

COMENTARIOS A CERVANTES

*Actas selectas del VIII Congreso Internacional
de la Asociación de Cervantistas*



FUNDACIÓN
M.ª CRISTINA MASAVEU PETERSON
Investigación & Mecenazgo



Comentarios a Cervantes

Actas selectas del VIII Congreso Internacional
de la Asociación de Cervantistas

Oviedo, 11-15 de junio de 2012

Ed. EMILIO MARTÍNEZ MATA y MARÍA FERNÁNDEZ FERREIRO



ASOCIACIÓN DE
CERVANTISTAS



FUNDACIÓN
M.ª CRISTINA MASAVEU PETERSON
Investigación & Mecenazgo



ec

EDITA Fundación María Cristina Masaveu Peterson

DIRECCIÓN CIENTÍFICA Emilio Martínez Mata
CON LA COLABORACIÓN DE María Fernández Ferreiro

© DE ESTA EDICIÓN Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014
© DE LOS TEXTOS Sus autores

IMAGEN DE CUBIERTA Don Quijote y Sancho (fragmento), frontispicio, Jérôme David, *Les adventures du fameux Chevalier Dom Quixot de la Manche et de Sancho Pansa, son escuyer*, J. Lagnier, París, 1650-1652.
IMAGEN DE CONTRACUBIERTA Alonso Quijano leyendo libros de caballerías en su biblioteca (fragmento), John Vanderbank, *Vida y hechos del ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, J & R. Tonson, Londres, 1738.

DISEÑO Y COMPAGINACIÓN Pandiella y Ocio
IMPRESIÓN Gráficas Apel. Asturias
DEPÓSITO LEGAL M-28873-2014
ISBN ISBN-10 84-617-2289-2
ISBN-13 978-84-617-2289-1

Impreso en Asturias. España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Agradecimientos

La **Fundación María Cristina Masaveu Peterson** desea expresar su agradecimiento a todos y cada uno de los autores de las conferencias y ponencias, a la Asociación de Cervantistas, Universidad de Oviedo, Cátedra Emilio Alarcos Llorach, Comisión Editorial del Congreso, Secretaria de la Comisión Local Organizadora, María Fernández Ferreiro, y en particular al profesor Emilio Martínez Mata, presidente de la Comisión Local Organizadora de este VIII Congreso Internacional, cuyo rigor científico y vocación cervantista propició el honor de participar activamente en la difusión de estas Actas, testimonio impreso que conmemora, una vez más, la inmortal creación de Cervantes.

A Pandiella y Ocio, por su trabajo y compromiso con este proyecto de edición. La dimensión estética y material de estas Actas refleja el compromiso de combinar el extraordinario legado académico y profesional que constituye su contenido con una interpretación atractiva, coherente y accesible.

De un modo general, a todas las personas y profesionales que han hecho posible esta edición.

La **Comisión Local Organizadora** del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas desea manifestar su agradecimiento a las instituciones, entidades y personas que hicieron posible la celebración en 2012 de este Congreso Internacional en Oviedo y posterior publicación de sus Actas.

Al Ayuntamiento de Oviedo, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, Cátedra Emilio Alarcos Llorach, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo.

A José Montero Reguera, expresidente de la Asociación de Cervantistas, José Manuel Lucía Megías, presidente de la Asociación de Cervantistas, y Alicia Villar, tesorera de la Asociación de Cervantistas.

A los miembros de la Comisión Editorial del Congreso, Caterina Ruta, Christoph Strosetzki y Robert Lauer.

A María Fernández Ferreiro, secretaria de la Comisión Local. Así como a los miembros de la Comisión Local: Francisco José Borge, Isabelle Gutton, Iris Fernández Muñiz, y a los colaboradores Nuria Barranco Flores, Rodrigo Olay Valdés y Rodrigo Guijarro Lasheras.

Índice

	Presentación FERNANDO MASAVEU	19
	Prefacio JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS	20
	Introducción EMILIO MARTÍNEZ MATA	22
Conferencias		
	Inauguración	
	Los nuevos textos del <i>Quijote</i> FRANCISCO RICO	26
	<i>Porque invenciones noveles, admiran, o hacen reír.</i> La propuesta cómica de las <i>Ejemplares</i> ISABEL LOZANO-RENIEBLAS (Dartmouth College)	46
	El diálogo en el <i>Quijote</i> . Conflictos de competencia entre el narrador y los personajes JOSÉ MANUEL MARTÍN MORÁN (Università del Piemonte Orientale)	65
	Clausura	
	De un 'mundo al revés' a un 'mundo nuevo': la prolongación de la Segunda Parte del <i>Quijote</i> y sus consecuencias EDWIN WILLIAMSON (University of Oxford)	104
Paneles		
	La edición de la poesía de Miguel de Cervantes	
	JOSÉ MONTERO REGUERA (Universidad de Vigo) FERNANDO ROMO FEITO (Universidad de Vigo) MACARENA CUIÑAS GÓMEZ (Universidad de Vigo) CRISTINA COLLAZO GÓMEZ (Universidad Complutense de Madrid) ALEXIA DOTRAS BRAVO (Instituto Politécnico de Bragança)	124

El cervantismo en Estados Unidos	
ADRIENNE L. MARTÍN (Universidad de California, Davis)	139
Relaciones entre el cervantismo norteamericano y español MERCEDES ALCALÁ GALÁN (Universidad de Wisconsin-Madison)	142
STEVEN HUTCHINSON (Universidad de Wisconsin-Madison)	145
Cervantes en Estados Unidos. A propósito de un libro y sus 39 colaboradores FRANCISCO LAYNA RANZ (New York University en Madrid / Middlebury College en Madrid)	148
Cervantes y el <i>Quijote</i> en la Música. Pasado y presente	
BEGOÑA LOLO - ADELA PRESAS (Universidad Autónoma de Madrid)	153
Recepción e interpretación del <i>Quijote</i> (1605-1800). Traducciones, ediciones, opiniones	
El proyecto «Recepción e interpretación del <i>Quijote</i> (1605-1800). Traducciones, ediciones, opiniones» EMILIO MARTÍNEZ MATA (Universidad de Oviedo)	167
FRANCISCO J. BORGE (Universidad de Oviedo)	169
El humor del <i>Quijote</i> y la traducción de Phillips de 1687 ELI COHEN (Universidad de Harvard)	171
La recepción del <i>Quijote</i> en el género dramático inglés de los siglos XVII y XVIII: ¿subversión o conformismo? RAQUEL SERRANO (Universidad de Oviedo)	173
Recepción e interpretación del <i>Quijote</i> (1605-1742). Búsqueda de precedentes de la traducción de Charles Jarvis MARÍA JOSÉ ÁLVAREZ FAEDO (Universidad de Oviedo)	174
M. CRISTINA VALDÉS RODRÍGUEZ (Universidad de Oviedo)	175
ISABELLE GUTTON (Universidad de Oviedo)	179

El <i>Don Quichotte</i> de Florian: la Revolución a la pastoril CLARK COLAHAN (Whitman College)	180
La recepción del <i>Quijote</i> en la Italia del siglo XVIII FRANCO QUINZIANO (Universidad de La Plata)	181
Algunos aspectos del cervantismo de Leopoldo Alas ARNAU PLA NOVOA (Universidad de Oviedo)	183
El <i>Quijote</i> en el teatro español. Actualidad de un clásico MARÍA FERNÁNDEZ FERREIRO (Universidad de Oviedo)	184

Comunicaciones

Cervantes, vida y obra

Relaciones peligrosas: en torno al incesto y la violación en la obra de Cervantes RUTH FINE (Universidad Hebrea de Jerusalén)	188
La textualización del saber fisonómico en Cervantes FOLKE GERNERT (Universidad de Kiel)	202
Amistad y celos cervantinos SARAH GREYTER (Purdue University)	210
Las disputas literarias de Cervantes. <i>La Arcadia</i> de Lope de Vega y la Primera Parte del <i>Quijote</i> ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ (Universidad de Valladolid)	217
Malabarismos narrativos e innovaciones poéticas: el «relato de tempestad» en <i>Los trabajos de Persiles y Sigismunda</i> MICHEL MONER (Universidad de Toulouse-Le Mirail)	228
«Duelos y quebrantos los sábados»: la influencia judía y musulmana en la dieta del siglo XVII CAROLYN A. NADEAU (Illinois Wesleyan University)	236
Sobre fama, infamia y la serpiente Ouróboros en la obra cervantina VICENTE PÉREZ DE LEÓN (Universidad de Melbourne)	245
Cervantes y <i>El sueño de Polífilo</i> ANA SUÁREZ MIRAMÓN (UNED)	255

Cervantes, vida y obra - Recepción

Cervantes en el exilio republicano de 1939: <i>El rufián dichoso</i> , de Manuel Altolaguirre y <i>El patio de Monipodio</i> , de Álvaro Custodio VERÓNICA AZCUE (Saint Louis University. Madrid Campus)	268
Los escritos cervantistas de Rafael Altamira MARÍA ASUNCIÓN ESQUEMBRE CERDÁ (Universidad de Alicante)	279
<i>El cautivo de Argel</i> , de Ezequiel Endériz, o de cómo «la poesía desencadena y hace libres los espíritus, consuela los dolores y eleva el alma» CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO / Universidad de Navarra)	288
Cervantismos olvidados: Sir Walter Scott ALFREDO MORO MARTÍN (Universidad de Salamanca)	300
Diálogo entre poéticas. Dos casos de reescritura: Cervantes con <i>El celoso extremeño</i> y el escritor brasileño Autran Dourado con <i>Vida, paixão e morte do herói</i> MARTA PÉREZ RODRÍGUEZ (Universidade de São Paulo (Brasil) / CNPq)	310
La melancolía cervantina y su expresión en Thomas Pynchon ANA RULL SUÁREZ (UNED)	317
Cervantes sobre las tablas: hacia una tipología del personaje en el teatro ADRIÁN J. SÁEZ (CEA-Université de Neuchâtel / GRISO-Universidad de Navarra)	327

Quijote

Construcción, función y significación de Rocinante CHRISTIAN ANDRÈS (Universidad de Picardie, Amiens)	340
Don Quijote y el Caballero del Verde Gabán: ideas de Juan Luis Vives en la composición del personaje cervantino MARIANA BARONE BEAUCHAMPS (USP / Faculdade Sumaré)	348
Cervantes y Castillo de Bobadilla SUSAN BYRNE (Yale University)	356
«Soberana y alta señora»: lectura y comentario de una extraña carta de amor MANUEL CANGA SOSA (Universidad de Valladolid)	368

Autenticidad y lectura en <i>Don Quijote</i> , II GONZALO DÍAZ MIGOYO (Northwestern University)	378
Partos de la imaginación: autores y textos en el <i>Quijote</i> de 1605 CLEA GERBER (Universidad de Buenos Aires - CONICET)	388
Un entrevero entre lo serio y lo cómico en los versos preliminares del <i>Quijote</i> GISELLE CRISTINA GONÇALVES MIGLIARI (Universidade de São Paulo-USP)	398
Teología, religión y religiosidad en la Segunda Parte del <i>Quijote</i> MARIAPÍA LAMBERTI (Universidad Nacional Autónoma de México)	406
La liebre y la jaula de grillos (<i>Quijote</i> , II, 73): el confesor Diego de Yepes y la salvación del alma FRANCISCO LAYNA RANZ (New York University en Madrid / Middlebury College en Madrid)	415
Imágenes y teatros en el palacio de los duques PATRICIA LUCAS ALONSO (Universidad Complutense de Madrid)	425
Azul, ciudad cervantina de la Argentina: una experiencia singular (y casi quijotesca) JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS (Universidad Complutense de Madrid)	438
Don Quijote lector leído: hipótesis para una relectura de la teoría girardiana del deseo mediado SARAH MALFATTI (Universidad de Granada)	450
El <i>Quijote</i> y la autopoiesis HOWARD MANCING (Purdue University)	460
Animales quijotesco: una aproximación a los estudios de animales en <i>Don Quijote</i> ADRIENNE L. MARTÍN (University of California, Davis)	468
Evaluación de variantes de la primera edición del <i>Quijote</i> : breve historia de un cotejo ANA MARTÍNEZ PEREIRA (Universidad Complutense de Madrid)	477
El <i>Quijote</i> cervantino como respuesta al <i>Hippias menor</i> de Platón HEINRICH MERKL (St. Johann im Pongau)	486

Nuevas consideraciones sobre el personaje de don Diego Miranda: la identidad religiosa del Caballero del Verde Gabán ÁNGELA MORALES (Central Connecticut State University)	494
El «lugar de la Mancha» como enigma resuelto en el <i>Quijote</i> FRANCISCO PARRA LUNA (Universidad Complutense de Madrid)	504
La parodia del atuendo en el <i>Quijote</i> TOMASA PASTRANA SANTAMARTA (Universidad de León)	518
El camino a casa SVETLANA PISKUNOVA (Universidad Estatal Lomonósov de Moscú)	528
La anatomía imaginaria de los personajes en el <i>Quijote</i> de Cervantes LUIS CARLOS SALAZAR QUINTANA (Universidad Autónoma de Ciudad Juárez)	536
El mito de la Edad de Oro en el <i>Quijote</i> y en <i>La tempestad</i> de William Shakespeare MARÍA STOOPEN GALÁN (Universidad Nacional Autónoma de México)	546
¿Existe una influencia del cuento pastoril en el episodio del funeral de Grisóstomo? MASASHI SUZUKI (Universidad de Ryukyu)	554
Conversaciones de don Quijote MARIA AUGUSTA C. VIEIRA (Universidad de São Paulo)	565
El lector escéptico: el <i>Quijote</i> de Cervantes y las <i>Meditaciones</i> de Descartes STEVEN WAGSCHAL (Indiana University, Bloomington)	573

Quijote - Recepción

El reflejo de Sancho Panza en el <i>sidekick</i> del cómic de superhéroes JOSÉ MANUEL ANNACONDIA LÓPEZ (Universidad de Oviedo)	582
Otra vuelta de tuerca al cervantismo: técnicas cervantinas en la obra de Tabitha Tenney y Mary Brunton MIRIAM BORHAM PUYAL (Universidad de Salamanca)	592
El tratamiento mediático del III y el IV Centenario de la publicación de la Primera Parte del <i>Quijote</i> : análisis de las principales cabeceras españolas de 1905 y 2005 MARÍA ÁNGELES CHAPARRO DOMÍNGUEZ (Universidad Rey Juan Carlos)	604

El impacto en los estudios feministas cervantinos del IV Centenario del <i>Quijote</i> ALEXIA DOTRAS BRAVO (Centro de Literatura Portuguesa / Escola Superior de Educação de Bragança)	616
<i>Don Rodriguez</i> (1922), una imitación quijotesca en clave fantástica IRIS FERNÁNDEZ MUÑIZ (Universidad de Oviedo)	626
Cervantes y el <i>Quijote</i> desde la mirada de Alejandro Casona NATALIA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ (Universität Bern)	637
El Sancho Panza epifánico como punto de inflexión en la recepción del <i>Quijote</i> GASTÓN GILABERT (Universitat de Barcelona)	650
Claves de España: ficciones cervantinas en la literatura uruguaya MARÍA DE LOS ÁNGELES GONZÁLEZ BRIZ (Universidad de la República. Montevideo, Uruguay)	658
«Al alva venid, buen amigo». La visión romántica de <i>El Caballero</i> <i>Don Quijote</i> a través de la partitura de José Nieto ALEJANDRO GONZÁLEZ VILLALIBRE (Universidad de Oviedo)	669
Risa autóctona y risa foránea: modificaciones de la percepción cómica del <i>Quijote</i> según el contexto literario ISABELLE GUTTON (Universidad de Oviedo)	681
La recepción del <i>Quijote</i> de Cervantes en la poesía infantil serbia a través de un ejemplo de análisis de los poemas de Dobrica Erić NATAŠA N. GUZINA (Universidad de Belgrado)	692
Del idealismo al carnaval: el <i>Quijote</i> en Cuba ALEJANDRO LOEZA (Universidad de Navarra / GRISO)	702
Bajo el signo de la crisis o don Quijote con su tiempo: el <i>Quijote Z</i> de Házael G. SANTIAGO LÓPEZ NAVIA (Universidad Internacional SEK (Santiago de Chile) / Universidad Internacional de la Rioja)	714
<i>Don Quijote, una novela de Cervantes para la juventud</i> : presentación y análisis de una adaptación serbia IVANA MARIĆ (Universidad de Belgrado)	726
<i>Don Quixote</i> , un ballet de George Balanchine y Nicolas Nabokov BEATRIZ MARTÍNEZ DEL FRESNO (Universidad de Oviedo)	736

Varios Quijotes: recepción del <i>Quijote</i> en las lenguas vernáculas indias VIBHA MAURYA (University of Delhi)	750
Cervantes exiliado: los <i>Tres epitafios</i> de Rodolfo Halffter como paradigma de la composición de los músicos españoles exiliados en México TANIA PERÓN PÉREZ (Universidad de Oviedo)	760
Modelos de representación de don Quijote en los géneros líricos europeos (siglos XVII-XVIII) ADELA PRESAS VILLALBA (Universidad Autónoma de Madrid)	772
Ecos cervantinos en la Italia del XVIII: una aproximación al <i>Quijote</i> a través de los escritos de los jesuitas expulsos FRANCO QUINZIANO (IRI / Universidad Nacional de La Plata)	782
Cervantes y <i>Las bodas de Camacho</i> mendelssohnianas ENRIQUE RULL (UNED)	796
El libreto del <i>Quijote</i> de Jules Massenet MARIA CATERINA RUTA (Università di Palermo)	804
La recepción de Marcela en <i>The Comical History of Don Quixote</i> RAQUEL SERRANO GONZÁLEZ (Universidad de Oviedo)	815
Dos adaptaciones literarias de <i>Don Quijote</i> en Serbia JASNA STOJANOVIĆ (Universidad de Belgrado, Serbia)	825
Don Quijote y sus andanzas en la narrativa japonesa: recepción y reconstrucción HIROKI TOMITA (Universidad de Tokio)	835
Un diálogo entre texto e imagen: Miguel de Cervantes y Miguel Rep BÉNÉDICTE TORRES (Universidad de Lille 3)	844
Las voces femeninas de los <i>Quijotes</i> ingleses del siglo XVIII M. CRISTINA VALDÉS RODRÍGUEZ (Universidad de Oviedo)	856
Peripecias del <i>Quijote</i> en la literatura hispanoamericana VIJAYA VENKATARAMAN (Universidad de Delhi)	872
Los viajes de Odiseo y don Quijote ALICIA VILLAR LECUMBERRI (Universidad Autónoma de Madrid)	882

Novelas ejemplares

El desengaño literario en las <i>Novelas ejemplares</i> ELI COHEN (Harvard University)	894
¿Una economía de la religión o una religión de la economía?: las estrategias de negocios de los mercaderes judíos de Cervantes y Shakespeare MICHAEL GORDON (University of Wisconsin)	906
«¡Como si tuviese más letras un no que un sí!»: violencia en <i>Rinconete y Cortadillo</i> EDUARDO OLID GUERRERO (Muhlenberg College)	912
« <i>Vitrea fracta</i> » (Petronio, <i>Satiricón</i> , 10.1) y <i>El Licenciado Vidriera</i> OFELIA N. SALGADO (Cambridge, Inglaterra)	922

Teatro

<i>La Numancia</i> , Cervantes y Felipe II JORDI ALADRO (University of California, Santa Cruz)	932
Personajes espejo en el ámbito del islam: la inverosimilitud como crítica ideológica MERCEDES ALCALÁ GALÁN (Universidad de Wisconsin–Madison)	946
El fenómeno de lo colectivo en <i>La Numancia</i> de Cervantes HEINZ-PETER ENDRESS (Universidad de Freiburg, Alemania)	958
<i>La casa de los celos y selvas de Ardenia</i> y la propuesta cervantina de la multiplicidad espacial AURELIO GONZÁLEZ (El Colegio de México)	963
Martirologios cervantinos: acerca de la lógica del sufrimiento STEVEN HUTCHINSON (Universidad de Wisconsin–Madison)	977
<i>La Numancia</i> de Cervantes y la creación de una conciencia fundacional nacional A. ROBERT LAUER (The University of Oklahoma)	986
La sacralización del cautiverio argelino NATALIO OHANNA (Western Michigan University)	997

ÍNDICE

Lo bello, las profecías y lo siniestro (<i>El cerco de Numancia</i>) MARÍA ROSA PALAZÓN MAYORAL (Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México)	1005
Matrimonio y locura en los entremeses cervantinos ANNE ROLFES (Universidad de Münster)	1016
<hr/>	
<i>Persiles</i>	
El temario e imaginario del <i>Persiles</i> a través de la lente de Petrarca y Hernando de Hozes CLARK COLAHAN (Whitman College)	1028
Eventos ocasionales: la ciencia «media» y la ficción en <i>Los trabajos de Persiles y Sigismunda</i> BRADLEY J. NELSON (Concordia University, Montreal)	1039



Son muchos los valores que atesoran todos y cada uno de los trabajos recogidos en este volumen de *Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, y que constituye un valioso legado con los rasgos más relevantes de este encuentro de manifiesto interés científico y académico. Su lectura permitirá profundizar en el estudio e investigación de nuestro literato de mayor proyección universal, para animar al lector, al docente y al investigador a mantener, de forma más permanente y con una visión lo más amplia y diversa posible, su interés en nuestro mejor patrimonio literario.

Poder colaborar con ese objetivo es motivo de satisfacción para la Fundación María Cristina Masaveu Peterson, pues se produce, además, sobre la base de un ideario afín y compartido respecto al patrimonio cultural, la responsabilidad de su conservación y la importancia de su difusión. La puesta en valor, mejor conocimiento y divulgación de las diversas manifestaciones artísticas, que la creación humana ha hecho posible a través de los siglos, con dedicación, fantasía, inteligencia, sensibilidad y esfuerzo, es uno de los fines señalados por nuestra fundadora. Estos estudios, en torno a una literatura que no deja de maravillar, son buena prueba de ello.

FERNANDO MASAVEU

Presidente

Fundación María Cristina Masaveu Peterson

Prefacio

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS

Presidente de la Asociación de Cervantistas

El 8 de abril de 1988 se celebró en el Salón de Sesiones del Ayuntamiento de Alcalá de Henares la primera Asamblea General de la Asociación de Cervantistas. Además del nombramiento de su primera Junta Directiva, presidida por don Alberto Sánchez, se acordó «la organización de Congresos Internacionales Cervantinos en la forma, la periodicidad, la localización y las demás circunstancias que oportunamente se decidirán». Y junto a los congresos también se decidió convocar anualmente unas «Jornadas cervantinas», que con el tiempo se llamarían «Coloquios internacionales». Y aquella primera junta directiva, con el empuje y tesón de su vicepresidente José María Casasayas, se puso manos a la obra, y el 29 de noviembre de aquel mismo año fundacional de 1988, se inauguraba en la Universidad de Alcalá el primero de los coloquios internacionales. Tres años después se celebró en Almagro el primero de nuestros Congresos. Nápoles, Menorca, Lepanto, Lisboa, Alcalá de Henares, Münster, Montilla, Argamasilla de Alba, El Toboso, Villanueva de los Infantes, Roma, Oviedo, Seúl, Nueva Delhi, Buenos Aires o Jerusalén han sido ciudades que han albergado algunos de nuestros encuentros, de nuestros coloquios, de nuestros congresos.

El 11 de junio de 2012 se inauguró el VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas en la Universidad de Oviedo. Y es curioso, pero ahora que vuelvo a las fotos de aquellos cinco días de conferencias, comunicaciones, debates, preguntas y encuentros me es imposible recordar si la lluvia nos acompañó aquella mañana o no, si aquella tarde sufrimos al pasar de un edificio al otro por el aire que todo lo quería arrastrar; poco o nada queda que no sean las sonrisas, las conversaciones, los momentos de descubrimientos y de alegría por la sabiduría compartida que hicieron que el tiempo volara en el Oviedo que nos acogió con los brazos abiertos. Los congresos de nuestra AC son la mejor muestra de lo mejor que pueden ofrecer las asociaciones científicas en

el siglo XXI: lugares de encuentro para poder conocer, de viva voz, lo que se está investigando, trabajando en el momento, al tiempo que nos acerca a las nuevas ideas, hipótesis, metodologías y descubrimientos que sorprenderán en los próximos años. Y las actas de los congresos, en su negro sobre blanco que con tanto esmero (y esfuerzo) realizan sus editores, es la mejor memoria de aquellos momentos vividos, de aquellos espacios abiertos al conocimiento. No me cabe ninguna duda que leyendo los trabajos recogidos en las actas recordaré más que con el álbum de fotos. A nadie se le escapa que valen más unas actas que mil imágenes.

Y entre estas dos fechas, nuestra asociación está por cumplir los 25 años de su existencia. 25 años en los que la Asociación de Cervantistas no ha dejado de crecer y se ha consolidado como un espacio internacional de estudio y de análisis de la vida y de la obra de Cervantes. Un espacio que ha ido impulsando varias publicaciones de Actas de sus congresos y coloquios, unos libros que, al tiempo que son reflejo de los caminos transitados por el cervantismo internacional en estos años, son nuestra mejor herencia, las bases sobre las que seguirá creciendo el cervantismo en el futuro. Un verdadero álbum familiar.

Y a este álbum le añadimos con este volumen un nuevo recuerdo, una nueva mirada al futuro, una nueva publicación. Un recuerdo de cinco días magníficos que vivimos en Oviedo, gracias al buen hacer de Emilio Martínez Mata y de su entusiasta y eficaz equipo de la Universidad de Oviedo, del apoyo y amparo de la Cátedra Emilio Alarcos Llorach, y del abrazo siempre cariñoso de Josefina Martínez. Pero también una «mesa de trucos» del cervantismo actual, que se mueve por mil temas, por mil intereses, como le hubiera gustado al mismo Cervantes. ¿Unas «actas ejemplares» las de Oviedo? Sin duda, porque «si bien los miras, no hay ningún trabajo de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso».

Introducción

EMILIO MARTÍNEZ MATA

Presidente de la Comisión Local Organizadora

La publicación de las *Actas selectas* culmina el VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, celebrado en Oviedo del 11 al 16 de junio de 2012 y organizado por la Universidad de Oviedo, la Cátedra Emilio Alarcos Llorach y la propia Asociación de Cervantistas. La excepcional acogida dada a estas actas por la Fundación María Cristina Masaveu Peterson, personalizada en su presidente, don Fernando Masaveu, y en su directora general y vicepresidenta, doña Carolina Compostizo, hace posible que las intervenciones del congreso aparezcan impresas de un modo magnífico y puedan llegar a la comunidad académica y al público en general interesado en Cervantes.

Para que esta difusión resultara verdaderamente eficaz se hacía necesaria una coherencia del conjunto de los textos en los aspectos formales. Por ese motivo, todas las comunicaciones fueron revisadas cuidadosamente para comprobar el cumplimiento de las normas de edición. A su vez, la Comisión Editorial del congreso —constituida por José Manuel Lucía Megías, nuevo presidente de la AC, Caterina Ruta, Christoph Strosetzki, Robert Lauer y yo mismo— seleccionó las comunicaciones presentadas.

Tras el precedente del coloquio cervantino de 2004, acogimos con ilusión el encuentro de cervantistas de todo el mundo (venidos de EE. UU., Canadá, Australia, Japón, Corea, Brasil, Argentina, México, Uruguay, Perú, Israel, India, Reino Unido, Suiza, Rusia, Serbia, Italia, Portugal, Grecia, Francia, Alemania, Austria y España). La propia Universidad de Oviedo se implicó muy de lleno en el congreso: nada menos que quince de sus investigadores intervinieron en el mismo, lo que es una muestra del interés por Cervantes y de la vitalidad de sus grupos de investigación.

Pese a la modestia de medios —no podíamos sentirnos ajenos a las circunstancias—, el congreso fue un foro muy vivo de intercambio de opiniones, con un nivel excelente, en el que los cervantistas y los grupos de investigación expusieron los resultados de sus trabajos, las interpretaciones más recientes sobre Cervantes y sus obras.

