que se refiere a Cervantes entre el autor (yo) y el cartapacio se interpone un traductor (un morisco aljamiado), además de que el cartapacio está firmado por el historiador arábigo Cide Hamete Benengeli; mientras que por lo que concierne a Manzoni entre el «scartafaccio» anónimo y el autor («io-noi») no se pone ningún intermediario. Una evidente simplificación debida, posiblemente, a un cambio de perspectiva en el horizonte de las poéticas a las que se ciñen Cervantes y Manzoni respectivamente.

La relación en el caso que acabamos de examinar atañe a un aspecto formal del texto, pero, las huellas de un posible diálogo intertextual entre el *Quijote* y los *Promessi sposi* pueden percibirse también en el nivel de los contenidos.

Aunque no en un mismo nivel de historias (es decir: entre la historia principal de don Quijote y la de los «Promessi»), sino más bien entre la secundaria de un texto y la principal del otro. Hay varios puntos de contacto, por ejemplo, entre el relato de los amores de Cardenio y Luscinda (intercalado en el *Quijote* de 1605, I-XXIV y sigs.) y algunas partes de las aventuras de Lucia y Renzo en los *Promessi Sposi*, desde el rapto de la mujer encerrada en un convento llevado a cabo por un poderoso hasta las reacciones de los dos novios (Cardenio y Renzo) de cara al hallazgo inesperado de sus respectivas amadas. Todo esto confirmado por un hecho muy significativo en este orden de consideraciones: o sea que, debajo del nombre de Luscinda se esconde el de Lucía, como lo demuestra Sansón Carrasco en el penúltimo capítulo del *Quijote* de 1615, cuando con referencia al proyecto de una nueva Arcadia y a los nombres que los pastores hubieran podido asignarles a sus pastoras, afirma: «Si mi dama, o, por mejor decir, mi pastora, por ventura se llamare Ana, la celebraré debajo del nombre de Anarda; y si Francisca, la llamaré yo Francenia; *y si Lucía, Lucinda*, que todo se sale allá...».

Los mencionados detalles, y otros que por brevedad no tomaremos en consideración aquí, demuestran que con razón se puede hablar de un «Manzoni con Quijote». Lo que, sin embargo, no ofrece suficientes garantías para poder afirmar que en la primera mitad del XIX el *Quijote* adquiriera mayor fortuna que en el siglo anterior. En realidad, los intelectuales y los escritores italianos de la época no tenían en particular aprecio la literatura española y, en lo referente al *Quijote*, aspiraban más bien a relegarlo entre los productos de una literatura menor; como también resulta del escaso número de las ediciones italianas que se publicaron en este período (nueve frente a las setenta y cinco francesas, a las cuarenta y una inglesas y a las veintidós alemanas). Y eso a pesar de que en el año 1818, es decir, casi dos siglos después de la traducción de Franciosini, había por fin aparecido una nueva traducción italiana de la novela cervantina en la tipografía veneciana de Alvisopoli y a cargo de Bartolomeo Gamba.

Por otro lado, ni siquiera en la segunda mitad del siglo XIX se hizo sentir ningún entusiasmo particular por el *Quijote*, pues las ediciones italianas no superaron el número de diez, frente a las ciento ocho francesas, a las treinta y siete alemanas y a las setenta y siete de Inglaterra y Estados Unidos. Ni hubo otros intentos de traducción más allá de la que propuso Bartolomeo Gamba, a no ser que queramos tomar en consideración la revisión lingüística que llevó a cabo Francesco Ambrosoli (en Nápoles, 1851) basándose, por lo demás, en la famosa traducción francesa de Louis Viardot que se publicó por primera vez en París en 1836-37. Y los pocos escritores italianos que se acercaron a la literatura y a la cultura española como, por ejemplo, Ippolito Nievo, Giacomo Zanella, Giosué Carducci, Edmondo de Amicis, lo hicieron de manera esporádica y sin profundizar en las obras maestras de este país, como lo demuestra la total ausencia de referencias al *Quijote* en sus trabajos críticos o de traducción.

Del mismo modo, los críticos profesionales, comprometidos en asuntos de comparatismo literario (aludo a Arturo Graf, Ferdinando Martini, Giuseppe Chiarini y Giovanni Antonio Cesareo), se limitaron a investigar sobre algunos aspectos del teatro español (principalmente, Calderón) y sobre narradores como Galdós, Clarín y Palacio Valdés prescindiendo de sus raíces cervantinas. En todo caso, la literatura española quedó en sustancia al margen de la vida literaria italiana de la época.

Para poder asistir a una exuberante primavera del hispanismo y, por consiguiente, del cervantismo en Italia hace falta esperar hasta el siglo XX, cuando hallándose ya totalmente libre de la sujeción francesa en lo referente a las cosas de España, la crítica post-romántica se asoma a la escena del *Quijote* con personajes excelentes como Cesare De Lollis, Giuseppe Toffanin y, aunque en un nivel distinto, Benedetto Croce, Mario Casella y Paolo Savj-López. Mientras, en lo específico de la traducción, le toca a Alfredo Giannini la tarea de inaugurar en 1923 una importante serie de traducciones modernas para las cuales bastará con recordar los nombres de Ferdinando Carlesi, Gherardo Marone y Vittorio Bodini. Tres siglos tuvieron que pasar para que Italia se colocara definitivamente al lado del *Quijote* descubriendo sus valores y ahondando en todos sus recovecos narratológicos e ideológicos. Fue un descubrimiento tardío, de acuerdo, pero sus frutos no fueron nada despreciables y favorecieron el nacimiento y el desarrollo de un cervantismo moderno, dinámico y sumamente significativo.

Bibliografía

Associazione Ispanisti Italiani, *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici*, Atti del Congresso AISPI (Napoli, 30 e 31 gennaio, 1º febbraio 1992), Roma: Instituto Cervantes, 1993.

Bardi, Ubaldo, *Miguel Cervantes Saavedra in Italia (1841-1963)*, en «Les Langues Néo-Latines», 190 (1969).

Bernardi, Dante, *Lorenzo Franciosini, primer traductor del Quijote al italiano: Los problemas filológicos de la primera parte y el «Caso Oudin»*, en «Anales Cervantinos», 31 (1993), págs. 151-81.

Bernardi, Dante, Carlos Romero Muñoz, y Donatella Pini Moro, y Antonella Cancellier, (eds.), *El «Don Chisciotte» de Lorenzo Franciosini (1622): un caso de (auto)censura*, en *Atti delle Giornate Cervantine. Venezia, 7 maggio 1991 (II Giornata), Padova, 4 maggio 1992 (III Giornata). Venezia, 23 aprile 1993 (IV Giornata)*, Padova: Unipress, 1995. pág. 93-104.

Casella, Mario, *Cervantes. «Il Chisciotte». Prima Parte: «I fondamenti razionali del Chisciotte». Seconda Parte: «Il Cervantes interprete del suo capolavoro e critico de' suoi critici»*, Firenze: Felice Le Monnier Editore, 1938.

UAM Ediciones

CIAN, Vittorio, *Italia e Spagna nel secolo XVIII. Giovambattista Conti e alcune relazioni letterarie fra l'Italia e la Spagna nella seconda metà del Settecento*, Torino: Lattes, 1896.

CINTI, Bruna, *Miguel de Cervantes, La Galatea*, traduzione, introduzione e note di B. C., en *Da Castillejo a Hernandez : studi di letteratura spagnola*, Roma: Bulzoni, 1986.

CIPOLLA, Gaetano, *Pirandello: Don Quijote o Don Chisciotti?*, en «Quaderni d'Italianistica», 6 [1] (1985), págs. 111-16.

CONSIGLIO, Carlo, *Datos para una bibliografía italiana de Cervantes*, en «Revista Bibliográfica y Documental», 2 [1-2] (1948), págs. 107-18.

CRO, Stelio, *Pirandello and Cervantes*, en id., *Pirandello and the Baroque*, Hamilton, Ontario (Canada): The Simposium Press Ltd., 1993, págs. 14-46.

CROCE, Alda, *Relazioni della letteratura italiana con la letteratura spagnuola*, in «Letterature comparate», 1948, págs. 101-44.

CROCE, Benedetto, *Spanish Culture in Italy in the Seventeenth Century*, en «Hispania», 10 (1927), págs. 383-88.

CHAIX-RUY, J., *Cervantes, G. Flaubert et L. Pirandello*, en «Anales cervantinos», 6 (1957), págs. 123-32.

CHERCHI, Paolo, *Capitoli di critica cervantina (1605-1789)*, Roma: Bulzoni, 1977.

DE LOLLIS, Cesare, *Cervantes reazionario e altri scritti d'ispanistica*, *con un'appendice su Rolando e le crociate di Spagna*, a cura di Silvio Pellegrini, Firenze: Sansoni, 1947.

D'OVIDIO, Francesco, *Studi manzoniani*, Napoli, 1928.

FIDO, Franco, *Viaggi en Italia di Don Chisciotte e Sancho nel Settecento: farsa, follia, filosofia*, en «Italies», IV (2000) 1, págs. 241-81.

FLACCOMIO, Rosaria, *La fortuna del «Don Quijote» in Italia nei secoli XVIIe XVIIIe il Don Chisciotti di G. Meli*, Palermo: Santi Andò & Figli-Editori, s. / d.

FUCILLA, Joseph G., *Bibliografía italiana de Cervantes* (Suplemento a Ford and Lansing, *Cervantes: A Tentative Bibliography*), en «Revista de Filología Española», Anejo 59 (1953), págs. 50-62.

—, *Notes on the Vogue of Cervantes in Italy*, in «Hispanic Review», 8 (1940), págs. 161-65.

GETTO, Giovanni, *I Promessi sposi, i drammaturghi spagnoli e Cervantes*, en «Lettere Italiane», 22 [4] (1970), págs. 423-99 (después en, *Manzoni europeo*, Milano: Mursia, 1971, págs. 301-402).

GIRARDI, Enzo Noè, *Manzoni e Cervantes*, en «Aevum», 37 (1963), págs. 543-52 (después en *Manzoni «reazionario»*, Rocca San Casciano, 1966, págs. 85-105).

HATZFELD, Helmut A., *Don Quijote e I Promessi Sposi*, en id., *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje*, Madrid: RFE, 1966, págs. 321-46.

UAM Ediciones

ICAZA, Francisco A. de, *El «Quijote» durante tres siglos*, Madrid: Imp. de Fortanet, 1918.

LAURENTI, Joseph L., *Cervantes e Italia, contribución a una bibliografía de literatura comparada*, en «Cuadernos Bibliográficos», 28 (1972), Madrid: C.S.I.C., págs. 107-29.

MATA INDURÁIN, Carlos, *Don Quijote de la Mancha, resucitado en Italia. Comedia de magia burlesca*, en «Anales Cervantinos», XXXV (1999), págs. 309-23.

MELE, Eugenio, *Más sobre la fortuna de Cervantes en Italia en el Siglo XVII*, en «Revista de Filología Española», 6 (1919), págs. 364-74.

—, *Nuevos datos sobre la fortuna de Cervantes en Italia en el siglo XVII*, en «Revista de Filología Española», 8 (1921), págs. 281-283

—, *Nuevos datos sobre la fortuna de Cervantes en Italia en el siglo XVII*, en «Revista de Filología Española», 14 (1927), págs. 183-84.

—, *Per la fortuna del Cervantes in Italia nel Seicento*, en «Studi di Filologia Moderna», anno 3, [3-4] (1909), págs. 229-55.

MEREGALLI, Franco, *Cervantes e l'Italia*, en id., *Introduzione a Cervantes*, Roma-Bari: Laterza, 1991, págs. 9-19.

—, *La literatura española en Italia en el siglo XVII*, en «Annali di Ca' Foscari», vol. X [1-2] (1971), págs. 173-85.

—, *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Firenze: Sansoni, 1974.

MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves, *Cartas de españoles a Edmondo de Amicis: Aportación al conocimiento de las relaciones literarias hispano-italianas en la segunda mitad del XIX*, en «Anuario de Estudios Filológicos», III (1980), Cáceres, pág. 101-13.

—, *Manzoni e la Spagna: revisione di un vecchio problema*, en «*Manzoni e la cultura europea. Atti del Convegno internazionale (Viterbo 7-9 novembre 1985)*», Tuscia: Università della Tuscia, 1989, págs. 67-96.

NEWBERRY, Wilma, *Pirandellism Without Pirandello. Miguel de Cervantes*, en id., *The Pirandellian Mode in Spanish Literature from Cervantes to Sastre*, Albany: State University of New York, 1973, págs. 3-13.

PINI MORO, Donatella e Giacomo, MORO, *Cervantes in Italia: Contributo ad un saggio bibliografico sul cervantismo italiano (con un'appendice sulle trasposizioni musicali)*, en *Don Chisciotte a Padova*, Atti della I Giornata Cervantina, Padova: Editoriale Programma, 1992, págs. 149-268.

PROFETI, Maria Grazia, *Importare letteratura: Italia e Spagna*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1986.

PUPPO, Mario, *Foscolo e Don Chisciotte*, en «Anales Cervantinos», 9 (1961-1962), págs. 259-60.

ROSSI, Giuseppe Carlo, *Carducci visto da Unamuno*, en «Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar», Madrid: Gredos, IV, 1987, pág. 395-403.

UAM Ediciones

RUFFINATTO, Aldo, *Fragmentos de Tapicería del revés (Las primeras traducciones italianas de las Novelas Ejemplares cervantinas)*, en *A più voci*. Omaggio a Dario Puccini, Milano: All'insegna del pesce d'oro, 1994, págs. 395-409.

—, *Tradurre Cervantes*, en *E vós, Tágides Minhas* «Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio», Viareggio-Lucca: Mauro Baroni editore, 1999, págs. 565-83.

SANVISENTI, Bernardo, *Ariosto, Cervantes, Manzoni*, en «Convivium», IV [5] (1932), pp. 641-74.

SAVJ-LÓPEZ, Paolo, *Don Chisciotte e l'Italia*, en «Secolo XX», 15 (1916), 502-6.

—, *Una cavalcata con Don Chisciotte*, en «Scritti varii di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier», Torino: Bocca, 1912, pág. 447-52.

SEDWICK, B. Frank, *Don Quijote in Italian Opera*, en «The Modern Language Journal», 40 (1956), pág. 202.

SPEZIALE, A., *Il Cervantes e le imitazioni nella novellistica italiana*, Messina: D'Angelo, 1914.

TERRACINI, Lore, *Tradurre letteratura spagnola in Italia*, en *El girador*. Studi di letterature iberiche e ibero-americane offerti a Giuseppe Bellini, Roma: Bulzoni, 1993, 2 vols., II, págs. 1015-23.

TOFFANIN, Giuseppe, *Cervantes*, en id., *La fine dell'umanesimo*, Torino: Fratelli Bocca Editori, 1920.

WELLINGTON, Marie A., *Galdós' «Gloria» and Manzoni's «I promessi sposi»*, en *Festschrift José Cid Pérez*, 1981, pág. 289-96.

ZANGRILLI, Franco, *Le sorprese dell'intertestualità: Cervantes e Pirandello*, Torino: Società Editrice Internationale, 1996.

ENTRE ARISTÓTELES Y CICERÓN: ÉTICA Y RETÓRICA EN EL *QUIJOTE*

LÍA SCHWARTZ
(The Graduate Center
The City University of New York)

En el capítulo XV de su *Poética* definía Aristóteles las cualidades que debían poseer los caracteres o personajes de una obra literaria, la tragedia, por ejemplo, y decía: «la primera y principal, que sean buenos. Habrá carácter si, como se dijo, las palabras y las acciones manifiestan una decisión, cualquiera que sea; y será bueno, si es buena. Y esto es posible en cada género de personas; pues también puede haber una mujer buena y un esclavo, aunque quizá la mujer es un ser inferior, y el esclavo, del todo vil»[1]. En su *Retórica*, tras indicar que el objetivo de todo discurso era la persuasión, Aristóteles definía los medios para lograrlo. Quien lo pronunciaba debía ser capaz de razonar lógicamente, de entender qué era un carácter y lo bueno en todas sus formas, así como las emociones, poder nombrarlas y describirlas, conocer sus causas y cómo se concitan. Por tanto, según Aristóteles, la retórica era una rama de la dialéctica y ambas, como *dynameis*, eran formas de razonamiento. Por otra parte, explicaba que el orador debía cumplir con una serie de exigencias morales. Entre los tres modos internos de la prueba (*ethos, pathos, logos*), que involucraban a los constituyentes del

[1] *Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos, 1974; cfr 1457ª 7 20.

Edad de Oro, XXV (2006), págs. 559-579

acto de la comunicación —el hablante, los receptores y el discurso— era fundamental el carácter del orador, *ethos*, y su manifestación en el discurso, así como su capacidad de entender las emociones que concitaba en el público; de allí la importancia que asumía la ética en las prácticas retóricas. A su vez, lo moral se entendía no sólo en lo que atañe a lo personal, es decir, al comportamiento del individuo, sino a todo lo relacionado con la vida de los hombres en sociedad, es decir, a la política. Para el filósofo, por tanto, ni la retórica ni la dialéctica constituían por sí mismas el estudio científico de una materia independiente sino que ambas eran facultades que servían para proporcionar argumentos.[2] Extendiendo estas nociones al fenómeno de producción de textos orales o escritos, diríamos hoy al interpretar los principios de la retórica filosófica de Aristóteles, que el entrenamiento del futuro orador debía articularse necesariamente en el estudio de la dialéctica, de la ética y de la política. En efecto, al buscar argumentos persuasivos para construir su discurso, su autor debía combinar, de modo lógico, ejemplos del presente y del pasado (*parádeigma)*, que exigían evidentemente el conocimiento de la historia, con silogismos retóricos o entimemas. Al mismo tiempo, debía poseer un conocimiento adecuado de los caracteres que retrataba, de sus virtudes y vicios, así como de la naturaleza de las pasiones humanas y de sus modalidades.[3]

Esta visión de la retórica y de sus relaciones con la lógica, la ética y la política es la que postulan las retóricas griegas posteriores y las latinas y renacentistas. Así Cicerón también afirmaba en su *De inventione*, 1, 5. 6, que la elocuencia se contaba entre las áreas que abarca la política y que se basaba en las reglas del arte de la retórica.[4] La finalidad de todo discurso según Cicerón era la persuasión del auditorio y a ello iba dirigida la adquisición de las técnicas retóricas necesarias. En lo que respecta a la construcción de caracteres, decía Cicerón al ocuparse de la *narratio*, que todo experto en este arte debía aprender a describir eficazmente

---

[2] Cfr. *Retórica,* 1354ª-1358ª. Para la interpretación de los primeros tres capítulos de la *Retórica* de Aristóteles, me baso en las traducciones de J. H. Freese, *Art of Rhetoric*, London-Cambridge: Heinemann-Harvard, 1953 y W. Rhys Roberts, *Rhetoric*, with an introduction by F. Solmsen, New York: Modern Library, 1954, así como en el estudio de George A. Kennedy, *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times,* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1980, que reseñé en *Comparative Literature Studies*, 19 (1982), págs. 465-9.

[3] Cfr. en particular, *Retórica,* 1356ª 35-1358ª 35.

[4] *De inventione*, 1, 5. 6: «Civilis quaedam ratio est, quae multis et magnis ex rebus constat. Eius quaedam magna et ampla pars est artificiosa eloquentia quam rhetoricam vocant. Nam neque cum eis sentimus qui civilem scientiam eloquentia non putant indigere, et ab eis qui eam putant omnem rhetoris vi et artificio contineri magnopere dissentimus. Quare hanc oratoriam facultatem in eo genere ponemus, ut eam civilis scientiae partem esse dicamus. Officium autem eius facultatis videtur esse dicere apposite ad persuasionem; finis persuadere dictione». Cfr. la ed. de H. M. Hubbell, Cambridge-London: Harvard University Press, 1993, págs. 12-4.

los rasgos y las emociones de sus personajes: su severidad, amabilidad, esperanzas y temores, sospechas, deseos, disimulación, ilusiones, confusiones y vuelcos de fortuna, respetando la verisimilitud. Nuevamente, pues, hallamos confirmación en este temprano tratado ciceroniano de que, quien producía un discurso o un texto, debía apoyarse en sus conocimientos de ética, política y dialéctica. En Roma, el entrenamiento escolar enseñaba a producir las descripciones de los personajes o *prosopopeiae* según las normas de la retórica, dando por sentado que debían expresar la intención y los rasgos morales de los personajes retratados. Así insiste Cicerón en 1, 19. 27 que los personajes debían ser retratados de tal modo que se inventaran las palabras que podría efectivamente haber pronunciado, y se describiera su actitud mental.

> Illa autem narratio quae versatur in personis eiusmodi est, ut in ea simul cum rebus ipsis personarum sermones et animi perspici possint, hoc modo […][5]

La educación renacentista se basaba asimismo en el estudio de la ética aristotélica y de la retórica clásica. La obra del Estagirita fue ampliamente leída e interpretada en aquellos contextos históricos, aunque no hubiera mantenido, evidentemente, la misma posición de preponderancia que había tenido en la *paideia* medieval. El programa de los *studia humanitatis* sobre el cual se configuró la educación impartida en el siglo XVI en España, se articulaba en el estudio de varias disciplinas: gramática, retórica, historia, literatura o «poesía» y filosofía moral.[6] Los textos estudiados eran los clásicos latinos, y en menor grado, los griegos, ya que los humanistas creían firmemente que para escribir y hablar bien había que imitar a los antiguos autores. Este interés por recuperar los valores literarios y morales de los clásicos cambió la orientación general de los estudios pero ello no implica que los maestros que enseñaban los *studia humanitatis*, menos interesados en las ciencias naturales y en la teología, se opusieran sin más a la filosofía escolástica o descartaran el modelo de pensamiento de la lógica aris-

---

[5] *De inventione*, ed. cit., págs. 54 y 56. También Quintiliano consideraba que la retórica era una *bene dicere scientia*. Al exponer que el propósito central de su tratado en doce libros era la educación del perfecto orador, insistía en que este debía poseer no sólo excelencia artística sino bondad moral, ya que el orador debía ser fundamentalmente un hombre probo; cfr. *Institutiones oratoriae*, 1. 9: «Oratorem autem instituimus illum perfectum, qui esse nisi vir bonus non potest; ideoque non dicendi modo eximiam in eo facultatem sed omnes animi virtutes exigimus»; *M. Fabii Quintiliani institutionis oratoriae*, ed. de H. E. Butler, Cambridge-London: Harvard University Press, 1989, tomo I, págs. 8 y 10.