Además de las conferencias de Francisco Rico, José Manuel Martín Morán, Isabel Lozano y Edwin Williamson, y de las comunicaciones individuales, el congreso ofreció como novedad el homenaje a un ilustre cervantista, Alberto Blecuá, y los paneles dedicados a grupos de investigación, lo que permitió conocer de primera mano el estado de la investigación de los equipos dedicados a la edición de la poesía de Cervantes, al estudio de Cervantes y el *Quijote* en la música y a la recepción del *Quijote*. Por otra parte, la presencia de un buen número de miembros de la Cervantes Society of America facilitó el establecimiento de lazos con la sociedad hermana del otro lado del Atlántico y el diálogo entre los estudiosos de los dos ámbitos geográficos. Si los temas de las comunicaciones abarcan una gran variedad de aspectos y obras de Cervantes, destaca el elevado número de ellas dedicadas a la recepción, lo que da muestra del interés de la crítica por este campo.

El espíritu del congreso había quedado premonitoriamente reflejado en el logo del mismo, formado por dos ces, la de «congreso» y la de «Cervantes». La primera, basada en la tipografía Ibarra Real (la del *Quijote* de la Academia de 1780), resulta más elegante, más elaborada. La segunda es una letra caligráfica recreando un trazo de pluma. Más humilde, más sencilla, pero se diría más humana, más enraizada en la vida. Parece que la primera se va a comer a la segunda, que va a engullirla, pero al cabo conviven de un modo muy armonioso. Así, nosotros hemos analizado y debatido la obra de Cervantes sin pretensiones de fagocitarla. Sus textos siguen vivos, cargados de sugerencias. De manera que nuestro logo sirve también de forma muy apropiada para dar título a estas actas: *Comentarios a Cervantes*.

Nuestro agradecimiento más sincero a la Fundación María Cristina Masaveu Peterson, que ha hecho posible esta extraordinaria edición, y también a las personas e instituciones que han promovido o apoyado la celebración del congreso. De manera destacada, al Ayuntamiento de Oviedo por habernos proporcionado el soporte económico para su celebración, a la Cátedra Emilio Alarcos Llorach y a la propia Asociación de Cervantistas, representada por su anterior presidente, José Montero Reguera, y el actual, José Manuel Lucía Megías.



Conferencias

♦ Don Quijote y Sancho (fragmento), *Seconde partie de l'Histoire de l'ingenieux et redoutable Chevalier don Quichot de la Manche*, Veuve de Jacques du Clou y Denis Moreau, Paris, 1618 (frontispicio).

Nadie ignora que la aparición y los progresos de la imprenta contribuyeron de manera decisiva a la difusión de los autores clásicos y por ahí, sobre todo por su uso en las aulas, los convirtieron en uno de los pilares del Renacimiento y de toda la cultura de la Edad Moderna. Menos conocida es la cara negativa del fenómeno: por imperfecta que fuera, la primera edición impresa tendía a convertirse en la versión por excelencia de la obra y a repetirse en las posteriores, ocasionalmente con alguna mejora, más a menudo deturpadas por erratas y errores varios. Por otro lado, el volumen legible, relativamente barato y al alcance de la mano daba una sensación de solidez textual y desalentaba del recurso a manuscritos y otras fuentes.¹

Burla burlando, otro tanto ha ocurrido con el *Quijote*: la princeps de 1604-1605 se ha consagrado como indiscutible *textus receptus* y ha cegado para cualquier otra perspectiva ecdótica. Cada época ha tenido su edición de nuestro libro supremo. Durante dos siglos, fue regularmente una que derivaba de la segunda (1605) a través de más o menos eslabones intermedios (por lo común más, cada vez más: la excepción llamativa es que Barcelona, 1704, se remonte a la primera). Desde el Setecientos tardío, para muchos sabidillos, la base la proporcionó la tercera (1608), que a su vez quedó luego desplazada con la entronización de la princeps. Relatando por largo el proceso que ahora no paso de aludir, yo llamé al 1898 «el año del Desastre» porque a la par que Cuba se perdió entonces, con la perpetrada por Jaime Fitzmaurice-Kelly, el que debiera ser el justo horizonte crítico de cualquier edición del *Quijote*, el que vislumbrara don Juan Eugenio Hartzenbusch.²

La evidencia de que la princeps es el testimonio fundamental de la gran novela cervantina acarreó el espejismo de que es también fidedigna e intocable. A lo largo del siglo pasado, se entendió casi unánimemente que el modo correcto de editar el *Quijote* era atenerse a ella punto por punto, sin más que

¹ Últimamente, véase Paolo Chiesa, «Medieval Latin texts in the age of printing», *The Oxford Handbook of Medieval Latin Literature*, Oxford, 2013, pp. 573-592.

² Cf. F. R., «Los *Quijotes* de Hartzenbusch», en *Juan Eugenio Hartzenbusch 1806/2006*, ed. Montserrat Amores, Madrid, 2008, pp. 199-220.

corregir unos cuantos gazapos no ya obvios sino estridentes y concediendo a bastantes otros un descomunal beneficio de la duda y de la perduración. En el caso más respetable, tal actitud obedecía al principio bédieriano del «meilleur manuscrit»; la mayoría de las veces, no obstante, era sólo un reflejo de una perezosa ignorancia de la teoría y la práctica de la crítica textual.

No volveré a contar ahora esa penosa historia.³ Diré simplemente que en los últimos decenios se han aportado nuevas perspectivas ecdóticas, nuevos instrumentos y nuevos métodos de trabajo que hacen posible alcanzar también nuevos textos del *Quijote*: es decir, ediciones que en muchos puntos ofrecen lecturas más genuinamente cervantinas, más acordes que la princeps con la voluntad del autor, incluso cuando no responden a la materialidad de lo escrito por Cervantes, bien porque él delegó en otros la responsabilidad de decidir al propósito (por ejemplo, en la puntuación), bien porque aquí o allá se le fue el santo al cielo (como, pongamos, al llamar Anselmo a Lotario). Desbordaría todos los límites tolerables en un libro como éste presentar e ilustrar suficientemente en el *Quijote* las nuevas perspectivas, instrumentos y métodos aludidos. Voy a tomar un camino más andadero, que además me permite matar varios pájaros de un tiro.

En distintos formatos y colecciones, he publicado dos ediciones de la obra: una como base del gran *Quijote* del Instituto Cervantes (1998, 2004,² a la espera de 2015³), con aparato crítico; y otra, sin él y con una intensa regularización ortográfica (en la que nadie parece haber reparado), hecha por encargo de la comunidad de Castilla-La Mancha (2004), reproducida luego por la Real Academia Española (2005) y finalmente adaptada y aumentada con múltiples anexos para Alfaguara y el Grupo Santillana (2007, 2013⁹), pero en los tres casos con la misma paginación de la novela. Pues bien, ninguna de esas versiones coincide enteramente con las otras. La edición de 1998 fue objeto de enmiendas antes incluso de llegar a las librerías, en una web destinada a tal efecto, y cosa similar ocurrió con la media docena de reimpressiones que la siguieron. Las once (hasta la fecha) de la edición sin aparato crítico, que es la que yo más siento como *mi Quijote* y que las circunstancias han convertido en la más divulgada de la historia, sólo por excepción dejan de introducir correcciones respecto a las precedentes y al texto de 2004 con aparato. Como la ausencia de éste me impedía razonar y a veces hasta registrar las innovaciones introducidas en cada una (y, desde luego, no quería incurrir en la nefasta mezcla de notas para especialistas y notas para lectores

³ Lo he hecho en la «Historia del texto» que figura en la edición del Instituto Cervantes y en la introducción, «El fantasma de la princeps», de mi libro *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Valladolid-Barcelona, 2005. Soy muy parco en indicaciones bibliográficas, porque espero darlas más actualizadas en 2015 en las próximas ediciones de esos trabajos.

de buena voluntad), aprovecho ahora para dar cuenta sucinta de ellas, por el orden en que aparecen, y para comentarlas brevemente desde un punto de vista teórico o metodológico.

No faltará quien juzgue que la novedad más sobresaliente es la que ocurre en primer lugar desde la impresión de 2009 en Santillana: la inclusión, entre los preliminares de la Primera parte, de la sosa aprobación del cronista Antonio de Herrera que en su día Juan de la Cuesta no llegó a insertar, por algún motivo accidental, y que el infatigable Fernando Bouza descubrió en el 2008.⁴ Tal vez sí lo sea, pero entonces se tratará de una novedad secundaria y de justificación discutible. Desde el nefasto Fitzmaurice-Kelly se ha impuesto la costumbre de anteponer al texto de Cervantes los paratextos administrativos (e, incongruamente, no la cubierta) de la princeps, que es más o menos como sacar un *paperback* de *La colmena* con la página de créditos de la primera edición («Queda hecho el depósito», etc., «Buenos Aires, 1951»): un proceder didáctico, que al reflejar los «bibliographical codes» gratos a la teoría editorial aún en boga, sitúa la obra en un entorno histórico, pero con el inconveniente de dar a unos meros papeles oficiales más relieve del que les corresponde y sugerir al lector incauto que obedecen a un deseo particular de Cervantes. La solución a que yo he recurrido para soslayar tal desorientación es imprimirlos en un cuerpo notablemente menor, y quizá fuera recomendable (y no renuncio a ello) hacerlo también en distinto tipo.

Olvidemos la cáscara y vayamos al grano de la fábula. El ventero está explicando a su huésped la licitud de acortar la ceremonia y darle ya la negra orden de caballería:

Todo se lo creyó don Quijote, que él estaba allí pronto para obedecerle y que concluyese con la mayor brevedad que pudiese... (I, III, 64.25 | 64.12).⁵

Así en la princeps, en tanto la segunda edición y cuantas descienden de ella leen más bien:

Todo se lo creyó don Quijote, y dijo que él estaba allí pronto para obedecerle y que concluyese con la mayor brevedad que pudiese...

En 1998 y 2004, opté por la lección de la princeps, relegando la otra al aparato crítico. Atendía así a la eventualidad de que, a falta del *y dijo*, las frases

⁴ Vid. ahora F. Bouza-F. R., «Digo que yo he compuesto un libro intitulado *El ingenioso hidalgo de la Mancha*», *Cervantes*, XXIX, 1 (2009), pp. 13-30.

⁵ Las referencias remiten a Parte, capítulo, página y línea de la edición de Alfaguara-Santillana, y después de la barra | a página y línea de la del Instituto Cervantes, 2004 (y para ésta las dos últimas cifras identifican también, de haberla, la entrada del aparato).

siguientes supusieran una de las pocas e inseguras anticipaciones del estilo indirecto libre que el finísimo Edward Riley había rastreado en el *Quijote*: vale decir, la introducción del pensamiento del personaje sin marca expresa, como si fuera discurso del narrador.⁶ Ya entonces anoté no obstante la seria posibilidad de que nos las hubiéramos con una errata producida por la omisión de una secuencia, si no idéntica, semejante en extremo a otra inmediata, vocálica y consonánticamente: *Quijote, y dijo que*. En rigor, no era la única enmienda admisible. Las construcciones con el mismo diseño (como unas líneas después «Preguntale su nombre, y dijo que se llamaba la Molinera...») se repiten en la obra a cada paso, en general con un simple *y dijo*, menos frecuentemente con un *y díjole*: la diferencia, si la informática no me engaña, es de 130 frente a 22 casos, y de ahí la formulación elegida.

Que Cervantes intervino en el vertiginoso apresto de la segunda edición es un hecho que dejé demostrado en su día, pero insistiendo en que la intervención debió de limitarse a revisar (malamente) ciertos errores de bulto y algunos otros menudos que le saltaran a los ojos al hojear el volumen.⁷ No soy capaz de imaginármelo escrutándolo folio por folio con el celo del Timpanaro de Steiner. El retoque que nos ocupa pudo hacerlo él, pero por principio tenemos que atribuirlo al corrector, si no a uno de los componedores, que verosíblemente eran los mismos de la *princeps*. Cuando se vacila entre dos variantes, es corriente decantarse por la que el estudioso juzga preferible literariamente de acuerdo con su propio gusto, por fuerza arrimado a la modernidad (como la que en nuestro caso enaltece el estilo indirecto libre). Tiendo a creer exactamente lo contrario: la mirada de un contemporáneo familiarizado con la prosa del autor me parece habitualmente más atinada que cualquier consideración estética. La causa mecánica de la omisión de *y dijo* es tan diáfana, el *usus scribendi* tan acreditado, que incluso ante el autógrafo cervantino sería lícita una restitución como ésta, para salvar un lapsus.

La siguiente novedad de mi texto sin aparato es más vieja que andar a pie, porque predominó desde la primavera de 1605 hasta el invierno que entronizó el ídolo de la *princeps*. En ésta el cura afirma que *Tirante el blanco* es

el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con *estas* cosas de que todos los demás libros deste género carecen (I, VI, 91.4 | 66.4),

⁶ «Anticipaciones en el *Quijote* del estilo indirecto libre», en *Actas del IV congreso internacional de hispanistas*, I (1980), pp. 75-79.

⁷ Nuevos y excelentes argumentos ha añadido a los míos Patricia Marín Cepeda, en *Revista de literatura*, LXXIX (2007), en especial pp. 632-634.

mientras ya la segunda trae *con otras cosas*. En 1998 y 2004,² me dejé llevar demasiado fácilmente por un escrúpulo digno de Vicente Gaos antes que por el sentido común (en esto) de un Daniel Eisenberg, y me atuve al absurdo de la *príncipeps*, donde la preposición *con* implica sumar algo a *estas* y *estas* justamente faltan en los *demás libros*. Nada pesa aquí la unanimidad de las ediciones posteriores a la segunda, porque todas tienen en ella su raíz (salvo las dos lisboetas y Barcelona, 1704). Sin que sea metafísicamente imposible, tampoco hay que pensar en una corrección del novelista. En pasajes paralelos al recién citado, la fórmula *con otras cosas* abunda en la lengua de la época y comparece en el *Quijote* una docena larga de veces: no hacía falta mucho caletre para enderezar el yerro de la *príncipeps*.

Ni era necesario demasiado para descubrir otro no menos evidente, que sin embargo permaneció escondido cinco siglos y a mí me costó diez años detectar.⁸ Los cabreros despiertan al caballero para preguntarle si aún quiere asistir al entierro de Grisóstomo:

Don Quijote, que otra cosa no deseaba, se levantó y mandó a Sancho que ensillase y enalbardase *al momento*, lo cual él hizo con mucha diligencia, y con la mesma se pusieron luego todos en camino (I, XIII, 109.31 | 148.3).

Nada hay aquí que no se nos antoje de una claridad meridiana, en tanto no advertimos que en todas las ocasiones en que caballero y escudero van a echarse a andar el narrador distingue pulcramente cómo se procede con las cabalgaduras respectivas: según pide el buen castellano, se *ensilla* el caballo y se *enalbarda* al asno.⁹ Si luego buscamos ambos verbos en una concordancia (o, dicho a la antigua, unas concordancias), el resultado nos ofrece al instante la enmienda justa:

ensilló a Rocinante y enalbardó al jumento (I, XVII, fol. 71/150)

Bien haya quien nos quitó ahora del trabajo de desenalbardar al rucio (I, XXV, fol. 125v/239)

ensilla, Sancho, a Rocinante y apareja tu jumento (I, XLVI, fol. 280v/477)

ensille a Rocinante, albarde el jumento y aderece al palafrén (I, XLVI, fol. 281/478)

ensillase a Rocinante y enalbardase el jumento (I, XLVII, fol. 285/484)

Ensilló Sancho a Rocinante y aderezó al rucio (II, XXII, fol. 83/717).

⁸ Subrayaré al paso que el fragmento con la lección que en seguida comento se halla en un capítulo cardinal para quien intente desvelar la refundición a que Cervantes sometió el original de la Primera parte. Cf. F. R., *Tiempos del «Quijote»*, Barcelona, 2012, p. 74, n. 8.

⁹ «Poniendo la silla a Rocinante y la albarda al rucio» (II, xx, fol. 74v/699), «la silla y albarda de Rocinante y el rucio» (II, LXXI, fol. 269v/1085). La jerarquía de dignidad da pie a la sentencia «Un asno cubierto de oro [el día de hoy] parece mejor que un caballo enalbardado». (II, xx, fol. 77v/705). En este párrafo, los dos últimos números de las referencias envían al folio de la *príncipeps* (recogido en la edición del Instituto Cervantes) y a la de Alfaguara-Santillana.

Albardar se presenta siempre con su complemento explícito; la semejanza gráfica de *jumento* y *momento* es extremada, y la semántica de «con mucha diligencia» se proyecta sobre *al momento*. Obviamente, la lección correcta en el capítulo del entierro ha de ser *enalbardase al jumento*.

Una memoria o cráneo no privilegiados, como no lo son los míos, difícilmente hubiera advertido la necesidad de la enmienda sin el apoyo de unas concordancias. Parodiando a Foscolo, Gianfranco Contini pronunció un célebre «O Italiani io vi esorto alle concordanze». La exhortación tiene que extenderse a todo editor: consultar asiduamente una concordancia completa de la obra, como la que muchos programas informáticos preparan hoy en unos minutos, constituye un requisito esencial para el buen éxito de su trabajo. Entre los directamente exhortados por Contini, no falta quien opone que una concordancia segura sólo puede confeccionarse sobre un texto seguro; pero la experiencia certifica que la vulgata o una versión preliminar basta de suyo para señalar los puntos problemáticos como el que acabo de comentar.

O como otros dos que enuncio rápidamente, rompiendo el orden anunciado, para insistir en el papel cardinal de las concordancias. ¿Quién es capaz de recordar, digamos, cómo usa Cervantes la disyuntiva *o* cuando dos frases dependen de un verbo?¹⁰ Hay que tener la tenacidad de Hartzenbusch o una cabeza como Antonio Carreira para percibir la anomalía que ambos me mostraron allá donde la príncipes canta la cólera de don Quijote frente el retablo de maese Pedro:

¡Deteneos, mal nacida canalla, no le sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en la batalla! (II, XXIII, 755.11 | 929.2).

Pero la concordancia nos enseña incontinenti que de las cuatro veces que el caballero lanza exactamente tal desafío, tres aparecen como *en batalla*. Sin necesidad de entrar en más argumentos, ésta es la forma por reponer.

Gran parte de los editores de Cervantes en el siglo pasado comparten con otros más recientes y de otras lenguas una falta de formación y discernimiento filológicos que los lleva a comulgar con las ruedas de molino del texto que les sirve de guía o de base, sea cual fuere. Por manifiesta que resulte una errata o extravagante una lección, siempre se acogerán a la posibilidad de asignarles un significado, aunque sea el de una deliberada ausencia de significado.¹¹ Sin ir más lejos, todavía en el 2011 el bueno de Tom Lathrop sigue sosteniendo

¹⁰ Véase la entrada 759.9-10 en el aparato crítico del *Quijote* del Instituto Cervantes, 2004.

¹¹ No resisto la tentación de volver a citar (cf. *El texto del «Quijote»*, p. 40) la parodia del siempre inteligente Gary Taylor: «It may be said that the text at a particular point does not make sense; but perhaps it was not meant to make sense; perhaps the character was meant to be mad, or incoherent; perhaps the passage has a private meaning; perhaps it has a meaning which would have been understood then though not now; perhaps its meaning is evident, even now, to some other reader».

¹² *Don Quixote*, trad. T. Lathrop, Signet Classics, 2011, pp. x-xvii. Cf. F. R., «Los dos capítulos séptimos del *Persiles*, libro II», *RILCE. Revista de filología hispánica*, XXIII,1 (2007: «*Calamo currente*»: homenaje a Juan Bautista de Avallé-Arce, ed. Miguel Zugasti), pp. 185-194.

¹³ La acuñación es de F. Bowers, *Bibliography and Textual Criticism*, pp. 71-74. Cf. F. R., *En torno al error. Copistas, tipógrafos, filólogos*, Madrid, 2004 (y en la red), p. 35 y notas 39 y 52.

¹⁴ Vid. también el aparato crítico de 2004, § 503.8.

¹⁵ Hartzenbusch propone «mil millones de gracias», como «se imprimió en la ed. de D. José Gaspar, dirigida por D. Nemesio Fernández Cuesta (1864)», pero se había hecho ya en Madrid, 1637-1636, y Bruselas, 1662. Yo, no sin vacilación, interpreto «¿qué [=conjunto de prendas] no acompaña a esa grandeza y la adorna con mil millones [más (de esas prendas)] y gracias», con la insegura sintaxis del novelista, pero en línea con los «todas estas partes y gracias» (II, xxxviii), «sus infinitas virtudes y gracias» (*La española inglesa*), «habilidades y gracias» (*Coloquio de los perros*) que asimismo proporcionan las concordancias.

que los capítulos o folios del Quijote mal numerados no lo están por descuido de los impresores, sino por la voluntad cervantina de parodiar las equivocaciones de los libros de caballerías.¹² (Y ¿qué se parodia en las *Novelas ejemplares* y el *Persiles*?). El mejor antídoto contra tal indiscriminación lo brindan las concordancias: frente a la ciega exaltación de lo anómalo y lo absurdo, ellas nos devuelven al «postulado de la normalidad»¹³ que ningún texto infringe sino de manera transparente.

Suena ciertamente extraño que don Quijote, según la príncips, acepte que a Dulcinea no le sienta bien llevarle a Sancho «más de un gran palmo» y añada una observación que pediría una conjunción adversativa, no una copulativa:

—Pues es verdad ... que no acompaña esa grandeza y la adorna con mil millones y gracias del alma. (I, xxxi, 311.32 | 393.16).

Pero ¿dónde reside el problema? Sin entrar tampoco ahora en otras consideraciones (que las hay), un simple vistazo a la concordancia nos revela que en las *opera omnia* cervantinas ningún interlocutor responde jamás a otro o retoma el hilo con un *Pues es verdad*, mientras en más de veinte ocasiones lo hace con un *Pues en verdad*.¹⁴ La concordancia nos da hecha la mitad de la enmienda necesaria; para la otra mitad, Pedro Pineda, el extraordinario y estrafalario corrector de la magna edición de Lord Carteret (Londres, 1738), nos ayuda reconociendo el tono interrogativo y puntuándolo al final con el correspondiente signo. *Unde textus*: «Pues, en verdad, ... ¿qué no acompaña esa grandeza y la adorna con mil millones y gracias del alma?».¹⁵

Volvamos al orden anunciado. Pontifica don Quijote que

De todo sabían y han de saber los caballeros andantes, Sancho, ... porque caballero andante hubo en los pasados siglos que así se paraba a hacer un sermón o plática en mitad de un *campo real* como si fuera graduado por la Universidad de París. (I, xviii, 164.24 | 215.14).

«¡Cómo se ven en el *Quijote* —se admiraba Gustave Flaubert— esos caminos de España que no se describen en ninguna parte!» En nuestro fragmento, en apariencia, ni se describen ni se escriben, pero ahí están. Según el uso del Siglo de Oro suficientemente documentado en el CORDE, por *campo real* se entiende el espacio o territorio que en una contienda o en otra ocasión ocupan un rey o

las gentes de un rey. Un ámbito, pues, nada inadecuado para que precisamente un caballero andante exhibiera sus dotes de orador. Pero *campo real*, sintagma extraño a Cervantes, es un patente gazapo por *camino real*: el *camino* que tantas veces sigue nuestra singular pareja, que está implícito en el *se paraba* de la línea precedente y que admirablemente restituyó también Pedro Pineda e intuyó el diligente Hartzenbusch.

No comprende el ventero por qué los libros de caballerías son objeto de reprensión por parte del cura, cuando tanto le complacen a él y a otros como él:

Porque cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí las *fiestas* muchos segadores, y siempre hay algunos que saben leer, el cual coge uno destos libros en las manos, y rodeámonos dél más de treinta y estámosle escuchando con tanto gusto, que nos quita mil canas. (I, xxxii, 321.18 | 405.27).

En el aparato crítico de 2004, sospeché que «Cervantes escribiría *siestas*», porque «ése ha sido siempre el tiempo de reposo de los segadores (II, 20, 873: “No es segador que duerme las siestas, [sino] que a todas horas siega”)), y, por otra parte, porque «pocas fiestas podía haber durante el corto período de la siega en las cercanías de una venta (a veces incluso se pedía licencia para no guardar el domingo)». Entonces, sin embargo, no me animé a llevar al texto la conjetura. De la cobardía me hicieron avergonzarme luego los testimonios históricos sobre las lecturas a la hora de la siesta y los nuevos ejemplos de la confusión de *f* y *s* alta precisamente en las palabras en juego; y de la pereza de no haber contado ése entre los lugares problemáticos que en 1998 cotejé en buen número de ediciones antiguas tuve que arrepentirme al compulsarlas y averiguar que desde 1706 venía estampándose *la siesta* en las versiones españoles en dos cuartos [LÁMINA Ia] y *las siestas* en las derivadas de Londres, 1738 [LÁMINA Ib], ateniéndose a la perfecta corrección de Pineda.¹⁶

En todas las ediciones modernas, el relato del cautivo reza así:

No fueron tan vanas nuestras oraciones, que no fuesen oídas del cielo, que en nuestro favor luego volvió el viento, *tranquilo* el mar, convidándonos a que tornásemos alegres a proseguir nuestro comenzado viaje. (I, xli, 431.45 | 531.18).

Las impresiones de Juan de la Cuesta, sin coma, entienden en cambio ‘volvió el viento tranquilo el mar’, al igual que Madrid, 1637-1636, y Bruselas, 1662,

¹⁶ He ilustrado en detalle la corrección en «Las siestas de la venta», *De re typographica. Nueve estudios en homenaje a Jaime Moll*, Madrid, 2012, pp. 167-178, menos porque en sí lo necesitara como por defender la realidad histórica de lecturas como la presentada en ese capítulo. Por otra parte, mi fraternal amigo Alberto Bleca confunde nuestras conversaciones con los datos bibliográficos, y a mí (inmerecidamente) con Hartzenbusch, y le atribuye a él la enmienda (*Don Quijote de la Mancha*, Madrid, 2007, p. 410, n. 12).

Lámina Ia. *Don Quijote*, Madrid, 1735,
p. 216 (fragmento)

ya no era menester mas usar de aquella industria, sino que se descubriessse, y mostrasse en su mesma forma, y dixessse à Don Quixote, que quando le despojaron los ladrones galeotes, se avia venido à aquella Venta huyendo; y que si preguntassse por el escudero de la Princesa, le dirian, que ella le avia embiado adelante à dar aviso à los de su Reyno, como ella iba, y llevaba consigo el libertador de todos. Con esto diò de buena gana la cola à la Ventera el Barbero, y afsimismo la bolvieron todos los adheren-

vallerias, que Don Quixote avia leido, le avian buolto el juicio, dixo el Ventero: No sè yo como puede ser esto, que en verdad que, à lo que yo entiendo, no ay mejor letrado en el mundo, y que tengo à dos, ò tres de ellos, con otros papeles, que verdaderamente me han dado la vida, no solo à mí, sino à otros muchos; porque quando es tiempo de la siega se recogen aqui la siega muchos segadores, y siempre ay alguno que sabe leer, el qual coge uno de estos libros en las manos, y rodeamonos de él mas

Lámina Ib. *Don Quijote*, Londres, 1738, II,
p. 62 (fragmento)

Y como el Cura dixessse, que los libros de cavallerias, que Don Quixote avia leydo, le avian buolto el juyzio, dixo el ventero: No sè yo como puede ser esto; que en verdad, que à lo que yo entiendo, no ay mejor Letura en el mundo, y que tengo ay dos, ò tres dellos con otros papeles, que verdaderamente me han dado la vida, no solo à mí, sino à otros muchos: Porque quando es tiempo de la siega, se recogen aqui las fiestas muchos segadores, y siempre ay al-

cruciales en la transmisión del *Quijote*, mientras Pedro Pineda puntúa ya como desde entonces y con el apoyo de la Real Academia en 1780 se ha hecho universalmente. Pero en el ejemplar Sedó 8718 de la Biblioteca Nacional un anónimo lector de la edición de Bruselas, 1607, por otra parte tan cuidada, corrigió certeramente a pluma: *tranquiló*. Es a todas luces la forma correcta, como *ope ingenii* había inferido y me había comunicado Alberto Montaner, según el uso habitual de *tranquilar* en el Siglo de Oro y según el ejemplo del propio Cervantes en *Los baños de Argel*: «Vete en paz, que yo, entre tanto / que vas y vuelves, haré / plegarias al cielo santo / con las voces de mi fe / y lágrimas de mi llanto, / rogándole que *tranquile* / el mar, que viento asutile / próspero y largo en tus velas...».

«Sancho Panza que estaba aderezando no sé qué de la albarda», encuentra en el establo al «barbero a quien don Quijote quitó el yelmo de Mambrino» y él mismo «los aparejos del asno que trocó con los del suyo».¹⁷ Da voces el barbero: «—¡Ah, don ladrón, que aquí os tengo! ¡Venga mi bacía y mi albarda, con todos mis aparejos que me robastes!»; y luego explica: «—Señores, así esta albarda es mía como la muerte que debo a Dios... Y hay más: que el mismo día que ella se me quitó, me quitaron también una bacía de azófar nueva, que no se había estrenado, que era señora de un escudo». «Aquí no se pudo contener don Quijote sin responder», y, si creemos a la princeps, «dijo»:

—¡Porque vean vuestras mercedes clara y manifiestamente el error en que está este buen *escudero*, pues llama bacía a lo que fue, es y será yelmo de Mambrino, el cual se le quitó yo en buena guerra, y me hice señor dél con legítima y lícita posesión! En lo del albarda no me entremeto, que lo que en ello sabré decir es que mi escudero Sancho me pidió licencia para quitar los jaeces del caballo deste vencido cobarde... (I, XLIV, 464.25 | 569.8).

Es el arranque de uno de los episodios más graciosos y estructuralmente más significativos de la Primera Parte. Hasta este momento, hemos oído sólo al barbero y a don Quijote, y sólo el barbero ha mencionado la bacía, porque el escudero no ha ido más allá de un «Mentís». La ilación y la lógica más elementales exigen que donde pone «este buen *escudero*» repongamos «este buen *barbero*». Todos los otros indicios avalan también la enmienda: la posición de «este buen escudero» unas líneas después de «señora de un *escudo*» y otras pocas antes de «mi *escudero* Sancho»; la locución *este buen...* que acto seguido halla paralelo en los dos casos de «este buen hombre» referidos al barbero, pero que don Quijote jamás emplea para Sancho; la atracción del giro «buen escudero» que por el contrario sí es común. No me consta que nadie haya corregido ni comentado el descuido (ni algún otro de la misma página, menos seguro, cuyo comentario reservo para el aparato de 2015), que ni siquiera sería imposible en el propio autor. ¿Dónde hemos tenido la cabeza los editores del *Quijote* durante cuatro siglos? ¿En qué medida la música del texto, la fuerza interna de la narración, con unas premisas tan claras que nos llevan en su propia dirección, no nos obliga a leer lo que no está escrito?

Siempre había intrigado a los estudiosos que el celeberrimo soldado y matachín García de Paredes se viera equiparado a dos perfectos desconocidos:

¹⁷ Vid. n. 8 y «Tras las huellas del asno (1604, 1605, 1608)», en mi libro *Tiempos del «Quijote»*, pp. 69-100.

Había muerto más moros que tiene Marruecos y Túnez, y entrado en más singulares desafíos, según él decía, que *Gante y Luna*, Diego García de Paredes y otros mil que nombraba, y de todos había salido con vitoria... (I, LI, 517.27 | 633.6).

Pero Abraham Madroñal ha coleccionado un buen número de lugares en los que el Sansón extremeño comparece al lado de *Juan de Urbina* y otros históricos valentones españoles. El dato soluciona el problema. En la escritura de Cervantes, la g y la j iniciales, mayúsculas o minúsculas, son en extremo parecidas,¹⁸ y es patente que *Juan de Urbina* coincide con *Gante y Luna* en varios tramos de letras idénticas o parejas. No hacen falta más hipótesis caligráficas¹⁹ para leer como Cervantes sin duda lo escribió: «que *Juan de Urbina*, Diego García...».

Si la supuesta Dulcinea resumaba «un olor de ajos crudos» que encalabrín al escudero, ¿a quién achacárselo sino a los sólitos culpables?

—¡Oh canalla! —gritó a esta sazón Sancho—. ¡Oh encantadores aciagos y malintencionados, y quién os viera a todos ensartados por las agallas, como sardinas en *lercha*! (II, x, 622.13 | 773.23).

Concuerdo con Andrés Trapiello: *lercha* es una hermosa palabra, musical y expresiva.²⁰ El único defecto es que no existe en castellano. Dos recientes estudios, de Pollux Hernández y Guillermo Rojo, confirman que en el inmenso caudal de todos los textos españoles hoy accesibles el término es un hápax como la copa de un pino: aparece exclusivamente en el *Ingenioso caballero* (1615) una sola vez, y en diccionarios y pastiches cervantinos que la toman de él.²¹ El *Quijote* madrileño de 1674 y otros que lo siguen (cuando menos en ese segmento) traen *sardinas en leche*, probablemente menos por intención correctora (¿qué leche serían tales sardinas?) que por trivialización inconsciente de una voz desconocida.

Don José Antonio Pellicer, «reputándola por errata de imprenta», invita al lector a sustituirla por *percha*, «que es el instrumento que sirve para colgar pescados y ponerlos a secar», pero no llega a insertarla en su texto. Yo, a la postre, sí me he resuelto a hacerlo. El fantasmal *lercha* suele glosarse como «junquillo o tira de corteza de árbol con que se ensartan pájaros o peces muertos, para transportarlos» (así en mis ediciones de 1998 y 2004) y en todo caso como adminículo propio de pescadores y cazadores. Estos últimos parecen seguir

¹⁸ Últimamente vid. J. C. Galende Díaz, «Así escribía Miguel de Cervantes. Estudio paleográfico de su letra», *Archivo secreto*, III (2006), pp. 6-14 (en la red).

¹⁹ Así, *Hurbina*, con *h-*, se halla varias veces en los documentos relativos a la hija de Cervantes y el homónimo secretario del Duque de Saboya, Juan de Urbina.

²⁰ *El arca de las palabras*, Sevilla, 2006, p. 306.

²¹ P. Hernández, «Sardinas en leche», *Pliegos de Yuste*, 4:1 (2006), pp. 49-56, y G. Rojo, «Como sardinas en *lercha*», en *Liber amicorum. Homenaje a Álvaro Porto*, La Coruña, en prensa, pp. 315-355 (y ambos en la red). Dos inseguras documentaciones modernas de la voz inclinan a Rojo, sin embargo, a darla por un galleguismo real en la época de Cervantes.

llamando *percha* a una correa o bandolera donde transportan sus presas, pero no es imprescindible extender esa acepción especializada a los pescadores, ni unos ni otros tienen por qué estar en la cabeza de Sancho.

Amén de otros avíos, una *percha* era y es un palo, «madero o estaca larga y delgada, que regularmente se atraviesa en otras para sostener algo». A falta de recursos más adecuados, la *percha* era antaño de uso general para recoger en poco espacio las cosas más variadas: ahí acoplaba el boticario las jeringas y el sacamuelas sus utensilios, y hasta no faltó un portugués «que tenía en la *percha* colgados cuartos de indios para cebar sus perros». ²² Los objetos sin orificios por los que introducirlos en los travesaños debían colgarse de ellos merced a un cordel, gancho o similar, como los juncos empleados para ensartar churros, rosquillas (*testibus* Trapiello y un servidor) o las sardinas que Sancho pudo ver en los puestos de venta o en los carros de los mercaderes que pasaban por la aldea. Casi es inútil añadir que la errata se deja explicar fácilmente por una *l* cuya asta, al tacto, la llevó a ser mal distribuida en el cajetín de la *p*.

Si la apócrifa *lercha* puede imputarse a un descuido de los tipógrafos, a ellos se debe con toda seguridad el último tuerto que aquí señalo como enderezado en mi edición de Santillana. Sacado que fue el caballero de las entrañas de la cueva y antes de que les contara a sus acompañantes lo que allí había visto,

tendieron la arpillera del primo sobre la verde yerba, acudieron a la despensa de sus alforjas y, sentados todos tres en buen amor y compañía, merendaron y cenaron todo junto. Levantada la arpillera, dijo don Quijote *de la Mancha*: —No se levante nadie, y estadme, hijos, todos atentos. (II, xxii, 722.34 | 892.7).

Si una memoria o un oído más que felices no nos lo sugieren, las concordancias atestiguan que es éste el único lugar de la novela en que la intervención del protagonista se anuncia con un pesado *dijo don Quijote de la Mancha*, y no sencillamente con el sempiterno *dijo don Quijote*. La observación, no obstante, nos pone ante el apuro de explicar ese uso absolutamente excepcional por razones estilísticas o de otra índole atribuible a Cervantes. Pero nada ahora tiene que ver el autor: la fea innovación es responsabilidad exclusiva de la imprenta.

Para hacerse cargo de la situación, basta echar un vistazo a la plana de 1615 en la que se halla el pasaje recién citado (L5v, fol. [85]v), sin necesidad siquiera de leer el texto [LÁMINA II]. A partir de la sexta línea y hasta la cuarta desde

²² Remito a los pasajes de Juan de Zabaleta, Francisco de Santos y Pedro Cieza de León transcritos en el CORDE.

abajo, la composición está llamativamente *abierta* (aparte algún reajuste), con más espacio del normal entre palabras y signos de puntuación y sin ninguna abreviatura. El epígrafe del capítulo XXIII ocupa cinco renglones dispuestos en pie de copa, por más que cabía perfectamente en cuatro, y antes y después lleva dos blancos, y no sólo uno, como es la regla. Resulta evidente que los cajistas se veían obligados a colmar la página abultando con las artimañas tradicionales del oficio el texto insuficiente de que disponían.

La composición *por formas* propia de la imprenta manual exigía *contar el original*, es decir, calcular sobre el manuscrito (o, en las reediciones, el impreso) qué fragmentos de éste habían de llenar cada una de las páginas del volumen que se estaba preparando, para poder así ir elaborando independientemente (hasta cierto punto) cada una de las formas que constituían la unidad de impresión y en las que las planas, por tanto, no figuran por el orden de lectura, sino por el que les corresponderá al doblar el pliego, una vez para el folio, dos para el cuarto, etc., etc. Si todo se atuvo a la práctica habitual, la composición del cuaderno L comenzó por la forma interna del pliego interno, la del pasaje que nos ocupa (L5v), y se hizo tanteando el número de caracteres asignable al folio L3 (de la forma complementaria), componiendo L3v y L4, tanteando L4v y 5 (de la forma complementaria) y componiendo finalmente L5v y L6.²³

En ese proceso hubo de producirse un serio traspié en la cuenta del original. Los cuadernos K y L de la princeps de 1615 adolecen de diversas anomalías, la más visible de las cuales es la falsa numeración de K2-L8 como folios 78-92, cuando debieran ser 74-88. Ambos tuvieron que componerse por una pareja de cajistas que trabajarían a ratos sucesiva y a ratos simultáneamente (como para L-M y otros cuadernos), de suerte que no creo factible determinar de cuál o de dónde arranca el yerro en la cuenta. Pero lo cierto es que nuestra plana, L5v, lo refleja de manera aguda. Su complementaria en la forma externa, L5, se remata con un reclamo que reza *Con*, mientras al principio de L5v se lee *cuchaban el primo y Sancho*. Parece obvio que el original diría *Con mucha atención escuchaban el primo y Sancho*²⁴ y que la errata es producto de las manipulaciones que sufrió el cuaderno y que, al *hacer la conclusión* (o sea, al concertar una forma con otra, efectuando los retoques necesarios) culminaron en una plana L5v que el texto previsto no bastaba a llenar y cuando ya no cabía otra solución que henchirla con argucias tipográficas y aditamentos triviales.

²³ Abrevio al máximo los detalles de la composición por formas, que he presentado por largo en *El texto del «Quijote»*.

²⁴ Vid. el aparato crítico de 2004, § 891.30.

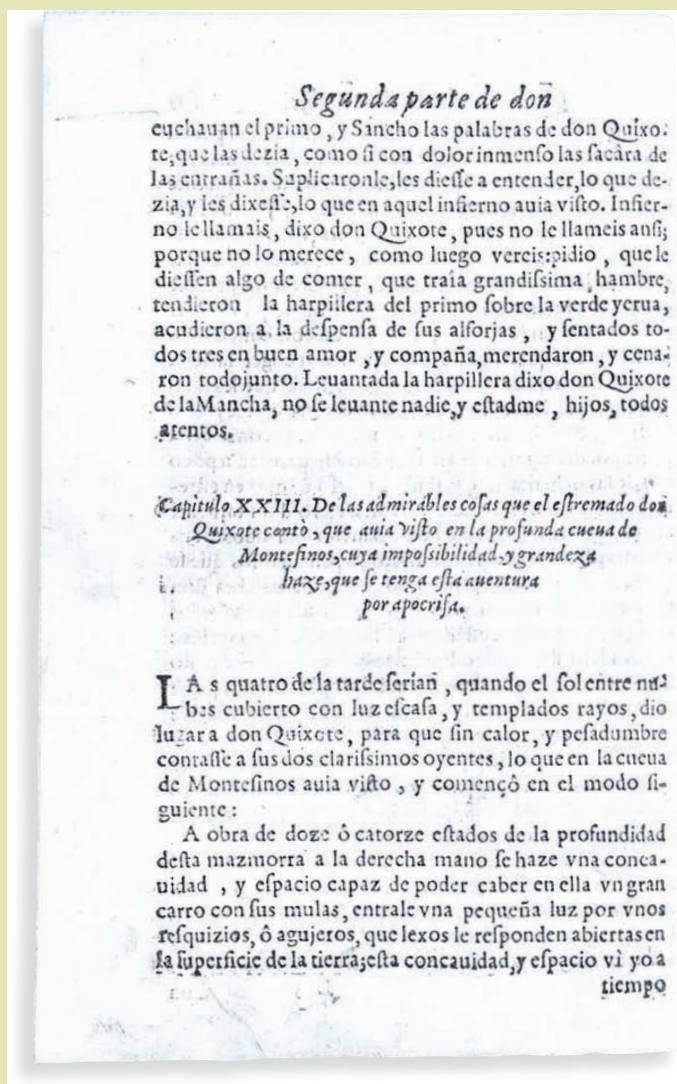


Lámina II. *Don Quijote*, II, Madrid, 1615, fol. 85v.

Si manejáramos únicamente el texto, con concordancias o sin ellas, la constatación de que *dijo don Quijote de la Mancha* es totalmente extraño al *usus scribendi* cervantino nos dejaría perplejos, a falta de encontrarle una explicación y un remedio innegable. Pero éstos se nos ofrecen cristalinamente cuando vemos y examinamos la materialidad del impreso: al igual que se hizo en otros lugares menos diáfanos (como I, XLVII, fol. 286v) y en otras ediciones (como Barcelona, 1617), los cajistas, adoctrinados por el corrector, han añadido el sintagma *de la Mancha*, que no altera el sentido (aunque disuene) y que les permite *doblar* la línea, es decir, obtener un nuevo renglón. La *ratio typographica* nos brinda una certeza inalcanzable por ningún otro camino: la lección del autor era *dijo don Quijote*.

La certeza para ese lugar se acompaña, sin embargo, de la mera sospecha, si bien fortísima, para otros de la misma plana (y las contiguas). En la primera línea del epígrafe, niego que sea del autor el participio *extremado*, tan del gusto de Cervantes como el sustantivo originario, pero jamás aplicado a su héroe. En la segunda, dudo en extremo que lo sea el adjetivo de *profunda cueva*, pues aunque en una ocasión se aluda a ella como «la profunda cueva por donde has entrado...», en todas las otras menciones se la llama lisa y llanamente «la cueva de Montesinos». En el cuarto renglón del capítulo XXIII, estoy convencido de que «clarísimos» es un intruso, porque ni por ironía iba a emplearlo el escritor para el ridículo primo humanista y el buenazo de Sancho y porque no veo que usara nunca calificativos para unos *oyentes*, sino que siempre se limitaba a mentarlos como tales. En fin, en los renglones quinto y sexto *comenzó en el modo siguiente* es asimismo ajeno al novelista, gran repetidor, que para introducir un parlamento privilegia en cambio *comenzó a decir desta manera* hasta una docena de veces en el conjunto de su producción, y *comenzó a decir*, un poco por encima de esa cifra.

Pese a la sólida persuasión de estar frente a postizos, en mis ediciones anteriores no intervine en ninguno de los cuatro casos recién aducidos. No creo que me aventure a hacerlo en la próxima a propósito de *extremado* ni de *profunda*, porque su posición secundaria, en un epígrafe, les da escasa visibilidad. Sí suprimiré *clarísimos*, tan estrafalario y baqueteado como en seguida evoco; y para *comenzó en el modo siguiente* confío en que me valga un sencillo razonamiento también tipográfico. En efecto, se diría casi inevitable suponer que la presencia (no el simple recuerdo) de la fórmula con *manera* orientó al tándem de corrector y componedor a servirse de *modo*, pero si además

de incrustar *clarísimos* se necesitó agregar *en el modo siguiente* para doblar la línea, ello probablemente significa que en el original no se leía a *decir desta manera*, que tiene las mismas diecisiete letras, sino tan solo a *decir*, según el clisé aun más frecuente en el alcalaíno.

La página L5v ilustra bien los dos grandes géneros de trucos que desde los orígenes utilizaban los tipógrafos para salir del paso de un exceso o defecto de original: técnicos, digamos, cuales ensanchar o estrechar el espaciado, doblar líneas o aumentar las blancas, y textuales, por inserción, amputación o sustitución de palabras de la extensión conveniente y relativamente neutras, que ni hicieran progresar el sentido ni lo dañaran de manera grave. En nuestra plana, el ejemplo arquetípico es *clarísimos*: el recurso a un superlativo para ganar algún renglón lo practicaba ya el incunable oxoniense de 1478 que estampaba «*patientissimus Job*» donde Rufino había escrito sólo «*Job*». Esas tretas no se contemplan en los manuales de estemática disfrazada de crítica textual: se aprenden merced a la familiaridad con la imprenta artesana y mediante el co-tejo de un buen número de originales e impresos. Por el contrario, en los talleres del Antiguo Régimen eran tan sabidas, que los mismos operarios llegaban a identificar y corregir sin más las adiciones artificiales.²⁵ Así, Valencia, 1616, a la simple vista de la composición de las últimas líneas del capítulo II, XLIII, no titubeó en suprimir el apócrifo *de la Mancha* (fol. 85v). Tan sabidas, digo, que las fullerías del superlativo y el *de la Mancha* intercalado reaparecen juntos en dos minirrenglones de I, XXVIII [LÁMINA III], donde fueron necesarias para ajustar el texto a la capital (y donde las delata, en particular, la constatación de que en Cervantes es inexistente el adjetivo *audaz*.)

La empecatada plana L5v nos propone todavía una excelente muestra de los problemas de otro tipo con los que debe medirse el editor de un libro para todos los tiempos y para todos los públicos, como lo es el *Quijote*. Son problemas que sin engolar la voz, antes bien con timidez, me atreveré a apellidar de morales, y hasta quizá con su parte de responsabilidad social. Eliminar *de la Mancha* y *clarísimos*, e incluso *el estremado* y *profunda*, supone rescatar una brizna de la voz del autor. Es el objetivo de las ediciones críticas: en rigor, no ediciones, sino estudios, reservados a unos cuantos expertos, pero trámite ineludible para las ediciones auténticas, las ediciones de lectura, acomodadas a los heterogéneos destinatarios que todo novelista busca en primer término.²⁶ En una edición crítica, con su camisita de variantes y su canesú de notas, nadie se opondrá en principio a la eventualidad de remplazar *en el modo siguiente*



Lámina III. *Don Quijote*, I, Madrid, 1615, fol. 148v.

²⁵ Cf. *El texto del «Quijote»*, pp. 202-208, sobre «muy alegrísimo».

²⁶ He insistido en esas ideas, sin gran éxito, en «Lecturas en conflicto: de ecdótica y crítica textual», *Studia in honorem Germán Orduna*, ed. Leonardo Funes y José Luis Mouré, Alcalá de Henares, 2001, pp. 543-556 y en su versión italiana, revisada y ampliada: «“Lectio fertilior”: tra la critica testuale e l’ecdotica», *Ecdotica*, VI (2006), pp. 25-43.

por *a decir*. Pero en una verdadera edición, limpia de erudiciones, como en 1605 y 1615, la duda que se plantea es si mantener el giro seguramente no cervantino *en el modo siguiente* o sustituirlo por el *a decir* seguramente cervantino, aunque tal vez no usado en ese lugar. ¿Qué es más justo con el autor y más honrado con el lector: endosarles una frase que al editor le consta como extraña al autor o una conjetura del editor acorde con la lengua del autor? Autor, editor, lector: una buena ecdótica es la que acierta a resolver el teorema de ese triángulo.

Es que una buena ecdótica ha de conjugar a cada paso las minucias filológicas y las cuestiones de fondo. Acabo de señalar una, y al principio he recordado que desde la reimpresión del 2009 vengo insertando entre los preliminares del *Ingenioso hidalgo* la aprobación de Herrera ausente de la princeps: un papel administrativo que no forma parte de la novela y que el editor es libre de omitir o incluir entre los preliminares, acaso relegados a un apéndice o desestimados por completo. A una escala más significativa, otra pieza de los paratextos plantea aún la opción de publicarla o no publicarla: la dedicatoria al Duque de Béjar, que es con certeza un trabajo de taller, no salido de la pluma del autor. En efecto, llegado el momento de componer el primer pliego del libro, último que se confeccionaba tipográficamente, se echó en falta la dedicatoria que Cervantes había redactado o pensaba redactar y se la suplió con otra improvisada por el corrector a base de retazos de Fernando de Herrera. En la segunda o en la tercera edición, el novelista podía perfectamente haberla sustituido por unas líneas originales (descontemos que conservara las primitivas), pero dio por bueno el zurcido de fragmentos estampado en la princeps. Ajena a Cervantes, Cervantes la aceptó como propia. Entonces, ¿hay que acogerla en las ediciones modernas?

La cuestión de fondo, aquí y a otros muchos propósitos (empezando por el título), es la que las teorías textuales recientes han debatido con la etiqueta de ‘autorización’.²⁷ En una época en que la grafía y la puntuación eran incumbencia de las imprentas, no de los individuos, parece bastante llano que si contáramos con un autógrafo del *Quijote* y debiéramos publicar una edición crítica con *accidentals* antiguos tendríamos que optar por seguir los de Juan de la Cuesta, con el presupuesto de que Cervantes no ya simplemente había autorizado, sino dado carta al tipógrafo para reescribir el original a su manera, admitiendo por anticipado los resultados de la tarea. Pero ¿en qué medida podríamos preferir el impreso en otros lugares? La indiferencia del escritor

²⁷ Vid. *El texto del «Quijote»*, pp. 152-154, 317-320, con bibliografía, y ahora la lúcida exposición de Cristina Urchueguía, «La autorización y la voluntad del autor», *Ecdótica*, VIII (2011), pp. 119-129.

por los detalles de la narración debió de ser grande, pues su intervención en la segunda edición madrileña (vid. arriba, n. 7) no pasó del frustrado intento de salvar el despiste del asno y probablemente algún otro pequeño descuido que se le pusiera a tiro al tomar en sus manos el primer juego de pliegos completo (y me pregunto si llegó a encuadernar un ejemplar para su uso personal). Por alegar sólo un caso paralelo a los del manoseado folio L5v: soy de la opinión de que si se percató de que en la *princeps* del *Ingenioso hidalgo* se había estampado «*muy* alegrísimo contento» y «*muy* sabrosísimo queso» por obvia *ratio typographica* (vid. n. 25), el agregado no pudo complacerle, pero tampoco disgustarle tanto como para enderezarlo en la nueva edición. El filólogo, sin embargo, obraría mal si lo considerara ‘autorizado’.

No es cosa de darle aquí más vueltas al concepto de ‘autorización’, que he aducido sobre todo para insistir en que ninguna operación editorial es inocente, antes bien todas están guiadas *a priori* por unas teorías textuales o las implican *a posteriori*. Es preciso ser conscientes de ello y repensar en consecuencia las *idées reçues* de la ecdótica tradicional. Así, la primera de las correcciones anteriormente comentadas, la restitución de *y dijo* en I, III, ordinariamente se juzgaría una enmienda *ope codicum*, no *ope ingenii*, cuenta habida de que la hallamos en la segunda edición. Ya he advertido que no la creo introducida ahí por Cervantes, pero ese sentir se funda también en la convicción más general de que la categoría *ope codicum* es poco menos que inexistente: la inmensa mayoría de variantes afortunadas no proceden de testimonios más fieles al autor (a no ser que figuren en refundiciones cabales) sino de la perspicacia de un transcriptor.

El decrépito lachmannismo prescribía la *eliminatio codicum descriptorum*.²⁸ ¿Para qué molestarse en cotejar testimonios que de ningún modo podían recoger variantes de autor y que no valían para remontar una filiación más allá de una altura ya conocida? No obstante, hemos visto que incluso las ediciones más modestas, digamos que Madrid, 1674, o Madrid, 1706, aportan lecciones con todas las garantías de cervantinas, como *siestas* en I, xxxii. Uno de los gozos perversos del filólogo es restaurar un «*locum aliis incognitum atque intactum*» (por decirlo con Nebrija), pero más perverso es todavía el desencanto de averiguar *después* que ya se había sanado en una reimpresión de tres al cuarto. Aquí también es necesario cambiar el enfoque convencional y reconocer que una futura edición crítica del *Quijote* no podrá darse por satisfactoria mientras no haya cumplido, junto a otras exigencias, la de cribar enteramente por

²⁸ Cf. *En torno al error*, pp. 12-13, 23-24.

²⁹ Creo que comparece por primera vez en un articulo mío, «El original del *Quijote*: del borrador a la imprenta», *Químera*, núm. 173 (octubre, 1998), pp. 8-11, que recoge o resume lo luego expuesto en *El texto del «Quijote»*, pp. 55-73, y en otros lugares, para los que he contado siempre con la insustituible colaboración de Sonia Garza.

³⁰ Véase también el aparato de 2004, §§ 1248.6 y 1256.10

³¹ Vid. en especial *El texto del «Quijote»*, pp. 123-129, sobre las modificaciones que verosíblemente introdujo Cervantes en el texto primitivo de la novela, mientras el original estaba en la censura, y que después no acabó de casar enteramente con él.

³² Robert M. Flores, *The Compositors of the First and Second Madrid Editions of «Don Quixot» Part I*, Londres, 1975.

³³ Precisamente «porque entre nosotros el rótulo [de *bibliografía textual*] no ha dejado de invocarse en vano y en falso, vale la pena insistir en la conveniencia de no adjudicárselo indiscriminadamente a cualquier estudio bibliográfico, ni aun si marcha en la línea de la que suele calificarse como bibliografía *analítica* (o *nueva*, frente a la rutina de los viejos catálogos), sino reservarlo a las investigaciones en que el examen del proceso material de la fabricación de un libro desemboca en conclusiones válidas para restituir un texto más fiel que el impreso a la voluntad del escritor». Repito lo dicho en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro. Estudios publicados bajo la dirección de F. R.*, ed. Pablo Andrés Escapa y Sonia Garza, Valladolid, 2000, pp. 9-10.

lo menos todas las ediciones de los siglos xvii y xviii (y sin desatender las acotaciones de los lectores, como nos enseña el *tranquiló* de I, xli).