[6] Véanse, por ejemplo, los estudios de Eugenio Garin, *La educación en Europa. 1400-1600*, Barcelona: Crítica, 1987 y sobre la educación en Italia en particular, Paul F. Grendler, *Schooling in Renaissance Italy. Literacy and Learning. 1300-1600*, Baltimore-London: the Johns Hopkins University Press, 1989.

UAM Ediciones

totélica. Los textos de la *Política,* la *Ética, Económicos,* la *Poética,* el *Organon* y las obras de historia natural de Aristóteles seguían siendo frecuentados aun fuera del ambiente académico propiamente dicho.[7] De hecho, el tratado de las *Categorías*, cuya clasificación de las expresiones sin enlace fue divulgada en los manuales escolares, siguió siendo influyente a lo largo de los siglos XVI y XVII, cuando se entrenaba a los alumnos para que produjeran figuras retóricas mediante la aplicación de principios lógicos. El método permitía además que estas figuras se integraran en *conceptos* que, como es sabido, constituirían el recurso central de la agudeza tal como fue practicada por los autores barrocos y codificada en manuales posteriores como la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián.[8] El procedimiento consistía en buscar una correlación entre dos o más palabras pensando en los adjuntos del término, es decir, en las diez categorías o *praedicamenta* aristotélicas: sustancia, cantidad, cualidad, relación, lugar, tiempo, situación o postura, posesión o condición, acción y pasión. La construcción de silogismos o entimemas retóricos estaba regida por reglas que los jóvenes aprendían en los ejercicios de dialéctica y retórica, en los que el entrenamiento lógico completaba el retórico. Por otra parte, la enseñanza de la filosofía moral siguió basándose en la *ética* del Filósofo, si bien no estudiada ya en aislamiento, como ocurría en las universidades medievales, sino frecuentemente en relación con otras doctrinas filosóficas.[9] El pensamiento moral del Renacimiento se desarrolló en torno a sus ideas sobre el supremo bien, la vida contemplativa, las virtudes *éticas* que servían para la realización del orden del Estado, como la justicia, la amistad y el valor, y las *dianoéticas* como la sabiduría y la prudencia, o los vicios a corregir. En resumen, la lógica, la retórica y la ética aristotélicas

---

7 Recuérdese el importante estudio de C. B. Schmitt, *Aristotle and the Renaissance*, Cambridge-London: Harvard University Press, 1983, en el que expone y comenta las ediciones publicadas durante los siglos XVI y XVII así como los programas de estudio de escuela y universidad, en los que se seguían estudiando las versiones latinas de la obra del Filósofo.

8 Véanse ahora los exhaustivos estudios de Aurora Egido sobre Gracián, entre los que cabe mencionar *Humanidades y dignidad del hombre en Baltasar Gracián*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, págs. 59-80, *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, Madrid: Castalia, 2000, así como su anterior *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, Madrid: Alianza, 1996 y el estudio de Antonio Pérez Lasheras sobre las dos versiones de la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián, publicado en *Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, volumen coordinado por A. Egido y M. C. Marín, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2001.

9 Examinan esta cuestión los autores ya citados, Garin y Schmitt; véase asimismo, Christoph Strosetzki, *La literatura como profesión. En torno a la autoconcepción de la existencia erudita y literaria en el Siglo de Oro,* Kassel: Reichenberger, 1997 y Victoria Kahn, *Rhetoric, Prudence and Skepticism in the Renaissance*, Ithaca: Cornell University Press, 1985. Aurora Egido insiste en la importancia de la relación entre retórica y filosofía moral en la obra de Gracián en *Humanidades y dignidad del hombre*, ed. cit., pág. 19 y sigs. y 26 y sigs.

UAM Ediciones

fueron instrumentos fundamentales para la conformación de las mentalidades europeas, y se mantuvieron en la misma situación privilegiada hasta fines del siglo XVII y aún siglos más tarde.

En las escuelas de la Compañía de la segunda mitad del siglo XVI se promovió especialmente el interés por la lógica y así como los jesuitas habían dado impulso al desarrollo de la neo-escolástica en la universidad así también la consolidaron en sus programas educativos.[10] El programa de estudios que seguían los alumnos de Europa desde los seis a los catorce años, o desde los ocho a los dieciséis, ya que podía variar de país en país y según se contaran los años de la escuela preparatoria exigía que, después de aprender los rudimentos de la lengua latina en las gramáticas al uso, se leyeran y memorizaran los *Disticha Catonis*, los *Colloquia* de J. L. Vives y, a continuación, algunas *Epistulas ad familiares* de Cicerón, así como fragmentos de la *Eneida* de Virgilio generalmente. En los cursos avanzados de humanidades, se estudiaba retórica, poesía e historia. Los discursos de Cicerón que se habían añadido a los que ya circulaban en la Edad Media se convirtieron en el modelo ideal de prosa latina. Sabemos que la prosa de Cicerón fue dominante en los cursos de retórica del Renacimiento ya que se volvía sobre ella desde una perspectiva triple: por un lado, se enseñaba retórica a partir de manuales como la *Rhetorica ad Herennium* y el *De inventione* ciceroniano; por el otro, se presentaban sus discursos como realización perfecta de los objetivos cívicos de la retórica en la cultura renacentista y, finalmente, para enseñar a componer en latín, se imitaban los recursos estilísticos que articulaban esos mismos discursos. Desde un punto de vista ideológico, por tanto, los humanistas del Renacimiento privilegiaron los ideales de familia, patria y honor que el senador romano había expuesto en sus discursos, diálogos y tratados, definiendo así un concepto de *humanitas* que se esperaba inspirase a los jóvenes educandos; desde una perspectiva estética, se valoraban los códigos de construcción de la prosa ciceroniana, en la que alternaban largos períodos simétricos, compuestos con varias proposiciones subordinadas, de disposición paralelística o quiástica, y frases breves. Las cadencias de los finales de períodos creaban el ritmo de la *oratio soluta,* que se consideraba elegante y armónico. Estas *clausulae* que cerraban un período estaban compuestas de sílabas largas y cortas según el esquema de pies créticos, molosos o trocaicos y fueron también objeto de imitación en las prácticas retóricas. Finalmente, desde el punto de vista semántico, se consideraba que la selección léxica que Cicerón había efectuado

[10] La bibliografía sobre la educación en el Renacimiento es muy extensa; añádanse a los estudios de Garin y Grendler, ya cit., C. Cárceles Laborde, *Humanismo y educación en España (1450-1650)*, Pamplona: EUNSA, 1993 y, para los autores incluidos en los sucesivos programas de estudio de los jesuitas, recogidos en la *Ratio studiorum*, y publicados en *Monumenta historica Societatis Jesu*, Madrid-Roma, 1894-1930, véase la n. 12.

en sus cartas y en sus discursos respondía a principios estrictos de decoro y que era, por tanto, digna de emulación. Este modelo de prosa latina fue transferida a la prosa en lenguas romances, y continuó ejerciendo influencia en los medios educativos a pesar de la conocida controversia entre ciceronianos y erasmistas de la primera mitad del siglo XVI, originada en la crítica de Erasmo a la noción de que sólo debía imitarse el estilo del orador romano. En verdad, hay que esperar hasta el siglo XVII para que se impongan nuevos cánones estilísticos, derivados de la escritura de Séneca y de la prosa de los autores latinos de la así llamada Edad de Plata, privilegiados por otro gran humanista europeo, Justo Lipsio, que gobernaron los ideales de los estilos barrocos de Quevedo o de Gracián.[11]

Los programas de estudio de las escuelas municipales de España y el *curriculum* estipulado en la *Ratio studiorum* de las jesuitas, eran semejantes a los que regían la educación en Italia. En el Colegio Imperial de Madrid, por ejemplo, los alumnos del tercer nivel de gramática o «preteristas», estudiaban cuidadosamente las cartas de Cicerón, para desarrollar técnicas epistolares pero también para repasar cuestiones de ética individual y civil. El procedimiento que se seguía para «aprender de Cicerón» en las escuelas italianas y españolas consistía generalmente en analizar el contenido o mensaje transmitido y la disposición del material: las secciones en las que estaban divididas, desde las fórmulas del saludo inicial hasta las de conclusión o despedida, así como el vocabulario empleado. El objetivo era recuperar, diríamos hoy, los códigos retóricos según los cuales fueron compuestas. En un segundo paso se examinaban los tipos de cartas que podían escribirse, su función y objetivo y los diferentes niveles de lengua y de estilo que eran apropiados para cada uno de estos tipos. Finalmente, los alumnos recopilaban *sententiae* ciceronianas y de otros autores como Aristóteles, que apuntaban en sus *codices excerptorii* o cuadernos de citas, y las memorizaban para poder emplearlas en sus futuras misivas. No hace falta insistir en que, lo que los jóvenes aprendían tempranamente en el *curriculum* latino, resultaba necesariamente transferido a las prácticas epistolares en lenguas romances.

Los alumnos así llamados «sintaxistas», en cambio, se dedicaban ya a desmontar los mecanismos de composición de los discursos de Cicerón; los «humanistas» leían obras de contenido doctrinal y moral mientras que los «retóricos» volvían sobre los discursos desde la perspectiva de los textos técnicos de Tulio: *De inventione, De oratore, Orator* o *Brutus.* Sobre el lugar de privilegio que seguía teniendo la obra de Cicerón en las escuelas jesuitas aun durante el siglo XVII, basta recordar un documento latino citado por B. Bartolomé Martínez, en

[11] Véase el conocido estudio de Eugenio Asensio, «Ciceronianos contra erasmistas: dos momentos (1528-1560), *Revue de littérature comparée*, (*Hommage à Marcel Bataillon*), 52 (1978), págs. 135-54. Para el caso del estilo de Gracián, cfr. Aurora Egido, «De la *Lengua* de Erasmo al estilo de Gracián», en *La rosa del silencio,* cit., págs. 17 y sigs.

el que se describen los autores latinos a estudiar y se evalúa su importancia en el *curriculum*. Encabeza la lista, por supuesto, Cicerón, de quien se dice obviamente que no necesitaba presentación.

> Catalogus auctorum optimorum linguae latinae et crisis. 1. Primas in illis iure semper tullit Marcus Tullius Cicero de quo satis est nihil quam pauca dicere.[12]

La divulgación de la ética y la retórica clásicas

Nada se sabe con certeza sobre los estudios de Cervantes, que no fueron universitarios, según afirman sus biógrafos.[13] También se ha considerado hipotético que Cervantes hubiera asistido a una escuela jesuita, dato que se infirió del famoso pasaje del *Coloquio de los perros* en el que Berganza elogia a los jesuitas de Sevilla pero que, hasta el momento, no puede ser documentado. En Madrid habría completado Cervantes su educación en un colegio municipal, el Estudio de la Villa, que preparaba a los jóvenes para el acceso a la universidad. La lectura de la obra cervantina indica, sin embargo, que la formación que recibió su autor no fue diferente de la de sus más cultos contemporáneos, cualquiera haya sido la escuela o colegio frecuentados. Es más que evidente que Cervantes había adquirido un amplio conocimiento del canon de los clásicos latinos, y aun griegos, para lo que no había que ser humanista, ya que un gran número de obras literarias, filosóficas y científicas circulaban en traducción. Los seis años pasados en Italia entre 1569 y 1575 permiten pensar que también podía haber leído versiones italianas de los clásicos y además, conocería las españolas y aun las latinas.[14]

---

[12] Cfr. Bernabé Bartolomé Martínez, «Educación y humanidades clásicas en el Colegio Imperial de Madrid durante el siglo XVII», *Bulletin Hispanique*, 97 (1995), págs. 109-55, y el conocido libro de J. Simón Díaz, *Historia del Colegio Imperial*, Madrid, 1953.

[13] Jean Canavaggio recogió los datos conocidos sobre la vida de nuestro autor y los interpretó nuevamente en su *Cervantes*, Madrid: Espasa Calpe, 1987.

[14] Ya había señalado E. C. Riley, a propósito de la influencia de las teorías literarias en boga en la segunda mitad del siglo XVI, que el reiterado tópico de las burlas de la erudición no debía interpretarse como desconocimiento de la literatura grecolatina. Más aún, el examen de los modelos literarios que Cervantes recreó en su obra, aun en clave paródica, confirmaba su frecuentación de los clásicos; cfr. *Cervantes's Theory of the Novel,* Oxford: Clarendon Press, 1962, págs. 57-80. Por su parte, aunque sin documentar siempre las lecturas de Cervantes, Arturo Marasso ya había establecido conexiones con la épica y la lírica, así como con la sátira y algunos textos filosóficos clásicos: *La invención del Quijote*, Buenos Aires: Hachette. 1954. En la historia de la crítica cervantina, que Anthony Close ha analizado en numerosos estudios, contrastan, como sabemos, las opiniones de quienes negaron la posibilidad de que Cervantes pudiera haber accedido a los clásicos, y quienes intentaron posteriormente reivindicar sus conocimientos. Resumía ahora Close a propósito de la idea concomitante de los descuidos cervantinos:

Sin embargo, en numerosas instancias, el lector competente percibe asimismo que Cervantes, como sus contemporáneos cultos, entendía los latines que cita o los autores y obras clásicas a los que alude, o sobre los que se basa en su ficción, en su teatro y en su poesía. Lo sugiere paradójicamente el tratamiento irónico de la falsa erudición en el prólogo a la primera parte del *Quijote* en el que el autor se burla de los repertorios de *loci communes* imaginando falsas atribuciones, como es adjudicar con sorna a Horacio una máxima muy conocida que proviene de las *Fábulas esópicas* estudiadas por los niños en la escuela: *Non bene pro toto libertas venditur auro* o afirmar que es de Catón un dístico elegíaco de los *Tristia* de Ovidio, I, 9, 5-6: *Donec eris felix, multos numerabis amicos, / tempora si fuerint nubila, solus eris*»[15]. Como es sabido, los *Disticha Catonis* era la primera lectura con la que se completaban los ejercicios de los principiantes en la clase inferior de gramática; en la segunda clase, se leían fragmentos de las *Epistulae ad familiares* de Cicerón y de las *Tristia* de Ovidio. Con razón consideraba Cervantes que estas citas no pasaban de ser «latinicos». En el *Coloquio de los perros* es Berganza quien cuenta que cuando estaba ocioso daba en «repasar por la memoria algunos latines», de los que pensaba «aprovecharse» pero de modo distinto al que lo aprovechaban los ignorantes, dispuestos a encandilar a sus iguales con frases adocenadas, aunque «apenas saben declinar un nombre o conjugar un verbo». En el mismo *Coloquio de los perros,* la burla a los pedantes permite recordar que también en la escuela se aprendía un poco de griego. Así lo declara Cipión cuando Berganza alaba su saber.

> Berganza. Mucho sabes, Cipión. ¿Quién diablos te enseñó a ti nombres griegos?
>
> Cipión. Verdaderamente, Berganza, que eres simple, pues desto haces caso; porque éstas son cosas que las saben los niños de la escuela, y también hay quien presuma saber la lengua griega sin saberla, como la latina, ignorándola.[16]

Tanto la doctrina aristotélica como la ciceroniana influyeron directa e indirectamente sobre los jóvenes socializados en las instituciones educativas de

---

«El estereotipo de un Cervantes genialmente irreflexivo, común a los críticos más autorizados del período 1860-1925, debe considerarse históricamente como una prolongación de los reparos pedantescos de Clemencín a las "incorrecciones" del *Quijote* […]; «Las interpretaciones del *Quijote*», en el prólogo a la edición dirigida por F. Rico, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004, pág. CLXXVI.

[15] Así se ha venido señalando, evidentemente, en las sucesivas ediciones anotadas de la novela: véanse, entre muchas otras, las de C. S. de Cortázar e I. Lerner, *Don Quijote de la Mancha*, Buenos Aires: Eudeba, 1969 (reed. en 2005), las de F. Sevilla y A. Rey, Madrid: Alianza Editorial, 1996, pág. 20 y sigs. y la del Instituto Cervantes, dirigida por F. Rico, Barcelona: Crítica, 1999 (3ª ed.), pág. 14.

[16] Cfr. *Novelas ejemplares*, ed. de F. Sevilla y A. Rey, Madrid: Alianza, 1998 y ed. de Jorge García López, Barcelona: Crítica, 2005, pág. 678.

UAM Ediciones

herencia humanista. Indirectamente, porque los materiales de estudio con los que se enseñaba a pensar y a escribir seguían los paradigmas de la lógica y de la retórica clásicas, en los que se inscribe sin lugar a dudas la escritura artística de Cervantes, quien ya adulto y con vocación de escritor leería la *Retórica* y la *Poética* del Estagirita, así como los tratadistas italianos que las comentaron en sucesivos tratados.[17] Pero aun antes conocería al menos pasajes de la *Ética Nicomáquea*, de *Políticas* y de *Económicos* que trataban temas también desarrollados en el libro II de la *Retórica*, en el que Aristóteles explicaba que el orador debía aprender no sólo a construir un buen discurso, sino a presentarse como hombre prudente, virtuoso y de buena voluntad. Al mismo tiempo, como la finalidad del discurso a pronunciar estribaba en ejercer influencia sobre las emociones del público, el orador debía conocer su naturaleza y su manifestación en la forma de ser de los individuos.[18]

Estos conceptos básicos coexisten con otros componentes ideológicos de origen platónico y neoestoico según tendencias eclécticas características del pensamiento renacentista.[19] Se detectan en pasajes en los que el autor hace hablar a sus personajes adjudicándoles referencias o alusiones a la ética aristótelica. Puede observarse, por ejemplo, la huella de *loci* de la *Ética Nicomáquea* y de la *Retórica* en el texto del *Quijote*, a propósito de la división que había establecido Aristóteles entre bienes de fortuna, es decir, bienes temporales o riqueza, y bienes de naturaleza o linaje. Dorotea los utiliza como argumento para referirse a la condición social de sus padres, vasallos del duque en I-XXVIII.

> Deste señor son vasallos mis padres, humildes en linaje, pero tan ricos que si los bienes de su naturaleza igualaran a los de su fortuna, ni ellos tuvieran más que desear ni yo temiera verme en la desdicha en que me veo; porque quizá nace mi poca ventura de la que no tuvieron ellos en no haber nacido ilustres.[20]

---

[17] Para las fuentes grecolatinas que podían haber estado al alcance de Cervantes, directamente, o a través de los comentaristas italianos del siglo XVI, cfr. *Cervantes's Theory of the Novel*, cit., pág. 6 y sigs., y B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press, 1961, en dos tomos.

[18] Cfr. *Retórica*, 1377ª 21-1378ª 20.

[19] Así lo había ya señalado Américo Castro en 1925 al tratar la moral en su obra; cfr. *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, 1972, págs. 329-55 y en particular, la pág. 346: «La moral de Cervantes es, pues, bastante compleja. Si quisiéramos aprisionarla en una fórmula, diríamos que la moral naturalista, a base de espontaneidad, aparece fuertemente matizada de elementos estoicos. Erasmo y Montaigne se enfrentaron con ese problema y lo resolvieron de forma distinta a Cervantes».

[20] Cfr. *Don Quijote*, I-XXVIII, ed. de F. Sevilla y A. Rey, cit., pág. 349 y Aristóteles, *Nicomachean Ethics*, ed. y tr. de H. Rackham, London-Cambridge: Harvard University Press, 1991, 1098 b 9-1099 b 8, y la ed. de la traducción francesa, comentada por J. Tricot en Aristotel, *Éthique a Nicomaque*, Paris: J. Vrin, 1972; *Retórica*, ed. cit., 1360ᵇ, 26-30; 1369ᵇ, 39.

El estudiante que guía a don Quijote y Sancho en el capítulo II-XIX, vuelve a referirse a esta idea para justificar por qué al padre de Quiteria no le agradaba que Basilio fuera su esposo.

> Fue creciendo la edad, y acordó el padre de Quiteria de estorbar a Basilio la ordinaria entrada que en su casa tenía; y por quitarse de andar receloso y lleno de sospechas, ordenó de casar a su hija con el rico Camacho, no pareciéndole ser bien casarla con Basilio, que no tenía tantos bienes de fortuna como de naturaleza.[21]

En la novela de «El curioso impertinente», Anselmo mismo alude a este concepto aristotélico para caracterizarse y aun así justificar el pedido de que Lotario probase a Camila.

> Pensabas, amigo Lotario, que a las mercedes que Dios me ha hecho en hacerme hijo de tales padres como fueron los míos y al darme, no con mano escasa, los bienes, así lo que llaman de naturaleza como los de fortuna, no puedo yo corresponder con agradecimiento que llegue al bien recebido […] Pues con todas esas partes, que suelen ser el todo con que los hombres suelen y pueden vivir contentos, vivo yo el más despechado y el más desabrido hombre de todo el universo mundo[22]

No faltan menciones de este concepto en las novelas ejemplares, *Las dos doncellas,* por ejemplo, cuando don Rafael se compara a sí mismo con Marco Antonio con un argumento semejante.[23]

Un pasaje de *Políticas* sobre la paz como fin de la guerra guía un aserto de don Quijote en el discurso de las armas y las letras.