Esa futura edición crítica tendrá que asumir, decía, las nuevas perspectivas ecdóticas, los nuevos instrumentos y los nuevos métodos de trabajo. Son factores que no se dejan separar. La segunda de las correcciones que hemos repasado, *estas* por *otras* en I, vi, tendemos maquinalmente a achacarla a que el componedor leyó mal el autógrafo de Cervantes. Con todo, hoy contamos con una noticia y noción hasta hace poco inédita en la crítica textual del Siglo de Oro:²⁹ que el «original» que normalmente se utilizaba en las imprentas de otro tiempo era una copia en limpio realizada por un escribano profesional, no el manuscrito borroneado por el autor. En esa lección de I, vi,³⁰ tanto monta que la confusión fuera del copista o del cajista, pero en otros momentos, algunos capitales en la génesis del *Quijote*,³¹ la singularidad del texto impreso no se entiende si no se advierte que entre la pluma del escritor y el componedor del tipógrafo media regularmente el original caligrafiado por un amanuense. Así, la ignorancia de ése y otros rasgos fundamentales de la imprenta antigua frustra desde la raíz el intento de R. M. Flores de reconstruir la grafía de Cervantes a través de la identificación de los diversos operarios que compusieron el *Ingenioso hidalgo*.³²

El libro de 1975 y otros posteriores trabajos de Flores, por más que de resultado mayormente fallido, tienen el mérito inmenso de haber apuntado que algunos de los problemas textuales del *Quijote* no se dejan no ya zanjar, sino ni siquiera percibir, si no se contemplan a la luz de la producción material de los impresos, con la óptica de una bibliografía analítica orientada a una más pertinente bibliografía textual.³³ Fase previa de tal enfoque es normalmente la colación de varios ejemplares de la obra por editar, que en el caso de la nuestra ha permitido reconocer que unos pocos pliegos o formas fueron objeto de dos composiciones. Las variantes que ofrece la segunda de éstas deben considerarse *ope ingenii*, porque parten de la primera, no directamente del original, pero aun así mejoran unas cuantas lecciones (en particular, restaurando *Quixana* frente al absurdo *Quexana*). Por el contrario, las correcciones en prensa (vale decir, introducidas cuando la forma estaba ya imprimiéndose) que han llegado a localizarse en el curso de la aludida colación han dado un fruto paupérrimo: que no sorprenderá si se repara en que la estructura morfológica del castellano hace difícil que la pequeña confusión de una letra o una tilde por otra, que es el tipo de error más comúnmente corregido en prensa,

oculte la forma correcta de la palabra; y más si a ello se suma el descuido con que se procedía en el taller de Cuesta.

Mayores horizontes nos abre en cambio la observación de la *ratio typographica* en la composición por formas. Por un lado, en circunstancias favorables, el examen de las zonas tipográficamente irregulares y a la vez con anomalías respecto al *usus scribendi* evidencia a menudo las intromisiones de la imprenta, sobre todo cuando se trata de añadidos, sujetos a una mecánica que en España puede distinguirse mejor que en cualquier otra tradición europea gracias al excepcional número de originales que aquí se conservan. Por otro lado, la *ratio typographica* nos equipa para afrontar uno de los problemas más graves del *Quijote* y de muchas obras capitales: la imposibilidad de distinguir entre redacciones o correcciones de autor e innovaciones de la transmisión impresa; y es ella, en efecto, la que nos ha enseñado a descartar como postizas una gran parte de las variantes de la segunda y la tercera impresión madrileñas que en un momento o en otro se habían atribuido a Cervantes.

En un libro de hace unos años, *El texto del «Quijote»*, y en algunos artículos afines, presté especial atención a las cuestiones ligadas a la tipografía, y me complace que mis planteamientos hayan dado origen a diversas secuelas, confesadas o tácitas, en relación con Cervantes y otros ingenios del Siglo de Oro.³⁴ Pero allí mismo avisaba de que la bibliografía textual poco vale si no va de la mano con la filología tradicional, la historia del libro, la teoría editorial y cuantos saberes nos dé Dios a entender. Varias de las enmiendas que hoy he comentado me fueron sugeridas por amigos generosos o por hallazgos ajenos. El quid está en sumar sin restar. Sólo si aunamos métodos, esfuerzos, colaboraciones, sin cicaterías, iremos dibujando la imagen de un *Quijote* más cercano al que quiso Cervantes.

³⁴ En efecto, en esos trabajos han cursado su aprendizaje, para intentar rebatirlos, incluso quienes como mi imprescindible Florencio Sevilla conservan su fe en el becerro de oro de las príncipes y proclaman que mi libro no contiene «aportación alguna ni para el texto quijotesco ni para la ecdótica aurea» (*Cervantes*, XXVIII, 1, 2008, p. 54, n. 2). Otros juicios al respecto pueden verse en la correspondiente sección a mi nombre de la Biblioteca Virtual Cervantes.

Porque invenciones noveles, admiran, o hacen reír. La propuesta cómica de las *Ejemplares*

ISABEL LOZANO-RENIEBLAS

Dartmouth College

¹ De Ortega arranca la idea de la hipocresía cervantina al denominar ejemplares a sus novelas, que explica apelando a la «heroica hipocresía ejercida por los hombres superiores del siglo xvii» (*Meditaciones del «Quijote»*, p. 185). Castro, que siguió a Ortega por este camino, explotó esta idea orteguiana, estrechamente vinculada a otra no menos productiva: la de la morada vital. Para Castro es de capital importancia tener en cuenta el mundo que rodea al artista, porque afecta su estilo (Castro 1948:332).

Hace ya un siglo Ortega inauguraba un debate de envergadura que situaba en el centro de su reflexión tanto la evolución de la narrativa cervantina como la ejemplaridad de las novelas.¹ Y aunque este debate ha creado un estado de opinión fuertemente asentado entre la crítica cervantina del que no es fácil desasirse, ha empezado a dar muestras de agotamiento. Acaso el síntoma más claro sea que la crítica sobre el género de las *Ejemplares* no puede prescindir del binomio verosímil/inverosímil y sus variantes. Este debate ha descuidado otros aspectos, como la naturaleza cómica de la novela corta y el impacto que en ella tiene el cambio en la noción de lo cómico que se produce en el Renacimiento. Hoy me gustaría aproximarme a las *Novelas ejemplares* desde esta perspectiva. Para ello estructuraré mi exposición en tres bloques. El primero pretende revisar la lectura de Ortega; el segundo, explicar cómo la novela corta se ve afectada por la ampliación de los géneros cómicos que se produce en el Renacimiento; y en el tercero propondré la necesidad de comprender lo cómico en las *Ejemplares* dentro del marco de esta ampliación, que supone convertir la admiración en una categoría cómica.

La lectura de Ortega

En 1914 Ortega se preguntaba cómo era posible incluir dentro de un mismo género *El amante liberal* o *La española inglesa*, de un lado, y *Rinconete y Cortadillo* o *El celoso extremeño*, de otro. Respondió la pregunta formulando que en las *Ejemplares* hay dos series de relatos claramente diferenciadas. En las novelas de la primera serie «nos son referidos casos de amor y fortuna», «todo lo que en estas novelas se nos cuenta es inverosímil y el interés que su lectura

nos proporciona nace de su inverosimilitud misma» (*Meditación primera*, pp. 186-187). Las novelas de la segunda serie, a la que pertenecen *Rinconete y Cortadillo* o *El celoso extremeño*, se caracterizan, en cambio, por su verosimilitud y no nos importan tanto los personajes cuanto la representación que el autor nos da de ellos: «Sólo nos interesa el modo como el autor deja reflejarse en su retina las vulgares fisonomías de que nos habla» (pp. 187-188). Ortega halla cumplida justificación de la oposición verosímil/inverosímil en la distinción de Cipión entre dos tipos de cuentos: aquellos que tienen gracia en sí mismos y los que necesitan adornos para dar gusto (*Coloquio de los perros*, p. 548).² A partir de esta formulación el debate estaba servido y el fantasma del autor escindido entre el realismo y el idealismo, réplica del binomio verosímil/inverosímil, planea sobre la crítica de las *Ejemplares*. Y, aunque la misma obra de Cervantes descabeza cualquier intento de comprender su trayectoria artística basada en esta dicotomía, la crítica ha insistido en ella de manera contumaz.³ Bien es verdad que ha habido intentos por conciliar dichos extremos (Sobejano, Riley o Forcione), pero todo ha quedado, como postula Riley, en una cuestión de género, es decir, *romance* frente a *novella*, que a fin de cuentas vuelve sobre el binomio orteguiano (Riley 2001).

El debate sobre el género de las *Ejemplares* no siempre ha estado acotado por los términos verosímil/inverosímil, sino que responde a una construcción crítica, a la forma en la que una época, el siglo xx, ha leído la obra.⁴ Algo parecido ha sucedido con el *Persiles*, por poner un ejemplo, que pasó de interpretarse como modelo contrarreformista durante buena parte siglo xx, a ser la obra que mejor representa los valores y criterios de la modernidad, para los *Cultural Studies* americanos. Sin embargo, no deja de sorprender el peso que ha adquirido la lectura de Ortega, a pesar de que leyó de manera muy sesgada las palabras de Cipión. Basta volver sobre el pasaje en cuestión para darse cuenta de que se aleja bastante del texto de *El coloquio*:

Y quíerote advertir de una cosa, de la cual verás la experiencia cuando te cuente los sucesos de mi vida; y es que los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; otros, en el modo de contarlos; quiero decir que algunos hay que aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento; otros hay que es menester vestirlos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos y con mudar la voz se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos (p. 548).

² Ortega llama *novelas verosímiles* a aquellas que se centran en la representación del mundo. Los personajes de la novela, y nótese que con *novela* se refiere a la serie verosímil, no se toman del mito sino de la calle «del mundo físico, del contorno real vivido por el autor y por el lector». Distingue así entre la novela de imaginación, vinculada al mito, y la novela realista que describe el proceso mismo y no el objeto producido (*Meditaciones del Quijote*, p. 217). En cambio, las novelas inverosímiles son las de aventuras. Pero aquí la lectura de Ortega distorsiona lo que había significado este tipo de novela para la preceptiva del Siglo de Oro, que estima la prosa de Heliodoro, precisamente, por su verosimilitud, elevándola a paradigma de épica en prosa.

³ Aquellos estudiosos que, como González de Amezúa y Mayo, trazan la trayectoria de las *Novelas ejemplares* desde el idealismo de las novelas italianas hasta el realismo, queriendo ver en el autor un espectador de la vida social, «fiscal y corrector de sus excesos», se encuentran con el escollo insalvable del *Persiles* (González de Amezúa 1956:483). En cambio para los que, como Ruth El Saffar (1974), prefieren recorrer el camino inverso e ir de la novela al romance, *La Galatea* se encarga de poner en su sitio los límites de este acercamiento.

⁴ Juan Antonio Pellicer agrupa las *Ejemplares* en cuatro modalidades: heroicas, cómicas, populares y jocosas, siguiendo la división de la fábula como ficción de lo posible de la poética neoclásica. Agustín García Arrieta distingue entre novelas serias y jocosas, con un criterio bastante cercano al que marcaba la poética áurea, aunque se le antojara absurdo a González de Amezúa y Mayo. Eustaquio Fernández de Navarrete en *Bosquejo histórico de la novela española* también opta por la clasificación cuatripartita, distinguiendo entre amorosas, de costumbres, satíricas y picarescas (González de Amezúa 1956:478).

⁵ Al comienzo del capítulo séptimo del libro III del *Persiles*, al arte de contar cuentos con gracia le añadirá la propiedad. Ante las dilatadas minucias que va contando Ortel Banedre sobre la desenvoltura de Luisa la talaverana, Periandro apostilla entre bromas y veras: «La salsa de los cuentos es la propiedad del lenguaje en cualquier cosa que se diga» (*Persiles*, III, VII, p. 500). Gracia y propiedad ocupan un lugar preferente en los manuales de urbanidad de la época.

⁶ «La verdadera y perfecta fineza desto es mostrar tan propriamente y tan sin trabajo, con ademanos y con palabras, lo que el hombre quiere esprimir, que a los que lo oyan, les parezca ver hecho y formado delante de sus ojos lo que se cuenta. Y tanta fuerza tiene esta manera de contar así distinta y propia, que muchas veces es causa que parezca bien una cosa y sea tenida por muy buena, aunque no lo sea» (*El cortesano*, II, V).

⁷ La misma distinción puede verse, entre otros, en *El cortesano* (II, XLIX) de Baltasar Castiglione, o en Rodríguez Lobo o Fernández Trancoso (Pabst 1972:225).

Cipión no opone verosimilitud a inverosimilitud ni siquiera sugiere la contraposición de dos series de relatos. Le está advirtiendo a Berganza contra el detallismo fuera de propósito o la dilación innecesaria y sobre la importancia que tiene saber contar bien un cuento. No están tan lejos sus palabras de la admonición de don Quijote a Sancho, para que cuente el cuento de la pastora Torralba como hombre de entendimiento, sin detenerse en lo superfluo y sin repetir cada palabra dos veces. Cipión, como ya advirtiera Baquero Goyanes (1988:105), se refiere a la habilidad y la gracia del narrador para que, ayudado de la gesticulación o de la modulación de la voz, según pida la materia narrada, supla las deficiencias de una fábula insulsa y falta de interés.⁵ Saber contar cuentos o novelas formaba parte del elenco de destrezas que debía dominar el cortesano. Para Bernardo Bibiena el arte de contar novelas radica en un concepto bien conocido por la retórica renacentista, la facultad de la *enárgeia* o *evidentia*, es decir, el poder del lenguaje para crear una presencia viva de lo que estamos contando.⁶ También para Girolamo Barbagli la *enárgeia* constituía el secreto del buen cuentista y recomendaba la conveniencia de recurrir a la representación teatral para simular el discurso de los personajes de ficción, acompañándolo todo «con la voz, el gesto y la pronunciación» (*El diálogo de los juegos*, p. 154).⁷ Pone como ejemplo de cómo no hay que contar una novela la historia de Madonna Oretta del *Decamerón*. En cierta ocasión que Madonna Oretta viajaba a pie con otras mujeres, un caballero se ofreció a llevarla en su caballo mientras le contaba una novela. Pero la dicción desordenada del caballero, los equívocos de los nombres a cada paso y la engorrosa repetición de palabras, convierten la historia en un embrollo sin fin. Oretta, no pudiendo sufrir más la manera en que el caballero desgraciaba el cuento, le dijo con muy buena compostura: «Señor, este caballo vuestro tiene un trote muy duro, por lo que os ruego que os plazca dejarme bajar» (*Decamerón*, VI, I). Rodríguez Lobo en su *Côrte na aldeia e noites de inverno* (1618), señala que la principal diferencia entre historia (novela corta) y cuento es el ropaje retórico que exige la primera, frente a la sencillez del segundo, cuyo atractivo radica «en la gracia del que habla y en la que tiene de suyo la cosa que se cuenta» (Menéndez Pelayo 1946, II:437). Ha sido esta una preocupación constante de los narradores tanto en la tradición oral como escrita. Lo fue para Timoneda, que ofrece al lector «graciosos y aseados cuentos, con tal que los sepa contar como aquí van relatados, para que no pierdan aquel asiento ilustre y gracia [con] que fueron compuestos»

(*Patrañuelo*, «Epístola al amantísimo lector», p. 97). Y también lo fue para Goethe, que le hace decir al anciano que entretiene a los emigrados alemanes que el interés de la narración puede radicar menos en la fábula que en el arte de contarla (*Conversaciones de emigrados alemanes*, p. 35). Me parece que Ortega anduvo algo desatinado al leer la advertencia de Cipión como una oposición entre lo verosímil y lo inverosímil, y no darse cuenta que remite, en última instancia, a una de las preocupaciones estéticas desde Aristóteles: la forma de narrar y el lenguaje mismo como una las fuentes de la *admiratio*, solo que, en este caso, dicho por un perro.⁸

Ortega, en definitiva, simplificó demasiado las cosas al no tener en cuenta la naturaleza de la novela corta. La comprende como una novela en miniatura, como si la diferencia entre una y otra radicara en el tiempo que su autor tardó en escribirla —en palabras de Heinrich Hart— catorce días para la novela corta y catorce meses para la novela (Vedda 2001:6-7). No vio o no quiso ver que uno de los rasgos que la diferencian de la novela es su génesis, que da cuenta de un largo proceso que sanciona la adaptación de múltiples géneros orales al mundo de la cultura escrita. De ahí que no sea fácil precisar sus límites como ya anticipa la vacilación del nombre, un indicio más de la inestabilidad permanente de un género sinuoso y escurridizo que, a menudo, se confunde con otros afines, como ha explicado Maxime Chevalier (1999) y han rastreado con minuciosidad Walter Pabst (1972) o Werner Krauss (1940).⁹ Esto es debido a su naturaleza oral, la madre nutricia que alimenta la novela y que le otorga el estatus de género cómico. Ortega no tuvo en cuenta este hecho porque su interés transcurría por otros derroteros, como pregona el subtítulo que puso a sus *Meditaciones del «Quijote»*. Las *Novelas ejemplares* le sirvieron como reclamo o punto de arranque de una pesquisa sobre un asunto teórico más amplio. Por eso me interesa reconsiderar la novela corta como un fenómeno específico dentro del panorama de los géneros literarios. Este fenómeno está relacionado con el tratamiento que recibió por los teóricos renacentistas, que, por una parte, buscaron su legitimación como género y, por otra, sustituyeron la vieja herencia de lo risible basada en el defecto por una concepción más compleja, que proponía la admiración como fundamento de lo risible.

⁸ Para Aristóteles «lo maravilloso es agradable; y prueba de ello es que todos, al contar algo, añaden por su cuenta, pensando agradar» (*Poética*, 1460a 18-20).

⁹ Boccaccio las llamaba en el prólogo al *Decamerón* *novelas, parábolas, historias o fábulas* y Giovanni Sercambi, *exempla* en *Il Novelliere*. Lucas Gracián Dantisco en el *Galateo español* utiliza el vocablo *novela*, *cuento* o *fábula* para referirse tanto al relato contado como al escrito, y titula el capítulo trece «de las novelas y cuentos» (*Galateo español*, p. 155). Cervantes también vacila. En el *Quijote* parece clara la distinción entre *cuento* y *novela*. Cuento es el de Marcela, porque pertenece al dominio de la oralidad; y novela, *El curioso impertinente*, porque está escrito. Esta certeza se desvanece en las *Ejemplares*. Las denomina *novelas* en el título y el prólogo de la colección, pero en la dedicatoria al conde de Lemos escribe que le envía, como quien no dice nada, *doce cuentos*.

La novela corta como género cómico

El lugar que le asignó el Renacimiento a la novela corta, aunque en teoría podía incluir tanto personajes bajos como medios o elevados, estaba entre los géneros cómicos. Esto fue debido a su origen oral pues se situaba al margen de lo literario canónico. Francesco Bonciani, quien hizo el esfuerzo más importante por conceptualizar el género, señala precisamente que en su origen es un género cómico, a pesar de que admite la posibilidad de la novela seria. De hecho, le atribuye a Boccaccio esta innovación, pero no se ocupa de ella porque le parece poco relevante.¹⁰ Esta categorización vino reforzada por el hecho de que el *Decamerón*, la colección de novelas que se consideraba el modelo, fuera incluida en los índices inquisitoriales. La contradicción con que se encontraron los defensores de Boccaccio fue que un modelo retórico y lingüístico no lo era desde el punto de vista de la poética, porque imitaba acciones procaces, por mucho que Vincenzo Borghini se esforzara en justificar la temática boccacciana, argumentando que el *Decamerón* no se leía igual antes y después de la Reforma. Se refería a que algunas de las historias protagonizadas por hombres de Iglesia podían ser leídas como propaganda luterana.¹¹ Los defensores de Boccaccio en su afán por defender el *Decamerón* procuraron buscarle acomodo entre los géneros canónicos. En la *Lección o Tratado sobre la composición de las novelas*, Bonciani se propone mostrar que el *Decamerón* no solo es el modelo de lengua que había propuesto Bembo, sino también un modelo para la *novella*, asignándole el único lugar vacante en el esquema aristotélico de los géneros canónicos (Vega Ramos 1993b, cap. 3). Aristóteles en la *Poética* había distribuido los géneros canónicos en dos modos: el narrativo y el dramático. La épica seria y la épica cómica pertenecían al primer tipo, mientras que la tragedia y comedia, al segundo. Bonciani le adjudica a la novela el lugar que Aristóteles le asignó al perdido *Margites*, esto es, la considera el cuarto género. La novela comparte con la épica el modo de imitación y con la comedia el objeto. Ocupa el mismo lugar respecto a la comedia que la épica respecto a la tragedia, actualizando así el sistema propuesto por Aristóteles.¹² Con ser importante esta reflexión de Bonciani, pues supone un avance en el reconocimiento de la novela como género, su afán por hacer de ella un género canónico, vinculándolo inexorablemente a la vieja concepción de la risa, no le permitió comprender el nuevo rumbo hacia lo jocoserio que había emprendido el género, aun cuando él mismo había señalado la posibilidad de la novela seria como una innovación de Boccaccio.

¹⁰ «Y por haber sido las novelas utilizadas en su origen para las cosas humildes, decimos, siguiendo la fuerza del vocablo, que imitaban las acciones ridículas; ahora bien, como Boccaccio las ha aumentado con tal majestad, determinamos que se extiendan a la imitación de las acciones de los mejores» (*Lección*, p. 111). También Barbagli en *El juego de la novela*, incluido en el *Diálogo de los juegos*, redactado en los años sesenta aunque publicado en 1572, explica que «la acción única de una novela puede ser de tres tipos de personas: unas bajas y viles, como es la de Tofano y la de Peronella, las de Calandrino, de fra' Cipolla y la de Belcolore; otras mediocres, de ciudadanos y nobles, como la de Ricciardo Manardi, al que encontraron haciendo cantar al ruiseñor (...). Las hay también de personas grandes e ilustres, como la del rey Pietro, la de Ghismonda, hija del príncipe de Salerno, y otras semejantes» (*El juego de la novela*, p. 147).

¹¹ En España, antes de la inclusión del *Decamerón* en el Índice de Valdés, que prohibiría la obra, se tiene constancia de que existían dos traducciones del *Decamerón*, una incompleta al calatán (1429) de un anónimo traductor de San Cugat del Vallés, y otra al castellano, efectuada en 1496, de la que hubo cuatro reimpresiones hasta mediados del siglo XVI. Los intentos por conceptualizar el género del *Decamerón* desde el punto de vista de la poética pueden agruparse en tres bloques. El primero está compuesto por un grupo heterógeno que asimila la novela corta a los géneros canónicos (Bernardo Segni, al género de la poesía; Giason Denores, al de la tragedia, pero solo en algunos casos;

Esta orientación de la novela corta hacia lo jocoserio es una manifestación que debe ubicarse en un proceso más amplio que consiste en el acercamiento y, a veces, contaminación, de la cultura popular a la cultura elevada, ejerciendo una fertilización mutua. Al fin y al cabo, la novela corta es un eslabón clave en ese proceso de traducción cultural y su evolución posterior está ligada al mismo. Un ejemplo ilustrador de lo que acabo de decir es la adopción de formas de comicidad popular por las clases elevadas. En la corte de Juan II y de Enrique IV, a los pasatiempos deportivos o a los espectáculos se sumó la costumbre de motejar, que se puso de moda como divertimento cortesano. El motejar se apoyaba en una concepción popular de la comicidad popular que todavía hoy pervive en zonas rurales, y que consiste en señalar los defectos mediante la adjudicación de un *mote* o nombre alusivo. Según el *Diccionario de Autoridades*, *motejar* es «notar, censurar las acciones de alguno con apodosos o motes». Entre los cortesanos, que practicaban estos juegos de ingenio y se ejercitaban en torneos de agudeza verbal, quien mejor representa esta moda es don Francesillo de Zúñiga, bufón del emperador. Entre sus gracias había por igual chistes, insultos, juegos de palabras o anécdotas. Del almirante de Castilla, don Fadrique Enríquez, decía que vestía como «ratón con gualdrapa», porque guardaba luto riguroso (Chevalier, 1992:41 y ss.). La muerte de este personaje, a mitad de camino entre el bufón y el cortesano, víctima de sus propias bromas, parece preludiar el inicio de un cambio de sensibilidad hacia lo cómico, cuyo cenit situaba Anthony Close en torno a 1600.

Estas formas de entretenimiento responden a una noción de lo cómico basada en el defecto, vigente durante toda la Edad Media y cuyos orígenes se remontan a la Antigüedad. Aristóteles, al igual que los retóricos, comprendió lo cómico como parte de lo feo o lo ridículo. En la *Poética* propone una doble aproximación a lo risible desde dos ángulos complementarios: desde lo ridículo, que define como «un defecto y una fealdad que no causa dolor», y desde el objeto de la comedia, que imita «hombres inferiores pero no en toda su extensión del vicio» (*Poética*, 5). Con «hombres inferiores» Aristóteles se refiere al mundo de lo ridículo, representado por los diferentes *tipos* que nutren los géneros cómicos de la Antigüedad: el tonto, el loco, el avaro, el viejo, el soldado fanfarrón, y un largo etcétera que conforman el elenco de los *Caracteres* de Teofrasto (s. iv a. C.).¹³

Pero esta comprensión de lo cómico comienza a resquebrajarse y a perder vigencia, porque se corresponde con un modelo sociocultural caduco, tolerante

y Minturno, el que reviste mayor interés, a la épica, aunque tampoco prosperaría). Minturno concibe la novela corta como una de las variedades de la épica, porque la épica puede imitar tanto a los mejores (la *Eneida*) como a los peores (*Batracomiomaquia* o *Batalla de las ranas y ratones*). En un segundo bloque habría que incluir a aquellos que reconocían los géneros nuevos y que se sitúan en torno a la defensa de *Orlando furioso* de Ariosto y que vieron en el *Decamerón* un antecedente de Ariosto. El denominador común de esta corriente es la necesidad de adecuar la imitación a los tiempos para conseguir así una correspondencia entre imitación y deleite. En el tercer grupo están los que participaron en el debate sobre la defensa del *Decamerón*, a raíz de su inclusión en el Índice romano de 1559, que lo prohibió, y en el tridentino de 1564, que permitió que circulara pero previamente expurgado. Los datos anteriores están tomados del estudio de Vega Ramos (1993).

¹² «Al igual que la epopeya que utiliza el modo narrativo, acepta una extensión mucho mayor que la tragedia, así sucede con las novelas en relación con las comedias» (*Lección*, p. 123). Remito a Vega Ramos (1993, cap. 4, sección 2).

¹³ Está muy viva esta concepción de lo cómico en los entretenimientos con que se solazaban nobles y cortesanos en el Renacimiento. Es bien conocida la predilección de los monarcas por los llamados *hombres de placer*, que servían de diversión hasta el punto de hacerse imprescindibles en la vida palaciega, pues como escribía Erasmo en *El elogio de la locura*, «hacen las delicias de los más altos reyes, hasta el punto de que algunos no pueden ni comer, ni pasear...» (*Elogio de la locura*, XXXVI), palabras que parecían escritas pensando en Felipe IV.

¹⁴ Como ha estudiado Norbert Elias, en *El proceso de la civilización*, los cambios en las formas de entretenimiento y, en general, en el comportamiento humano empujan el proceso de civilización hacia la contención de los impulsos. Esta contención pasa en la esfera de lo social por un cambio en la expresión verbal, que propone una dicción más cuidada. Se desarrollan usos lingüísticos nuevos, preocupados por depurar el lenguaje, rechazando la manera de hablar rústica y mostrenca. Maxime Chevalier, en un estudio sobre el decoro en el Siglo de Oro, señala que se recurría al eufemismo, a veces, no sin cierta dosis de gazmoñería, para no pronunciar aquellas palabras consideradas de mal gusto. «Vasallo del hijo pródigo» llama Laurencio al cerdo en *La Dorotea* y Dionisia en *Los cigarrales de Toledo*, el «animal más aborrecido vivo y más apetitoso muerto» (Chevalier 1993:16).

¹⁵ La idea del desprecio está implícita en los retóricos como Quintiliano, quien reitera que la risa emana de lo deforme o desgraciado y, en última instancia, refleja la expresión de un sentimiento de superioridad (Skinner 2002:154).

¹⁶ El pionero en esta empresa fue Francesco Robortello. En *Sobre la comedia* (escrito en 1548, pero publicado en Florencia en 1583) se propuso reconstruir una teoría de la comedia modelada sobre la de la tragedia. Le siguieron en su propósito Vincentius Madius, o Vincenzo Maggi (*De ridiculis*, 1550), Antonio Riccoboni (*De re comica ex Aristóteles doctrina*, 1579) y Ludovico Castelvetro (*Poetica D'Aristotele vulgarizzata e sposta*, 1570), entre otros escoliastas. Con ellos el concepto de lo ridículo pasó a perfilarse como una categoría crítica (Weinberg 1961). Sobre la relación entre admiración y lo grotesco remito a Urbina (1989).

con la violencia verbal, que la aplaude y se complace con sus excesos, al considerarla parte integral de la interrelación entre los individuos.¹⁴ Dos indicios marcan el declinar de lo cómico como defecto: las reiteradas llamadas a la contención de las bromas y la necesidad de explorar nuevas aproximaciones desde el dominio de la reflexión teórica, no solo desde la poética o retórica sino también desde la filosofía o la ciencia médica. En primer lugar, son constantes las recomendaciones encaminadas a moderar las burlas en los manuales de buenos modales. El ideal de cortesano, el *homo facetus*, es aquel que sabe decir gracias y donaires sin caer en la befa y el despropósito, ni herir al contrario. No debe hacer gracias a la manera de los bufones, vinculados a una idea medieval de la risa, sino «mordiendo», sin renunciar a su punto de sal (*El cortesano*, p. 166). Gracián sintentizaba las consecuencias de un exceso en las burlas jugando con la etimología de la palabra *sal*: «El mismo nombre de sales está avisando cómo se han de usar» (*El Discreto* [IX], «no estar siempre de burlas»). Y Berganza balbucea en *El coloquio*: «Apode el truhán, juegue de manos y voltee el histrión, rebuzne el pícaro, imite el canto de los pájaros y los diversos gestos y acciones de los animales y los hombres el hombre bajo que se hubiere dado a ello, y no lo quiera hacer el hombre principal, a quien ninguna habilidad destas le puede dar crédito ni nombre honroso» (*Coloquio de los perros*, p. 560).

En segundo lugar, en el ámbito de la reflexión teórica se ve la necesidad de revisar la idea de lo cómico como defecto. Los que abordaron esta tarea con más empeño fueron los comentaristas de Aristóteles, conscientes del vacío existente y de la necesidad de completar lo que apenas se había esbozado en la *Poética*. Se dan dos tendencias. La primera defiende una línea de continuidad con la Antigüedad y comprende la risa como lo ridículo.¹⁵ Una segunda corriente, más sensible con las demandas del presente, considera que la noción de Aristóteles es insuficiente para explicar la complejidad que estaba adquiriendo lo cómico, y postula la alegría y el placer como componentes esenciales. Para Juan Luis Vives la risa emerge «ex laetitia et delectatione» (Skinner 2002:144). Girolamo Fracastoro añade, a lo expuesto por Vives, la admiración que provoca lo nuevo, un matiz que retomarán, más tarde, los comentaristas de Aristóteles. Dos son las causas de la risa para Fracastoro: «Admiratio subita rei novae (...) et delectatio» (*De sympathia et antipathia rerum*, cap. 20, p. 145). Vincenzo Maggi, el más radical de todos los escoliastas de Aristóteles en su planteamiento de los géneros cómicos,¹⁶ construye su teoría a partir del objeto de la comedia, tomando como punto de arranque

lo ridículo (Vega Ramos 1993a, II:1109). Pero, a diferencia de Aristóteles, no comparte que lo feo sea la única fuente de la risa. Para que pueda darse la risa es condición indispensable que medie la admiración que produce lo *nuevo*, porque lo cómico ocasiona mayor admiración a causa de su novedad (*De ridiculis*, p. 310). Maggi pensaba que este acercamiento se oponía a la concepción de Cicerón y no se explicaba cómo habiendo comprendido lo risible desde una perspectiva más amplia que Aristóteles no había tenido en cuenta la *admiratio*.¹⁷ Acaso se refería al hecho de que Cicerón en algunos pasajes de las *Partitiones Oratoriae* (6.22) afirma que todo lo sorprendente deleita (*Delectat enim quidquid est admirabile*), dejando la puerta abierta a una comprensión de la risa más amplia.¹⁸ Para Maggi la *admiratio* constituye un concepto central, indispensable para que se produzca la risa ante las cosas nuevas, sorprendentes o inesperadas. Frente a lo que supone Riley (1963), en un conocido artículo sobre la admiración en el Siglo de Oro, Maggi no es una rara avis a la hora de proponer la admiración como causa de la risa. Castelvetro en su *Poetica D'Aristotele vulgarizzata e sposta* recoge las innovaciones de Maggi y eleva la admiración a categoría estética, más allá del simple deleite.¹⁹ Riccoboni acepta que la admiración pueda ser compartida por comedia y tragedia, y tratadistas como Cinthio, Minturno o Escalígero flexibilizan los límites de la comedia. En la práctica dramaturgos como Lope de Vega y su escuela reivindicarán la presencia de personajes elevados en sus obras y tildarán las comedias de la vieja escuela de anticuadas, limitadas y vulgares (Close 2007:100). La consecuencia de todo esto es que la admiración, vinculada hasta entonces a los géneros serios, pasa a convertirse en la aportación de los teóricos renacentistas a la teoría de la risa y constituye el fundamento último de una comprensión más compleja y elaborada de los géneros cómicos.²⁰ Para los pensadores humanistas lo cómico no se contiene en el mero acto de reír a carcajadas. Abarca un espectro más amplio que incluye el disfrute como actividad del espíritu. Se relegan las viejas figuras de la risa a un segundo plano o se renuevan para abrir paso a una comicidad basada en el principio del placer. La contrapartida que exigía el desplazamiento de lo feo en favor de la admiración, suponía aceptar —y permítanme la palabra— la «serificación» de lo cómico. La cultura elevada acogía la risa pero a condición de que renunciara a lo ridículo. Pasemos ahora a analizar la propuesta cómica de las *Ejemplares* en el marco de esta transformación cultural.

¹⁷ «Unde mirari satis non possum, cur Cicero, qui di ridiculis plenius tractavit, de admiratione, quae est una risus causa, ne verbum quidem faceret: cuius tamen omnino meminisse eu oportebat, cum risus nunquam sino admiratione cieri possit» (*De ridiculis*, p. 304).

¹⁸ «Fit etiam suavis oratio cum aliquid aut invisum aut inauditum aut novum dicas. Delectat enim quidquid est admirabile, maximeque movet ea quae motum aliquem animi miscet oratio, quaeque significat oratoris ipsius amabiles mores» (*Partitiones oratoriae*, 6.22) (Herrick 1950:44).

¹⁹ Castelvetro incorpora en su clasificación de lo ridículo aquellos aspectos esbozados en *De ridiculis*, como el placer como fuente de la risa. Aunque no habla de la novela como género ejemplifica, a propósito de la comedia, con el *Decamerón*. Distingue cuatro tipos diferentes de comicidad: la que provoca el amor o la caridad al ver a nuestros seres queridos, los engaños, los defectos humanos y la delectación carnal. Castelvetro sancionará la inclusión del tema amoroso dentro de lo cómico. Véase los comentarios al cap. 5 de la *Poética* de Aristóteles (*Poetica D'Aristotele vulgarizzata e sposta*, I, pp. 126 y ss.).

²⁰ La teoría de Maggi basada en la admiración, hasta entonces atributo de los géneros serios, implica incluir dentro de lo cómico no solo la novedad sino también lo maravilloso. De esto último se ocupará Talentoni en su *Discorso sopra la maraviglia*. Véase Herrick (1950, capítulo tercero «The Function of Comedy»).

La propuesta cómica de las *Ejemplares*

Lo cómico en las *Novelas ejemplares* responde a este proceso de transformación cultural que consiste en incorporar lo popular a la alta cultura. Y quiero hacer hincapié en este hecho para no caer en la tentación de explicar la actitud de Cervantes hacia lo cómico como el resultado de preferencias personales vinculadas al decoro o a la moral. La «operación Hércules», y tomo prestada la expresión de Anthony Close (1993:96), a la que Cervantes sometió lo cómico adquiere una gran complejidad en las *Ejemplares*, quizás porque en ellas llegó más lejos y propuso de manera más profunda la necesidad de superar lo ridículo. En las *Novelas ejemplares* Cervantes articula su propuesta cómica sobre el eje *novedad-admiración*. Esto significa introducir en la esfera de lo cómico un concepto que había sido privativo de los géneros serios. El primer paso para llevar a cabo esta propuesta lo da en el prólogo, donde propone liberar a la novela del peso de lo ridículo, que tanto había constreñido los límites del género. Se distancia del mundo de lo feo entendido a la manera aristotélica, recurriendo a una metáfora culinaria:

Destas novelas que te ofrezco *en ningún modo podrás hacer pepitoria*, porque *no tienen ni pies, ni cabeza, ni entrañas*, ni cosa que les parezca (prólogo, p. 18. El subrayado es mío).

Hacer pepitoria se refiere en términos generales, como expuse en otro lugar, a la obra mal compuesta o de dudosa autoría. El sintagma se había lexicalizado y había pasado a incorporarse al vocabulario crítico de la época. A él recurrieron los ingenios más preclaros del momento. Entre ellos, Lope de Vega reivindicaba la autoría de sus comedias y avisaba contra «la *pepitoria poética* destos zánganos, que comen de la miel que las legítimas abejas en sus artificiosos vasos labran de tantas y tan diversas flores» (Case 1975:14-15 y Allen 1994). La segunda parte de la frase «porque no tienen ni pies ni cabeza...» remite a un conocido cuentecillo que narran Gaspar Lucas Hidalgo y Juan de Arguijo, y que ha llegado hasta nosotros en forma de frase hecha, para significar lo que no tiene fundamento o que es disparatado.²¹ Ni que decirse tiene que Cervantes estaba lejos de sugerir ninguna de las dos cosas, como muestra lo orgulloso que estaba de su colección. Por eso es aconsejable deslexicalizar la frase y devolverle su sentido literal. Las *Ejemplares* no se componen de despojos, «pies ni cabeza ni entrañas, ni cosa que les parezca», y por eso el lector no

²¹ Según Gonzalo Correas en su *Vocabulario de refranes*, no tiene pies ni cabeza, se dice «de una cosa que va disparatada». En el *Diccionario de autoridades*, no tener o llevar pies ni cabeza: «Además del sentido literal, por traslación significa ser alguna cosa despropositada, hecha sin orden, método y proporción: como un discurso, un escrito, etc. cuando está hecho confusa y desordenadamente, del cual se dice que no tiene ni pies ni cabeza». Y ejemplifica con la siguiente frase del Canónigo de Toledo sobre las comedias: «Si estas que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan ni pies ni cabeza» (*Quijote*, I, 48).

puede hacer pepitoria sin estos ingredientes esenciales para elaborar el guiso. Lo que equivale a afirmar que el ingrediente de las *novelas* no es el mundo de lo feo sino un material de otra naturaleza. En el prólogo de la Segunda Parte del *Quijote* Cervantes respondía a la afirmación de Avellaneda de que sus novelas eran más satíricas que ejemplares, recurriendo a la etimología de *satura*: «Le agradezco a este señor autor el decir que mis novelas son más satíricas que ejemplares, pero que son buenas; y no lo pudieran ser si no tuvieran de todo» (*Quijote*, II, prólogo) (Riley 1990:25); un lance de destreza verbal capaz de transformar las maliciosas palabras de Avellaneda en una reivindicación y legitimación de la mezcla. No me parece impertinente proponer la mezcla, esto es lo jocoserio, como la materia prima con que había elaborado sus novelas.

Además de distanciarse de lo feo recupera un concepto clave, vinculado al género de la novela corta: la novedad. Pero con novedad no me refiero a lo que generalmente entendemos por ello, es decir, algo de lo que no se tenía noticia. Debe entenderse en el doble sentido al que remite la etimología del nombre. *Novela* viene de *novellus*, diminutivo del adjetivo *novus*, que significa lo ‘nuevo’. Girolamo Barbagli en *El juego de la novela* afirmaba que «por algo se llaman novelas, porque son novedosas o porque recientemente han venido a nuestro conocimiento» (pp. 153-154).²² Pero no debe interpretarse solo como lo nuevo propiamente dicho, sino, sobre todo, como *nova*, esto es, lo inesperado. Quiero subrayar la importancia de lo *inesperado* para no trivializar el concepto, porque de lo *inesperado* depende que se produzca la admiración. Nuestra permanente adicción a lo nuevo nos aleja de esta dimensión de la novedad e impide calibrar su alcance. Baste decir que para Covarrubias la novedad era algo peligroso porque iba contra el uso. Boccaccio asocia la novedad a lo ridículo. Calandrino, el personaje que mejor la encarna, funde simpleza y necedad. Lo describe Boccaccio como «hombre simple y de nuevas costumbres» (*Decameron*, VIII, 3). En las *Novelas ejemplares* la novedad ya no se asocia a lo ridículo. Adquiere una gran densidad desde la reivindicación del autor de haber sido el primero en novelar en lengua castellana:

Y es así, que yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y estas son más propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa (prólogo, p. 19).

²² Covarrubias define *novela* en el *Tesoro de la lengua castellana o española* como «nueva que viene de alguna parte, que comunmente llamamos nuevas (...) cuento bien compuesto o patraña para entretener a los oyentes».

Cervantes claro que está orgulloso de la originalidad de las novelas, porque, aunque pueda rastrearse alguna que otra colección anterior, no tienen precedente. Además no es el único en señalar la escasez de novelas en la península. Luis Gaytán de Vozmediano, traductor de los *Hecatommiti* de Giraldo Cinthio (con el título *Primera parte de las cien novelas de M. Iuan Baptista Giraldo Cinthio*, 1590), escribe en la última década del siglo XVI «hasta ahora se ha usado poco en España este género de libros, por no haber comenzado a traducir los de Italia y Francia», animando a los «naturales» a componer novelas (Menéndez Pelayo 1946, II:324). Lope de Vega, un par de décadas después de la publicación de las *Ejemplares*, dirá que es un género «más usado de italianos y franceses que de españoles» (*Novelas a Marcia Leonarda*, p. 27). Pero la reivindicación de Cervantes no se refiere únicamente al hecho de que no hubiera novelas con anterioridad. La novedad no se contiene en los límites de la retórica y de la tópica del exordio, al encarecer la necesidad de una obra hasta entonces inexistente en castellano, como hace el autor de *La Celestina*. Pasa a convertirse en un concepto estético clave, en sustancia narrativa, quizás habría que decir. Para que esto se produzca no sirve cualquier novedad, cualquier evento desconocido que transcurra en la actualidad del presente, el tiempo con el que opera la novela corta. La novela corta excluye la rutina de lo cotidiano, como Cervantes evitó la vida de los dos muchachos en *Rinconete y Cortadillo*. De Rincón y Cortado apenas conocemos algunas breves pinceladas de su existencia. Son un esbozo de pícaros, aunque un tanto singulares, *de buena crianza* y con dicción aristocrática en palabras de Peter Dunn (1973). Cervantes no se ocupa en la andrajosa «vida y milagros» de los dos amigos, que deja para contar en ocasión más propicia (*Rinconete y Cortadillo*, p. 215). Su interés radica en lo que tiene de singular el hampa sevillana: la cofradía de Monipodio. La mafia que regenta Monipodio compatibiliza delincuencia y una marcada conciencia religiosa. Señalaba González de Amezúa, a este propósito, que «Rinconete, la Pipota, Ganchuelo, la Cariharta y restantes cofrades de Monipodio, tienen su conciencia tan invertida, que creen firmemente que con sus hurtos, deshonestidades y venganzas están sirviendo a Dios» (González de Amezúa 1956, I:102). Esta compatibilidad de elementos contradictorios e irreductibles es lo realmente novedoso y sorprendente. Cabe interpretarla como hipocresía pero también como una actitud hacia lo cómico a mitad de camino entre el elitismo aristocrático que lo dignifica y el mundo de lo bajo que lo degrada. Este haz de contradicciones que supone la humanización de

los personajes cómicos es lo que deja «a los dos compañeros admirados de lo que habían visto» (*Rinconete y Cortadillo*, p. 214).²³ En la novela corta (*Die novelle*) decía Goethe a Eckermann no cabe la vida ordinaria, porque «qué es una novela sino un evento peculiar e inaudito. Este es el auténtico significado del nombre, y de las muchas que en Alemania pasan por tales no son sino meras narraciones o como quieras llamarlas» (25 de enero, 1827).²⁴ Y en efecto, debe ser una novedad que por su singularidad produzca admiración. Es como si Cervantes estuviera interesado en empujar la novedad hasta el límite de sus posibilidades, pero sin caer en la extravagancia, haciendo convivir sin fisuras lo inaudito con lo actual. Y casi me atrevería a decir explorando, en el marco del presente, lo posible que raya en lo increíble. Y no es de extrañar que Cervantes experimente con lo admirable pues, al fin y al cabo, juega un papel de primer orden en la estética barroca.

No se me escapa que estoy entrando en materia vidriosa y navegando entre escollos. El concepto de *admiratio* es muy escurridizo y con perfiles poco claros. Admite desde formulaciones de alcance filosófico hasta las meramente retóricas, porque como decía Gracián «si la admiración es hija de la ignorancia, también es madre del gusto» (Armisen 1986:205). Riley (1963:176) distingue tres tipos de admiración poética para los géneros serios: la que viene dada por lo nuevo y excepcional, que parece identificar con lo maravilloso o milagroso, y que se opondría a la verosimilitud; la que se manifiesta como efecto de la belleza; y la intelectual, que aparece como origen de la filosofía en el *Teeteto* de Platón (155d) o como fuente del conocimiento humano en el *Criticón* de Gracián. Riley no contempla, sería más exacto decir que menciona muy de pasada y sin concederle mayor interés, la *admiración* como componente de los géneros cómicos. Entendió la propuesta de Maggi como lo *maravilloso inverosímil* y, por tanto, la descartó de inmediato, porque iba contra la praxis cervantina, argumentando que ningún teórico español había relacionado la admiración con la risa. Aunque alguna reserva muestra cuando matiza que «sería mucho aseverar que un escritor como Cervantes no se hubiera dado cuenta de esto» (p. 179). Pone, como ejemplo de la antítesis entre admiración y lo risible, la frase del capítulo 44 de la Segunda Parte del *Quijote*, donde Cide Hamete escribe «que si con ello no rieres, por lo menos desplegarás los labios con risa de jimia, porque los sucesos de don Quijote o se han de celebrar con admiración o con risa» (p. 982).²⁵ Interpreta la conjunction «o... o» como disyuntiva pero no tiene por qué ser así. No faltan ejemplos en el *Quijote*

²³ En *La ilustre fregona*, lo que tiene Carriazo de singular no es que haya pasado por todos los grados de pícaro sino que el mundo lo vea como «un pícaro virtuoso, limpio, bien cuidado y más que medianamente discreto» (*Novelas ejemplares*, p. 374).

²⁴ La traducción viene del inglés «“I’ll tell you what”, said Goethe, “we will call it *The Novel* (*Die Novelle*); for what is a novel but a peculiar and as yet unheard-of event? This is the proper meaning of this name; and many a thing that in Germany passes as a novel is no novel at all, but a mere narrative or whatever else you like to call it”» (*Conversations with Eckermann*, p. 131).

²⁵ En el capítulo 19 de la Segunda Parte del *Quijote*, al salir don Quijote de la casa de don Diego de Miranda se encuentra «con dos como clérigos o como estudiantes», aquí «o» tiene claramente sentido inclusivo, esto es, debe leerse «como clérigos y como estudiantes». Sobre las distributivas inclusivas, remito a *Nueva gramática de la Lengua Española*, pp. 613-614.

²⁶ Según explica Antonio García Berrio, a propósito del pasaje de la admiración en las *Tablas poéticas*, Cascales sigue a Míturno, quien consideraba la admiración como un componente esencial de la épica. Según García Berrio (2006:310), Cascales reduce la maravilla o *admiratio* de la poética aristotélica a «un pedestre inventario de causas de las que se siguen actos inesperados y en tal sentido maravillosos».

²⁷ Como sus contemporáneos, López Pinciano rechaza lo cómico que considera demasiado bajo, a juzgar por la respuesta a Fadrique cuando le replica por qué no ha elegido la anécdota de Júpiter del *Amphitrión* de Plauto.

con sentido de distributiva inclusiva, es decir, incluyendo los dos términos de la distribución, o incluso en relación sinonímica. En este último sentido la interpreta Clemencín, quien se preguntaba por la relación que había entre la admiración y la risa de jimia, para apostillar acto seguido: «Por lo demás dijo bien Cervantes que los sucesos de don Quijote se han de celebrar o con admiración o con risa; y por mejor decir, frecuentemente con una y otra, porque lo sublime del ridículo excita ambas a un mismo tiempo» (Clemencín 1966:1767, nota 14). Hecha esta salvedad, en lo que sí tiene toda la razón Riley es en afirmar que lo admirable estaba ligado a los géneros serios y que tanto El Pinciano como Cascales oponen, en términos generales, la admiración a lo risible. Pero no es menos cierto que El Pinciano —ya que Cascales sigue de cerca a Míturno— no disocia por completo risa y admiración, y no parece estar tan claro que los considere siempre términos opuestos.²⁶ En la epístola V distingue tres clases de admiración. A la pregunta de Pinciano si la admiración es toda una o hay diferentes clases, Ugo le responde: «Sí, tres especies hay de admiración, porque unas son ni alegres ni tristes, como el vuelo de Pegaso; otras, trágicas y tristes, como la muerte de Priamo y desventura de Hécuba; otras son ridículas, como las burlas entre Mercurio y Sosia» (*Philosophía antigua poética*, V, p. 61).²⁷ Sin duda el problema de conciliar lo maravilloso con lo verosímil inquietaba a Riley. Pero en el caso que nos ocupa, la verosimilitud se presupone, precisamente porque opera con la actualidad. La novela corta ha de contener —escribía Barbagli— «algo nuevo y notable y cierta rara verosimilitud, esto es, algo que pueda suceder verosímilmente, pero que suceda muy raramente» (*El juego de la novela*, p. 148). Solo capta lo que la actualidad tiene de singular, y esta es quizá la frágil frontera, junto con su génesis, que la separa de la novela. Tiene una apoyatura en el presente que la emparenta con lo bajo y otra en la admiración que la serifica. Las *Novelas ejemplares* abundan en expresiones que remiten a la novedad, entendida en el sentido que venimos señalando. *El casamiento engañoso* se compone, a decir del alférez Campuzano, de los sucesos «más nuevos y peregrinos que vuesa merced habrá oído en todos los días de su vida» (p. 523). La locura de Vidriera, la más extraña de entre todas las locuras que hasta entonces se había visto, causa admiración hasta en los letrados universitarios (p. 277), la misma que deja perplejo al corregidor ante el cuento y suceso de la ilustre fregona o ante el «extraño acontecimiento» de *Las dos doncellas* (p. 473). En *La gitanilla* el tratamiento del tema gitano es excepcional para la época,

como parece anticipar ya el diminutivo afectivo que designa a Preciosa desde el título (Lerner 1980). Los gitanos no gozaban de ninguna simpatía social ni literaria, porque o formaban parte del elenco de personajes cómicos al estilo del vizcaíno o el sayagués de la comedia vieja (Lope de Rueda y Gil Vicente) o cuando aparecen, con posterioridad a las *Novelas ejemplares*, reproducen los prejuicios de una sociedad en abierta hostilidad hacia esta minoría étnica (por ejemplo, en la *Vida del Escudero Marcos de Obregón*, *Varia fortuna del soldado Píndaro* o *El donoso hablador*). Para la época de la publicación de las *Ejemplares* la literatura de entretenimiento había formado —en palabras de Avallé-Arce (1982, I:20)— «cerrada falange contra la gitanería». La admiración surge de la sorpresa que debió causar que una gitana, contra todo pronóstico, confiese su hurto y críe a su nieta en la honestidad y discreción que adornan a Preciosa. Los dos casos entrelazados sobre los que se articula *La gitanilla*, el hurto gitano y los amores de Andrés Caballero y Preciosa, obligan a los poetas de la ciudad a «celebrar el extraño caso» (p. 108).

A lo singular de la fábula se suma lo excepcional en la configuración del personaje, pero con un matiz añadido: se eleva a la categoría de único e irrepetible. Cada trazo se lleva a su intensidad máxima, hasta hacerlo corresponder, mediante el exceso, con el paradigma de su especie. Cervantes empuja a sus criaturas hacia el paroxismo, que encuentra su expresión más gráfica en los oxímoros de algunos títulos: *La española inglesa*, *La ilustre fregona*, o la *Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza*. El tema del viejo y la niña que Cervantes recrea en *El celoso extremeño* poco tiene de novedoso. Pero sí su protagonista, Carrizales, un exceso de la naturaleza humana, un personaje con el que Cervantes busca realzar lo excepcional, representar la intensidad máxima de su condición de celoso. Es esta desmesura la que provoca la admiración. Si en vida fue prototipo de celoso pretende erigirse, después de muerto, en *ejemplo* «si no de bondad, a lo menos de simplicidad jamás oída ni vista» (p. 367). Acaso a esto aluda el enigmático terceto del *Viaje del Parnaso* en el que su autor declara: «Yo he abierto en mis novelas / un camino por do la lengua castellana / pueda mostrar con propiedad un desatino. / Yo soy aquel que en la invención excede / a muchos». Para Riley (1989:46) el desatino en el que Cervantes está pensando alude al prodigio de los perros parleros. Pero Anthony Close, más atinado que el maestro, interpretó el terceto con mayor amplitud de miras. Dado que los versos se encuadran en un pasaje en el que Cervantes presenta sus credenciales artísticas al dios de la poesía, Close (2007:34) cree

²⁸ Según Anthony Close (2007:35), «está diciendo, en efecto, que ha encontrado una forma de describir con buen tino artístico el tipo de bromas, chanzas y engaños, a menudo, indecentes o inmorales, asociados a la tradición del *Decamerón* de Boccaccio».

²⁹ «Parece que la autoridad de Luciano, escritor juicioso y placentero, se empaña en asignar también a las novelas el modo representativo, puesto que él imitó en diálogo acciones ridículas, materia muy conveniente para las novelas. Y aunque no consiguió por ello el nombre de poeta, no debemos excluirlo del número de los noveladores» (*Lección*, p. 104).

³⁰ No tenemos constancia de que Cervantes hubiera leído a Luciano directamente pero la huella del autor del *Gallo* es evidente y no necesita de mayores comprobaciones. Luciano de Samósata era bien conocido en el Siglo de Oro. La traducción más difundida, la de Francisco de Enzinas, publicada con el título de *Diálogos*, recoge, entre otras obras, *El gallo* (Vian Herrero 2005).

que, probablemente, aluda a propiedades compartidas por toda la colección y no a los logros de una sola novela.²⁸ Siguiendo esta sugerencia, *desatino* bien pudiera referirse a la desmesura, «la cosa excesiva en su línea, fuera de lo común, regla y razón», según registra el *Diccionario de Autoridades*. Esto es, aquello que roza en la locura, por eso necesita la compañía de la propiedad. El autor reivindica, acto seguido, su capacidad de invención, sabedor de que ha elevado a la categoría de prototipo no solo a los personajes sino también a sus novelas. La misma idea de exceso preside el título de la colección. Georges Günter (2007:227), de quien tomo prestada la idea, ha señalado con justa razón que, en la Antigüedad y en la Edad Media, el vocablo *ejemplar*, procedente de la tradición platónica, «es sinónimo de *idea interior*, *arquetipo*». *Ejemplo* escribe Covarrubias es «lo que se copia de un libro o pintura», y *ejemplar*, es «el original». Las novelas son *ejemplares* porque son ejemplos pero no morales ni estéticos, o mejor, morales y estéticos, quizás, pero, sobre todo, porque son únicas en su especie.