> las cuales (sc. las armas) tienen por objeto y fin la paz, que es el mayor bien que los hombres pueden desear en esta vida.[24]

Y en líneas previas, al pronunciarse el personaje sobre el valor de las intenciones, retorna a la *Ética Nicomáquea*, donde se lee que todo se define por su fin.

---

[21] Cfr. *Don Quijote*, II-XIX, ed. cit., pág. 821.

[22] Cfr. *Don Quijote*, I-XXXIII, ed. cit., pág. 409.

[23] Cfr. *Las dos doncellas*, ed. de J. García, cit., pág. 474*:* «Mi linaje es tan bueno como el suyo, y en los bienes que llaman de fortuna no me hace mucha ventaja; en los de naturaleza no conviene que me alabe, y más si a los ojos vuestros no son de estima».

[24] Cfr. *Don Quijote*, I-XXXVII, ed. cit., pág. 476. Aristóteles decía en las *Políticas*, 1334ª, 15 que el objetivo o finalidad (*télos)* de la guerra era la paz; cfr. *Politics*, ed. and tr. by H. Rackham, Cambridge-London: Harvard University Press, 1990, pág. 612 (VII. 13).

> Siendo pues ansí, que las armas requieren espíritu, como las letras, veamos ahora cuál de los dos espíritus, el del letrado o el del guerrero, trabaja más. Y esto se vendrá a conocer por el fin y paradero a que cada uno se encamina, porque aquella intención se ha de estimar en más que tiene por objeto más noble fin.[25]

Procede asimismo de esta obra de Aristóteles la idea, ya integrada al pensamiento aristotélico-tomista, de que los buenos casados, aunque posean dos almas, «no tienen más de una voluntad». Lotario recurre al concepto en la novela interpolada de «El curioso impertinente» para convencer a Anselmo de que desista de su obcecada intención.[26]

La concepción de la virtud que subyace a los discursos de personajes y narradores del *Quijote* deriva de los escritos sobre ética del Estagirita, tal como la formulase, por ejemplo, en su *Ética Nicomáquea*, II, 1104ª, 22-25. Para Aristóteles, la virtud es un hábito o cualidad que depende de la voluntad del hombre y está regulada por la razón. Consiste en un medio entre dos vicios. A partir de este principio ético se irán definiendo muchas figuras representadas en el *Quijote.* El cautivo, por ejemplo, para explicar que su padre había malgastado su hacienda sin pensar en el bienestar de su familia se remite al concepto aristotélico.

> Pasaba mi padre los términos de la liberalidad y rayaba en los de ser pródigo, cosa que no le es de ningún provecho al hombre casado y que tiene hijos que le han de suceder en el nombre y en el ser.[27]

Sancho cita el tópico atribuyéndoselo a su amo para exaltar la valentía del caballero y justificar, al mismo, su condición de «pacífico» o cobarde en II-IV.

> Y más, que yo he oído decir, y creo que a mi señor mismo, si mal no me acuerdo, que entre los estremos de cobarde y de temerario está el medio de la valentía; y si esto es así, no quiero que huya sin tener para qué, ni que acometa cuando la demasía pide otra cosa.[28]

Y el canónigo en I-XLIX, al aconsejar al caballero andante que abandone la lectura de los libros de caballería y los sustituya por relatos sobre las «hazañas» de verdaderas figuras históricas resume su argumento aludiendo a la definición aristotélica de virtud.

---

25 Cfr. *Nicomachean Ethics*, cit., 1115ᵇ, 20.
26 *Don Quijote*, I-XXIII, pág. 418.
27 *Don Quijote*, I-XXXIX, pág. 484.
28 Cfr. *Don Quijote*, II-IV, pág. 689.

> Esta sí será letura digna del buen entendimiento de vuestra merced, señor don Quijote mío, de la cual saldrá erudito en la historia, enamorado de la virtud, enseñado en la bondad, mejorado en las costumbres, valiente sin temeridad, osado sin cobardía, y todo esto, para honra de Dios, provecho suyo y fama de la Mancha, do, según he sabido, trae vuestra merced su principio y origen.[29]

No podía faltar la mención del significado de virtud en la carta que don Quijote envía a Sancho, cuando ya está en funciones como gobernador de la ínsula. Don Quijote cita aquí la definición aristotélica ya mencionada para recordarle que el verdadero sabio sigue el dictamen de la razón y ve, por tanto, la virtud como medio entre dos vicios: «Sé padre de las virtudes y padrastro de los vicios. No seas siempre riguroso, ni siempre blando, y escoge el medio entre estos dos estremos, que en esto está el punto de la discreción».[30]

Don Quijote esgrime otro *topos* derivado de la *Ética Nicomáquea* cuando expone su teoría de los linajes en conversación con su sobrina. Esta vez recoge la idea que expone Aristóteles sobre la alabanza como prueba o «criterio intrínseco de la virtud».[31]

> Al caballero pobre no le queda otro camino para mostrar que es caballero sino el de la virtud, siendo afable, bien criado, cortés y comedido y oficioso, no soberbio, no arrogante, no murmurador, y, sobre todo, caritativo, que con dos maravedís que con ánimo alegre dé al pobre se mostrará tan liberal como el que a campana herida da limosna, y no habrá quien le vea adornado de las referidas virtudes que, aunque no le conozca, deje de juzgarle y tenerle por de buena casta, y el no serlo sería milagro; y siempre la alabanza fue premio de la virtud, y los virtuosos no pueden dejar de ser alabados.

Del mismo modo, son de raigambre aristotélica las consideraciones sobre la amistad, que se remontan a la *Ética Nicomáquea*, VIII-v, y que contribuyó a difundir Cicerón, en su tratado *De amicitia*, 21, 81, tan leído en el Renacimiento. Para describir la verdadera amistad decía Cicerón que se resolvía en la unión de dos almas: *ut efficiat paene unum ex duobus*![32] Esta imagen, también trans-

---

[29] *Don Quijote,* I-xxxix, págs. 598-99.

[30] Cfr. *Don Quijote,* II-li, pág. 1108.

[31] Cfr. *Ética Nicomáquea*, 1101[b] (I-xii); estableció ya esta relación M. R. Lida de Malkiel, *La idea de la fama en la Edad Media Castellana*, México: Fondo de Cultura Económica, 1952, pág. 20; citada en nota a este pasaje por los editores de *Don Quijote*, dirigidos por F. Rico (ed. cit., II, pág. 452).

[32] Cfr. *De amicitia*, XXI-lxxxi (ed. de W. A. Falconer, London-Cambridge: Heinemann-Harvard, 1964, pág. 189): (si aún los animales buscan a otros seres de su clase para unirse con ellos, cuanto más lo hace el hombre) «quanto id magis in homine fit natura, qui et se ipse diligit et alterum anquirit, cuius

UAM Ediciones

mitida en textos poéticos como la famosa *Oda* I-III, de Horacio por ejemplo, o las *Tristia*, de Ovidio, IV-IV, 72 se había hecho ya proverbial.[33] Es en este contexto en el que debe leerse la frase *le tengo en lugar de mi misma persona* que el narrador, no sin ironía, adjudica a don Quijote en su respuesta a Sansón Carrasco, cuando éste se atreve a decirle que el Caballero del Bosque había vencido al de la Triste Figura.

> Habéis de saber que ese don Quijote que decís es el mayor amigo que en este mundo tengo, y tanto, que podré decir que le tengo en lugar de mi misma persona, y que por las señas que dél me habéis dado, tan puntuales y ciertas, no puedo pensar sino que sea el mismo que habéis vencido.[34]

Otros *topoi* aristotélicos adoptados por el pensamiento tomista, hallan eco en obras de Cervantes, como la referencia a la división tripartita de las potencias o facultades del alma: memoria, entendimiento y voluntad, que se remonta al concepto de *dynamis* expuesto por Aristóteles en su *Metafísica* y que subyace a la comprensión misma del concepto como lo demuestran numerosos textos de la época. En *La ilustre fregona,* se lee una mención explícita en el segundo cuarteto del soneto compuesto por el hijo del Corregidor en alabanza de Constanza.

> si hablas, o si ríes, o si cantas,
> si muestras mansedumbre o aspereza
> efeto sólo de tu gentileza,
> las potencias del alma nos encantas.[35]

Y en la misma novela, en el romance también dedicado a Costanza, estructurado sobre el esquema del universo de Ptolomeo, la joven es homologada a los once cielos, esferas y planetas, y es, al mismo tiempo, «primer moble», el primer motor —*próton kinún, primum mobile*— concepto que Aristóteles desarrolló en el libro VIII de su *Física*, en el V de la *Metafísica* y en el segundo del tratado

---

animum ita cum suo misceat, ut efficiat paene unum ex duobus!». Y en el páragrafo anterior, LXXX, ya anticipaba que el amigo era otro yo: «est enim is qui est tamquam alter idem». Por otra parte, Aristóteles expone sus ideas sobre la amistad, en todas sus manifestaciones, a lo largo de los libros VIII y IX de la *Ética Nicomáquea*.

[33] Cfr. Ovidio, *Tristia*, ed. y trad. de A. L. Wheeler, London-Cambridge: Heinemann-Harvard, 1959, pág. 180: (para describir la amistad de Orestes y Pilades se dice) «qui duo corporibus mentibus unus erant». En la variante de Horacio, quien aplicó la imagen a su amistad con Virgilio se leía: *Odae*, I, 3, 8: «animae dimidium meae»; *Odes et épodes*, ed. et trad. de F. Villeneuve, Paris: Les Belles Lettres, 1959, pág. 11.

[34] *Don Quijote,* ed. cit., II-XIV, pág. 771.

[35] Cfr. *La ilustre fregona,* ed. cit., pág. 388.

Sobre el cielo.[36] En efecto, la concepción del universo físico, de la astronomía, y de la ciencia que tenía Cervantes, no podía ser diferente de las de otros escritores nacidos a mediados del siglo XVI. Cuando el autor inicia el prólogo de la primera parte, afirmando con ironía que, aunque le hubiera gustado que su libro fuera el más hermoso, no había podido «contravenir al orden de naturaleza, que en ella cada cosa engendra su semejante», se apoya en un concepto aristotélico proveniente de *Físicos,* II-VIII, 198b-199b.

A una frase de *Sobre la generación de los animales*, 775 a15, que se hizo tópica, se remonta el argumento que Lotario menciona en I-XXXIII, para convencer al imprudente marido de que no debe probarse a las mujeres: «Mira, amigo, que la mujer es animal imperfecto…».[37] Por otra parte, en la recreación del motivo tradicional del amanecer mitológico, I-II, don Quijote, hablando consigo mismo imagina a «los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas», remitiendo a la descripción de Aristóteles de la lengua de los ruiseñores 'sin punta', *Historia de los animales*, IX-XV, 616, como ya había señalado María Rosa Lida.[38]

En II-XXXIV, la descripción de la llegada de la noche incluye una referencia «científica» a la concepción de lo que eran las estrellas fugaces, según lo precisaba Aristóteles en *Meteoros,* XI-I, 1069b y *Acerca del cielo*, II, 284a-293b: «…comenzaron a discurrir muchas luces por el bosque, bien así como discurren por el cielo las exhalaciones secas de la tierra que parecen a nuestra vista estrellas que corren».[39] Estos y otros lugares comunes de la física y la ética renacentistas configuraron los modelos del universo y del hombre que nos ofrece la ficción, el teatro y la poesía de Cervantes, en las que el nombre mismo del Estagirita aparece citado en frases hechas o en expresiones inventadas de intención irónica.[40]

No me referiré a la relación de la ficción cervantina con las teorías aristótelicas transmitidas en su *Poética* porque ha sido ya ampliamente estudiada, tanto en lo que respecta a su influencia directa como indirecta, a través de la *Filosofía antigua poética* de López Pinciano. Pero además, como también sabemos, Cervantes

---

[36] Para otras posibles relaciones, cfr. *El pensamiento de Cervantes*, cit., pág. 106 y sigs.

[37] *Don Quijote*, I-XXXIII, pág. 405; se trata, por supuesto, de un *topos* conocido que pertenece a la serie de conceptos negativos de la naturaleza femenina que conformaron el pensamiento misógino tan característico de la tradición filosófica griega.

[38] Véase el artículo recogido en María Rosa Lida, *La tradición clásica en España*, Barcelona: 1975.

[39] Cfr. *Don Quijote*, ed. cit., II-XXXIV, pág. 970.

[40] Véanse, por ejemplo, el comentario irónico sobre su novela: «todo él es una invectiva contra los libros de caballería, de quien nunca se acordó Aristóteles» (*Quijote*, I-PRÓLOGO); o las metonimias «que nunca se avienen bien / Aristóteles y Marte» (*El rufián dichoso*, jornada I, 872-3); o el chiste con el que la viuda justifica su preferencia por el fraile motilón: «pues para lo que yo le quiero, tanto filosofía sabe y más que Aristóteles» (*Quijote*, I-XXV).

UAM Ediciones

tematizó en el *Quijote* muchos motivos provenientes del tratado del Estagirita, por ejemplo: la diferencia entre historia y ficción, la verosimilitud y la presencia de lo maravilloso, la relación entre el arte y la naturaleza y la cuestión de la imitación frente a la invención; la doble función de entretenimiento y utilidad de la obra literaria, así como el buscado efecto de *admiratio* y otros aspectos de su recepción. En efecto, las consideraciones teóricas sobre la naturaleza y construcción del relato son parte integral del argumento de la novela y anticipan la escritura del *Persiles.* El lector descubre tempranamente que forman parte de los prólogos en los que habla el autor, o aparecen adjudicadas a los narradores o a los personajes, lo cual permite la verbalización de diversas opiniones y la problematización misma de esta idea. Pero lo más frecuente es que, siguiendo las normas expuestas en estos tratados, Cervantes y sus narradores hagan hincapié en que el buen escritor debe aprender y respetar las reglas del arte. La práctica literaria es definida como una ciencia que requiere aprendizaje y ejercicio, *studium* y *exercitatio* aunque sin duda existe un componente ineludible que es el de la vocación literaria del artista: *natura.* Sin talento no hay poeta, o como afirma el personaje de Mauricio en el *Persiles* I-XVIII: «mas principalmente y propia se dice que el poeta *nascitur*».[41]

El personaje de don Quijote expone sus ideas sobre la creación artística en varios episodios de la novela. Por ejemplo, en I-XXV van dirigidos a Sancho los comentarios sobre la mímesis que resume en la frase: «no pintándolo ni descubriéndolo como ellos fueron, sino como habían de ser», en diálogo con *Poética*, 1460b, 8-11.[42] En I-L, es el canónigo su interlocutor en el episodio en que narra el posible relato del Caballero del Lago, donde el personaje se refiere al *topos* también aristotélico de la relación entre arte y naturaleza, mientras que en II-XVI, es el Caballero del Verde Gabán quien menciona la idea también aristotélica de que la poesía puede ser ciencia. Pero, como es bien sabido, el episodio más importante para recuperar la concepción cervantina de la literatura, incluidas la ficción y el teatro, pertenece al *Quijote,* I-XLVII-L, y es el diálogo entre el canónigo, el cura y el protagonista de la novela, ya ampliamente estudiado por la crítica cervantina.[43]

Cicerón, retórico y transmisor de la filosofía griega

Retornemos a la impronta que dejó la obra de Cicerón sobre la cervantina. La reconstrucción de sus contextos históricos se enriquece también con el reco-

[41] *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de F. Sevilla y A. Rey, Madrid: Alianza, 1999, pág. 118.

[42] Cfr. I-XXV, pág. 299.

[43] Cfr. *Cervantes's Theory of the Novel,* cit., para las fuentes aristotélicas sobre la poesía épica y la posición de Cervantes frente a la polémica generada por la interpretación de la *Poética.*

nocimiento de que los textos de Cicerón sirvieron no sólo de modelo estilístico sino de fuente de información sobre cuestiones filosóficas, históricas y retóricas de la cultura grecolatina y así lo demuestran las referencias que hallamos en todo el corpus. Por un lado, el nombre mismo aparece mencionado en expresiones tópicas de encomio, que son paralelas a las que incluyen el nombre de Aristóteles. Así en el *Quijote,* II-XXII, dice el narrador, con ironía, que Basilio y Quiteria, en cuanto a su «valentía» y «discreción» consideraban a su defensor «un Cid en las armas» y «un Cicerón en la elocuencia», elogio lexicalizado que Cervantes aplica al humanista sevillano Francisco de Medina en el *Canto de Calíope* del libro VI de *La Galatea*.[44] Y menciona a ambos con ironía al final del prólogo a la primera parte para recordar que la obra era «toda una invectiva contra los libros de caballerías, de quien nunca se acordó Aristóteles […] ni alcanzó Cicerón».

Por el otro, en los escritos filosóficos del orador romano se transmitieron ideas y motivos que contribuyeron también a difundir humanistas como Vives o Erasmo, y que Cervantes hace suyas en su ficción o las adjudica a uno de sus personajes, por ejemplo, el motivo del «engaño a los ojos», sobre el cual se estructuran, como sabemos, numerosos episodios.[45] En efecto, lo que esta y otras frases paralelas sugieren es la familiaridad de su autor con nociones características del escepticismo de la Academia nueva, que Cicerón divulgó en sus diálogos filosóficos. El filósofo de la Academia, decía Cicerón en sus *Tusculanas*, 2. 3. 9, entrena la mente para argumentar persuasivamente a favor y en contra de una cuestión; se asemeja, en este sentido, al orador. Y para ilustrar el concepto de la variedad de juicios y la posibilidad de error, Cicerón citaba ya en *De finibus*, I. 5. 15, la conocida máxima de Terencio: «Quot homines, tot sententiae» (*Phorm*io, v. 454), sobre la que se articulan, en sucesivos episodios del *Quijote* las visiones contrastantes de la realidad que tienen el caballero y su escudero.[46]

---

[44] Cfr. *La Galatea*, ed. de F. Sevilla y A. Rey, Madrid: Alianza, 1996, pág. 389: «Los ríos de elocuencia que del pecho / del grave antiguo Cicerón manaron; / los que al pueblo de Atenas satisfecho / tuvieron y a Demóstenes honraron». La comparación reaparece en unas octavillas de elogio dedicadas «al secretario Gabriel Pérez del Barrio Angulo» en los preliminares de su *Dirección de secretarios de señores*: «que en esta nueva ocasión / nos muestre, en breve distancia, / Demóstenes su elegancia / y su estilo Cicerón».

[45] Cfr. *El pensamiento de Cervantes,* cit., pág. 86. Como es sabido, Castro había ya conectado este motivo con la historia del desarrollo del idealismo en el siglo XVI que llevaría a la noción de que la realidad de las cosas depende de la opinión, como lo resumió el personaje mismo en la novela: «Eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mi el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa» (I-XXV, pág. 302).

[46] Cfr. *Tusculanae disputationes,* ed. de G. Fohlen y trad. de J. Humbert, Paris: Les Belles Lettres, 1960, pág. 82: «Itaque mihi semper Peripateticorum Academiaeque consuetudo de omnibus rebus in contrarias partis disserendi non ob eam causam solum placuit, quod aliter non posset quid in quaque re

También podría remontarse a la lectura de la obra de Cicerón, o a la de los humanistas que funcionaron como intermediarios, la idea difundida por Pomponazzi en *De incantationibus* (1556), de que los milagros no son sino 'hechos insólitos cuya causa natural se ignora'. Castro recordaba que Cervantes había vuelto sobre esta idea en unas frases del *Persiles* en las que se dice que «[los milagros] suceden fuera del orden de la naturaleza, y los misterios son aquellos que parecen milagros y no lo son, sino casos que acontecen raras veces»[47].

De modo semejante, en las recreaciones del motivo de las «armas y las letras», pueden hallarse nociones que remiten a ideas tratadas por Cicerón en obras suyas muy leídas en la época en traducciones españolas pero de las que se estudiaban ya fragmentos en las escuelas. *De officiis* o *De los deberes*, por ejemplo, circuló en las versiones de Cartagena (publicada en 1501) y de Támara (1546); la «Oración por Marco Marcello», en el mismo volumen que contenía la traducción de Lasso de Oropesa de *La Farsalia* de Lucano, impresa en 1578.[48] Así Castro afirmaba que Cervantes podría haber recordado una frase de *De officiis*, I-XXIII, para diferenciar el comportamiento del vulgo en la guerra del que mostraban los hombres cultos o sabios.[49] En efecto, Cicerón desarrollaba en este capítulo la idea, que puede resultar extraña hoy, de que la valentía no dependía solamente de la fuerza corporal sino también de la moral. Otro concepto transmitido por Cicerón que Cervantes pone en boca de su personaje en el *Quijote*, I-VIII, remite a una frase sentenciosa sobre la guerra, que podía haber leído en el discurso *Pro Marcello,* 5, 15, noción que, hay que añadir, Cicerón reelabora en *De officiis*, 2, 8: *cum esset incertus exitus et anceps fortuna belli*, 'porque es incierto el resultado de la guerra y de la fortuna bifronte'. Don Quijote explica su derrota en la aventura de los molinos de viento, parafraseando esta idea: «—Calla, amigo Sancho… que las cosas de la guerra más que otras están sujetas a continua mudanza».[50]

En algunos pasajes de su obra Cervantes se apoya en un *topos* ciceroniano, ya trivializado por su reiterado uso, para deslexicalizarlo invirtiendo su sentido, como hace con una frase del discurso *Pro Archia*, que se centra en el verbo 'enterrar' *obruo*. Afirma así Cicerón, que si el *epos* de Homero no hubiera existido no se recordaría el nombre de uno de sus héroes, Aquiles: «Nam nisi Illias illa exstitisset, idem tumulus, qui corpus eius contexerat, *nomen etiam*

---

ueri simile esset inueniri, set etiam quod esset ea maxuma dicendi exercitatio». Asimismo, cfr. *De finibus*, I-XV: «Sed quot homines, tot sententiae; falli igitur possumus»; ed. de J. Martha, Paris: Les Belles lettres, 1961, pág. 14.