Escribía El Pinciano, estableciendo una gradación en la intensidad de la admiración, «la cosa nueva deleyta, y la admirable más, y más la prodigiosa y espantosa» (*Philosophía antigua poética*, V, p. 58). En el vértice de esta jerarquía se sitúa la novela que cierra la colección: *El coloquio de los perros*, un desafío sin precedentes a la novedad. En ella concurre una serie de situaciones excepcionales que aporta un grado superior de admiración, presente en todas las instancias de la obra que, a decir del licenciado Peralta, afecta tanto al artificio como a la invención. En primer lugar, estamos ante una novela coloquio o, como diríamos hoy, una novela dialogada, lo que constituye, decía Icaza, la obra de ficción más original junto con el *Quijote* de aquellos tiempos. La elección de esta forma discursiva supone un desafío al sistema de imitación aristotélico. El diálogo no era el modo adecuado para lo ridículo sino para la reflexión filosófica (Murillo 1961). La novela dialogada no se recomendaba, aunque tampoco se rechazaba, porque contaba con el aval de la autoridad de Luciano, porque, como escribía Bonciani, «aunque no consiguió por ello el nombre de poeta no debemos excluirlo del número de los noveladores» (*Lección*, p. 104).²⁹ La razón es que distorsionaba, como la novela sería, el sistema de los géneros aristotélicos al albergar un modo de imitación mixto.³⁰ Pero la elección de la forma dialogada estaba sin duda acorde con la reflexión de los perros sobre la naturaleza humana, pues como sentencia Campuzano, en él «se tratan cosas grandes y diferentes y más para ser tratadas por varones sabios

que dichas por bocas de perros» (p. 536). La combinación novela-coloquio le permite a Cervantes, por añadidura, resolver un problema planteado ya desde el *Guzmán de Alfarache*, a saber, la necesidad de separar la función narrativa de la función crítica, que corren a cargo de Berganza y Cipión (Riley 1997:47).

La segunda innovación formal de *El coloquio* es el hecho de que esté inserto en *El casamiento engañoso*. Se trata de una de las posibilidades que ofrecía la novela «controversia», y que, aunque no era muy común, la recomendaron los teóricos italianos como manera de potenciar la admiración. La controversia puede surgir de dos formas, según explica Barbagli, de una sola novela o bien cuando se cuentan dos novelas seguidas y «se dirime cuál de los hechos contados merece mayor alabanza» (*Diálogo de los Juegos*, p. 158). En *El casamiento y El coloquio* la controversia viene dada por la maravilla. Campuzano y Peralta discuten sobre qué maravilla más: que el alférez haya sido engañado o lo que le queda por contar. Ante la admiración del licenciado Peralta por lo que había escuchado sobre doña Estefanía, añade Campuzano:

Pues de poco se maravilla, vuesa merced, señor Peralta —dijo el alférez—, que otros sucesos me quedan por decir que exceden a toda imaginación, pues van fuera de todos los términos de naturaleza (p. 534).

Lo que excede a toda imaginación no es otra cosa que la conversación perruna que oyó, imaginó o soñó Campuzano y que reprodujo con las mismas palabras que la había oído, por las pasas y almendras que había comido mientras curaba la sífilis (p. 537). Tanto es así que pide a su compañero que «sin hacerse cruces, ni alegar imposibles ni dificultades, (...) se acomode a creerlo» (p. 535). Cervantes pergeña un complejo andamiaje narrativo de distanciamiento del relato para salvaguardar la verosimilitud y poner a prueba la palabra. Para el autor del escrito, lo acontecido no es producto del sueño ni de la invención, sino un caso real acontecido: «Pues yo no las pude inventar del mío, a mi pesar y contra mi opinión, vengo a creer que no soñaba y que los perros hablaban» (p. 536). Los mismos perros extrañados de tan extraordinaria facultad indagan sus causas. Cipión la interpreta en clave apocalíptica, un hecho que «cae debajo de aquellas cosas que llaman portentos, las cuales cuando se muestran y parecen, tiene averiguado la experiencia que alguna calamidad grande amenaza a las gentes» (p. 544). Berganza, más inclinado a la fantasía, prefiere seguir tras los pasos de *El asno de oro* y explicar la metamorfosis como un

acto de brujería. Los perros son descendientes de humanos, la Camacha, que recibió en sus manos el parto de la Montiel, «mostróle que había parido dos perritos» (p. 593). A la opinión de autor y personajes se sumará la del lector, encarnada por Peralta, que lee la obra mientras Campuzano dormita: «Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado paréceme que está tan bien compuesto que puede el señor alférez pasar adelante con el segundo» (p. 623). Pero el lector no repara tanto en la verdad de la historia cuanto en el placer que genera su lectura. Pues al fin y al cabo, qué importa si todo este embrollo es verdad o mentira: «¿No se holgará vuesa merced (...) de ver escritas en un coloquio las cosas que estos perros, o sean quien fueren, hablaron?» (p. 536). Detrás de esta fantasía desenfrenada lo que se pone a prueba en definitiva es la palabra misma, la capacidad del lenguaje para generar admiración, mediante una honda reflexión sobre la naturaleza humana y, como decía Avall-Arce (1982:30), sobre el arte de escribir novelas.

A pesar de que el licenciado Peralta le pide encarecidamente a Campuzano que no vuelva sobre disputa perruna, pues basta con lo dicho, permítanme ustedes que vuelva yo sobre la disputa orteguiana que abría esta intervención, para insistir una vez más en la importancia de comprender las *Ejemplares* en el marco de la aproximación entre la cultura popular y la alta cultura. Esto nos permite, por una parte, explicar la propuesta cómica de Cervantes desde esta nueva sensibilidad, que subordina lo ridículo a la admiración que produce la novedad, como componente integral de lo cómico. Por otra, y como consecuencia de la anterior, comprender las novelas de la colección como integrantes de un mismo género sin necesidad de distinguir dos series genéricas contrapuestas.

Bibliografía

- Allen, John J., «El autor de comedias Gaspar de Porres», en *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, ed. Ruano de la Haza y J. J. Allen, Castalia, Madrid, 1994, pp. 175-180.
- Aristóteles, *Poética*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1974.
- Armisen, Antonio, «Admiración y maravillas en el *Criticón* de Gracián (más unas notas cervantinas)», en *Gracián y su época. Actas de la primera reunión de filólogos aragoneses*, Institución Fernando El Católico, Zaragoza, 1986, pp. 201-242.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, *Novelas ejemplares*, 3 vols., Castalia, Madrid, 1982.
- Baquero Goyanes, Mariano, *Qué es la novela, qué es el cuento*, estudio preliminar. Francisco Javier Díez de Revenga, Cátedra Mariano Baquero Goyanes / Universidad de Murcia, Murcia, 1988.
- Barbagli, Girolamo, *El juego de la novela, en La teoría de la novella en el siglo XVI: la poética neoaristotélica ante el «Decamerón»*, María José Vega Ramos, Johannes Cromberger, Salamanca, 1993.
- Bonciani, Francesco, *Lección o Tratado sobre la composición de las novelas, en La teoría de la novella en el siglo XVI: la poética neoaristotélica ante el «Decamerón»*, María José Vega Ramos, Johannes Cromberger, Salamanca, 1993.
- Case, Thomas E., *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Chapel Hill / Department of Romance Languages, University of North Carolina, 1975.
- Castelvetro, Ludovico, *Poetica D'Aristotele vulgarizzata e sposta*, 2 vols., ed. Werther Romani, Gius Laterza & Figli, Bari, 1978.
- Castiglione, Baltasar, *El cortesano*, trad. Juan Boscán, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, S. Aguirre, Madrid, 1942.
- Castro, Américo, «La ejemplaridad de las novelas cervantinas», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, IV (1948), pp. 319-332.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., dir. Francisco Rico, Instituto Cervantes / Crítica, Barcelona, 1998.
- *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Crítica, Barcelona, 2001.
- *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero, Cátedra, Madrid, 1997.
- Chevalier, Maxime, *Quevedo y su tiempo*, Crítica, Barcelona, 1992.
- «Decoro y decoros», *Revista de Filología Española*, LXXIII (1993), pp. 5-24.
- (pról.), *Cuento y novela corta I. Edad Media*, ed. María Jesús Lacarra, Crítica, Barcelona, 1999.
- Clemencín, Diego de (ed.), *«Don Quijote de la Mancha»*, ed. del IV centenario adornada con 356 grabados de Gustavo Doré enteramente comentada por Clemencín..., Ediciones Castilla, Madrid, 1966.
- Close, Anthony, «Cervantes frente a los géneros cómicos del siglo XVI», en *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthrópos, Barcelona, 1993, pp. 89-103.
- *Cervantes and the Comic Mind of His Age*, Oxford University Press, Oxford / New York, 2000; *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2007.
- Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Víctor Infantes, pról. Miguel Mir, Visor Libros, Madrid, 1992.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Real Academia Española / Alta Fulla, Barcelona, 1993.
- Diccionario de Autoridades*, Gredos, Madrid, 1964.
- Dunn, Peter N., «Las Novelas ejemplares», en *Suma Cervantina*, ed. J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley, Tamesis Books Limited, Londres, 1973, pp. 81-118.
- El Saffar, Ruth, *Novel to Romance. A Study of Cervantes' «Novelas ejemplares»*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore / Londres, 1974.
- Elias, Norbert, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, Fondo de cultura Económica, México, 1993.
- Erasmus de Rotterdam, *Elogio de la locura*, trad. Oliveri Nortes Valls, Bosch, Barcelona, 1976.
- Fracastoro, Girolamo, *De sympathia et antipathia rerum*, ed. Concetta Pennuto, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2008.
- García Berrio, Antonio, *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las «Tablas poéticas» de Cascales*, Cátedra, Madrid, 2006.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Conversaciones de emigrados alemanes*, trad. y notas Isabel Hernández, Alba Editorial, Barcelona, 2006.
- *Conversations with Eckermann*, trad. al inglés de John Oxenford, North Point Press, San Francisco, 1984.
- González de Amezúa y Mayo, Agustín, *Cervantes creador de la novela corta española*, 2 vols., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1956-1958.
- Gracián Dantisco, Lucas, *Galateo español*, ed. Margherita Morreale, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1968.
- Gracián, Baltasar, *El Discreto*, ed. Aurora Egido, Alianza Editorial, Madrid, 1997.
- Günter, Georges, *Cervantes: narrador de un mundo desintegrado*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2007.
- Herrick, Marvin T., *Comic Theory in the Sixteenth Century*, The University of Illinois Press, Urbana, 1950.
- Krauss, Werner, «Novela-Novelle-Roman», *Zeitschrift für romanische Philologie*, LX (1940), pp. 16-28.

COMENTARIOS A CERVANTES

- Lerner, Isaías, «Marginalidad en las *Novelas ejemplares*», *Lexis*, VI (1980), pp. 47-49.
- López Pinciano, Alonso, *Philosophía Antigua Poética*, 3 vols., ed. Alfredo Carballo Picazo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1973.
- Maggi, Vincenzo, *In Aristotelis librum de Poetica communes explanationes. Madii vero in eundem librum propriae annotationes. Eiusdem de ridiculis. Et in Horatii librum de Arte Poetica. In fronte praeterea operis appositae est Lombardi in Aristotelis Poeticam praefatio*, in oficina Erasmiana V. Valgrisiij, Venetijs, 1550.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela*, 3 vols., Espasa Calpe, Buenos Aires, 1946.
- Murillo, Andrés, «Cervantes *Coloquio de los perros*, a Novel-Dialogue», *Modern Philology*, 58. 3 (1961), pp. 174-185.
- Nueva gramática de la Lengua Española, Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española, Espasa Calpe, Madrid, 2010.
- Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del «Quijote»*, ed. Julián Marías, Cátedra, Madrid, 2010.
- Pabst, Walter, *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*, De Gruyter, Hamburg, 1953; trad. esp. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Gredos, Madrid, 1972.

CONFERENCIAS

- Platón, *Diálogos*, vol. 5. *Parménides, Teeteto, Sofista*, Gredos, Madrid, 1988.
- Skinner, Quentin, «Hobbes and the Classical Theory of Laughter», en *Visions of Politics*, vol. 3, Q. Skinner, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, pp. 142-176.
- Timoneda, Juan de, *El patrañuelo*, ed. José Romera Castillo, Cátedra, Madrid, 1986.
- Riley, Edward C., «Aspectos del concepto de *admiratio* en la teoría literaria del Siglo de Oro», en *Estudia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60.º aniversario*, Gredos, Madrid, 1963, pp. 173-183.
- *Cervantes's Theory of the Novel*, Clarendon, Oxford, 1962; trad. esp. *Teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, Madrid, 1989.
- «La novela más ejemplar: *El coloquio de los perros* de Cervantes», en *Perfiles del Barroco*, ed. A. Egido, Ibercaja, Zaragoza, 1990, pp. 23-40.
- «Tradición e innovación en la novelística cervantina», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17.1 (1997), pp. 46-61.
- «Una cuestión de género», en *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, E. C. Riley, Crítica, Barcelona, 2001, pp. 185-202.
- Urbina, Eduardo, «El concepto de *admiratio* y lo grotesco en el *Quijote*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 9.1 (1989), pp. 17-33.
- Vedda, Miguel de, *Antología de la novela corta alemana. De Goethe a Kafka*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 2001.
- Vega Carpio, Lope de, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Francisco Rico, Alianza, Madrid, 1968.
- Vega Ramos, María José, «*De ridiculis*. La teoría de lo ridículo en la Poética del siglo XVI», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Actas del I Simposio sobre Humanismo y pervivencia del mundo clásico (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990)*, 2 vols., coord. José María Maestre Maestre y Joaquín Pascual Borea, Alcañiz, 1993a, pp. 1107-1118.
- *La teoría de la novella en el siglo XVI: la poética neoristotélica ante el «Decamerón»*, Johannes Cromberger, Salamanca, 1993b.
- Vian Herrero, Ana, «El diálogo lucianesco en el Renacimiento español. Su aportación a la literatura y el pensamiento modernos», en *El Diálogo renacentista en la Península Ibérica*, ed. Roger Friedlein, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2005, pp. 51-96.
- Weinberg, Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols., University of Chicago Press, Chicago, 1961.

El diálogo en el *Quijote*. Conflictos de competencia entre el narrador y los personajes

JOSÉ MANUEL MARTÍN MORÁN
Università del Piemonte Orientale

Se mire por donde se mire, parece evidente que el tópico crítico que ve en el *Quijote* la primera novela moderna se funda ante todo en la relevancia del diálogo para la obra maestra cervantina; o mejor, en lo que la cantidad y la calidad de los diálogos comportan para un modelo narrativo basado en el desplazamiento del énfasis diegético desde la acción a su vivencia por los protagonistas. Lo decía Castro en 1941 (1957a:211, 1966:82), cuando contraponía el monologismo apriorista enjuiciador del *Guzmán* —aún ligado a la concepción medieval de la narrativa, que ahoga el diálogo en la narración— y la fluencia vital del *Quijote*, por la que los personajes se van haciendo en la confrontación entre el ser interior y el ser exterior, en diálogo con el otro (Castro 1957b:244, Blanco Aguinaga 1957:341-342, Sobejano 1977:718). Pero ya antes de Castro, Ortega y Gasset en 1914 (1975:194) había propuesto el *Quijote* y su «modelo autóptico», que muestra más que narra (1975:166), como prototipo del género, porque en él Cervantes transforma la esencia de la novela: de relato de acciones y aventuras a dilatada exposición del vivir, el ser y el estar de los personajes. Y antes aún, en 1864, Juan Valera (1928:45), en un discurso ante la Real Academia, reaccionaba contra la reducción de don Quijote y Sancho a categorías críticas, cuando son «figuras vivas, individuos humanos, determinados y reales»; tanto que no se puede decir que «la unidad del *Quijote* [esté] en la acción, [sino] en el pensamiento, y el pensamiento es don Quijote y Sancho unidos por la locura». En fin, la crítica parece compartir la idea de que en el *Quijote* lo esencial es la confrontación de visiones del mundo a que dan lugar los interminables diálogos entre amo y escudero (Castro 1925:139);

tesis y antítesis, sin acomodo final en la síntesis (Zavala 1989); perenne renovación del conflicto, al que la voz del narrador no consigue poner coto, en una anticipación de ese dialogismo que, según Bajtín (1989:133, 218-219), caracterizará a la novela moderna.

Panorama de la crítica cervantina

Así pues, dada la importancia del fenómeno, no es de extrañar que la crítica cervantina haya centrado su atención en los diálogos del *Quijote* en repetidas ocasiones. Los enfoques adoptados han sido, por lo general, bastante uniformes, a partir de tres atalayas privilegiadas: la semántica del recurso, el origen y el aspecto técnico. Desde el primer otero los críticos han divisado, ante todo, la extraordinaria riqueza de la conversación entre don Quijote y Sancho Panza, por la que van dando expresión a las varias facetas de sus personalidades y su relación (Rosenblat 1971:33-35, Murillo 1959:35, Gómez 2004:249), mientras se van formando el uno al otro (Madariaga 1926), insertos en la propia circunstancia vital (Ortega 1975:166, Castro 1957a:212, Blanco Aguinaga 1957:341, Murillo 1959:65). El eco en sus voces de los dialectos sociales contemporáneos (Rivers 1983:105-131, Lázaro Carreter 1985) abre el discurso de la novela a una confrontación entre las varias visiones del mundo (Spitzer 1955:195, Blanco Aguinaga 1957:341, Sobejano 1977, Durán 1980, Rivers 1987, Rossi 1992, Paz Gago 1995:141-162), que puede alcanzar la dimensión de una verdadera dialéctica de contraposición al discurso dominante (Martín 1991) y a los códigos de representación al uso (Guillén 1988).

La segunda atalaya contempla la llanura de la tradición literaria y trata de identificar el solar de origen del diálogo cervantino. Para algunos, la ascendencia platónica de las pláticas entre Sancho y don Quijote es poco menos que evidente (Huerta 1947:72, Rodríguez 1993:92-93); otros, con mayor rigor cronológico, les encuentran un precedente inmediato en los diálogos renacentistas (Criado de Val 1955-56:207, Murillo 1959:65, Sobejano 1977, Jauralde Pou 1982) y otros aún en la tradición dramática (Menéndez Pelayo 1941:339, Sobejano 1977:728, Close 1981 y 1993:109, Martín Morán 1986, Gómez 1990:37) o en la picaresca (Huerta 1947:72, Criado de Val 1955-56:208, Murillo 1959:64).

Desde la tercera atalaya los críticos han observado la cadena de tipologías y modalidades del diálogo. Guillén (1988:230-231) aplica la clasificación de Bauer a las pláticas del *Quijote* y propone cuatro grandes modalidades: a) cerrada, la del diálogo que respeta las convenciones sociales

y no deja ninguna intervención sin respuesta; b) abierta, la del intercambio imperfecto, con parlamentos sin relación entre sí; c) experimental y dialéctica, la de la confrontación entre opiniones cambiantes que consiente avanzar hacia una síntesis compartida; d) «konversation», la del uso del lenguaje para vitalizar los modos de convivencia. En realidad, Guillén, después de hacer su propuesta, la abandona y vuelve a sus consideraciones en torno a la tradición de la dialéctica y la riqueza del diálogo cervantino.

En la misma atalaya técnica se sitúan Haverkate (1994), para vislumbrar las infracciones a tres de las cuatro máximas de Grice —calidad, cantidad y relación— en los intercambios dialógicos del *Quijote*, y Rodríguez (1989, 1995) cuando diseña el mapa del subdiálogo, como resultado de sus prospecciones en el subsuelo de las implicaciones tras la palabra pronunciada, y en los pensamientos, recuerdos e intenciones ocultas de los personajes.

Cerezo Galán (2006:269-289) reconoce, desde ese mismo altozano técnico, tres modos de diálogo, según que don Quijote y Sancho a) busquen el acuerdo (diálogo objetivo); b) se midan de existencia a existencia, con fe en el otro a pesar del desacuerdo de fondo (diálogo dramático existencial); c) vuelvan sobre sí mismos, con autoconsciencia, en la confrontación con el otro (diálogo simétrico reflexivo). Ninguno de los trabajos situados en esta tercera atalaya manifiesta una voluntad exhaustiva en el acercamiento a los diálogos del *Quijote*; más bien tienden a aplicar un modelo deductivo y a servirse de algunas ocurrencias para ejemplificar los tipos de diálogo predefinidos por el autor del ensayo.

El panorama sobre el diálogo en el *Quijote* resulta, pues, incluso en este rápido repaso, bastante completo en sus facetas primordiales. Queda, empero, por explorar otra cara del recurso, no menos importante, en mi opinión, que es la de las funciones desempeñadas en el relato por los parlamentos de los personajes. Al argumento he dedicado tres trabajos, en los que estudiaba la relación entre el diálogo y los referentes textuales (Martín Morán 2004a y 2004b), y las funciones en el relato del discurso directo e indirecto (Martín Morán 2011). Hoy querría explorar otra vertiente del fenómeno: la relación entre la voz del narrador y la voz de los personajes, el sistema enunciativo que resulta de esa relación y la potencialidad del diálogo cervantino como anuncio de la novela moderna.

Teoría sobre el diálogo del *Cinquecento*

En la estela de los comentarios de la *Poética* de Aristóteles, algunos preceptistas italianos de la segunda mitad del siglo xvi proponen una teoría del diálogo con la que tratan de incluir tardíamente el género en el sistema aristotélico (Mulas 1982:85). Ni que decir tiene que no se hallará en esa preceptiva del diálogo un modelo que explique los modos y la variedad del diálogo cervantino, desde el momento en que Carlo Sigonio (*De dialogo liber*, 1562), Sperone Speroni (*Apologia dei dialoghi*, 1574), Torquato Tasso (*Discorso dell'arte del dialogo*, 1585) y Pietro Sforza Pallavicino (*Trattato dello stile e del dialogo*, 1644) no se ocupan del diálogo en narrativa, sino de los diálogos humanistas del *Cinquecento*, que animaron durante más de un siglo la vida intelectual italiana y que en España, desde 1525 hasta el final del siglo xvi, produjeron cerca de un millar de obras, según el cálculo de Murillo (1959:28). Ya en el campo de la preceptiva hispánica, tampoco se hallarán sugerencias válidas en las breves alusiones al diálogo del Pinciano (1953), cuya obra ilumina tantos otros aspectos del *Quijote*. Pero, cuando Sigonio (1993:253) y luego Tasso (1998:42), siguiendo la *Poética* de Aristóteles (6, 1450b; 13, 1454a), conectan directamente la expresión del carácter de los personajes con la evolución de la trama, ofrecen un nexo entre diálogo y acción que será muy útil para mis fines. Para los dos preceptistas italianos, el diálogo teatral —de él están hablando— no escinde palabra y hecho, sino que los conjuga en la construcción de la trama. Tasso (1998:42), por su parte, distingue entre el diálogo teatral y los diálogos intelectuales renacentistas, porque en el primero no se puede prescindir de las acciones, en función de las cuales existe, mientras que en el segundo, sí. Esta insistencia de los dos teóricos renacentistas del diálogo sobre su estrecho vínculo con la acción podría ser la primera piedra de toque para nuestra reflexión sobre el diálogo en el *Quijote*, donde yo veo también esa misma relación de dependencia de la palabra con los hechos, por más que para buena parte de la crítica sea evidente la autonomía de la conversación entre amo y escudero, y su apariencia de *tranche de vie* prefiguradora del diálogo realista (Castro 1957a:216, Blanco Aguinaga 1957, Alonso 1965:36-37).

¿Diálogos o conversaciones?

Los diálogos entre don Quijote y Sancho Panza, en la mayor parte de los episodios de la Primera Parte, respetan la estructura triádica que señalaba Claudio Guillén en su lectura del capítulo I, 8 (*Quijote*, p. 34); es grosso modo

la siguiente: 1) don Quijote y Sancho Panza discuten sobre la esencia de un elemento de la realidad, que don Quijote ve en su transfiguración caballeresca; 2) don Quijote agrede el elemento en cuestión; 3) los dos compañeros retoman la diatriba sobre la verdadera identidad del elemento, a la luz de la experiencia directa por parte del caballero, acomodando los hechos a su propia perspectiva. A partir de este momento, el intercambio puede seguir diferentes derroteros, pero todos conectados entre sí: 4.1) Sancho analiza los efectos de la batalla; 4.2) propone soluciones contra ellos; 4.3) reclama una parte del botín; 4.4) establece paralelos con aventuras análogas; 4.5) discute su relación con don Quijote; 4.6) recibe informaciones sobre la caballeresca; 4.7) pone en tela de juicio los comportamientos de su amo; 4.8) pide la confirmación de la promesa de la ínsula; etc. Las variantes en ese esquema básico pueden ser muchas, pero sustancialmente todas mantienen el vínculo genético entre acción y diálogo que he tratado de poner de relieve en el esquema anterior. El primer movimiento dialogal responde a un impulso interpretativo de la realidad y suele estar a cargo de don Quijote; en la clasificación de Durrer (1999:65) pertenecería a la categoría del diálogo con finalidad externa, pues se proyecta hacia el mundo y va encaminado a la construcción de la intriga. El segundo, inmediatamente sucesivo a la acción, responde al análisis de lo sucedido y sus efectos, y Sancho suele ser su promotor; tienen estos parlamentos, a diferencia de los primeros, una finalidad interna, de confirmación de la relación entre los interlocutores, que suele ser de tipo simétrico, a diferencia de la otra que era de tipo complementario: don Quijote parece dispuesto, en este segundo movimiento dialogal, a escuchar los razonamientos de Sancho Panza, aunque en el final se suela aferrar a sus exclusivos conocimientos de la caballeresca.

Este modelo de diálogo lo encontramos en buena parte de las aventuras de 1605: en el episodio de los molinos de viento (I, 8), la batalla contra el vizcaíno (I, 9-10), la aventura de los yangüeses (I, 15), la de los dos ejércitos (I, 18), la del yelmo de Mambrino (I, 21); no lo hallamos, en cambio, en la aventura del cuerpo muerto (I, 19), en el lance de los batanes (I, 20), o en el de la liberación de los galeotes (I, 22), que son aventuras donde don Quijote no necesita deformar la realidad, porque ya su manifestación es potencialmente aventurosa; lo cual no es óbice para que también en estos episodios, como en todos los demás de la Primera Parte, el diálogo aparezca ligado a la acción, o en su defecto a los fenómenos de la realidad, como una forma de hermenéutica del mundo.

En la Segunda Parte, el modelo dominante de combinación acción-diálogo de la Primera no se manifiesta casi nunca. Don Quijote ha adquirido un grado de cordura mayor ya desde el principio de la tercera salida y eso hace prácticamente imposibles los momentos inicial y final de la tríada dialogal sobre la esencia del mundo. Ahora van a ser los demás personajes los que modifiquen la apariencia de las cosas, montando eventos para ver en acción y en diálogo a los dos protagonistas del libro que con tanto gusto han leído. Algunos de ellos, como Sansón Carrasco en casa del hidalgo (II, 3-4), el Caballero del Verde Gabán (II, 18) y don Antonio Moreno (II, 62) en las suyas, los duques en su palacio (II, 31-57), don Juan y don Jerónimo en una venta (II, 59) o Álvaro Tarfe en otra (II, 72), llegarán hasta el punto de hacer que el evento sea el diálogo mismo, la exposición de las personalidades de los dos andantes. A consecuencia de ello, don Quijote se verá obligado a tratar de los temas más dispares: el erostratismo (II, 8), la comedia (II, 12), la poesía (II, 18), el amor y la mujer casada (II, 22), la profesión militar (II, 24), el agravio y la afrenta (II, 32), los agujeros (II, 58), la traducción (II, 62), etc. Hay, pues, en esta Segunda Parte una cierta desvinculación del diálogo respecto a la acción, que podría llevar a pensar que estamos ante un remedo de las conversaciones auténticas. En realidad, las expansiones dialécticas del caballero suelen ir atadas a un suceso, un personaje o un recuerdo precisos que atenúan la percepción de su gratuidad; helos aquí, en orden correlativo con la serie anterior: el deseo de fama de Sancho reavivado por el recuerdo de la publicación del *Quijote* de 1605 (II, 8), los encuentros con una compañía de comediantes en el camino a El Toboso (II, 12), con un poeta en casa de Diego Miranda (II, 18), la bella Quiteria en las bodas de Camacho (II, 22), un mancebo que va a la guerra (II, 24), un eclesiástico doméstico un tanto impertinente (II, 32), las imágenes de los santos caballeros (II, 58), un traductor en la imprenta de Barcelona (II, 62).

La disparidad de tratamiento del nexo diálogo-acción entre las dos partes del *Quijote* tal vez se pueda comprender mejor recurriendo a la clasificación de los diálogos de Tasso (1998:42): a) diálogos que ayudan a la acción y tratan problemas relacionados con la elección y la fuga, como la mayoría de los de don Quijote y Sancho en la Primera Parte; y b) diálogos especulativos sobre la verdad y la ciencia, como buena parte de los del caballero con los demás personajes en la Segunda. Lo que me interesa subrayar ahora es que, contra lo que pudiera parecer, el intercambio entre los personajes está directa o indirectamente vinculado a los hechos de la trama y no resulta expresión de

la vida, la cotidianidad y la espontaneidad de los mismos. En ese sentido no podemos considerar conversaciones los intercambios dialógicos entre don Quijote y Sancho Panza, si por conversación entendemos lo que Bobes Naves (1992:107-108), que cita al lingüista Morgan:

En la conversación hay tantas intenciones como interlocutores; es espontánea y carece, por tanto, de un orden preestablecido; puede tener ocurrencias muy diferentes en su valor; hay improvisaciones, pausas y tiempos muertos; no tiende normalmente hacia un desarrollo predeterminado y no profundiza, ni discute la pertinencia de los enunciados y sus argumentos; en realidad no avanza por argumentos, sino por intervenciones; por último, carece de unidad porque opera sólo por asociaciones.

Las pláticas de don Quijote y Sancho, en cambio, siguen una misma línea argumentativa, no tienen pausas, tiempos muertos o improvisaciones, aspiran a la profundización en los temas tratados, discuten la pertinencia de los enunciados y los argumentos, y se orientan, por lo general, hacia la unidad de sentido compartida, una de las diferencias estructurales entre la conversación y el diálogo, en opinión de Wyss Morigi (1947:13) y Bobes Naves (1992:38). Desde este punto de vista, parece poco pertinente la atribución del término «conversación» a los parlamentos del *Quijote*; no lo es, a mi ver, para los de la Primera Parte, donde la derivación de los mismos de un hecho diegético es evidente, así como su orientación hacia una conclusión lógica que prevé la reafirmación de la relación entre don Quijote y Sancho Panza, por la vía de la instrucción caballeresca o la sindical. Y no lo es tampoco, en mi opinión, para los de la Segunda, donde también tenemos un anclaje del diálogo a hechos diegéticos precisos, como hemos visto más arriba, y donde la orientación de los mismos hacia una conclusión lógica resulta siempre clara. Con todo, la percepción del lector de un cierto grado de casualidad en los temas y los derroteros del diálogo en el *Quijote* de 1615 —por ejemplo, en el largo episodio de la casa de los duques— empuja hacia una reconsideración de la cuestión. En la Primera Parte, como ya hemos visto, la mayor parte de las aventuras van arropadas en la tríada dialogal que garantiza la unidad semántica del episodio, la no dispersión de los significados y su vinculación a la acción. En los encuentros con otros personajes, estos son introducidos gradualmente, en un marco espacio-temporal verosímil y con una circunstancia narrativa concreta: una cadena

de galeotes se acerca por el camino; don Quijote y Sancho Panza discuten sobre su condición de forzados; don Quijote se acerca a los comisarios para pedir informaciones; estos le conceden el permiso de hablar a los penados y ahí empieza una conversación basada en el doble registro lingüístico de las expresiones jergales. La preocupación de Cervantes por lo que Sigonio llama la preparación del diálogo, primera de las dos partes en que lo divide —la otra sería la discusión propia y verdadera (Sigonio 1993:165)—, responde al precepto sobre la materia del aristotélico paduano:

Aquel que se disponga a escribir un diálogo ante todo deberá prestar todo su esfuerzo creativo y racional a exponer con claridad, en esta especie de vestíbulo, quiénes son y de qué calidad los personajes introducidos por él, cuándo y en cuál lugar y por cuál motivo han llegado a tal discusión (traducción mía).

Hay en esta preocupación de Sigonio por el marco, además de un prurito preceptista por el decoro y la verosimilitud de los diálogos, una cesión de soberanía del debate intelectual a la exigencia narrativa, que, en opinión de Savoye Ferreras (1986), terminará por abonar el terreno para el desarrollo de la novela. Ahora bien, este rigor en la preparación del diálogo, que notamos en la Primera Parte del *Quijote*, falta en muchos episodios de la Segunda; por ejemplo, en el palacio de los duques las burlas se suceden a las veras, los coloquios a las representaciones grotescas, las confidencias a las peleas, y en todos participan criados, dueñas y duques, sin más prevención que una frase de introducción como esta que inicia la aventura de la Dueña Dolorida:

Y estando todos así suspensos, vieron entrar por el jardín adelante dos hombres vestidos de luto, tan luengo y tendido, que les arrastraba por el suelo. Estos venían tocando dos grandes tambores, asimesmo cubiertos de negro (II, 36, p. 933).

De esa guisa se presentan también el lavatorio de barbas (II, 32), la aventura de Clavileño (II, 40-41), la serenata de Altisidora (II, 44), el espanto cencerril y gatuno (II, 46), etc. En el movimiento alternado del gobierno de Sancho Panza, la tendencia dispersiva de la situación consiente el relajamiento del precepto de Sigonio y, con él, el engarce rápido de las vicisitudes de personajes de lo más dispar, sin que medie una preparación adecuada, bajo forma de

sentencias del gobernador, de cuentecillos folclóricos, historietas ingeniosas, etc., todas ellas fundadas en la fuerza dramática del diálogo. Se diría que en el palacio de los duques y en Barataria Cervantes diera más crédito a la corrección de Sforza Pallavicino del precepto de Sigonio que a este mismo; defiende Sforza Pallavicino (1662:339), como antes Sigonio, la atención al marco y las pequeñas acciones colaterales al diálogo, pero renuncia a justificarlo por exigencias del decoro, para subrayar, en cambio, en el contexto diégetico su función de facilitación del recuerdo de los argumentos del diálogo. En el siglo transcurrido entre el tratado de Sigonio y el de Sforza Pallavicino la sensibilidad del preceptista ha cambiado: el primero, neoristotélico y renacentista, se sitúa en el momento previo a la producción de la obra y sugiere las normas a seguir para obtener su perfecta estructuración y equilibrio; el segundo, fino intelectual barroco, se traslada al momento de la recepción y se preocupa de dorar bien la píldora intelectual con la materia narrativa, para que el lector pueda hacer buen uso de ella. Con Sforza Pallavicino, el precepto renuncia a la dimensión ilocutiva del diálogo y se transforma en consejo para obtener su dimensión perlocutiva. Ese interés primordial por la recepción podría explicar la menor atención por el marco en el *Quijote* de 1615 respecto al de 1605 y la abundancia de diálogos de gran efecto dramático, con fuertes conflictos, sin una introducción narrativa exhaustiva. El caso es, volviendo al cauce de la antítesis diálogo-conversación, que esa diferencia estructural entre los episodios de las dos partes es la que hace que los diálogos de la Primera parezcan más integrados en la unidad de sentido del episodio y finalizados al cierre de los significados, y que los de la Segunda se acerquen a la gratuidad y dispersión de las conversaciones auténticas.

La teoría contemporánea sobre el diálogo

Abro ahora un breve paréntesis sobre la historia contemporánea de los estudios sobre el diálogo que nos ayudará a evaluar la trascendencia del diálogo cervantino para la novela moderna. Se lamentaban, al borde de los años noventa, Pérez Gállego (1988:61) y Lane-Mercier (1990) del escaso interés de la teoría literaria, tan en boga por entonces, por el fenómeno del diálogo literario; pero precisamente en aquellos años, y gracias también a ellos mismos, la interlocución literaria se iba situando en el foco de atención de los narratólogos. La marca semiológica y el origen francés condicionan esos primeros acercamientos modernos a la teoría del diálogo. En efecto, la tendencia general es la de definir el fenómeno y sus modalidades, sobre un corpus de narrativa

francesa (no en el ensayo de Pérez Gállego) y establecer tipologías y funciones, con la falsilla de la narratología y el añadido generalizado de la definición de la línea evolutiva del diálogo en la novela, a partir de su capacidad para reproducir la conversación auténtica. Gillian Lane-Mercier (1989, 1990), Vivienne Mylne (1994) y Sylvie Durrer (1999) —tres pioneras del campo— señalan un corte epistemológico en la literatura francesa con la revolución de 1789, que marca el comienzo de la diferenciación geográfica y social en el habla de los personajes. En la literatura del Antiguo Régimen, dice Durrer (1999:16), no se notan diferencias formales entre la lengua del narrador y la de los personajes. Habrá que esperar hasta finales del xix, afirma Lane-Mercier (1990:18), para ver en narrativa los falsos comienzos, los anacolutos y las inconsecuencias del diálogo real. Mylne (1994:28), por su parte, señala un acortamiento de la longitud de las réplicas en la narrativa postrevolucionaria. Si bien las líneas evolutivas del diálogo en la narrativa francesa no sean transportables directamente a la española, por su especificidad y riqueza de formas y géneros, que hacen que, sin necesidad de esperar la llegada del realismo, ya en *La Lozana andaluza*, por ejemplo, se preste atención al habla popular y sus múltiples sociolectos y dialectos (Bustos Tovar 2001), y se acorten las réplicas —eso para no hablar del *Quijote*, obra que recoge y desarrolla en sus diálogos esos mismos aspectos, en un abanico de modalidades y funciones mucho más amplio (pero ese es precisamente el problema, como enseguida veremos) que el de la novela moderna—; aun así, no cabe duda de que algunas de las consideraciones de los tres ensayos pueden resultar útiles para mi reflexión sobre el fenómeno dialogal en el *Quijote*.

En España se había ocupado del diálogo en la novela, con planteamientos cercanos a la semiología aplicados a un corpus prevalentemente de lengua inglesa —aunque también española—, Cándido Pérez Gállego (1988). En 1992 veía la luz el estudio más completo sobre el diálogo en la lengua y literatura españolas publicado hasta hoy; me refiero al ensayo de Carmen Bobes Naves (1992) que analiza las formas y funciones del diálogo en la lengua hablada, y en el teatro y la narrativa. Bobes Naves dedica buena parte de su trabajo al análisis del diálogo en obras emblemáticas de la literatura española, como *La Celestina*, el *Lazarillo*, *La Regenta* y otras, pero no ofrece una visión diacrónica del fenómeno. En esa dirección va, en cambio, un trabajo, limitado por dimensiones y campo de interés, de Bustos Tovar (2001), en el que, tras analizar las capacidades de la narrativa española de los siglos xv y xvi para

reflejar miméticamente la conversación auténtica, señala que solo *La lozana andaluza* se acerca al objetivo, con su riqueza de registros y pronunciada capacidad mimética del coloquio real. Se salvaría, en parte, según Bustos Tovar (2001:204), el *Lazarillo*, cuyo intento de captación del panorama social de la época lo lleva a reproducir el habla coloquial, pero sin «mímesis conversacional» y, sobre todo, con una «organización [que] corresponde más a las formas del diálogo canónico que a las del diálogo coloquial».

Morón Arroyo (2006), casi treinta años antes (en 1973), había llegado a conclusiones parecidas a las de Bustos Tovar, en su revisión de la evolución de la narrativa hispánica a la luz de la idea platónica de épica como mezcla de diégesis (narración) y mímesis (diálogo). Sostiene Morón Arroyo que el diálogo narrativo anterior al *Quijote* adolece de primitivismo; sus autores no saben manejar la transición entre diálogo y narración, e incluye entre ellos a Francisco Delicado, en contraste aparente con lo que luego dirá Bustos Tovar. El *Lazarillo* ofrece, según Morón Arroyo, una primera solución a ese primitivismo, pero en él la forma autobiográfica no le permite al autor el manejo de un grupo de interlocutores; solo con el *Quijote* «se alcanza el arte de combinar diálogo y narración, y de hacerlo con una sociedad, no solo con la historia de un personaje» (Morón Arroyo 1973:281). En esa combinación diálogo-narración encuentra el género de la novela los ingredientes y las dosis adecuados para su desarrollo (Fox 1979:241).

Como en seguida veremos, en realidad, los elementos de la amalgama no quedan aún bien individualizados en sus formas y funciones; en la emulsión, el relato de acciones se infiltra en muchos casos en el diálogo y en otros es este el que parece usurpar terrenos que corresponden a aquel. Con esta misión, surgida sobre todo a la luz del ensayo de Morón Arroyo, me adentro en la floresta de los diálogos del *Quijote*, proponiéndoles una división de la misma en cuatro zonas.

Las cuatro fases del relato

La relación del narrador con los personajes, el espacio concedido a la voz de estos, la preminencia de una forma de discurso (directo, indirecto, narrativizado) o de una combinación de ellas, la distribución de las funciones entre la voz narradora y la voz de los personajes no permanecen constantes en el *Quijote*. Hay que pensar que en el proceso de transmisión de la historia se producen tres grandes cataclismos que tocan directamente a las modalidades de la enunciación: 1) el hallazgo del manuscrito de Cide Hamete (I, 9), que priva a

la voz del narrador de la fuerza del origen (hasta ese momento el narrador ha construido su propio relato a partir de lo que podríamos llamar una investigación de archivos y de la memoria oral de los manchegos); 2) la noticia de la publicación del *Quijote* de 1605 (II, 3), que cambia la personalidad y el modo de dialogar de los protagonistas: a partir de entonces, don Quijote será más cuerdo y Sancho más listo y los dos conscientes de su fama; 3) la noticia de la publicación del *Quijote* de Avellaneda (II, 59), que potencia la figura de Cide Hamete, dotándola de aquella fuerza del origen perdida por el primer narrador, para competir con el apócrifo por los derechos de autor de la historia. Las tres líneas de falla determinan cuatro diferentes fases narrativas, con sus respectivos sistemas enunciativos de repartición de las funciones entre las voces del narrador y los personajes.

PRIMERA FASE

La primera fase se correspondería sustancialmente con la primera salida de don Quijote, en solitario. Como es fácil de imaginar, la cantidad y la calidad de los diálogos se resienten por la falta de Sancho Panza; en estos primeros seis capítulos el diálogo entre los personajes —y esta es ya la primera consecuencia de esa ausencia— suele ser presentado de modo asimétrico, con una de las intervenciones en estilo directo y la otra en indirecto, o bien sin ella. Un ejemplo de interlocución con palabras en directo para uno solo de los intervinientes es este:

Le preguntaron si quería comer alguna cosa.

—Cualquiera yantaría yo —respondió don Quijote—, porque, a lo que entiendo, me haría mucho al caso.

(...) 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 (I, 2, p. 53).

Se podría pensar que los anónimos interrogantes del caballero no merecen la minuciosidad del estilo directo por ser personajes secundarios —así quería Flaubert que se tratara a los no protagonistas (Durrer 1999:106)—, o simplemente porque el narrador quiere reservar el directo para dar mayor

realce a la lengua caballeresca de don Quijote («yantaría») y sus dichos jocosos («como haya muchas truchuelas (...) podrán servir de una trucha»). La última hipótesis es, creo yo, la más plausible, pues, por lo que respecta al *clasismo* de los estilos, se diría más bien que Cervantes se sitúa en las antípodas de Flaubert, anticipando en el *Quijote* la tendencia a la democratización del estilo directo propia del realismo del XIX señalada por Mylne (1994:60); un ejemplo por todos: en la escena de la investidura no escuchamos la voz de don Quijote, ni la de su padrino el ventero —los dos agentes de la acción—, sino la de una de las mozas del partido, a quien don Quijote, por cierto, responde desde el indirecto:

Advertido y medroso desto el castellano, trujo luego un libro donde asentaba la paja y cebada que daba a los arrieros, y con un cabo de vela que le traía un muchacho, y con las dos ya dichas doncellas, se vino adonde don Quijote estaba, al cual mandó hincar de rodillas; y, leyendo en su manual, como que decía alguna devota oración, en mitad de la leyenda alzó la mano y dióle sobre el cuello un buen golpe, y tras él, con su misma espada, un gentil espaldarazo, siempre murmurando entre dientes, como que rezaba. Hecho esto, mandó a una de aquellas damas que le ciñese la espada. (...) Al ceñirle la espada dijo la buena señora:

—Dios haga a vuestra merced muy venturoso caballero y le dé ventura en lides.

Don Quijote le preguntó cómo se llamaba, porque él supiese de allí adelante a quién quedaba obligado por la merced recibida, porque pensaba darle alguna parte de la honra que alcanzase por el valor de su brazo (I, 3, pp. 60-61).

No hay, pues, en este primer bloque narrativo una confrontación de puntos de vista sobre el mundo, una interacción de personalidades, sino servicios ofrecidos y pedidos, agradecimientos y aceptación de servicios, intentos de convencer, informaciones, sugerencias, consejos, investiduras; son diálogos que reflejan las modalidades de la acción (querer, poder y saber) declinadas en sus varias submodalidades. De ahí, tal vez, la asimetría de los mismos, que tiende a reducir las intervenciones de los personajes a su dimensión ilocutiva, campo de acción del discurso indirecto y el narrativizado (Martín Morán 2011:226-227). De los tres elementos imitados por el diálogo, según Sigonio (1993:211-261) —a) la acción, el acto que se cumple al comunicar; b) el pensamiento, o contenido y argumentación de lo que se dice; y c) el carácter, que se manifiesta en

el propósito y la elección del hablante—, de esta tripartición que adelanta en modo imperfecto la moderna pragmática del discurso, Cervantes parece optar por el carácter como elemento predominante en los diálogos del primer bloque, a los que se diría que reserva la expresión de la intención y las decisiones de los personajes.

Hemos visto la peculiaridad más relevante del diálogo entre los personajes de esta primera fase; en el otro platillo de la balanza enunciativa, la voz del narrador resulta poco menos que imperiosa. El primer narrador, con tono y disposición diferentes a los que revelará el segundo a partir de la segunda salida, descalifica repetidamente a su protagonista, desvela las ocultas intenciones de los personajes, actúa, en suma, como un dios omnímodo y omnisciente. He aquí los calificativos que le merece el novel caballero:

Imaginábase el pobre ya coronado por el valor de su brazo, por lo menos del imperio de Trapisonda (I, 1, p. 41).

Con éstos iba ensartando otros disparates, todos al modo de los que sus libros le habían enseñado, imitando en cuanto podía su lenguaje. Con esto, caminaba tan despacio, y el sol entraba tan apriesa y con tanto ardor, que fuera bastante a derretirle los sesos, si algunos tuviera (I, 2, p. 48).

Y no sale mejor parado el recién llegado Sancho Panza:

En este tiempo solicitó don Quijote a un labrador vecino suyo, hombre de bien —si es que este título se puede dar al que es pobre—, pero de muy poca sal en la mollera (I, 7, p. 91).

SEGUNDA FASE

Las descalificaciones apriorísticas, si no incluso insultos, del primer autor para con los personajes se vuelven en el segundo, en la segunda salida, ya con Cide Hamete en juego, encomiásticos elogios, desde la distancia irónica:

¡Válame Dios, y quién será aquel que buenamente pueda contar ahora la rabia que entró en el corazón de nuestro manchego (...)! (I, 9, p. 111).

¡Válame Dios, y cuántas provincias dijo, cuántas naciones nombró, dándole a cada una con maravillosa presteza los atributos que le pertenecían, todo absorto y empapado en lo que había leído en sus libros mentirosos! (I, 18, p. 193).

Podríamos explayarnos sobre las causas de semejante cambio de actitud; una de las posibles hipótesis la consigno aquí, para no sustraerme a lo que considero mi deber de escudriñador de los designios ocultos del autor: a mi ver, resulta claro que el nacimiento de Sancho Panza liberó al narrador de la necesidad de subrayar con calificativos las locuras de don Quijote; el mismo efecto que en la primera fase se obtenía con la palabra autorizada del narrador se obtiene en la segunda con el diálogo, haciendo que el escudero muestre en polémica directa con su amo su disensión para con su alocada visión del mundo; dicho con palabras de Percas de Ponseti (1975:73): el diálogo con Sancho Panza libera a don Quijote de su autor. En el espacio enunciativo descolonizado del imperio del primer narrador se puede asentar la ficción de un cronista árabe que haga realidad el gran sueño inicial del orate desca-minado, cuando invocaba e imaginaba al sabio autor de su historia (I, 2). El narrador —el llamado segundo autor— se reserva para sí, en el nuevo sistema enunciativo, el papel de irónico panegirista de los personajes, como ya hemos visto, y también de la labor del morisco manchego:

Cide Mahamete 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 (I, 16, p. 171).

Como se ve, la relación entre el diálogo y la narración ha cambiado drásticamente entre la primera y la segunda fase, que yo extiendo hasta el final del *Quijote* de 1605: las interlocuciones en estilo directo, completas, sin sustitución de una de las dos de la serie mínima por el estilo indirecto filtrado por la voz del narrador como sucedía en la primera fase, serán abundantísimas; el diálogo entre don Quijote y Sancho Panza se hace interminable, hasta el punto de que hay capítulos y capítulos llenos de sus coloquios, con las acciones puras reducidas a pocas líneas.

TERCERA FASE

En la tercera fase —o sea, desde el principio del *Quijote* de 1615 hasta el capítulo en que los personajes reciben la noticia de la publicación del apócrifo (II, 59)—, el diálogo entre amo y criado pierde la complicación estructural de la segunda, y no va más allá de un intercambio de opiniones a partir de sugerencias específicas de la realidad, o recuerdos de sucesos anteriores, como

el de la embajada a El Toboso de I, 31, nunca llevada a cabo por Sancho Panza, que retorna en II, 8; recuerdo anclado, por lo demás, a una circunstancia específica del momento: la proyectada visita al palacio de Dulcinea. La pérdida de la parafernalia contractual anterior y posterior al diálogo de la segunda fase se debe, como es lógico, a que es raro el momento de la tercera salida en que don Quijote transmuta la realidad, según apuntaba antes; al no hacerlo, libera al diálogo de la necesidad de establecer con su escudero la esencia del mundo. Esto no quiere decir que no haya elucubraciones entre amo y criado sobre la identidad verdadera de las cosas; los obligan a ello las simulaciones de los demás: cuando tras la rutilante figura de Dulcinea don Quijote no vea más que una burda labradora (II, 10), o cuando tras la celada del Caballero del Bosque descubran ambos a Sansón Carrasco (II, 14), o cuando Sancho reconozca en el criado de los duques a Trifaldín (II, 44), amo y escudero deberán gastar un poco de saliva para llegar a comprender tan inesperadas transmutaciones. El enciclopedismo creciente de don Quijote en esta tercera fase, como apuntaba más arriba, ha de ponerse en relación con la parcial liberación del diálogo del lastre de la acción, ya señalada por Savj-López (1913:93). Para Cerezo Galán (2006:273), en el *Quijote* de 1615, el diálogo asume paulatinamente la imposibilidad de alcanzar el objeto y termina por renunciar a él, trasladando su énfasis hacia la personalidad y los puntos de vista de los personajes. Por lo que respecta a Sancho Panza, lo más evidente en esta tercera fase, ya desde su inicio, es su habilidad dialogal; tanta que obliga al traductor a considerar apócrifo el capítulo II, 5, 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» (II, 5, p. 663).

La voz del narrador, por su parte, ha sufrido una refracción ulterior por el papel potenciado de Cide Hamete; al autor morisco se hacía alusión en contadas ocasiones en toda la segunda fase (5 en total), mientras que ahora, en la tercera, ha adquirido tal capilaridad (18 citas por su nombre) que ha terminado por usurpar algunos espacios y funciones del segundo autor. En la segunda fase, Cide Hamete cumplía una función organizadora del relato —una de las funciones del narrador de Genette (1976:303-307)—; su nombre solía aparecer al principio o al final de los capítulos (Flores 1982:3, 5; Martín Morán 1990:117) y él era el responsable directo del final de la tercera parte interna del *Quijote* de 1605. En la tercera fase, no cumple esa función

organizadora; se concentra en la narrativa y la ideológica, que le habilitan para contar y comentar la acción. El filtro entre la historia y la voz emisora que Cide Hamete supone, en esta tercera fase, aleja un poco más aún al narrador de los hechos de don Quijote, pues si en la segunda la inmediatez de la voz del segundo autor conseguía cancelar el recuerdo del casi ausente Cide Hamete, ahora la continua presencia de este, su voz, sus comentarios al margen del texto, hacen que a aquel casi lo perdamos de vista.

CUARTA FASE

A partir del momento en que don Quijote y Sancho Panza tienen noticia del libro de Avellaneda se aprecia una evolución formal en los diálogos, una variación en el sistema enunciativo de la tercera fase que me hace proponer una nueva; comenzaría, pues, esta cuarta fase en torno al capítulo II, 59 y abarcaría hasta el final del relato. Lo característico de ella sería lo que en términos teatrales podríamos llamar abundancia de infracciones a la convención de la cuarta pared, que en narrativa se traduce en el solapamiento a lo largo del relato de la comunicación directa autor-lector por debajo de la comunicación explícita entre los personajes. Sería equiparable, de algún modo, a los apartes del teatro, los cuales, además de presentarse en conflicto con el encadenamiento dialogal de la acción dramática, apuntan hacia una dirección comunicativa diversa: la que se instaura entre el texto y el lector directamente (Lane-Mercier 1990:230, Bobes Naves 1992:256-257). Los personajes, en alguna ocasión, manifiestan opiniones o toman decisiones que en principio parecerían gratuitas de cara al desarrollo del relato, si no fuera que dan expresión a las preocupaciones que el autor había manifestado en el paratexto inicial; y así, por ejemplo, me parece evidente que tras la voz de Antonio Moreno se oye en realidad la de su ventrílocuo, el autor, cuando saluda en la playa de Barcelona al «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» (II, 61, p. 1131). Es la misma voz profunda que se oye tras la de Altisidora, cuando cuenta el partido de tenis que los diablos juegan ante ella en sueños con el libro de Avellaneda (II, 70). Los interlocutores directos de don Antonio y de la dama de la duquesa son don Quijote y los demás concurrentes; los del ventrílocuo oculto que los induce a hablar somos nosotros los lectores. Volveremos a escuchar su voz tras la del don Quijote que se niega a ir a Zaragoza para desmentir al

apócrifo (II, 59), critica la impertinencia y falsedad del libro de Avellaneda en la imprenta de Barcelona (II, 62), pide a Álvaro Tarfe testimonio escrito de la falsedad del otro don Quijote (II, 72) y en punto de muerte solicita el perdón de Avellaneda por «la ocasión que sin [él] pensarlo le [dio] de haber escrito tantos y tan grandes disparates como en ella escribe» (II, 74, p. 1221). Después de la muerte de don Quijote aún la escucharemos en el certificado de defunción expedido por el escribano del pueblo, a petición del cura, «para quitar la ocasión de que algún otro autor que Cide Hamete Benengeli le resucitase falsamente y hiciese inacabables historias de sus hazañas» (II, 74, p. 1221). En todas estas situaciones se aprecia la gratuidad diegética del diálogo en cuestión: ninguno de los participantes reacciona a las palabras de los implicados en la reivindicación de los derechos de autor de Cervantes, por lo que es fácil deducir que la operatividad de esos diálogos haya que buscarla no en el primer canal de comunicación, el que se establece entre los personajes, sino en el segundo, el que comunica al autor con el lector. En cierto sentido, los personajes, al preocuparse por la propiedad intelectual cervantina, rompen el decoro que se deben a sí mismos, sobre el que Sigonio (1993:167-191) y Speroni (1596:517) insisten largamente; para ellos, el diálogo ha de seguir la verosimilitud que deriva del decoro y presentar a los personajes hablando según su cultura y su estatus social.