47 Castro lo había relacionado con un pasaje del tratado *De divinatione* de Cicerón; cfr. *El pensamiento de Cervantes*, cit., pág. 55.

48 Para las traducciones al español de Cicerón, cfr. T. S. Beardsley, *Hispano-Classical Translations Printed between 1482 and 1699,* Pittsburgh: Duquesne University Press, 1970.

49 *El pensamiento de Cervantes,* pág. 217.

50 Cfr. I-VIII, pág. 102.

UAM Ediciones

obruisset». Cervantes alude irónicamente al dicho en el prólogo a la primera parte del *Quijote*: «En fin, señor y amigo mío —proseguí— yo determino que el señor don Quijote se quede sepultado en sus archivos en la Mancha […]».[51] En cambio, prestigia el *topos* ciceroniano sobre el *ocio* que hace posible el estudio y la literatura. Se había difundido especialmente la conocida formulación que aparece en las *Tusculanae*, V. 36. 104: «Quid est enim dulcius otio litterato» ('Qué hay más dulce que el ocio consagrado a la erudición'), u ocio consagrado a la escritura, «ad scribendum» según dice en *Orator*, I. 1. 3, o específicamente a la escritura de la historia, «in historia scribenda» (*Orator*, II. 13. 57). Se trata siempre de la quietud que permite la entrega al intelecto y no a la indolencia o a la pereza, el ocio al que decía Cicerón que aspiraba después de larga carrera pública, ocio moderado y honesto: «non inertiae neque desidiae sed oti moderati atque honesti» (*Brutus*, II. 8). A este *topos* remite la conocida frase de Berganza en el *Coloquio de los perros*.

> como me estaba todo el día ocioso y la ociosidad sea madre de los pensamientos, di en repasar por la memoria algunos latines que me quedaron en ella de muchos que oí cuando fui con mis amos al estudio, con que, a mi parecer, me hallé algo más mejorado de entendimiento.[52]

En *De finibus*, II. 28. 90, se refería Cicerón a la opinión de Sócrates sobre los placeres de la comida y de la bebida cuando hay hambre y sed: «idque Socratem, […] audio dicentem, cibi condimentum esse famem, potionis sitim», concepto que Cervantes adjudica irónicamente a Teresa en el cómico intercambio de ideas que tiene con Sancho sobre sus ambiciones de ser gobernador de la ínsula en el *Quijote*, II-v: «La mejor salsa del mundo es el hambre; y como esta no falta a los pobres, comen con gusto». Otro lugar común que se remonta a las *Tusculanas*, III, 24, 58, pero ya había sido incorporado a los discursos paremiológicos, se refiere al dolor que causa la pérdida de los hijos y que se amengua o meditando y razonando sobre la condición humana o dejando que el tiempo permita olvidarlo: «…iis quibus medetur dies…». Ecos de esta idea se hallan en las palabras que pronuncia Sancho para consolar a su amo por el fracasado encuentro con Dulcinea encantada.

---

[51] 'Si la *Ilíada* no hubiera existido, el mismo túmulo que cubre los huesos de Aquiles, habría enterrado o cubierto su nombre'. Cfr. *Pro A. Licinio Archia poeta oratio*, X, 24, en *Orationes*, ed. de N. H. Watts, Cambridge-London: Heinemann-Harvard, 1965, pág. 32. La frase tópica fue incorporada al prólogo de *Lazarillo de Tormes,* como es sabido: «Yo por bien tengo que cosas tan señaladas […] vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido»; cfr., en la ed. de Rico, Madrid: Cátedra, 1987, pág. 3.

[52] Cfr. *Novelas ejemplares,* ed. cit., pág. 566.

UAM Ediciones

> pero como la señora Dulcinea tenga salud y contento, nosotros por acá nos avendremos y lo pasaremos lo mejor que pudiéremos, buscando nuestras aventuras y dejando al tiempo que haga de las suyas, que él es el mejor médico destas y de otras mayores enfermedades.[53]

Del *Sueño de Escipión* procede el concepto que reitera el caballero acerca de la fama terrena, de la que se afirma que no es perdurable: «la cual fama, por mucho que dure, en fin se ha de acabar con el mesmo mundo, que tiene su fin señalado».[54] En cambio, citará otro *dictum* ciceroniano que contradice al primero y que procede del discurso *Pro Archia*, XI, 28, para describir la ambición del caballero andante quien, en pos de la fama emprende peligrosas aventuras.

> Pero sobre todos estos parece mejor un caballero andante, que por los desiertos, por las soledades, 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.[55]

También se remonta al *Sueño de Escipión* ciceroniano la visión del mundo desde las alturas que el narrador hace transmitir al personaje de Sancho en su imaginado o fingido viaje aéreo sobre el fantástico caballo. Contribuyó a difundir esta imagen de la tierra convertida en objeto ínfimo —*parva, infima*— la descripción paralela que el personaje de Menipo ofrecía en la sátira *Icaromenipo* de Luciano. Ambos textos, en *contaminatione,* funcionaron como fuente de las frases con las que Sancho la describe según decía haberla visto en su vuelo sobre Clavileño.

> y sin que nadie lo viese, por junto a las narices, aparté tanto cuanto el pañizuelo que me tapaba los ojos y por allí miré hacia la tierra, y parecióme que toda ella no era mayor que un grano de mostaza, y los hombres que andaban sobre ella, poco mayores que avellanas; porque se vea cuán altos debíamos de ir entonces.[56]

---

53 Cfr. II-XI, 746.

54 Cfr. *Don Quijote*, II-VIII, pág. 723.

55 II-XVII, pág. 806; cfr. *Pro A. Licinio Archia poeta,* cit., págs. 36-7: «Nunc insidet quaedam in optimo quoque virtus, quae noctes ac dies animum gloriae stimulis concitat atque admonet non cum vitae tempore esse dimetiendam commemorationem nominis nostri, sed cum omni posteritate adaequandam».

56 Cfr. II-XLI, 1019, y Luciano, *Icaromenippus*, 18, en *Lucian*, ed. and tr. by A. M. Harmon, Cambridge-London: Heinemann-Harvard, 1988, tomo II, pág. 298, así como Cicerón, *Somnium Scipionis,* en *De republica*, VI. 16 y 17, ed. de K. Ziegler, Leipzig: Teubner, 1969, págs. 130-1.

Además, como es bien sabido, Cervantes reelabora en grados diversos de ironía y parodia, algunos conceptos ciceronianos sobre la veracidad y la imparcialidad de la historia, como la famosa definición tópica que se lee en *De oratore*, sobre la que construye las conocidas frases del capítulo IX de la primera parte en el que presenta al «autor arábigo» Cide Hamete Benegeli.[57]

Es evidente, pues, que Cervantes, como otros hombres de letras y pensadores que vivieron entre los siglos XVI y XVII, habían utilizado, por un lado, la obra filosófica de Cicerón como repositorio autorizado de datos sobre las corrientes de pensamiento de Grecia y de Roma y, por el otro, la obra de preceptiva retórica para fundamentar la teoría y praxis del estilo, que se documentaba con pasajes de los discursos del famoso orador. En el parlamento final del canónico, *Quijote*, I-XLVII, por ejemplo, Cervantes se refiere al recurso de la *oratio soluta* ciceroniana, que describía en la teoría retórica antigua el discurso regulado por el *oratorius numerus*. En *De oratore*, 3, 4, 148 había dicho Cicerón:

> Liberior est oratio, et plane ut dicitur sic et est vere soluta, non ut fugiat tamen aut erret sed ut sine vinculis sibi ipsa moderetur.

Cervantes traduce el sintagma *oratio soluta* con la frase: «la escritura desatada». Y en este mismo pasaje, el canónigo se hace también eco de la concepción del orador ideal que Cicerón había definido en *De oratore*, I, 2, 8 y siguientes, según la cual éste debía adquirir conocimientos enciclopédicos. Unida al principio horaciano de la función educadora de la poesía, esta había sido proyectada a la figura del escritor en las poéticas renacentistas. Por tanto, podía así decirse que el poeta debía mostrar su «buen entendimiento» en la composición de sus libros.

> Ya puede mostrarse astrólogo, ya cosmógrafo excelente, ya músico, ya inteligente en las materias de estado, y tal vez le vendrá ocasión de mostrarse nigromante, si quisiere […] Porque la escritura desatada de estos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables *ciencias de la poesía y de la oratoria*.[58]

---

[57] Recuérdese la cita de *De oratore*, II, 9, 36: «Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis […]», que Cervantes rehace en I-IX, 117: «habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y no nada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rancor ni la afición, no les hagan torcer del camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las accciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir».

[58] Cfr., I-XLVII, pág. 585.

UAM Ediciones

La selección del lexema *ciencias* describe la importancia de la erudición en la *paideia* del escritor según Cervantes, lo cual, desde perspectivas actuales, obliga a reconsiderar la cuestión misma de su formación intelectual a pesar de la ausencia de documentos que nos faciliten la reconstrucción de su biografía. De hecho, este concepto renacentista de la poesía como ciencia, que también proviene de la *Poética* de Aristóteles, será tratado en el episodio del caballero del Verde Gabán, II-XVI, quien presenta a su hijo como estudiante en Salamanca donde había aprendido «las lenguas latina y griega», preparándose, creía, para una profesión lucrativa pero, según se queja el personaje, cuando quiso que su hijo «se pusiese a estudiar otras ciencias, halléle tan embebido en la de la poesía (si es que se puede llamar ciencia), que no es posible arrostrar la de las leyes, que yo quisiera que estudiara». En II-XVIII, es don Quijote quien retoma este concepto en el diálogo que entabla con don Lorenzo. Al preguntarle el segundo «qué ciencias» había «oído» en las escuelas, define a la caballería andante como ciencia, y añade que es «tan buena como la de la poesía».

Debe insistirse finalmente en que la escritura misma de Cicerón fue modelo recomendado para el género epistolar y para la composición de la prosa artística a lo largo del siglo XVI. En efecto, la influencia del modelo ciceroniano sobre las prácticas cervantinas del estilo elevado en los discursos y parlamentos de narradores y personajes es más que evidente. En esos discursos se detectan similares acumulaciones de sinónimos y de expresiones enfáticas, repeticiones y anáforas, y la tendencia a la disposición en paralelismo o quiasmo, así como el uso reiterado de la antítesis, de la epítesis y aun del ritmo de las cláusulas. Helmut Hatzfeld había relacionado estas prácticas con los mecanismos puestos en juego por el *periodare* de Boccaccio. Sin duda Cervantes debe haberlo imitado, pero no hay que olvidar, en todo caso, que la prosa de Boccaccio ya constituía una adaptación al toscano de la que había practicado quien fue modelo privilegiado de estilo en el Renacimiento. El autor de *El Decamerón* fue importante intermediario entre Cicerón y Cervantes pero la prosa artística del autor del *Quijote*, sólo se recupera hoy analíticamente si se la estudia en relación con los modelos latinos, y entre ello, con el más influyente: el ciceroniano.[59] Del mismo modo, sus ideas sobre el hombre y el mundo no pueden entenderse cabalmente a menos que se las conecte con los principios básicos de la filosofía aristotélica.

[59] Véase H. Hatzfeld, *El Quijote como obra de arte del lenguaje*, Madrid: CSIC, 1966.

UAM Ediciones

EL TEXTO DEFINITIVO DEL *QUIJOTE,* SEGÚN CERVANTES

FLORENCIO SEVILLA ARROYO
(Universidad Autónoma de Madrid)

INCERTIDUMBRES CRÍTICAS

Pese a la inabarcable tradición editorial con la que cuenta el *Quijote* a estas alturas —en pleno cuarto centenario—, sabido es que, todavía hoy, cuatrocientos años después de su publicación, no contamos —por extraño que resulte— con ninguna edición de la gran novela cervantina cuyo texto sea universalmente admitido como «canónico» y, mucho menos, como «definitivo»...[1] Tenemos a nuestra disposición —eso sí—, desde hace ya mucho, bastantes ediciones

[1] Naturalmente, la afirmación toca de lleno al *Quijote* de Francisco Rico (Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998 y reediciones), de cuya grandilocuencia y despropósitos me he ocupado en varios trabajos anteriores («Rico contra Cervantes: Francisco Rico ofrece 'su' Don Quijote de la Mancha 'al común de los mortales'», *Manuscrit.CAO,* VII [1996-1998], págs. 133-44; «Editar a Cervantes», *Voz y Letra*, IX.1 [1998], págs. 141-54; «El *Quijote* de Francisco Rico: ¿Filología o Marketing?», *31 Boletín de la Asociación de profesores de español* [abril-junio, 1998], págs. 4-7; «Madrid, Juan de la Cuesta, 1605 y 1615: el *Quijote* 'definitivo'», in *Filologia dei testi a stampa [area iberica]*, a cura di Patrizia Botta, Modena: Mucchi, 2005, págs. 175-94; «La edición y las ediciones del *Quijote*», en *El «Quijote» desde el siglo XXI*, ed. de N. Salvador Miguel y S. López-Ríos, Alcalá de Henares: CEC, 2005, págs. 25-34, etc.), de modo que no hará falta volver a insistir aquí sobre el particular. Tan sólo recordaré que todo el montaje crítico de dichas ediciones se sustenta en la presunta intervención directa de Cervantes tanto en la segunda como en la tercera edición de Juan de la Cuesta, pero luego se utiliza la príncipe como texto base.

Edad de Oro, XXV (2006), págs. 581-605

más que aceptables: atenidas con bastante escrúpulo a las fuentes originales (Flores, Gaos), muy ponderadas a la hora de fijar las lecturas (Sevilla-Rey) e incluso acompañadas de aparatos críticos nada desdeñables (Schevill, Rico).[2] Sin embargo, absolutamente todas ellas discurren entre dos escollos imposibles de esquivar sin contratiempos ecdóticos: de un lado, la dependencia inexcusable respecto a las ediciones príncipe de ambas partes de la obra (Madrid: Juan de la Cuesta, 1605 y 1615, respectivamente), como impresos áureos de testimonio único que son las dos; de otro, la relativa fiabilidad que ofrecen tales testimonios, como únicos representantes conservados de los originales del autor, debido a las manipulaciones a las que éstos se veían sometidos en las imprentas mecánicas de la época. Ante la evidencia de la letra estampada en la príncipe y la sospecha de su posible deturpación en la imprenta, todo queda abandonado, sin solución de continuidad, al *iudicium* del editor de turno, de modo que todas las ediciones del *Quijote* dignas de ser tenidas en cuenta críticamente —y no son pocas— vienen a ofrecer lo mismo desde un punto de vista textual, sin mayores diferencias que el grado de fidelidad observado respecto a la letra impresa: una lista, más o menos nutrida y aceptable, de conjeturas —ya sea a favor de la enmienda (Hartzenbusch, Rodríguez Marín) del texto base, ya en contra de la misma (Máinez, Gaos), ya, por supuesto, en uno y otro sentido (Sevilla-Rey, Rico)— defendidas y aplicadas con mayor o menor tino.

Quizás por eso, ningún editor del *Quijote* ha sido capaz hasta ahora —y dudamos mucho que lo sea en el futuro— de solucionar el problema ecdótico fundamental —por limitarnos a lo esencial— que entraña su edición crítica: los pasajes relativos al robo y a la recuperación del rucio se Sancho, elididos —como es sabido— en la primera edición de Juan de la Cuesta y restituidos ya en la segunda, también de 1605, del mismo editor. Nada sabemos, a ciencia cierta, del verdadero responsable de la omisión y, mucho menos, del artífice de la restitución, de modo que cada uno opta por la opción que le parece menos mala: incluir en el texto los añadidos, bajar las adendas a nota a pie de página, desterrar los nuevos pasajes a apéndice, etc. Tanto monta…; lo único indiscutible es que ninguna de las soluciones arbitradas soluciona el problema de fondo: el primer *Quijote* vio la luz de las prensas con las mencionadas lagunas… y acaso no haya manera crítica de colmarlas satisfactoriamente.

Desde ese atolladero de testimonios inciertos y de escollos insalvables —tampoco nosotros encontramos salida viable—, hoy nos proponemos recurrir al propio Miguel de Cervantes para que nos eche una mano a desatascarnos, pues sabido es que no dejó de hacerse eco de los problemas textuales de su creación y estamos convencidos de que, atendiendo a sus consideraciones, quizás podamos

[2] Recogemos en la bibliografía final aquéllas que nos parecen fundamentales, por lo que aludiremos a ellas en lo sucesivo por el apellido de su editor.

UAM Ediciones

alcanzar alguna directriz crítica inamovible para editar el *Quijote* ateniéndonos —y de eso se trata— a la última voluntad de su autor.

La última voluntad de Cervantes

Es el caso que Cervantes, siempre amigo de rizar el rizo literario hasta el retorcimiento más absoluto, se permite el lujo de meter el dedo en la llaga del problema textual más complejo y difícil de resolver que entraña el *Quijote* de 1605: la desaparición y el posterior hallazgo del rucio de Sancho Panza.[3] Así, apenas iniciada la *Segunda parte del ingenioso caballero*, poco antes de que caballero y escudero emprendan su tercera salida, no vacila en aludir burlonamente a sus desarreglos e inconsecuencias en el «ridículo razonamiento que pasó entre don Quijote, Sancho Panza y el bachiller Sansón Carrasco»:

> —El [libro] que de mí trata —dijo don Quijote—, a pocos habrá contentado.
>
> —Antes es al revés; que, como de *stultorum infinitus est numerus,* infinitos son los que han gustado de la tal historia; y algunos han puesto falta y dolo en la memoria del autor, pues se le olvida de contar quién fue el ladrón que hurtó el rucio a Sancho, que allí no se declara, y sólo se infiere de lo escrito que se le hurtaron, y de allí a poco le vemos a caballo sobre el mesmo jumento, sin haber parecido. También dicen que se le olvidó poner lo que Sancho hizo de aquellos cien escudos que halló en la maleta en Sierra Morena, que nunca más los nombra, y hay muchos que desean saber qué hizo dellos, o en qué los gastó, que es uno de los puntos sustanciales que faltan en la obra.
>
> Sancho respondió:
>
> —Yo, señor Sansón, no estoy ahora para ponerme en cuentas ni cuentos; que me ha tomado un desmayo de estómago, que si no le reparo con dos tragos de lo añejo, me pondrá en la espina de Santa Lucía. En casa lo tengo, mi oíslo me aguarda; en acabando de comer, daré la vuelta, y satisfaré a vuestra merced y a todo el mundo de lo que preguntar quisieren, así de la pérdida del jumento como del gasto de los cien escudos.
>
> […]
>
> Volvió Sancho a casa de don Quijote, y, volviendo al pasado razonamiento, dijo:

[3] Vicente Gaos ofrece en su magnífica edición (Madrid: Gredos, 1987 [3 vols.]) de la novela un análisis bastante pormenorizado y perspicaz del problema (además de recoger todas las alusiones que se hacen al mismo en el texto quijotesco), bajo el título «Los 'errores' de Cervantes» (vol. III, págs. 201-34; en concreto: 218-27). Para nuestros efectos, nos basta y nos sobra con su exposición, de modo que aquí nos ocuparemos del asunto muy en líneas generales.

—A lo que el señor Sansón dijo que se deseaba saber quién, o cómo, o cuándo se me hurtó el jumento, respondiendo digo que la noche misma que, huyendo de la Santa Hermandad, nos entramos en Sierra Morena, después de la aventura sin ventura de los galeotes y de la del difunto que llevaban a Segovia, mi señor y yo nos metimos entre una espesura, adonde mi señor arrimado a su lanza, y yo sobre mi rucio, molidos y cansados de las pasadas refriegas, nos pusimos a dormir como si fuera sobre cuatro colchones de pluma; especialmente yo dormí con tan pesado sueño, que quienquiera que fue tuvo lugar de llegar y suspenderme sobre cuatro estacas que puso a los cuatro lados de la albarda, de manera que me dejó a caballo sobre ella, y me sacó debajo de mí al rucio, sin que yo lo sintiese.

—Eso es cosa fácil, y no acontecimiento nuevo, que lo mesmo le sucedió a Sacripante cuando, estando en el cerco de Albraca, con esa misma invención le sacó el caballo de entre las piernas aquel famoso ladrón llamado Brunelo.

—Amaneció —prosiguió Sancho—, y, apenas me hube estremecido, cuando, faltando las estacas, di conmigo en el suelo una gran caída; miré por el jumento, y no le vi; acudiéronme lágrimas a los ojos, y hice una lamentación, que si no la puso el autor de nuestra historia, puede hacer cuenta que no puso cosa buena. Al cabo de no sé cuántos días, viniendo con la señora princesa Micomicona, conocí mi asno, y que venía sobre él en hábito de gitano aquel Ginés de Pasamonte, aquel embustero y grandísimo maleador que quitamos mi señor y yo de la cadena.

—No está en eso el yerro —replicó Sansón—, sino en que, antes de haber parecido el jumento, dice el autor que iba a caballo Sancho en el mesmo rucio.

—A eso —dijo Sancho—, no sé qué responder, sino que el historiador se engañó, o ya sería descuido del impresor.

—Así es, sin duda —dijo Sansón—; pero, ¿qué se hicieron los cien escudos?; ¿deshiciéronse?[4]

Luego, no conforme con airear las fallas de su propio trabajo, ni contento con la discordia crítica que tan «ridículo razonamiento» desencadenaría, nuestro artífice aprovecha, bastantes capítulos más tarde, la aparición de maese Pedro para insistir sobre el particular, bien que ahora eludiendo responsabilidades:

[4] Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, III-IV, en *Obras completas*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid: Castalia, 1999, págs. 334[b]-35[a]. Salvo indicación en contra, todas las referencias textuales a ambas partes del *Quijote* que utilicemos en lo sucesivo irán referidas a esta edición, por lo que nos limitaremos a añadir a las citas la parte, el capítulo y la página en que aparecen.

UAM Ediciones

> Dice, pues, [Cide Hamete] que bien se acordará, el que hubiere leído la primera parte desta historia, de aquel Ginés de Pasamonte, a quien, entre otros galeotes, dio libertad don Quijote en Sierra Morena, beneficio que después le fue mal agradecido y peor pagado de aquella gente maligna y mal acostumbrada. Este Ginés de Pasamonte, a quien don Quijote llamaba Ginesillo de Parapilla, fue el que hurtó a Sancho Panza el rucio; que, por no haberse puesto el cómo ni el cuándo en la primera parte, por culpa de los impresores, ha dado en qué entender a muchos, que atribuían a poca memoria del autor la falta de emprenta. Pero, en resolución, Ginés le hurtó, estando sobre él durmiendo Sancho Panza, usando de la traza y modo que usó Brunelo cuando, estando Sacripante sobre Albraca, le sacó el caballo de entre las piernas, y después le cobró Sancho, como se ha contado (II-XXVII, 393[a]).

Y, efectivamente, con la príncipe en la mano, las críticas puestas en boca del bachiller Sansón Carrasco no pueden ser más exactas e inapelables. Las causas al margen por ahora, lo cierto es que en «la tal historia» «no se declara» ni el robo ni «quién fue el ladrón que hurtó el rucio a Sancho», sino que hemos de «inferirlo» de las alusiones esporádicas que se incluyen, de sopetón y sin que vengan a cuento, al hecho:

> Y así, picó a Rocinante, y siguióle Sancho con su acostumbrado jumento; y, habiendo rodeado parte de la montaña, hallaron en un arroyo, caída, muerta y medio comida de perros y picada de grajos, una mula ensillada y enfrenada; todo lo cual confirmó en ellos más la sospecha de que aquel que huía era el dueño de la mula y del cojín (I-XXIII, 213[b]).

> Despidióse del cabrero don Quijote, y, subiendo otra vez sobre Rocinante, mandó a Sancho que le siguiese, el cual lo hizo, con su jumento, de muy mala gana. Íbanse poco a poco entrando en lo más áspero de la montaña, y Sancho iba muerto por razonar con su amo, y deseaba que él comenzase la plática, por no contravenir a lo que le tenía mandado; mas, no pudiendo sufrir tanto silencio, le dijo:
>
> —[…] Si ya quisiera la suerte que los animales hablaran, como hablaban en tiempos de Guisopete, fuera menos mal, porque departiera yo con mi jumento lo que me viniera en gana, y con esto pasara mi mala ventura (I-XXV, 218[a]).

> —Bien haya quien nos quitó ahora del trabajo de desenalbardar al rucio; que a fe que no faltaran palmadicas que dalle, ni cosas que decille en su alabanza; pero si él aquí estuviera, no consintiera yo que nadie le desalbardara, pues no había para qué, que a él no le tocaban las generales de enamorado ni de desesperado, pues no lo estaba su amo, que era yo, cuando Dios quería.

> Y en verdad, señor Caballero de la Triste Figura, que si es que mi partida y su locura de vuestra merced va de veras, que será bien tornar a ensillar a Rocinante, para que supla la falta del rucio, porque será ahorrar tiempo a mi ida y vuelta; que si la hago a pie, no sé cuándo llegaré ni cuándo volveré, porque, en resolución, soy mal caminante (I-XXV, 220[b]).
>
> —Más fue perder el asno —respondió Sancho—, pues se perdieron en él las hilas y todo. Y ruégole a vuestra merced que no se acuerde más de aquel maldito brebaje; que en sólo oírle mentar se me revuelve el alma, no que el estómago (I-XXV, 220[b]).
>
> —Digo que en todo tiene vuestra merced razón —respondió Sancho—, y que yo soy un asno. Mas no sé yo para qué nombro asno en mi boca, pues no se ha de mentar la soga en casa del ahorcado. Pero venga la carta, y a Dios, que me mudo (I-XXV, 222[a]).
>
> —Por amor de Dios, señor mío, que no vea yo en cueros a vuestra merced, que me dará mucha lástima y no podré dejar de llorar; y tengo tal la cabeza, del llanto que anoche hice por el rucio, que no estoy para meterme en nuevos lloros; y si es que vuestra merced gusta de que yo vea algunas locuras, hágalas vestido, breves y las que le vinieren más a cuento (I-XXV, 223[a]).
>
> Y, con esto, les contó la pérdida del rucio. Consolóle el cura, y díjole que, en hallando a su señor, él le haría revalidar la manda y que tornase a hacer la libranza en papel, como era uso y costumbre, porque las que se hacían en libros de memoria jamás se acetaban ni cumplían (I-XXVI, 225[a]).
>
> Luego subió don Quijote sobre Rocinante, y el barbero se acomodó en su cabalgadura, quedándose Sancho a pie, donde de nuevo se le renovó la pérdida del rucio, con la falta que entonces le hacía; mas todo lo llevaba con gusto, por parecerle que ya su señor estaba puesto en camino, y muy a pique de ser emperador (I-XXIX, 239[b]).

Y, del mismo modo, tras los reniegos de Sancho por el robo, aunque silenciado, resulta un tanto chocante verlo «a caballo sobre le mesmo jumento» sin haber tenido tampoco noticia alguna de su recuperación:

> Sólo Sancho Panza se desesperaba con la tardanza del recogimiento, y sólo él se acomodó mejor que todos, echándose sobre los aparejos de su jumento, que le costaron tan caros como adelante se dirá (I-XLII, 290[a]).

Claro que las denuncias contra tales descuidos no pueden ser más precisas si arremeten contra la primera edición de Juan de la Cuesta, pero estarían fuera de lugar formuladas contra cualquier otra entrega quijotesca aparecida entre 1605 y 1615, pues bien sabemos que tales olvidos o descuidos fueron subsanados, aunque con bastante torpeza,[5] a partir de la segunda edición de Cuesta, en cuyo original —también de 1605— se leen ya los siguientes fragmentos relativos a uno y otro hecho respectivamente:

ROBO:

> *Aquella noche llegaron a la mitad de las entrañas de Sierra Morena, adonde le pareció a Sancho pasar aquella noche y aun otros algunos días, a lo menos todos aquellos que durase el matalotaje que llevaba; y así, hicieron noche entre dos peñas y entre muchos alcornoques. Pero la suerte fatal, que, según opinión de los que no tienen lumbre de la verdadera fe, todo lo guía, guisa y compone a su modo, ordenó que Ginés de Pasamonte, el famoso embustero y ladrón que de la cadena, por virtud y locura de don Quijote, se había escapado, llevado del miedo de la Santa Hermandad (de quien con justa razón temía), acordó de esconderse en aquellas montañas, y llevóle su suerte y su miedo a la misma parte donde había llevado a don Quijote y a Sancho Panza, a hora y tiempo que los pudo conocer y a punto que los dejó dormir. Y, como siempre los malos son desagradecidos, y la necesidad sea ocasión de acudir a lo que [no] se debe, y el remedio presente venza a lo por venir, Ginés, que no era ni agradecido ni bien intincionado, acordó de hurtar el asno a Sancho Panza, no curándose de Rocinante por ser prenda tan mala para empeñada como para vendida. Dormía Sancho Panza, hurtóle su jumento, y antes que amaneciese se halló bien lejos de poder ser hallado. Salió el aurora alegrando la tierra y entristeciendo a Sancho Panza, porque halló menos su rucio; el cual, viéndose sin él, comenzó a hacer el más triste y doloroso llanto del mundo, y fue de manera que Don Quijote despertó a las voces y oyó que en ellas decía:*
>
> *—¡Oh hijo de mis entrañas, nacido en mi mesma casa, brinco de mis hijos, regalo de mi mujer, envidia de mis vecinos, alivio de mis cargas, y, finalmente, sustentador de la mitad de mi persona, porque con veinte y seis maravedís que ganaba cada día, mediaba yo mi despensa!*

[5] Más que torpeza hizo falta para insertar los pasajes destinados a corregir el desliz en lugares donde, lejos de solucionar nada, añadían nuevos y mayores despropósitos: el robo se añade —como vamos a ver a continuación— a la altura del capítulo XXIII, pero hasta el XXV abundan las alusiones al jumento, en tanto que la recuperación se inserta en el XXX, pese a que el animal no es mencionado hasta el XLII. Esto es: el robo debía ir en el XXV y la recuperación en el XLII, tal y como se atrevieron a reubicar algunos editores (HARTZENBUSH, ALLEN, etc.).

Don Quijote, que vio el llanto y supo la causa, consoló a Sancho con las mejores razones que pudo y le rogó que tuviese paciencia, prometiéndole de darle una cédula de cambio para que le diesen tres en su casa, de cinco que había dejado en ella. Consolóse Sancho con esto, y limpió sus lágrimas, templó sus sollozos, y agradeció a don Quijote la merced que le hacía. El cual, como [entró por aquellas montañas (I-XXIII, 211[b]).

RECUPERACIÓN:

Mientras esto pasaba, vieron venir por el camino donde ellos iban a un hombre caballero sobre un jumento; y, cuando llegó cerca, les parecía que era gitano. Pero Sancho Panza, que doquiera que vía asnos se le iban los ojos y el alma, apenas hubo visto al hombre, cuando conoció que era Ginés de Pasamonte, y por el hilo del gitano sacó el ovillo de su asno, como era la verdad, pues era el rucio sobre que Pasamonte venía; el cual, por no ser conocido y por vender el asno, se había puesto en traje de gitano, cuya lengua y otras muchas, sabía hablar, como si fueran naturales suyas. Viole Sancho y conocióle; y apenas le hubo visto y conocido, cuando a grandes voces le dijo:

—¡Ah, ladrón Ginesillo! ¡Deja mi prenda, suelta mi vida, no te empaches con mi descanso, deja mi asno, deja mi regalo! ¡Huye, puto; auséntate, ladrón, y desampara lo que no es tuyo!

No fueran menester tantas palabras ni baldones, porque a la primera saltó Ginés, y, tomando un trote que parecía carrera, en un punto se ausentó y alejó de todos.

Sancho llegó a su rucio, y, abrazándole, le dijo:

—¿Cómo has estado, bien mío, rucio de mis ojos, compañero mío?

Y con esto le besaba y acariciaba, como si fuera persona. El asno callaba y se dejaba besar y acariciar de Sancho, sin responderle palabra alguna. Llegaron todos y diéronle el parabién del hallazgo del rucio, especialmente don Quijote, el cual le dijo que no por eso anulaba la póliza de los tres pollinos.

Sancho se lo agradeció (I-XXX, 244[a]).

Así las cosas, es obvio a todas luces, que los reparos en cuestión se formularon pensando exclusivamente en la primera tirada de CUESTA del *Quijote*, aunque se publicaron —nótese con detenimiento— diez años después (*Segundo Quijote*, 1615) de haber salido a la luz pública los descuidos (príncipe del *Primer Quijote*, 1605) y pese a haber quedado parcialmente subsanados los errores que los provocaron pocos meses después (en la segunda edición de CUESTA del *Primer Quijote* —1605— y en todas las sucesivas, con independencia del editor, hasta 1615) de haberse cometido…

UAM Ediciones

Sin certeza ninguna sobre lo que ocurrió realmente, no conviene descartar, tratándose de enredos literarios cervantinos, ninguna de las hipótesis barajadas por los especialistas:[6] los deslices de marras pudieron producirse en el original manuscrito por culpa del autor (fuera por olvido, como él mismo contempla en 1615, o bien por causa de los reajustes compositivos a los que —como bien sabemos— sometió su historia antes de publicarla), pero bien podría ser que, en efecto, sean responsabilidad de los impresores y sólo achacables a una «falta de imprenta». Del mismo modo, tratándose de los pasajes añadidos a partir de la segunda edición de CUESTA, vale cualquier especulación: el mismo Cervantes podría haberlos redactado para enmendar la metedura de pata, ya propia ya ajena, e incluso haberse encargado de ubicarlos en el texto de la príncipe, aunque en la *Segunda parte* se desentienda de los mismos, pero no puede descartarse que fuesen los propios editores quienes supliesen las lagunas sin contar con el autor y que éste no se enterase, o no quisiese enterarse, del hecho. En fin, saltando, a las críticas incluidas en 1615, valdría conjeturar que se escribieron

[6] En verdad que los estudiosos parecen más interesados en abogar por una hipótesis determinada sobre el particular que en poner de relieve el hecho capital de que Cervantes sólo admitió un primer *Quijote* con lagunas, desautorizando calladamente los pasajes añadidos en todas las demás ediciones del mismo salidas durante su vida. Así, GAOS, tras una detallada revisión de los planteamientos de Rodríguez Marín, Schevill, Riquer y otros, nos ofrece una buena muestra de la complejidad del asunto: «Todo me induce a creer sumamente improbable que Cervantes fuera el autor de los añadidos de la 2ª edición, y el responsable de sus subsiguientes contradicciones. Sin embargo, y para terminar, aceptaré la hipótesis de que los textos que se le atribuyen son suyos. En tal caso concluiría: aunque Cervantes era artista insobornable, firme en sus convicciones literarias e incapaz de 'hacer concesiones' por motivos extraestéticos, quizá escribió los añadidos en cuestión, a instancias del impresor, que había lanzado un best-seller y quería complacer a los muchos lectores quejosos de la omisión de Cervantes acerca del rucio. Si hizo tal, o si meramente autorizó la inclusión de unos textos de mano ajena, mi interpretación de las 'disculpas' de la II Parte sería exactamente la contraria de la que suele darse: Cervantes se excusaría —aunque siempre humorísticamente— no por haber omitido dichas adiciones sino por haberla incluido, en un momento de flaqueza. Con Cervantes nunca se puede estar seguro de nada» («Los errores…», pág. 227). RICO, por el contrario, ostenta unas certezas pasmosas: «Podemos estar seguros de que las dos variaciones más relevantes respecto al texto de 1604 se deben al propio Cervantes y fueron incorporadas por él mismo a un ejemplar de la *princeps* […] Cervantes, por tanto, no se limitó a redactar las dos interpolaciones y encargar que otro las zurciera donde mejor cuadraran, sino que, con la *princeps* ante los ojos, marcó 'por sus pulgares' el lugar preciso en que le pareció (erróneamente) que convenían y modificó ahí el texto primitivo para casarlo con el nuevo […] Desde luego, es evidente que Cervantes no releyó la novela línea por línea, corrigiéndola metódicamente, porque de haberlo hecho, por distraído que fuese (y lo era bastante), no se hubiera equivocado como se equivocó al situar la primera interpolación sobre el asno en un capítulo (I, 23) en que nada arreglaba» (1998, vol. I, págs. CXCVII-VIII). En fin, Eisenberg, por su parte, baraja una opción más —dice él— «elegante»: «Hay, sin embargo, una solución más sencilla y elegante: el capítulo 3 de la segunda parte del Quijote donde se trata el tema fue, en realidad, escrito en 1605, después de la publicación de la primera parte, pero antes de que se hicieran las correcciones de la segunda edición de Juan de la Cuesta […] Supongo, pues, que algunos capítulos de la segunda parte del *Quijote* se escribieron en 1605, poco después de la publicación de la primera» (Nueva Revista de Filología Hispánica, 25 [1976], págs. 94-102).

UAM Ediciones

cuando sólo existía un *Primer Quijote* con las lagunas en cuestión: esto es, antes de la aparición de la segunda de CUESTA. Eso, sin descartar nunca que todo el embrollo pueda deberse a otro de tantos juegos literarios de nuestro raro y portentoso inventor…

Todo podría ser, pero, sea de todo ello lo que fuere, en el fondo da exactamente igual: da igual que las lagunas estuviesen o no en el original, da igual que los pasajes añadidos se deban a la pluma cervantina o a la de los impresores, da igual que el error de ubicación sea culpa del autor o de los cajistas… Por lo que ahora nos interesa, poco o nada importa la hipótesis que elijamos, pues todas ellas desembocan en un hecho crítico de capital importancia para editar el *Quijote* de acuerdo con su creador: con independencia de lo que realmente ocurriese, la única certeza sostenible a partir de los pasajes citados es que Miguel de Cervantes Saavedra se responsabilizó exclusivamente de un *Ingenioso hidalgo* con los descuidos u olvidos mencionados, desautorizando así a cualquier otra edición que contuviese las adendas introducidas para remediarlos. O lo que es lo mismo: Cervantes, desde la atalaya de 1615, legitima tan sólo a la primera edición de Juan de la Cuesta —la *editio princeps*— como texto válido de «la primera parte desta historia», pues todas las demás carecen de los olvidos en cuestión y, por consiguiente, ninguna de ellas podría hacer las veces de *Primera parte* de la *Segunda parte del ingenioso caballero…* de 1615. Tanto es así, que incluso en el supuesto ideal de que apareciese el manuscrito original de la obra, salido de la pluma del mismísimo Cervantes, y no tuviese las lagunas «asnales», tendríamos que seguir editando el *Quijote* de siempre, la primera edición de CUESTA con los fragmentos del robo y la recuperación elididos, al no ser que optásemos por suprimir los comentarios sobre los mismos ofrecidos en la *Segunda parte*…

Incluso más: no conforme con hacer caso omiso de las ediciones «corregidas y aumentadas» de su historia, nuestro creador desautoriza abiertamente las versiones —un tanto planas y carentes de gracejo— del robo y la recuperación del rucio ofrecidas por los pasajes añadidos, llegando a brindarnos, por boca de Sancho Panza —según hemos visto—, otras tan diferentes de aquellas como mejoradas literariamente desde todos los puntos de vista.[7] Tendríamos, entonces, si llevásemos el planteamiento a sus últimas consecuencias, que suplir las lagunas de la primera edición de 1605 con la relación que hace Sancho Panza, en 1615, de los hecho elididos en las mismas. Y en tal caso, ocurriría que la *Segunda*

[7] Nótese que en la alusión al robo del cap. XXVII que recogimos más arriba, el escritor aboga abiertamente por la nueva versión del mismo contada por Sancho en II-IV («Pero, en resolución, Ginés le hurtó, estando sobre él durmiendo Sancho Panza, usando de la traza y modo que usó Brunelo cuando, estando Sacripante sobre Albraca, le sacó el caballo de entre las piernas, y después le cobró Sancho, como se ha contado»; II-XXVII, 393ª), lo que bien podría entenderse como un guiño cervantino para significar que su versión original del robo podría ir por ahí.

UAM Ediciones

parte del Quijote, aparecida diez años después que la *Primera*, se convertiría en testimonio ecdótico fundamental para editar críticamente la novela… Son cosas y genialidades de Cervantes…, capaz de solucionar de un plumazo los sempiternos enfrentamientos entre «cenvánticos» y «correctistas» o de rentabilizar artísticamente los desaguisados de la imprenta manual, sin más que autorizar, por encima de cualquier otro, el primer texto leído y criticado por sus lectores contemporáneos: la edición príncipe.

Así, si buscábamos —según sugerimos al comienzo de estas páginas— un asidero crítico incuestionable, que nos salvaguardase de las vacilaciones habituales cuando de editar el *Quijote* se trata, creemos que el «ridículo razonamiento» de marras nos lo brinda tan recio como sólido: Cervantes cimentó el *Quijote* de 1615 sobre la base textual única de la príncipe de 1605, convirtiendo así —entendemos— a las dos primeras ediciones de la novela en el único texto base posible para cualquier trabajo crítico serio.

Otra cosa bien distinta es la funcionalidad práctica que esa conclusión inapelable tiene a la hora de establecer el texto crítico de la novela, pues, al fin y al cabo, Cervantes lo único que hace es legitimar tan sólo a las ediciones príncipe —con sus dislates de imprenta y todo— como texto base, pero sin dejar de denunciar las «faltas de emprenta». Esto es, nos libera de las discusiones bizantinas sobre la autoridad de los demás testimonios (segundas, terceras y demás ediciones), pero en absoluto garantiza la fidelidad de la príncipe a sus propios originales. Y, en consecuencia, nos deja, ante las vacilaciones inherentes —según adelantábamos— a un «impreso áureo de testimonio único», si bien él se pronunció claramente —y no es poco— a favor del respeto a las deficiencias textuales de las primeras ediciones…

Limitaciones del testimonio único

Desde esos considerandos, puestos a editar la gran novela de Cervantes, hemos de atenernos, de salida, a una realidad de todo punto incontrovertible: los manuscritos originales de la obra —las copias de los mismos realizadas por los amanuenses, tendríamos que haber dicho— cayeron en manos de los cajistas de Juan de la Cuesta, quienes compusieron el texto destinado a la imprenta deprisa y corriendo y sin demasiada diligencia. Pese a ello, obviamente, el resultado de su trabajo, por más que estropeado y lleno de descuidos o errores, fijó para siempre la letra original del *Quijote* ya desde su primera edición (Madrid: Juan de la Cuesta, 1605 y 1615, según las partes), pues absolutamente todas las siguientes dependen, directa o indirectamente, de aquélla.[8] Esto es, a falta de autógrafos,

[8] En efecto, la tradición crítica del *Quijote* se nutre exclusivamente —como veremos más abajo— de continuas reproducciones basadas en ediciones anteriores: la 2ª de Juan de la Cuesta (Madrid,

en ausencia de originales de imprenta y sin variantes de autor constatadas, las ediciones príncipe de ambas partes de la novela son los únicos testimonios utilizables como textos base de cara a su edición. La primera directriz crítica se cae por su propio peso: el *Quijote* es un impreso áureo de testimonio único…

Eso significa, en primera instancia, que una edición crítica, en sentido estricto, de la obra es, sencillamente, inviable:[9] en definitiva, todo acabará en las ediciones príncipe (queramos o no, los testimonios más próximos a los originales cervantinos) y, en segunda, que toda la tradición textual habida y por haber, desde 1605 hasta nuevo hallazgo manuscrito, está presidida y regida por las dos constantes fundamentales que anticipamos más arriba: por una parte, la dependencia inexcusable —pese a su evidente descuido editorial— respecto a los dos primeros impresos de Juan de la Cuesta; por otra, el grado de desviación respecto a los originales practicado por el editor de turno. Sin otra opción editorial que la reproducción fidedigna de la príncipe y sin mayor espacio crítico que la conjetura *ope ingenii* —en el mejor de los casos fundamentada sólo en alguna hipótesis anterior—, editar el *Quijote* se reduce a un problema de pura y llana fidelidad crítica respecto a las primeras ediciones, en tanto que su nutrida tradición textual no presenta mayores novedades que una lista inacabable de hipótesis de lectura —más o menos acertadas—, ni ofrece mayores dificultades que otras tantas enmiendas aplicadas con más o menos fundamento y tino. En todo caso, el vacío textual, por lo que hace a los testimonios con autoridad conservados, salta a la vista y la letra de la *editio princeps* se alza siempre como el *non plus ultra* del crítico responsable y respetuoso con nuestros clásicos…

1605) parte de la príncipe; la de Roger Velpius (Bruselas, 1607), corrige la 2ª de Cuesta; la 3ª de Cuesta (Madrid, 1608) repite la 2ª del mismo; las de Ibarra (Madrid, 1771 y 1780), confunden la 2ª de Cuesta con la 1ª; las de Bowle (Londres, 1781) y las de Clemencín (Madrid, 1833-1839) se basan en la 3ª de Cuesta; la de Schevill y Bonilla (Madrid, 1928-1940) recupera críticamente la príncipe; la de Murillo (Madrid, 1978) repite el texto de Schevill y Bonilla; la de Flores (Vancouver, 1988) intenta remontarse a los originales de imprenta a partir de las tres primeras de Cuesta; etc.

[9] De hecho, son pocas las ediciones así consideradas por sus propios autores, a sabiendas de que el trabajo crítico no puede ir más allá de la recogida mecánica de las diferencias detectadas entre las distintas muestras elegidas, con independencia de su autoridad o alcance crítico —casi siempre nulos—. Otra cosa es que, a falta de mayores complicaciones, intentemos suplir —según veremos después— la carencia de testimonios autorizados con sucedáneos que nada aportan en el caso del *Quijote*: las diferencias entre los distintos ejemplares de la misma edición («estados»), los usos específicos de cada cajista (Bibliografía Textual), las «conjeturas» brillantes de los editores pretenciosos, etc. Nos ocupamos del asunto en «La edición de las obras de Miguel de Cervantes (I)» y «La edición de las obras de Miguel de Cervantes (II)», en *Cervantes (Actas del Seminario Internacional sobre el estado actual de los estudios cervantinos)*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995, págs. 75-102 y 103-35, respectivamente. Recogemos en la bibliografía final varios trabajos que tratan los nuevos planteamientos aludidos (Lucía Megías, Moll, Rico, etc.).

UAM Ediciones

En efecto, todo se reduce a una cuestión de actitudes, más o menos respetuosas con los originales heredados, desde las que se asume la reproducción de las primeras ediciones. Actitudes, tratándose del *Quijote* —como bien podrá suponerse—, ampliamente diversificadas en una gama imposible de abarcar en sus detalles concretos, pero siempre comprendida entre los dos polos opuestos fijados por Ángel Rosenblat:[10] de un lado, los «cervánticos», guiados por un respeto sacrosanto a las primeras ediciones cervantinas, capaz de reproducir ciegamente su letra, erratas y errores de bulto incluidos; por el otro extremo, los «correctistas», proclives a enmendarlas a diestro y siniestro, aun a costa de introducir hipercorrecciones innecesarias y a riesgo de enmendar la plana al propio autor. Obviamente, entre ambos extremos, igualmente radicales, ya por defecto ya por exceso, queda una amplia gama de posibilidades para el trabajo más comedido y más ponderado, siempre abierto a la enmienda filológicamente justificable en la misma medida que cerrado a la corrección caprichosa.[11]

Por eso, si echamos un vistazo diacrónico a la prolífica historia de los textos quijotescos, comprobaremos que está vertebrada por el tratamiento que en cada época se le ha dispensado a las ediciones príncipe. Diríamos que, *grosso modo*, el proceso obedece a dos tendencias opuestas —de alejamiento primero y de acercamiento después—, en tanto que la trayectoria global describe una parábola de progresiva recuperación de la príncipe que termina abogando por su absoluta prioridad como texto base.

Esquematizando al máximo, tendríamos:

> 1.- Difusión y vulgarización de la príncipe (desde 1605 hasta mediados del siglo XIX aproximadamente).
>
> Se trata de una primera fase marcada por el progresivo alejamiento, y consecuente trivialización, de la edición príncipe, pues hasta la última fecha apuntada no se la diferencia de la segunda edición de CUESTA, también de 1605 y con importantes cambios (numerosas correcciones de detalle; adendas, aunque mal ubicadas, del robo del rucio de Sancho; nuevas erratas, etc.),

---

[10] En un extenso trabajo, aunque polémico, esencial para calibrar bien el tema que nos ocupa: *Las «incorrecciones» del «Quijote»*, en *La lengua del «Quijote»*, Madrid: Gredos, 1978, págs. 242-345. Por lo demás, el estudioso no oculta su actitud vindicadora de los originales: «Casi todas las faltas que se le han atribuido se deben a conocimiento insuficiente de la lengua clásica, a nimiedad gramatical o a incomprensión de los recursos expresivos de la lengua, sobre todo de la lengua del *Quijote*, con sus juegos variados y sorprendentes» (pág. 245).

[11] Si hubiésemos de nominar a los partidarios de una u otra opción, podríamos ejemplificarlas, en líneas muy generales y respetando el orden seguido, con los siguientes nombres: MÁINEZ, SCHEVILL-BONILLA o GAOS contarían entre los primeros; HARTZENBUSCH, RODRÍGUEZ MARÍN o RICO podrían representar a los segundos y CORTEJÓN, RIQUER o SEVILLA ARROYO encajarían bien en el último grupo. Pero lo importante, por el momento, es resaltar la equipolencia de todas las opciones mencionadas.

llegando a utilizar habitualmente a esta última como texto base incluso en las ediciones más relevantes.

Entre ellas cabe mencionar: VELPIUS (1607), muy escrupulosa y atenta a la corrección de erratas de la segunda de CUESTA, de la que parte, aunque corrige inadmisiblemente supuestos descuidos del autor; la tercera del mismo CUESTA (1608), copia mucho más descuidada de la segunda que ésta lo había sido de la primera, pero imprescindible por su utilización crítica posterior; la de MONMARTE (1662), singularizable por inaugurar la inclusión de ilustraciones, aunque sin ningún valor textual; etc.

En la misma línea, hay que destacar los primeros intentos por dignificar filológicamente la obra: la de TONSON (1738) incorporó la memorable vida cervantina de Gregorio Mayans y Siscar, sin dejar de apuntar el problema existente sobre la verdadera príncipe; las de IBARRA (1771, 1780), pese a seguir confundiendo la segunda de CUESTA con la primera, añadieron los importantes trabajos de Vicente de los Ríos; la de BOWLE (1781), aunque basada en la tercera de CUESTA, inauguró la anotación filológica seria; y la de CLEMENCÍN (1833-1839), desde mucho antes a vueltas con la *Vida* de Navarrete, tuvo ya muy en cuenta las tres primeras de CUESTA —si bien optó por darle prioridad a la tercera—, a la vez que sugirió numerosas enmiendas interesantes e introdujo una anotación monumental.

2.- Recuperación crítica de la príncipe (desde mediados del siglo XIX hasta finales del XX).

Tras esa larga etapa, de casi dos siglos y medio, presidida por una mezcla deforme de las tres primeras de CUESTA, hacia mediados del XIX se dan los primeros pasos encaminados a la recuperación crítica de la edición príncipe; empeño desde entonces omnipresente en cuantos *Quijotes* merecen ser recordados: el de HARTZENBUSCH (1863, 1865, 1874), pese a su tendencia al «correctismo» abusivo y arbitrario, por su revisión de los tres primeros testimonios y, sobre todo, por sus 1633 notas críticas; luego, el de MÁINEZ (1877-1879), inaugurador del apego «cervántico» a la *princeps* que tantos y tantos seguirían después (por ejemplo, FITZMAURICE-KELLY); también, el de CORTEJÓN (1905-1913), aunque no supera la mixtura propia de tiempos muy anteriores; etc.

A la zaga de esas tentativas y dentro de la misma órbita de restitución crítica de la príncipe, brillan con luz propia los grandes *Quijotes* del siglo XX, que no podemos dejar, al menos, de recordar:

El de RODRÍGUEZ MARÍN (1911-1913... y 1947-1948): monumental por su aparato filológico y pionero en aspiraciones críticas de altos vuelos, si bien un tanto discutible en el manejo y registro de las variantes, así como en las frecuentes correcciones inadvertidas.

El de SCHEVILL-BONILLA (1927-1941): admirable por la meticulosidad de su aparato crítico y por el extraordinario apego a la príncipe —aunque mucho menor que el observado en las demás obras de Cervantes—, si bien está basado en facsímiles de la misma y no ofrece las garantías deseables.

El de GAOS (1987): ejemplar por la tenacidad con la que se intentan vindicar, aunque —otra vez— a partir de los facsímiles en bastantes ocasiones, muchos pasajes supuestamente corruptos en las príncipe (para ofrecernos uno de los textos más fieles a las mismas) y por la labor de acarreo en la anotación, siempre ordenada, contrastada y discutida, e incluso enriquecida, con buen criterio.

La de FLORES (1988): acaso la reproducción —casi paleográfica— más fidedigna de las primeras ediciones, una vez demostrada su indiscutible autoridad crítica frente al resto, si bien las numerosas enmiendas propuestas resultan convincentes en poquísimas ocasiones e inadmisibles en la mayoría de los casos.

Naturalmente, quedan en el tintero numerosos *Quijotes*, digamos, «de bolsillo», dependientes en mayor o menor medida de los citados, pero que han sido los verdaderamente leídos durante la segunda mitad del XX: el de RIQUER (1990), de extraordinaria difusión, aunque sin corregir seriamente hasta ese año; el de MURILLO (1978), con una excelente bibliografía, pero basado exclusivamente en SCHEVILL-BONILLA; el de ALLEN (1977), singular por sus criterios estadísticos y sus atrevidas correcciones; el de AVALLE-ARCE (1988), muy descuidado textualmente; etc.[12]

Más allá, de esas «reverencias» o «irreverencias» globales, lo demás son cuestiones de detalle que, sin dejar de individualizar el trabajo de cada crítico, caen dentro del planteamiento general aquí defendido. De resultas, se establece una cadena diacrónica de manipulaciones, oscilante entre la restitución y la enmienda de los originales, que rueda de mano en mano para terminar homogeneizando a la práctica totalidad de las ediciones de algún relieve filológico:[13] la inmensa

[12] Por razones obvias, evitamos referirnos ahora a nuestro propio trabajo, tanto en colaboración con Antonio Rey Hazas, como en solitario. Remitimos, no obstante, a las ediciones recogidas en la bibliografía final, en cuyas introducciones y anotaciones nos ocupamos abiertamente de estos problemas sin dejar de inclinarnos hacia el apego razonable a las primeras ediciones.

[13] En verdad que la consulta de los «aparatos críticos» dedicados al *Quijote* —los nuestros, si se nos permite, incluidos— llama poderosamente la atención tanto por su dependencia respecto a los anteriores como por la homogeneidad en los planteamientos y en las aportaciones logradas. Bastará con cotejar la solución adoptada, en algunas de las ediciones más difundidas, ante unos cuantos problemas textuales de las primeras ediciones, para hacerse cargo de lo que decimos. Véase la «muestra de variantes» que añadimos al final de estas páginas para comprobar la disparidad de criterios, la homogeneidad de soluciones y las coincidencias detectables entre las ediciones elegidas como muestra.

mayoría vienen a ofrecer casi lo mismo frente a las demás: simple y llanamente, un puñado de lecturas críticas discutibles (alguna que otra nueva conjetura aceptable, unas cuantas restituciones plausibles, ciertas vacilaciones bien fundadas, etc.), en tanto que fundamentadas —dijimos— exclusivamente en el *iudicium* del editor y en sus dotes para la conjetura.[14]

Sin mayores diferencias y sin méritos o deméritos más notables que los indicados, el balance de los cuatrocientos años de vida editorial disfrutados por la novela cervantina arroja un resultado tan alentador como inquietante: alentador porque contamos con grandes ediciones del *Quijote* (Clemencín, Schevill, Rodríguez Marín, Gaos, etc. —por no involucrar a los vivos…), enteramente fiables e igualmente válidas desde un punto de vista filológico; inquietante, porque, al parecer, nunca contaremos con unos criterios de edición lo suficientemente precisos e inamovibles como para fijar un texto de todo punto incuestionable.

En el mejor de los casos, los esfuerzos críticos realizados por tantos y tantos especialistas durante ese dilatado período nos habían permitido avanzar algo: teníamos clara la prevalencia de la príncipe como único testimonio autorizado

[14] No podemos dejar de ofrecer alguna muestra, aunque sea a modo de botón, de hasta qué punto se puede «hilar fino y delgado» cuando de conjeturar «brillantemente» se trata: «don Quijote *A (texto) edd.* el nuestro don Quijote *A (Tabla)* [La lectura de la *Tabla* probablemente transcribe fielmente el manuscrito autógrafo […], pero no es seguro que haga justicia a la intención del novelista […] y, desde luego, puede descartarse con toda certeza como adición (que sería inexplicable) por parte de quien compuso la *Tabla*. Sin embargo, es muy dudoso que C. pretendiera emplearlo aquí, y menos a la arcaica, con el artículo ante el posesivo. Más bien parece que en un primer momento *el nuestro* se introdujo anafóricamente […], y solo después, pareciéndole poco afortunado el procedimiento, el autor decidió que esas dos palabras fueran sustituidas por un simple *don Quijote*, que añadiría inmediatamente a continuación (si el arrepentimiento fue asimismo inmediato) o bien en la interlínea o al margen, pero en cualquiera de los casos sin cancelar o cancelando poco claramente *el nuestro*, de modo que quien preparó la *Tabla* dio el original por bueno, en tanto el cajista del texto lo reconoció como desechado. La huella de *pentimenti* similares se aprecia en otros lugares […], pero aquí […] resulta de particular interés en tanto corrobora que la *Tabla* se compuso directamente sobre el original usado en la imprenta» (Rico, 1998, vol. II, págs. 725^{b}-26^{a}, 290.8); «Donde se *BR* Que trata donde se prosigue *A (texto) edd*. Que prosigue *A (Tabla)* [La lectura de *A* en el textopuede parecer una errónea anticipación del cajista, que compuso mecánicamente el *Que trata* que esperaba, sin corregirlo al introducir luego el *donde* que de hecho traía el original […]. Pero esa hipótesis no explica la variante de la *Tabla*, que todo apunta como sacada directamente del original […]. Como, sin embargo, el *Que prosigue* no aparece en ningún otro epígrafe del *Q.*, se diría más verosímil conjeturar que el manuscrito rezaba efectivamente *Que trata donde*, porque C. empezó el título con esas dos primeras palabras, aunque en seguida se arrepintió (pues ya las había usado al frente del capítulo anterior) y prefirió poner *donde,* como hizo, pero olvidando tachar (o tachando de forma poco clara) lo que acababa de escribir. De ahí tanto la lectura ciegamente fiel del amanuense o del tipógrafo del texto (si no de ambos) como la equivocada enmienda del de la *Tabla*. Que el autor percibiera y quisiera ahora evitar una repetición de la fórmula en cuestión […] probablemente indica que redactó el epígrafe de I, 37 inmediatamente después de de I, 36, y que ambos, por tanto, vinieron a insertarse *a posteriori* en unas páginas ya escritas o tal vez puestas ya en limpio […]; que no cancelara el *Que trata* sugiere que todo ello se hizo con poco sosiego» (Rico, 1998, vol. II, págs. 739^{b}-40^{a}, 434.2).

UAM Ediciones

para ser empleado como texto base de nuestro trabajo filológico; sabíamos que nuestras manipulaciones restauradoras o rectificadoras habían de practicarse sobre ese original, dependientes siempre de su trazado y perfiles... En el peor de los casos, habíamos llegado a la conclusión de que una edición crítica del *Quijote* tendría sus más y sus menos y, desde luego, teníamos la absoluta certeza, hasta finales del pasado siglo, de que jamás se publicaría una «edición definitiva» del mismo…[15]

Manipulaciones del impreso áureo

Por si no bastase con la problemática expuesta, hemos de añadir que semejantes planteamientos venían haciéndose atendiendo tan sólo a las limitaciones del «testimonio único» del *Quijote*, sin prestar la debida atención a su condición de «impreso áureo», pese a que —según hemos visto— a Cervantes no se le ocultaron las fatídicas consecuencias del hecho. No se había reparado —decimos— con el suficiente detenimiento en esa otra circunstancia editorial, no menos relevante y trascendente que la ya comentada: el hecho de que fuese estampado en una imprenta manual y, en consecuencia, de manera discontinua. Y, desde luego, las cosas podrían cambiar radicalmente teniendo en cuenta esa realidad no menos incuestionable que la primera. En verdad que, si la prioridad de la príncipe como único texto base posible está fuera de toda duda —según dejamos sentado— y ha de tenerse como primer criterio ecdótico, no es menos cierto que la condición de «impreso áureo» de la misma ha de contar como segunda directriz inexcusable. Y ha de hacerlo, sencillamente, porque añade nuevos considerandos que ponen en tela de juicio las conclusiones fijadas a sus espaldas: el proceso de elaboración de la príncipe llevado a cabo en la imprenta mecánica relativiza en buena medida su fidelidad respecto a los originales manuscritos del creador y, por tanto, la invalida como garante de su última voluntad, acaso traicionada por la cadena de intervenciones operadas sobre el primer autógrafo.

Tanto es así que la gran conquista del siglo xx para fijar el texto crítico del *Quijote*, la vuelta imprescindible a las primeras ediciones —no culminada realmente, con verdadero compromiso filológico, hasta la edición de Gaos y

[15] Así fue bautizada y proclamada, a bombo y platillo, por su principal artífice, en todos los medios de comunicación no académicos, la de Rico del año 1998, en cuyos preliminares se descalificaba demoledoramente a cuantos editores fueron: «La embriaguez correctora de Hartzenbusch», «El hibridismo inconsecuente de la Academia», «La edición de Fitzmaurice-Kelly es más un farol que una buena baza», «La absoluta falta de capacidades [de Cortejón] para la labor», «Rodríguez Marín no había explorado por sí mismo la transmisión», etc. Empero, no mucho después, se reconocería: «Pero todas esas innovaciones respecto a nuestra edición anterior no pretenden sino aproximarnos un poco más a las mismas metas de 1998, a sabiendas de que nunca conseguiremos alcanzarlas plenamente ni habrá jamás un *Quijote* que pueda reputarse 'definitivo'» (Rico, 2004, vol. I, pág. xviii).

UAM Ediciones

sin respaldo «científico» hasta la de FLORES—, se ha ido al traste en los últimos años «por obra y gracia» de la recientemente aplicada a textos españoles, aunque ya antigua para los de otras lenguas, *textual bibliography*.[16] Gracias a ella, se ha evidenciado la necesidad de tener muy en cuenta, a la hora de fijar el texto crítico, las posibles incidencias o manipulaciones que el proceso de manufacturación del libro en la imprenta manual de entonces pudo interponer entre el original del autor y la letra que salía de las prensas. Incidencias, desde luego, descuidadas en la edición de nuestros clásicos y capitales en muchos casos, pues la impresión por *formas* —o «caras del pliego»— exigía, como paso previo, «contar» los originales para distribuir previamente los contenidos de cada cara del pliego, desencadenando un complicadísimo proceso editorial expuesto a toda suerte de alteraciones y aun adulteraciones en cada uno de los pasos previos a la aparición de la príncipe; limitándonos a los principales: 1.- original autógrafo, 2.- deslices del amanuense en el original de imprenta, 3.- manipulaciones de los cajistas en el original de imprenta ya impreso, 4.- enmiendas del corrector o del autor, 5.- retoques en el proceso legal de autorización del libro, 6.- *editio princeps*. Naturalmente, tras ese rosario de manipulaciones en la —llamémosle— «cadena de montaje», aceptaremos que las posibilidades de desviación entre el punto de partida, el original autógrafo, y el de llegada, la edición príncipe, son abundantes; incluso, admitiremos que el texto impreso por esa vía necesariamente tiene que alterar, en mayor o menor medida, el original que le sirvió de base, sin que sea humanamente posible determinar hasta qué punto fue así en el caso del *Quijote*.

Otra cosa bien distinta —decimos— es la manera de proceder críticamente a la que se ve abocado el estudioso, una vez asumidos semejantes «presupuestos teóricos» como incontestables de todo punto; sobre todo cuando se trata —como es el caso de ambas partes del *Quijote*— de impresos áureos de testimonio único. Ante el hecho insalvable de que el único rastro y muestra de la «última voluntad del autor» nos viene dado por la 'príncipe', y convencidos de que ésta no es «muestra inequívoca» de aquélla, ¿qué hacer?: ¿damos rienda suelta a la enmienda *ope ingenii*, a sabiendas de que desconocemos la voluntad del autor y suplantamos ésta por nuestro propio *iudicium*?; ¿o, acaso, tendremos que renunciar a editar a nuestros clásicos porque sabemos bastante más que antaño de la imprenta manual de los Siglos de Oro…? A nuestro entender, la «bibliografía textual» ha supuesto un gran avance, pero no pasa de poner en manos del crítico una herramienta más, valiosísima, con la que llevar a cabo su labor de fijación textual con mayor solidez 'científica'. En ningún caso podrá invalidar

[16] Por lo que aquí interesa, bastará con hojear el siguiente tomo de Varios: *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, ed. de Pablo Andrés y Sonia Garza, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000.

UAM Ediciones

la importancia crucial de la *editio princeps* —máxime la de testimonio único—, pues, por adulterada que esté respecto al original del autor, siempre seguirá siendo la muestra más cercana y, acaso, la más fiable; la que, por lo demás, le dio vida a la obra y al libro, la que leyeron los contemporáneos, la que asumió como propia el mismo autor, la que sirvió de base a las reediciones posteriores, la que… Sabemos con certeza que en filología —menos en crítica textual pura y dura— no hay fórmulas mágicas ni panaceas y, de resultas, bueno será que los métodos 'modernos' se sumen a los 'antiguos' —los lachmannianos y neo-lachmannianos incluidos—,[17] conformándose con aportar su granito de arena a la compleja tarea de editar las obras de nuestros clásicos, aunque formen parte de la denominada «Galaxia Gutenberg».

Pero sea de ello lo que fuere, no discutiremos que la bibliografía textual ha introducido un verdadero revulsivo en los viejos planteamientos críticos aplicados a nuestros clásicos en general y al *Quijote* en particular. Donde teníamos un caso elemental de «testimonio único» que hacía depender toda la tarea ecdótica de la *editio princeps*, sin mayor espacio crítico que la reproducción fidedigna de la misma o, en el mejor de los casos, la conjetura *ope ingenii* amparada en el rastreo meticuloso de las correcciones introducidas —sin mayor autoridad— por los demás editores, se nos ha puesto ante un laberíntico «impreso áureo», expuesto a las prácticas de la impresión manual en la época, que garantizan las deturpaciones de la letra original del autor ya en el proceso mismo de la elaboración de los primeros ejemplares impresos, legitimando y autorizando así todo tipo de enmiendas y alteraciones. En consecuencia, no queda más remedio que reformular drásticamente los viejos planteamientos: el *Quijote* —habría que decir ahora—, como «impreso áureo de testimonio único» que es, se nos ha conservado en unos originales que alteraron, en mayor o menor medida, la letra manuscrita de Cervantes pero que no dejan de marcar el *non plus ultra* para el editor: tan legítimo resulta, por tanto, reproducir con absoluta fidelidad el único texto base autorizado, la primera edición, como intentar enmendarlo en los lugares supuestamente corruptos.

Así pues, a la altura de 2005, cuatrocientos años después…, cuando se trata de editar el *Quijote*, tan sólo una cosa hay segura: estamos atrapados críticamente

[17] Desde luego, resulta inadmisible la actitud de quienes arrumban, de un plumazo, el trabajo de cuantos nos precedieron, amparados en los avances de esta nueva disciplina ecdótica, pese a no haber contribuido en absoluto ni a su desarrollo ni a su correcta aplicación: «La escuela lachmanniana ha vivido llamativamente encerrada en sí misma, circunscrita a un repertorio de obras y problemas en buena medida homogéneos, y en los peores casos ha confundido sus propios horizontes con los límites del universo (ecdótico) […]. De la *recensio* al *iudicium*, la crítica textual de una transmisión impresa debe apoyarse ininterrumpidamente en la *ratio typographica*» (Francisco Rico, *Crítica textual y transmisión impresa [para la edición de «La Celestina»]*, en *Imprenta…*, cit., págs. 223-41; en concreto, 239).

UAM Ediciones

en un verdadero callejón sin salida del que a duras penas escaparemos. Ante la falta de autoridad de la *editio princeps* y, simultáneamente, ante su condición de testimonio único, todo queda abandonado a la voluntad del crítico que no cuenta con más asidero que su propio «criterio» filológico para decidir cuándo, como y por qué respeta o enmienda el texto cervantino...

* * *

Por todo ello, en resumidas cuentas, resulta de capital importancia —a nuestro entender, ahora más que nunca—, no perder de vista el punto de vista cervantino a la hora de manipular textualmente los impresos del *Quijote*, pues no tenemos otro asidero al que aferrarnos. Y si tomamos en consideración la postura de Miguel de Cervantes a la hora de editar su *Don Quijote de la Mancha*, el criterio que ha de regir el trabajo no tienen vuelta de hoja: según Cervantes, editar el *Quijote* exige atenerse a la *editio princeps*, respetando incluso sus más graves deficiencias textuales. Cualquier otra solución, por ingeniosa y acertada que nos parezca atentaría imperdonablemente contra la última voluntad del autor: rompería la singular alianza ecdótica establecida por él entre ambas partes de la novela y —mucho más grave— traicionaría sus convicciones críticas: las manipulaciones, olvidos y demás accidentes textuales —parece darnos a entender— sufridos por los originales en el proceso de impresión son inherentes al hecho literario en sí mismo, de modo que sólo cabe asumirlos literariamente. Cervantes debía de tener muy claro que «su» literatura nacía —con deformaciones respecto al original y todo— en la letra de molde estampada en las primeras ediciones, y no vaciló en legitimarlas como fuente única de su inmortal historia caballeresca.

Muestra de variantes

El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha					
Edición príncipe	Rodríguez Marín	Schevill y Bonilla	Vicente Gaos	Sevilla y Rey	Francisco Rico
coſa digna que no ¶2ᵛ, 1	cosa digna de notar que no (P3)	cosa digna [de notar] que no	cosa digna que no	cosa digna que no	cosa digna de notar que no
volume ¶3ᵛ, 10	volumen	volume[n]	volume	volume[n]	volumen
que continiendoſe ¶4ᵛ, 5-6	que, no continiéndose	que, [no] continiéndose	que, continiéndose	que, continiéndose	que, no continiéndose
podantes ¶¶2ᵛ, 24	pedantes	pedantes	pedantes	pedantes	pedantes
exexcicio 3r, 33	ejercicio	exercicio	ejercicio	ejercicio	ejercicio
Hepila 3ᵛ, 16	hacerla	[hacerla]	hacerla	hacerla	hacerla
arrimada la yegua 12ʳ, 24	arrendada la yegua	arrimada la yegua	arrimada la yegua	arrendada la yegua	arrendada la yegua
libros de entendimiento 21ʳ, 19	libros de entretenimiento	libros de entendimiento	libros de entendimiento	libros de entendimiento	libros de entretenimiento
querer a todas bien 49v, 29-30	querer bien a todas	querer a todas bien	querer a todas bien	querer a todas bien	querer a todas bien
El rigor del Leon 53r, 6	«El rugir del león	El [rugir] del leon	El rugir del león	El rugir del león	El rugir del león
peña Polio 62ᵛ, 29	Peña Pobre	Peña Pobre	Peña Pobre	Peña Pobre	Peña Pobre
Cide Mahamate Benēgeli 65ʳ, 30-31	Cide Hamete Benengeli	Cide Mahamate Benengeli	Cide Mahamate Benengeli	Cide Mahamate Benengeli	Cide Mahamate Benengeli
quando los Gallegos 68ᵛ, 27	cuando los harrieros	quando los gallegos	cuando los gallegos	cuando los gallegos	cuando los arrieros
traen y derriban 99ʳ, 24	traen y derivan	traen y deriban	traen y derriban	traen y derriban	traen y derivan
Lotario 197ʳ, 27	Anselmo	[Anselmo]	Anselmo	Anselmo	Anselmo
conuenencia… de Veneciano 231ᵛ, 28 y 32	con Venecia… de venecianos	con Venecia… de venecianos	con Venecia… de venecianos	con Venecia… de[l] veneciano	con Venecia… de venecianos
diziendo, y hablando 309r, 23-245	diciendo y ha-ciendo	diziendo y ha-blando	diciendo y ha-ciendo	diciendo y ha-ciendo	diciendo y ha-ciendo
ſe didiuierō 312ᵛ, 3-4	se dividieron	se diuidieron	se dividieron	se dividieron	se dividieron
Eruolo *3ʳ, 3	herboso	eruoso	herboso	hermoso	herboso

UAM Ediciones

Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha					
Ceriongilio 5r, 25-26	Cirongilio	Ceriongilio	Cirongilio	Cirongilio	Cirongilio
llamarla ſeñora 17r, 28	llamarla señoría	llamarla *señor[i]a*	llamarla *señora*	llamarla señora	llamarla «señoría»
carſe por las nubes 78r, 6	casarse por las nubes	c[as]arse por las nubes	casarse por las nubes	alzarse por las nubes	casarse por las nubes
vn retablo de Meliſendra dada 96v, 30	un retablo de la libertad de Melisendra, dada	vn retablo de Melisendra [libertada]	un retablo de Melisendra, dada	un retablo de Melisendra, libertada	un retablo de la libertad de Melisendra, dada
deſpachado 98r, 4	despechado	despechado	despachado	despechado	despechado
plaça de plazer 116v, 20	casa de placer	[casa] de plazer	casa de placer	casa de placer	casa de placer
docucumentos 161r, 3-4	documentos	documentos	documentos	documentos	documentos
ſobre el aumẽto đ la necedad 163v, 9	sobre el cimiento de la necedad	sobre el cimiento de la necedad	sobre el cimiento de la necedad	sobre el cimiento de la necedad	sobre el cimiento de la necedad
trecien-cientos y ſeyſcientos 178r, 34-178v, 1	trecientos o seiscientos	trecientos o seyscientos	trecientos y seiscientos	trecientos o seiscientos	trecientos o seiscientos
mas que el tiempo 2002r, 17	más que el viento	mas que el tiempo	más que el tiempo	más que el tiempo	más que el viento
vnas imagines de reliebe, y entabladura 219r, 10-11	imágines de relieve y entalladura	vnas imagenes de reliebe y entabladura	imágines de relieve y entabladura	imágines de relieve y entabladura	imágines de relieve y entalladura
pedir gallinas 226r, 17	pedir gullurías	pedir gallinas	pedir gallinas	pedir gallinas	pedir gullurías
penſati- ademas 268v, 9-10	pensativo a demás	pensati[uo] a demas	pensativo además	pensati[vo] además	pensativo además
diaxo 271v, 14-15	dijo	dixo	dijo	dijo	dijo
dixo 272v, 34	dijo Sancho	dixo Sancho	dijo Sancho	dijo [Sancho]	dijo Sancho

UAM Ediciones

BIBLIOGRAFÍA

ALVAR, Carlos, (dir.), *Gran enciclopedia cervantina*, Madrid: Centro de Estudios Cervantinos - Castalia, 2005, vol. I («a buen bocado - Aubigné»).

CALDERÓN, Juan, *Cervantes vindicado en ciento y quince pasajes*, 1854.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid: J. de la CUESTA, 1605 (1ª [príncipe] y 2ª) y 1608 (3ª); Bruselas: R. VELPIUS, 1607.

—, *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, Madrid: J. de la CUESTA, 1615.

—, *Don Quijote de la Mancha*, ALLEN, J. J., Madrid: Cátedra, 1977 y ss. (2 vols.); AVALLE-ARCE, J. B., Madrid: Alhambra, 1979 y 1988 (2 vols.); BOWLE, J., Londres-Salisbury: Eduardo Aston, 1781 (6 vols.); CLEMENCÍN, D., Madrid: D. E. Aguado, 1833-39 (6 vols.; y Madrid: Ediciones Castilla, 1947 y 1966); CORTEJÓN, C. (continuada por J. Givanel Mas y J. Suñé Benajes), Madrid: Victoriano Suárez, 1905-13 (6 vols.); FITZMAURICE-KELLY, J. y J. ORMSBY, Edimburgo-Londres: David Nutt, 1898-99 (2 vols.); FLORES, R. M., Vancouver: University of British Columbia Press, 1988 (2 vols.); GAOS, V., Madrid: Gredos, 1987 (3 vols.); HARTZENBUSCH, J. E., Argamasilla de Alba: M. Rivadeneyra, 1863 (4 vols.); MÁINEZ, R. L., Cádiz: J. R. Rodríguez, 1876-1879 (2 vols.); MONMARTE, J., Bruselas, 1662; MURILLO, L. A., Madrid: Castalia, 1978 y ss. (3 vols.); RAE, Madrid: Joaquín Ibarra, 1780 y 1782 (4 vols.); RICO, F., coord., Barcelona: Crítica, 1998 y ss. (2 vols.); RIQUER, M. de, Barcelona: Planeta, 1990; RODRÍGUEZ MARÍN, F., Madrid: Atlas, 1947-49 (10 vols.); SCHEVILL, R., vols. XV-XVIII de las *Obras Completas* editadas por Schevill-Bonilla, Madrid: Gráficas Reunidas, 1928-41 (XV, 1928; XVI, 1931; XVII, 1935 y XVIII, 1941); SEVILLA ARROYO, F. y A. REY HAZAS, vol. I de la *Obra completa*, Alcalá de Henares, C.E.C., 1993 y Madrid: Alianza Editorial, 1996 y ss. (también en Madrid: Centro de Estudios Cervantinos — Micronet, 1997 [en CD]); SEVILLA ARROYO, F., en *Obras completas*, Madrid: Castalia, 1999 (y en Barcelona: De Bolsillo, 2002; Barcelona: Lunwerg, 2005; Madrid: Sial, 2005, etc.); TONSON, J. y R., Londres, 1738.

EISENBERG, Daniel, «El rucio de Sancho y la fecha de composición de la Segunda Parte de *Don Quijote*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 25 (1976), págs. 94-102.

—, «Que nos falta una edición crítica del *Quijote*», *Palabra crítica (Estudios en homenaje a José Amezcua)*, ed. S. González García y L. von der Walde, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa y Fondo de Cultura Económica, 1997, págs. 302-14.

UAM Ediciones

—, «Los textos digitales de las obras de Cervantes», *Cervantes 1547-1997. Jornadas de investigación cervantina*, ed. A. González, México: El Colegio de México, 1999, págs. 53-61.

FLORES, Robert M., *The Compositors of the First and Second Madrid Editions of «Don Quixote», Part I*, Londres: The Modern Humanities Research Association, 1975.

—, *The Loss and Recovery of Sancho's Ass in «Don Quixote», Part I*, *Modern Language Review*, LXXV [1980], págs. 301-30.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, *¿Cómo editar textos impresos? Notas y comentarios para un manual*, *La Corónica*, 30.2 (2002), págs. 279-315.

—, *Escribir, componer, corregir, reeditar, leer (o las transformaciones textuales en la imprenta)*, en *Libro y lectura en la península Ibérica y América (siglos XIII al XVIII*, ed. A. Castillo Gómez, León: Junta de Castilla y León, 2003, págs. 209-42.

—, *La crítica textual ante el siglo XXI: la primacía del texto*, en *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, ed. L. von der W. Moheno, México: UNAM, 2003, págs. 417-90.

—, José Manuel, *De los libros de de caballerías manuscritos al «Quijote»*, Madrid: Sial, 2004.

MOLL, Jaime, *De la imprenta al lector (Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVII)*, Madrid: Arco/Libros, 1994.

OLIVER ASÍN, Jaime, *El «Quijote» de 1604*, Madrid: Tecnos, 1948.

RICO, Francisco , «Componedores y grafías en el *Quijote* de 1604 (Sobre un libro de Robert M. Flores)», en A. Bernat Vistarini [ed.], *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 1998, págs. 63-83.

—, *«Don Quijote,* Madrid, 1604, en prensa», en *Bulletin Hispanique*, 101.2 (1999), págs. 415-34.

ROSENBLAT, Ángel, *Las «incorrecciones» del «Quijote»*, en *La lengua del «Quijote»*, Madrid: Gredos, 1978, págs. 242-345.

SEVILLA ARROYO, Florencio, *La edición de las obras de Miguel de Cervantes (I)*, en *Cervantes (Actas del Seminario Internacional sobre el estado actual de los estudios cervantinos)*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995, págs. 75-102.

—, *La edición de las obras de Miguel de Cervantes (II)*, en *Cervantes (Actas del Seminario Internacional sobre el estado actual de los estudios cervantinos)*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995, págs. 103-35.

—, «Rico contra Cervantes: Francisco Rico ofrece 'su' Don Quijote de la Mancha 'al común de los mortales'», *Manuscrit.CAO,* VII (1996-1998), págs. 133-144.

—, *Editar a Cervantes*, «Voz y Letra», IX.1 (1998), págs. 141-54.

—, «El *Quijote* de Francisco Rico: ¿Filología o Marketing?», *31 Boletín de la Asociación de profesores de español,* (abril-junio, 1998), págs. 4-7.
—, (ed.), Miguel de Cervantes Saavedra, *Obras completas*, Madrid: Castalia, 1999.
—, *Corregir a Cervantes: límites y riesgos*, en *Cervantes 1547-1997. Jornadas de investigación cervantina,* ed. Aurelio González, México: El Colegio de México, 1999, págs. 15-52.
—, «Madrid, Juan de la Cuesta, 1605 y 1615: el *Quijote* definitivo», *Filologia dei testi a stampa (area iberica)*, Simposio Internazionale, Pescara, 20-22 novembre 2003.
—, «La edición y las ediciones del *Quijote*», en *El «Quijote» desde el siglo XXI*, ed. N. Salvador Miguel y S. López-Ríos, Alcalá de Henares: CEC, 2005, págs. 25-34.
URDANETA, Amenodoro, *Cervantes y la crítica*, 1877.
VARIOS, *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. F. Rico, ed. P. Andrés y S. Garza, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000.

María Jesús Zamora Calvo, *Ensueños de razón. El cuento inserto en tratados de magia (siglos XVI y XVII)*, Madrid: Ed. Iberoamericana, Biblioteca Áurea Hispánica 31, 2005, 252 págs., ISBN-84-8589-131-3.

Los libros de magia que se editaron en Europa durante los siglos XVI y XVII y su mundo circundante (el diablo, la alquimia, el mago, la bruja...) reflejan un universo intelectual y cultural que ha fascinado siglos después de que ya hayamos conocido también la Europa de las Luces. Y aún así el tarot y la adivinación —combinados con la astrología, el horóscopo y la carta astral individual— parecen tener hoy un gran número de profesionales y adeptos que conocen el arcano lenguaje de la magia —además de convertirse en una peculiar fuente lucrativa para quienes se dedican a ello—. Pero no sólo se trata de un interés popular, sino que culturalmente sigue atrayendo en el cine y en la literatura; así, podríamos pensar en *La bruja novata* (Walt Disney...), *El aprendiz de mago* (Mickey Mouse, Walt Disney...), *La bruja Samantha*, *El mago Merlín*, *Me casé con una bruja*, etc., o en otras que insisten en el aciago argumento de vender el alma al demonio (*Pactar con el diablo*); o, cómo no, en novelas de gran difusión y cuyos títulos no dejan resquicio a la duda, como *El alquimista* (de P. Coelho) o *El alquimista impaciente* (de L. Silva). Lo cierto es que en la actualidad el mundo del Medievo y del Barroco vende, y vende porque gusta al hombre moderno, que quizás —como el de aquella época— esté sumido en la noche oscura del alma. El esoterismo de hoy hace sonreír al hombre racional, pero, ciertamente, nos sugiere pautas para comprender la razón de su éxito: una mezcla de temor y de esperanza ante lo incontrolable de la vida humana, que parece asequible, comprehensible, gracias a los elementos que utiliza la magia. Pero al mismo tiempo deleita y ahí radica parte de su éxito, pues también invita a hacer volar la imaginación; naturalmente, eso convierte la magia en un efectivo instrumento de manipulación, pero, dejando eso al margen, ¿quién no ha tenido

Anterior Siguiente Buscar Imprimir Inicio Índice
UAM Ediciones

deseo alguna vez de salir volando en una escoba, o de que el equipaje se haga solo con un simple sortilegio mágico que suene a latín? Muchos son los motivos por los que se puede abordar la lectura de este texto; en primer lugar, por la atracción del tema; en segundo lugar, porque su redacción es ágil y de interés para quien no sea especialista; en tercer lugar, por la profundidad, originalidad, rigor y metodología que la autora ha desempeñado.

No sólo la atracción curiosa explica el auge de la literatura con ingredientes de magia en los siglos XVI-XVII; el neoplatonismo renacentista tiene influencia en una sociedad que va adquiriendo saberes de carácter hermético (enfrentados al racionalismo aristotélico-tomista) y que modela un pensamiento mágico-espiritual del universo. Así, aquel individuo que conozca los mecanismos de funcionamiento del universo puede ejercer el control sobre la naturaleza, sobre los seres, sobre el mundo. La magia es la disciplina que permite el estudio y el conocimiento de las relaciones ocultas que determinan el devenir de los acontecimientos o que explican el suceder de lo acontecido. En consecuencia, el mago posee un poder superior sobre quienes desconocen esa «ciencia esotérica», dado que adquiere la envidiable capacidad de prevenir el futuro, de minimizar las consecuencias deterministas del devenir e, incluso, de intervenir en él.

En paralelo a este apasionante mundo surge el de la literatura en la que se inserta la magia. Hay una destacada bibliografía sobre la influencia de la magia en la literatura de la época, pero hasta la llegada de esta ya imprescindible obra de Mª Jesús Zamora había un vacío en lo relativo a los tratados de magia, cuyo interés filológico y literario es ya evidente. Los cuentos que ilustran los tratados de magia —esperamos con impaciencia su próxima edición— parecen recibir influencias de la tradición oral y escrita, a las que se añaden características propias que los determinan respecto a otras narraciones breves.

Ha sido necesario buscar los tratados de magia publicados en Europa durante los siglos XVI-XVII por los fondos de bibliotecas universitarias, nacionales, públicas y privadas en España, Francia, Portugal, Italia, Alemania e Inglaterra. La autora, tras esa ardua labor de búsqueda, ha tenido que catalogar, clasificar y valorar todos esos fondos. Y de todas las aportaciones que ofrece el libro, destacamos dos: a) la catalogación y la clasificación de los 250 tratados de magia, elenco inédito hasta la fecha (págs. 115-128); b) el planteamiento original, que sustenta la base teórica de la obra, de que las narraciones ilustrativas que se insertan en los tratados de magia son un género narrativo breve, el cuento, que todavía no había recibido aún un estudio específico y aislado (págs. 137-206).

En el capítulo 1, *Tratados de magia* (págs. 21-136), Mª Jesús Zamora los define, los circunscribe a su época, los caracteriza, los clasifica y los analiza desde el punto de vista literario. Nos sumerge en las primeras páginas en las circunstancias confusas y decadentes, de locura de un *mundus inversus* que busca un sentido mágico a la existencia racional. En los tratadistas encontramos la

dualidad de la magia *versus* la razón: filósofos ocultistas y magos; demonólogos e inquisidores. Todos ellos escriben sobre cuanto no puede ser explicado por medio de la razón, materia que la autora clasifica en tres apartados que agrupará páginas más adelante, en este orden, en el catálogo de las obras estudiadas: magia, demonología y brujería.

Aquellos volúmenes donde se trata de la magia como disciplina forman parte del primer grupo: distinción entre magia blanca y magia negra, explicación de los poderes de destrucción de ciertos individuos, respuestas sobre los interrogantes que suscita la existencia humana, etc. Por tanto, los «tratados de magia» pueden, a su vez, ser divididos en otros cuatro: 1) magia natural o estudios de los sucesos del universo y consejos para controlarlo; 2) filosofía oculta (cábala); 3) magia adivinatoria, que comprende cualquier suerte de vaticinio; 4) magia amatoria, cuyo fin último es el uso, disfrute, control del amor en todas sus facetas y recursos (pócimas, ungüentos, filtros...).

En el marco de la demonología y de la figura central del diablo hay distinción entre los manuales de exorcistas, que explican los ritos, oraciones, gestos, plegarias e invocaciones con tanto detalle que proporcionan una valiosa información sobre el poder de la retórica durante estos siglos: no sólo ornamenta, sino que tiene una clara función persuasiva y deleitosa. La brujería aborda las características físicas y psicológicas de las brujas, la estructura de los aquelarres, el trato con el macho cabrío, ungüentos mágicos, jerarquía dentro del grupo y prácticas cotidianas (necrofagia, vampirismo...).

Contra todos esos excesos de libertinaje se enfrentan los inquisidores en sus escritos, detallados y crueles. Surgen así unos tratados que, en palabras de la autora, «gozan de una gran repercusión no sólo en la sociedad y en el pensamiento de una época llena de contradicciones, sino también en una literatura que se alimenta de ellos [...] para recrear realidades donde el ensueño y la razón caminan juntos» (pág. 114).

Y esos relatos ocupan el interés del lector en el capítulo 2, *Cuentos insertos en tratados magia* (págs. 137-206). El uso del cuento por parte de los tratadistas se explica por los ejercicios retóricos en las universidades de *progymnasmata*, de forma que el peso clásico en la formación intelectual de los escritores forma parte de su bagaje cultural. Antes de llegar a la necesaria definición de este tipo de cuentos insertos en los tratados de magia, dedica la autora unas páginas a la historia y naturaleza del cuento hasta el s. XVII, pues considera necesario precisar las diferencias entre el cuento de tradición oral (folclórico) y el tradicional (breve, alegre, realista y de estructura dialogada), al que pertenecen los cuentos objeto de su estudio. En estos relatos confluye la influencia de otros géneros (*exemplum*, nova, lai, fabliau, mito, milagro y novela), su temática está relacionada con la magia (misoginia, herejía, pacto con el diablo, sexualidad...), y sus personajes —que carecen de profundidad psicológica— se ajustan a dualismos (bueno /

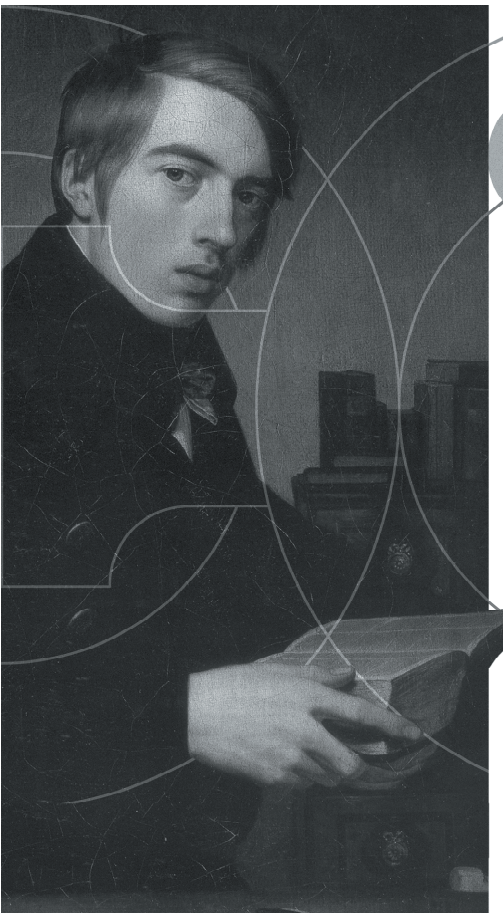
malo, agredido / agresor, santo / pecador...), entre los que destacan la bruja, el mago, el diablo y el hombre.

De todo ello surge un género de relato breve, cuyas características son propias y definitorias: cruce entre lo real y lo mágico; estructura con unidad argumental que se rige por la ley de la posición inicial y final, con abundantes repeticiones de uno o varios elementos; referencia a la fuente, lugar o tiempo de donde ha sido tomado el cuento, sin comienzo ni final abrupto del relato.

En las *Conclusiones* (págs. 207-210) recoge la autora no sólo la recapitulación teórica de sus acertadas hipótesis literarias, sino que, además, traza un ajustado paisaje de la mentalidad del Siglo de Oro y de cómo la literatura es un espejo de un mundo que, con los años, ha alcanzado (supuestamente) las luces de la razón. Termina con una completa *Bibliografía* (págs. 211-236), que está estructurada en siete partes, buena muestra del exhaustivo criticismo con el que la autora ha abordado su investigación: teoría y crítica de la literatura; catálogos y colecciones de cuentos; estudios literarios sobre los siglos de oro; magia, demonología y brujería en los siglos de oro; pensamiento filosófico del Renacimiento y del Barroco; historia política, económica y social; diccionarios. Dos útiles índices (onomástico y temático) cierran el libro (págs. 237-252).

Tras la fructífera e interesante lectura de *Ensueños de razón*, animamos a la autora a que avance en el estudio del relato breve y compare las conclusiones a las que ha llegado con esta tipología de cuento inserto en tratados de magia en relación con otros que puedan formar parte de otros libros "técnicos" (obras religiosas, bélicas, didácticas...) o, simplemente, con otros de entretenimiento que siglos antes tuvieron tanto auge (cuentos insertos en novelas, relatos breves que se insertan en las sátiras, pequeños relatos que se encadenan en la épica, etc.). Sin duda, no sólo la magia, sino también el relato breve son dos ámbitos de investigación apasionante de los que Mª Jesús Zamora nos regalará aún muchas páginas que, como las de este libro, combinarán rigor científico, erudición y amenidad. Esperamos ya con impaciencia la edición de los cuentos.

CARMEN GONZÁLEZ VÁZQUEZ
(Universidad Autónoma de Madrid)



EDITORIAL CASTALIA

visite nuestra página web
www.castalia.es

Zurbano, 39
28010 Madrid
Tel.: 91 3195857
Fax: 91 3102442
e-mail:
castalia@castalia.es

Varios autores — **siglos Dorados. Homenaje a Augustin Redondo**
[2 tomos]
Colección Homenajes

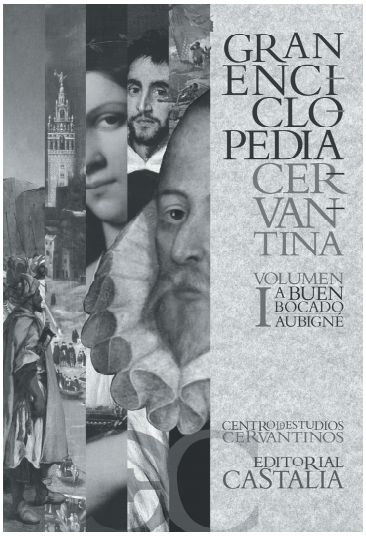
Lope de Vega — **Los locos de Valencia**
Clásicos Castalia 276/Clásicos Castalia 35 aniversario

Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos
Clásicos Castalia 280/Clásicos Castalia 35 aniversario

Miguel de Cervantes — **Don Quijote de la Mancha**
[Selección de textos]
Castalia Prima 34

Alonso Fernández de Avellaneda — **El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras**
Clásicos Castalia 35 aniversario 41

Augustin Redondo — **Otra manera de leer El Quijote**
[edición en rústica]
Nueva Biblioteca de Reudición y Crítica 13



Varios autores — **Gran Enciclopedia Cervantina**
Director: Carlos Alvar
Tomo I: a buen bocado-Aubigné

Francisco de Quevedo — **El Buscón**
[nueva edición corregida y renovada]
Clásicos Castalia 177/Clásicos Castalia 35 aniversario

Francisco de Rojas Zorrilla — **Donde hay agravios no hay celos. Abrir el ojo.**
Clásicos Castalia 282/Clásicos Castalia 35 aniversario

Hernando del Castillo — **Cancionero general**
Edición de Joaquín González Cuenca
Premio Real Academia Española de Investigación Literaria 2006
Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica 26

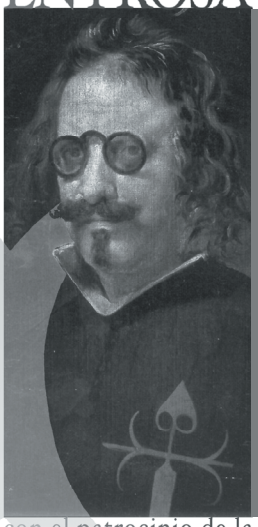
OBRAS COMPLETAS EN PROSA

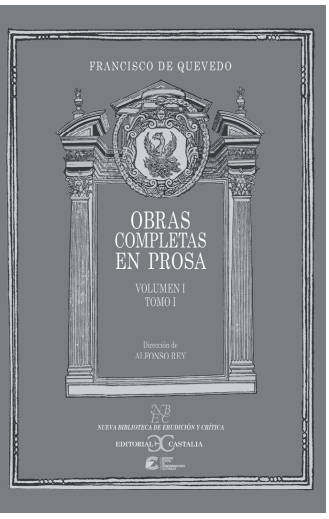
Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica
n. 24

Edición de Alfonso Rey [director]

Colaboradores:

Ignacio Arellano
Soledad Arredondo
Antonio Azaustre Galiana
Manuel Á. Candelas Colodrón
Francis Cerdan
James O. Crosby
Eva Díaz Martínez
Celsa Carmen García Valdés
Beatriz González
Carmen Isasi
Pablo Jauralde
Sagrario López Poza
Miguel Marañón
Valentina Nider
Carmen Peraita
Isabel Pérez Cuenca
Fernando Plata
Alfonso Rey
Josette Riandière La Roche
Fernando Rodríguez-Gallego
Victoriano Roncero
Mercedes Sánchez
Lía Schwartz
María José Tobar Quintanar
Manuel Urí
Carlos Vaíllo





con el patrocinio de la
SOCIEDAD ESTATAL DE CONMEMORACIONES CULTURALES

Volumen II

Introducción

Obras burlescas
Edición de Antonio Azaustre

El Buscón
Edición de Pablo Jauralde

Fuentes manuscritas e impresas
Aparato crítico
Índice de voces
Bibliografía

Volumen III

Escritos históricos y políticos

Introducción

Carta del Rey don Fernando el Católico
Edición de Carmen Peralta

Grandes anales de quince días
Edición de Victoriano Roncero

Mundo caduco
Edición de Victoriano Roncero

Carta a Luis XIII
Edición de Carmen Peralta

El chitón de las tarabillas
Edición de Ángel Candelas

Visita y anatomía de la cabeza de Richelieu
Edición de Josette Riandiére

Breve compendio de los servicios de Don Francisco Gómez de Sandoval
Edición de Alfonso Rey

Respuesta al Manifiesto del Duque de Braganza
Edición de Soledad Arredondo

Panegírico a Felipe IV
Edición de Alfonso Rey

Fuentes manuscritas e impresas
Aparato crítico
Índice de voces
Bibliografía

Entregas anteriores:

Volumen I
Tomo I

Obras crítico-literarias

Prematicas del Desengaño contra los poetas güeros
Cuento de cuentos
La culta latiniparla
Preliminares literarios a las poesías de fray Luis de León
Preliminares literarios a las obras de Francisco de la Torre

Obras satírico-morales

Sueños y discursos de verdades soñadas

Tomo II

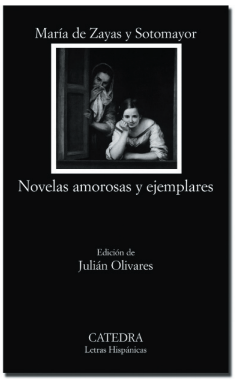
Obras satírico-morales [continuación]

Discurso de todos los diablos o infierno emendado
La Fortuna con seso y la Hora de todos

Apéndices:
I. Fuentes manuscritas e impresas
II. Aparato crítico
III. Índice de voces anotadas
IV. Bibliografía

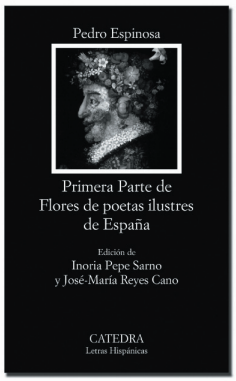
UAM Ediciones

LETRAS HISPÁNICAS

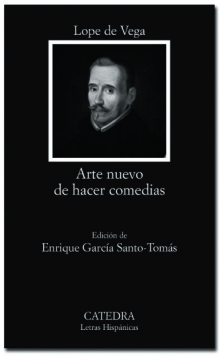


NOVELAS AMOROSAS Y EJEMPLARES
MARÍA DE ZAYAS Y SOTOMAYOR
Edición de Julián Olivares

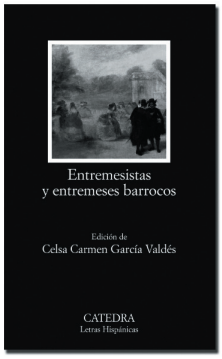
HISTORIA DE LA MONJA ALFÉREZ, CATALINA DE ERAUSO, ESCRITA POR ELLA MISMA
Edición de Ángel Esteban



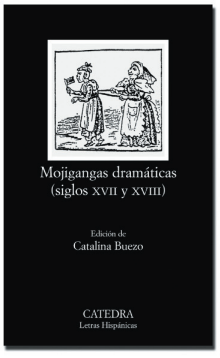
PRIMERA PARTE DE FLORES DE POETAS ILUSTRES DE ESPAÑA
PEDRO ESPINOSA
Edición de Inoria Pepe Sarno
José-María Reyes Cano



ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS
LOPE DE VEGA
Edición de Enrique García Santo-Tomás

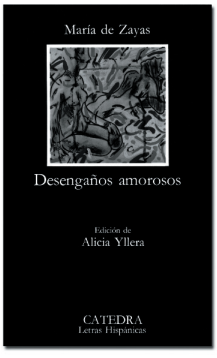


ENTREMESISTAS Y ENTREMESES BARROCOS
Edición de Celsa Carmen García Valdés



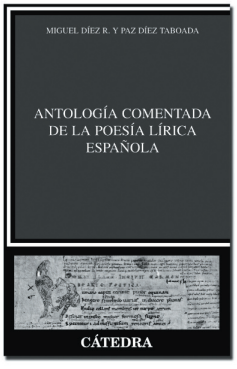
MOJIGANGAS DRAMÁTICAS (SIGLOS XVII Y XVIII)
Edición de Catalina Buezo

CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS



DESENGAÑOS AMOROSOS
MARÍA DE ZAYAS
Edición de Alicia Yllera

ANTOLOGÍA COMENTADA DE LA POESÍA LÍRICA ESPAÑOLA
MIGUEL DÍEZ R. Y PAZ DÍEZ TABOADA



Comercializa: CGA COMERCIAL GRUPO ANAYA Juan Ignacio Luca de Tena, 15. Telf: 91 3938600 Fax: 91 3209129 / 91 7426631 28027 MADRID
INTERNET: http://www.catedra.com

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

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.

EDAD DE ORO XV
Leer «El Quijote».
Madrid, U.A.M., 1996, 216 págs.

EDAD DE ORO XVI
El nacimiento del teatro moderno.
Madrid, U.A.M., 1997, 343 págs.

EDAD DE ORO XVII
El mundo literario del Madrid de los Austrias.
Madrid, U.A.M., 1998, 247 págs.

EDAD DE ORO XVIII
Felipe II: Medio Siglo de Oro.
Madrid, U.A.M., 1999, 239 págs.

EDAD DE ORO XIX
Poética y Retórica en los siglos XVI y XVII.
Madrid, U.A.M., 2000, 322 págs.

EDAD DE ORO XX
Revisión de la novela picaresca.
Madrid, U.A.M., 2001, 222 págs.

EDAD DE ORO XXI
Libros de caballerías: textos y contextos.
Madrid, U.A.M., 2002, 549 págs.

EDAD DE ORO XXII
Música y literatura en los Siglos de Oro.
Madrid, U.A.M., 2003, 508 págs.

EDAD DE ORO XXIII
La lengua literaria en los Siglos de Oro
Madrid, U.A.M., 2004, 473 págs.

EDAD DE ORO XXIV
La tradición clásica en los Siglos de Oro
Madrid, U.A.M., 2005, 481 págs.

ALFREDO ALVAR EZQUERRA
Cervantes, la epistemología histórica de su tiempo y otros lugares comunes
CARLOS ALVAR
Las traducciones del Quijote
ALBERTO ANULA
Nombres deverbales neológicos en el Quijote
MANUEL ARIZA
Los estudios sobre la lengua y el estilo del Quijote
JAVIER BLASCO
Notas sobre un artista del fraude y del engaño: Avellaneda
JEAN CANAVAGGIO
Tradición culta y experiencia viva: don Quijote y los agoreros
JAIME FERNÁNDEZ S. J.
Visión de la crítica en el siglo XX sobre la muerte de don Quijote
MANUEL FERNÁNDEZ NIETO
La comida del Quijote
TEODOSIO FERNÁNDEZ
El Quijote *en Hispanoamérica: lecturas de Borges*
ÁNGEL GABILONDO
«Esto no puede ser sólo un sueño». Cervantes y Descartes: un par de modernos
ANTONIO GARCÍA BERRIO
Parteluz. Cervantes entre clasicismo y modernidad: razones sobre la centralidad canónica del Quijote
AURELIO GONZÁLEZ
Formas y funciones del Romancero en el Quijote
CHEN KAIXIAN
Don Quijote y China, don Quijote y yo
ISAÍAS LERNER
El Quijote *y el decir con seso*
BEGOÑA LOLO
El Quijote *en la música europea. Encuentros y desencuentros*
BEGOÑA LÓPEZ BUENO
Apolo versos, el amor conceptos: *la poesía en el* Quijote
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS
Don Quijote, *el mejor libro de caballerías jamás escrito*
ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ
De Avellaneda y Avellanedas
PATRICIA MARTÍNEZ GARCÍA
El Quijote *y la tradición antinovelesca francesa en los siglos XVII y XVIII*
JOSÉ MONTERO REGUERA
El Quijote *en 1640: historia, política y algo de literatura*
JOSÉ MARÍA PAZ GAGO
La semiótica ante el Quijote*: de los estudios estructurales a los estudios culturales*
AUGUSTIN REDONDO
Algunos aspectos religiosos del Quijote. *Entre burlas y veras*
ANTONIO REY HAZAS
Cervantes, Lope, Góngora, el Entremés de los Romances *y los primeros capítulos del* Quijote
JAVIER RODRÍGUEZ PEQUEÑO
Don Quijote de la Mancha *o el arte nuevo de hacer novelas*
JAVIER RUBIERA FERNÁNDEZ
Novela, drama y vida: la teatralidad del Quijote
ALDO RUFFINATTO
Italia con y sin Quijote
LÍA SCHWARTZ
Entre Aristóteles y Cicerón: ética y retórica en el Quijote
FLORENCIO SEVILLA ARROYO
El texto definitivo del Quijote*, según Cervantes*

RESEÑA

UAM Ediciones