La pasividad de don Quijote y Sancho aumenta en esta cuarta fase y eso hace que sus parlamentos resulten aún más desligados de la acción. En la segunda fase las aventuras le suceden a don Quijote porque se involucra en todas las ocasiones que la realidad le ofrece: puede tratarse de molinos de viento (I, 8), rebaños de ovejas (I, 18), ocultos viandantes (I, 19), o barberos caminantes (I, 21), en todos los casos don Quijote, en diálogo con su escudero, altera la esencia del mundo antes de la acción y después de ella busca acomodo para la resultante de su impulso en los dos universos semánticos en conflicto. En la tercera fase don Quijote y Sancho hacen que las aventuras sucedan solo con su presencia, en casa del Caballero del Verde Gabán (II, 18), en el palacio de los duques (II, 31-57), en el gobierno de Sancho (II, 45-55), etc.; con sus parlamentos dejan de arreglar los desperfectos de la locura quijotesca y se concentran en la relación con quien los quiere conocer, estimular, ver en acción. En la cuarta fase las aventuras suceden al lado de ellos; se han transformado en simples espectadores del mundo, que intercambian opiniones sobre lo que va pasando y poco más; eso les sucede ante la maravilla de la

cabeza encantada (II, 62), el arte de la composición de libros (II, 62), la caza a un bergantín turquesco (II, 63), la arrolladora piara de cerdos (II, 68) y la resurrección de Altisidora (II, 69); es más, cuando don Quijote propone su impulso justiciero a Roque Guinart (II, 60) o al virrey de Barcelona (II, 63) para solventar los casos de Claudia Jerónima y don Gaspar Gregorio, sus interlocutores hacen caso omiso de la propuesta. Dicho con tres preposiciones: en la segunda fase las aventuras suceden *por* don Quijote; en la tercera, *para* él; y en la cuarta, *al lado de* él.

En la cuarta fase, Cide Hamete extiende aún más su influencia sobre el relato, a costa del narrador; se arroga incluso el derecho de enjuiciar las acciones de los protagonistas con tonos característicos del narrador de la primera fase, desmintiendo así el tono encomiástico que ha venido usando hasta ahora:

Y dice más Cide Hamete: que tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos (II, 70, p. 1193).

Por si fuera poco, su presencia en el relato, que ya definía como capilar en la tercera fase, en esta cuarta se vuelve aún más constante: frente a las 18 ocurrencias de su nombre en los 58 capítulos de la tercera fase, tenemos en los 16 de la cuarta 15 citas de su nombre —en proporción, tres veces más—, 3 de ellas en boca de los personajes, como garantía de origen contra el apócrifo: reclaman la exclusiva de su pluma para sus hazañas don Quijote y Sancho Panza («el Sancho y el don Quijote desa historia [de Avellaneda] deben de ser otros que los que andan en aquella que compuso Cide Hamete Benengeli, que somos nosotros», II, 59, p. 1114), don Juan («si fuera posible, se había de mandar que ninguno fuera osado a tratar de las cosas del gran don Quijote, si no fuese Cide Hamete, su primer autor», II, 59, p. 1114) y el cura («el tal testimonio [del escribano] pedía para quitar la ocasión de que algún otro autor que Cide Hamete Benengeli le resucitase falsamente y hiciese inacabables historias de sus hazañas», II, 74, p. 1221). El propio Cide Hamete imagina esta declaración de paternidad del propio cálamó:

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, porque no es carga de sus hombros ni asunto de su resfriado ingenio (II, 74, p. 1223).

Esta promoción de Cide Hamete a un papel propio del narrador reduce aún más la autoridad y el peso de este sobre el relato.

En esta cuarta fase, la comunidad de intereses entre las entidades con derecho de voz es total: las divergencias y los conflictos entre la voz del protagonista y la del narrador de la primera fase, y entre los personajes secundarios y los protagonistas en la primera, segunda y tercera fases han dejado lugar a la expresión de un mismo interés por parte de todos, incluido Cide Hamete: que no haya otro cronista de la historia de don Quijote que el morisco de la Mancha.

En esta rápida presentación de los cuatro sistemas enunciativos fundados en cuatro diferentes equilibrios internos entre las voces del relato se ha podido apreciar la paulatina dejación de funciones del narrador, y su transferencia a los personajes y el autor ficticio. A continuación les propongo un rastreo a lo largo del texto de los momentos en que el abandono de responsabilidades del narrador se va haciendo patente; la comparación con lo que sucede en situaciones análogas en otras obras cervantinas y en una breve selección de la narrativa áurea anterior a Cervantes nos ayudará a comprender mejor la naturaleza de las relaciones entre narrador y personajes, y, sobre todo, las dosis de la receta diálogo–narración que debería haber servido de fundamento a la novela moderna.

La focalización interna

En la primera venta, don Quijote acaba de pedirle al ventero, en estilo directo, que le nombre caballero andante y dice el narrador:

El ventero, que, como está dicho, era un poco socarrón y ya tenía algunos barruntos de la falta de juicio de su huésped, acabó de creerlo cuando acabó de oírle semejantes razones y, por tener qué reír aquella noche, determinó de seguirle el humor; y así, le dijo que andaba muy acertado en lo que deseaba y pedía (I, 3, p. 55).

El acercamiento a la burla, como se ve, es gradual; primero el narrador presenta al ventero ejercitando la función ideológica («era un poco socarrón»), luego se zambulle en su mente para dejar constancia de su juicio sobre el hidalgo («tenía algunos barruntos de la falta de juicio de su huésped») y por fin deja que su discurso se impregne de las palabras del ventero en estilo indirecto («le dijo que andaba muy acertado en lo que deseaba y pedía»). En el capítulo sucesivo, el episodio de los mercaderes de Murcia mezcla también la función ideológica del narrador —uno de los mercaderes «era un poco burlón y muy mucho discreto» (I, 4, p. 68)—, la focalización interna —«por la figura y por las razones luego echaron de ver la locura de su dueño» (I, 4, p. 68)— y el discurso, esta vez directo, del personaje —«señor caballero, nosotros no conocemos quién sea esa buena señora que decís» (I, 4, p. 68)—. El intento sigue siendo el de burlarse del andante orate. Lo que me interesa señalar en estos dos ejemplos de la primera fase es la agilidad del narrador en la gestión del punto de vista y el juicio sobre el protagonista compartido con los personajes.

La expresión del juicio con la focalización interna es una de las formas de la sorpresa de los demás personajes ante la extraña figura de don Quijote en los capítulos iniciales; va en paralelo con el miedo y la preocupación de quien le ve por primera vez, como las mozas del partido, el propio ventero o los mercaderes de Murcia. El parecer de los personajes sobre don Quijote adquirirá, desde la segunda fase en adelante, gran importancia en el relato; será uno de los elementos de liberación del discurso de la autoridad del narrador, pues, al fin y al cabo, el encasillamiento de los protagonistas en un arquetipo caracterial depende de los puntos de vista de otros entes de ficción y no del dios omnipotente del narrador. El abandono de sus responsabilidades por parte del narrador es tan evidente que cuando decide no atribuir el juicio sobre el loco andante a algún personaje concreto, en vez de adjudicárselo a sí mismo, usa una pregunta retórica que involucra a un coro anónimo de enjuiciadores; todo, con tal de no ejercer la autoridad que le corresponde:

¿Quién no había de reír de los circustantes viendo la locura del amo y la simplicidad del criado? (I, 30, p. 351).

¿Quién no había de reír con los disparates de los dos, amo y mozo? Todos reían, sino el ventero, que se daba a Satanás (I, 35, p. 417).

A veces el juicio interior de uno o varios personajes desempeña, como en los ejemplos que acabamos de ver, la función de final modelizante —en el sentido de que encierra el significado del episodio en una enseñanza conclusiva (Lotman 1975:155)—; la apreciamos claramente en el rescate de Sancho de la sima, en el diálogo directo entre él y un anónimo estudiante, del que no se nos dice cómo ni por qué ha llegado hasta allí; simplemente se le introduce con las siguientes palabras:

Viole un estudiante y dijo:

—Desta manera habían de salir de sus gobiernos todos los malos gobernadores: como sale este pecador del profundo del abismo, muerto de hambre, descolorido y sin blanca, a lo que yo creo (II, 55, p. 1082).

Y sigue la respuesta de Sancho. El narrador, alérgico a la autoridad moral, crea un personaje solo para traspasarle la responsabilidad ideológica de comentario de la acción que él no quiere atribuirse y dota a sus juicios, esta vez no internos sino explícitos en el diálogo directo, de la función de sello moral conclusivo de un episodio.

Esa función de final modelizante del juicio de los personajes la encontramos frecuentemente, en diálogo directo, en las escenas relacionadas con la respuesta de Cervantes a Avellaneda. El narrador no se pronuncia al respecto, en otro acto de claudicación de sus deberes y funciones, pero deja que lo hagan don Juan y don Jerónimo (II, 59), Antonio Moreno (II, 61), Altisidora (II, 70), Álvaro Tarfe (II, 72), el propio Cide Hamete y lógicamente Sancho y don Quijote en repetidas ocasiones; la última en punto de muerte, como hemos visto más arriba, cuando el exloco aborrece los libros de caballerías y desprecia el trabajo de Avellaneda. En todas estas voces se escucha el eco de la voz del prologuista de 1615, cuando reclamaba la autenticidad de su relato («esta segunda parte de *Don Quijote* que te ofrezco es cortada del mismo artífice y del mismo paño que la primera», II, prólogo, p. 621), en contraste con el del denostado Avellaneda.

También las comedias cervantinas suelen presentar un cierre en que uno de los personajes rompe la convención de la cuarta pared, como hemos visto que hacen los cómplices de Cervantes en el *Quijote*, y dirigiéndose directamente al público sintetiza la obra en unos versos de efecto; estos son los de Aurelio en el final de *El trato de Argel*:

Y, en tanto que se llega el tiempo y punto
de poner en efecto mi deseo,
al ilustre auditorio que está junto,
en quien tanta bondad discierno y veo,
si ha estado mal sacado este trasunto
de la vida de Argel y trato feo,
pues es bueno el deseo que ha tenido,
en nombre del autor, perdón l[es pido] (vv. 2530-2537, p. 104).

Esa función la cumple en la mayor parte de las *Novelas ejemplares* el narrador; a decir verdad, sin diálogo directo con el lector, aunque con intención modelizante declarada. A modo de ejemplo, he aquí la intervención final de la voz narradora en *La española inglesa*:

Esta novela nos podría enseñar cuánto puede la virtud, y cuánto la hermosura, pues son bastantes juntas, y cada una de por sí, a enamorar aun hasta los mismos enemigos; y de cómo sabe el cielo sacar, de las mayores adversidades nuestras, nuestros mayores provechos (p. 263).

No deja de ser curioso que, en este modo de entender el diálogo y la distribución de funciones entre las varias voces de la novela, el *Quijote* tienda un puente hacia el teatro y no hacia la narrativa de Cervantes, corroborando el perentorio juicio de Avellaneda «como casi es comedia toda la historia de don Quijote de la Mancha...» (p. 195).

El narrador abandona la cúspide del sentido, renuncia a su poder de cierre del significado trascendente de los episodios y los comportamientos de los personajes, el que su colega de las *Novelas ejemplares* ejercita sin empacho, y delega ese poder en los personajes. La prueba del nueve nos la ofrece *El curioso impertinente*, la novela interpolada del *Quijote* más parecida a las de la colección de 1613; en ella el narrador se comporta como el de las *Novelas ejemplares* y vuelve a adquirir toda su omnipotencia, enjuiciando sin intermediarios la actitud de los personajes:

Este daño acarrear, entre otros, los pecados de las señoras: que se hacen esclavas de sus mismas criadas y se obligan a encubrirles sus deshonestidades y vilezas, como aconteció con Camila. (...) Estas añadiduras trae consigo

la maldad de la mujer mala, que pierde el crédito de su honra con el mismo a quien se entregó rogada y persuadida, y cree que con mayor facilidad se entrega a otros y da infalible crédito a cualquiera sospecha que desto le venga (I, 34, p. 403).

Olvidábaseme decir que hay otra historia interpolada con narrador extradiegético; me estoy refiriendo al final de la historia de Claudia Jerónima, la cual, por no haber sido dramatizada con un diálogo de todos los concurrentes, sino solo por Roque Guinart y la interesada, recibe el tratamiento de un relato secundario sin actualización primaria; es como si en vez de aterrizar Claudia Jerónima en la historia principal, Roque Guinart hubiera sido abducido por ella a su universo secundario, por lo que no nos extrañará que el narrador enjuicie los hechos como en una interpolada «pura»:

Este fin tuvieron los amores de Claudia Jerónima. Pero, ¿qué mucho, si tejieron la trama de su lamentable historia las fuerzas invencibles y rígorosas de los celos? (II, 60, p. 1124).

En fin, con la salvedad del caso de Claudia Jerónima, hay que decir que se aprecia en todas estas estrategias de exposición del sentido último del relato una abdicación del narrador de sus derechos reales en favor de los personajes que lo aleja de la actitud del narrador de *El curioso impertinente* y del de las *Novelas ejemplares* y lo acerca al narrador ausente del teatro.

Las funciones del narrador de Genette

Hemos visto que el narrador va abandonando poco a poco la función ideológica en manos de los personajes y, en el final, en Cide Hamete. No es la única de sus funciones que abandona, como veremos a continuación en la reseña que les propongo sobre la falsilla de las funciones del narrador de Genette (1976:303-307): narrativa, organizadora, comunicativa, testimonial, ideológica. El narrador de la primera fase cumple todas estas funciones menos la comunicativa: cuenta la historia del caballero loco, organiza su duración con la cesura debida a la falta de fuentes y testimonia la existencia de la misma en los anales de la Mancha y en la memoria de las gentes; además, no se recata a la hora de ejercer la función ideológica cuando trata de loco a su protagonista, pero no reclama la exclusiva en este campo y deja que también los demás

personajes lo enjuicien, cuando llegue el momento. Con la llegada de Cide Hamete, el segundo autor renuncia a la función testimonial y se la traslada al morisco de la Mancha, tan cercano a los hechos y a los personajes que es incluso algo pariente del arriero de Arévalo (I, 16). Ahí comienza el proceso de delegación de funciones del narrador en los otros entes del relato; no llegará a despojarse completamente de ellas, pero aceptará la competencia de los personajes en los varios campos de su autoridad; en el de la función ideológica, concretamente, ya hemos visto que la transferencia del poder hacia los entes de ficción ha sido prácticamente total ya desde la segunda fase.

Función narrativa caracterizadora

Uno de los ámbitos de mayor eficacia diegética del diálogo es el de la caracterización de los personajes; Durrer (1999:118), en su personal clasificación de las funciones del diálogo reserva una rúbrica a la homónima función, a) de caracterización, junto a las de b) exposición, o narración de hechos, c) acción, que hace progresar el relato instituyendo un proyecto o creando una tensión, y d) transición, que introduce una nueva situación (Durrer 1999:117-121). La función de caracterización es en la que los críticos del *Quijote* se han detenido con más frecuencia, como no podía ser de otra manera, siendo como es la clave del dialogismo de la obra, lo que la liga indefectiblemente al nacimiento de la novela moderna, pues con el diálogo don Quijote y Sancho Panza van dando expresión a sus personalidades y exponiendo su concepción del mundo. Pero además, y esto es lo más interesante para mi análisis, se van caracterizando recíprocamente el uno al otro —algo que ya había notado Laspéras (2001:336) en los personajes de las *Novelas ejemplares*—, con los juicios que anclan al interlocutor en la casilla caracterial predispuesta para él; de ese modo la función caracterizadora del diálogo de los personajes suplanta la función narrativa del narrador. Cuando Sancho Panza se encara con don Quijote y le espeta aquello de

quien oyere decir a vuestra merced que una bacía de barbero es el yelmo de Mambrino, y que no salga de este error en más de cuatro días, ¿qué ha de pensar sino que quien tal dice y afirma debe de tener güero el juicio? (I, 25, p. 277),

está confirmando el carácter de don Quijote tal y como se ha venido presentando. Y cuando en la tercera fase se produzca el cambio caracterial con una

acentuación de la parte cuerda del oxímoron cuerdo-loco, también entonces serán las palabras del escudero las que lo certifiquen:

—¡Válate Dios por señor! ¿Y es posible que hombre que sabe decir tales, tantas y tan buenas cosas como aquí ha dicho, diga que ha visto los disparates imposibles que cuenta de la cueva de Montesinos? Ahora bien, ello dirá (II, 24, p. 835).

Paralelamente también don Quijote constatará la evolución de su escudero, proponiendo incluso una explicación que ya contiene en ciernes la teoría de la quijotización:

—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» (II, 68, p. 1180).

En suma, el diálogo sirve no solo para expresar el carácter de un personaje, sino también para construirlo, como se aprecia en la valoración que don Quijote hace a los duques de la personalidad de su escudero que vale como una recomendación para el gobierno de la ínsula:

—Quiero que entiendan vuestras señorías que Sancho Panza es uno de los más graciosos escuderos que jamás sirvió a caballero andante: tiene a veces unas simplicidades tan agudas, que el pensar si es simple o agudo causa no pequeño contento; tiene malicias que le condenan por bellaco y descuidos que le confirman por bobo; duda de todo y créelo todo; cuando pienso que se va a despeñar de tonto, sale con unas discreciones que le levantan al cielo (II, 32, p. 900).

Así pues, también en el caso de la función caracterizadora del diálogo asistimos a una *capitis deminutio* de las capacidades del narrador, el cual renuncia a su función narrativa para dejar que sean los propios personajes los que se vayan definiendo unos a otros en sus palabras.

En algunos momentos específicos el narrador deja que sean los personajes quienes relaten los hechos en diálogo entre sí —función de exposición de Durrer (1999:117)—. Es lógico que esto suceda en las historias interpoladas que tienen por narrador al protagonista, o cuando un personaje informa a

otro de sucesos que tanto este como el lector desconocen; lo es menos que, por ejemplo, el ventero Palomeque sustituya al narrador y cuente lo que ve fuera del espacio acotado de su establecimiento:

—Esta que viene es una hermosa tropa de huéspedes; si ellos paran aquí, gaudeamus tenemos.

—¿Qué gente es? —dijo Cardenio.

—Cuatro hombres —respondió el ventero— vienen a caballo, a la jineta, con lanzas y adargas, y todos con antifaces negros; y junto con ellos viene una mujer vestida de blanco, en un sillón, ansimesmo cubierto el rostro, y otros dos mozos de a pie.

—¿Vienen muy cerca? —preguntó el cura.

—Tan cerca —respondió el ventero—, que ya llegan (I, 36, p. 424).

Esa misma capacidad narrativa la había manifestado un anónimo cabrero en las exequias de Grisóstomo:

—Aquellos que allí vienen son los que traen el cuerpo de Grisóstomo, y el pie de aquella montaña es el lugar donde él mandó que le enterrasen (I, 13, p. 143).

La narración de la escena que antecede a esta intervención del cabrero es emblemática de la visión cervantina de las funciones del narrador; el narrador distrae la atención por un momento del diálogo en que están enfrascados los viajeros para contar enseguida, con focalización interna, lo que los mismos dialogantes ven:

En estas pláticas iban, cuando vieron que, por la quiebra que dos altas montañas hacían, bajaban hasta veinte pastores, todos con pellicos de negra lana vestidos y coronados con guirnaldas, que, a lo que después pareció, eran cuál de tejo y cuál de ciprés. Entre seis dellos traían unas andas, cubiertas de mucha diversidad de flores y de ramos.

Lo cual visto por uno de los cabreros, dijo (I, 13, p. 143).

Y sigue la intervención del cabrero de antes. Nótese hasta qué punto la dejación de autoridad del narrador afecta a la narración, en la filtración de los detalles del cortejo a través de la mirada de los viajeros, pero sobre todo en el

prurito de precisión sobre las hojas de las guirnaldas «que, a lo que después pareció, eran cuál de tejo y cuál de ciprés». La omnisciencia del narrador ha perdido su batalla ante la experiencia empírica de los personajes, quienes supuestamente son los responsables de la decisiva aportación sobre la especie de las hojas. Y aquí no se puede decir que la operación responda al proceso de ironización de la voz emisora, pues ni aparece Cide Hamete ni se percibe el proceso de marras.

En el resto de la narrativa cervantina he encontrado un solo ejemplo, muy breve por lo demás, en *El amante liberal* de esa capacidad narrativa de los personajes para los hechos presentes. El cautivo Ricardo acaba de contar sus desdichas al turco Mahamut, ante las murallas de Nicosia, cuando observa movimiento en las puertas de la ciudad:

—A lo que veo, sale de la ciudad mucha gente, y sin duda es el antiguo virrey que sale a estarse en la campaña por dar lugar a mi amo que entre en la ciudad a hacer la residencia (p. 127).

No he encontrado ocurrencias del fenómeno en el corpus consultado de la narrativa áurea anterior al *Quijote*: *La Diana*, el *Lazarillo* y el *Guzmán de Alfarache*. Como era de esperar, abundan, en cambio, los ejemplos en el teatro del Siglo de Oro, donde es habitual que el espacio cerrado del escenario sea ampliado con la visión de los personajes de lo que está sucediendo fuera de él (Díez Borque 1975:18).

Los ejemplos analizados en el *Quijote* representan, qué duda cabe, una pequeña grieta en la enorme masa de la función narrativa del relato, por lo que no se puede decir que los personajes lleguen a competir realmente con el narrador. Desde el punto de vista de la usurpación de funciones parece más interesante, en cambio, el deslizamiento del punto de vista que acabamos de ver en la escena del cabrero, porque deja al descubierto esa tendencia del narrador a la huida de sus responsabilidades para filtrar todo a través de los ojos de los personajes.

Función narrativa. Presentación oblicua de los personajes

Una de las situaciones habituales del diálogo en el *Quijote* es la de la introducción de nuevos personajes; en varias de esas situaciones, el narrador da un paso atrás y encarga la tarea a los personajes. En la venta de Palomeque, tras la

llegada del grupo narrada por el ventero, la presentación de los enmascarados se realiza de modo gradual, con la indagación colateral del cura en diálogo con los acompañantes de los misteriosos viajeros; solamente después de esa tentativa del cura, con una expectativa aún mayor a causa de lo infructuoso de su operación, se irán desvelando las identidades a través del diálogo directo. En todo esto el narrador permanece al margen y se limita a contar los desplazamientos en la escena de los intervinientes.

Una de las agniciones más complicadas es la del capitán cautivo con su hermano el oidor en la venta de Palomeque:

El cautivo, que desde el punto que vio al oidor, (1) le dio saltos el corazón y barruntos de que aquél era su hermano, (2) preguntó a uno de los criados que con él venían que cómo se llamaba y si sabía de qué tierra era. El criado le respondió que se llamaba el licenciado Juan Pérez de Viedma y que había oído decir que era de un lugar de las montañas de León. Con esta relación y con lo que él había visto, se acabó de confirmar de que aquél era su hermano, que había seguido las letras, por consejo de su padre; y (3) alborotado y contento, llamando aparte a don Fernando, a Cardenio y al cura, (4) les contó lo que pasaba, certificándoles que aquel oidor era su hermano. (...) Pidióles consejo qué modo tendría para descubrirse o para conocer primero si, después de descubierto, su hermano, por verle pobre, se afrentaba o le recibía con buenas entrañas.

—Déjeseme a mí el hacer esa experiencia (5) —dijo el cura—; cuanto más que no hay pensar sino que vos, señor capitán, seréis muy bien recibido, porque el valor y prudencia que en su buen parecer descubre vuestro hermano no da indicios de ser arrogante ni desconocido, ni que no ha de saber poner los casos de la fortuna en su punto.

—Con todo eso —dijo el capitán—, yo querría no de improviso, sino por rodeos, dármele a conocer (I, 42, pp. 495-496).

Comienza la anagnórisis con la anticipación de los efectos en el personaje de la presentada escena de reconocimiento (1) y sigue con la indagación oblicua para conocer el nombre del recién llegado (2), de nuevo los efectos anímicos en el excautivo (3), el diálogo con los parroquianos de la venta para decidir el plan de acción (4) y el montaje dramático del cura que finalmente entrega a un hermano en los brazos del otro (5). Como lectores modernos

nos sorprende, en primer lugar, la chocante inactividad del narrador, inusual en la novela moderna, que no cuenta los recíprocos reconocimientos y basta —al fin y al cabo la escena que sigue es de lo más insulso y no aporta nada a la diégesis bizantino-morisca anterior—; en segundo lugar, nos sorprende la falta de iniciativa del excautivo, que recurre a los buenos oficios del cura para solventar una situación en la que hubiera bastado una pregunta directa al interesado; y, por último, nos sorprende el dramático montaje de la anagnórisis interfraternal, con lágrimas de todo un oidor incluidas. Claro que, si el relato hubiera tomado los derroteros alternativos que descreídamente he señalado en el párrafo anterior, los personajes de la historia principal se hubieran mantenido al margen de la secundaria, con el resultado de no haber obtenido la perfecta amalgama que toda la complicada estructura de la agnición ha conseguido. Estas consideraciones, sin embargo, no pueden ocultar el hecho de que el narrador se ha servido de la capacidad dramática del diálogo de los personajes —función de acción de Durrer (1999:118)— para obtener un desenlace que le correspondía narrar a él de pleno derecho.

Ni en *La Galatea* ni en el *Persiles* he encontrado ejemplos de presentación oblicua; en ambas obras, la anagnórisis entre personajes separados por los azares de la vida cumple un papel fundamental, pero el modo del reconocimiento suele ser directo, entre los interesados, sin intervención de terceros: las dos gemelas Leonarda y Teolinda se vuelven a encontrar en el libro IV de *La Galatea* (IV, p. 221) con una simple caída de velo; Periandro y Auristela se reencuentran en la isla bárbara y se reconocen con mucho sentimiento (I, 4, p. 153). En ambos episodios, el rodeo dialogal para la agnición de los personajes del *Quijote* está sustituido por la diégesis de sendos trances de muerte, con ocultamiento momentáneo de la identidad: Leonarda, oculta tras un velo, forcejea con Rosaura para evitar que se suicide por amor de Gelasio; terminado el lance se quita el incómodo velo y se ofrece a la vista de su hermana. Auristela vestida de hombre está a punto de ser sacrificada por los bárbaros; la revelación de su identidad femenina la salva del suplicio y la ofrece al reconocimiento de su amado. En ambos casos, la agnición forma parte de la acción narrativa y por tanto cae bajo la jurisdicción del narrador, con la ayuda circunstancial de la focalización interna; en el caso del *Quijote*, se trata no tanto de ofrecer un desenlace a una historia como de integrar dos historias diferentes en una; de ahí que la agnición se convierta en la escenificación dialogada de

la inclusión en el mismo universo ficcional de personajes con dos orígenes diferentes. Aun así, no deja de ser curioso que una situación relativamente habitual en otras obras narrativas (la anagnórisis) reciba un tratamiento que la aleja de la narración y la acerca al teatro, género en el que la presentación oblicua es frecuente, como forma de compensar, precisamente, la ausencia de una voz narradora. En el resto de la narrativa cervantina he encontrado un solo ejemplo de presentación oblicua en *La ilustre fregona* (p. 432), cuando uno de los padres de los protagonistas se informa de la identidad de la hermosa fregona interrogando a una de las mozas gallegas. No he hallado situaciones de presentación oblicua de personajes en el corpus de la narrativa anterior al *Quijote*.

Función organizadora

Tanto *La Galatea* como el *Quijote* de 1605 recurren a la misma estrategia para interpolar algunos de los relatos secundarios: una intervención en diálogo directo de un personaje que, creyéndose a solas, canta, declama o se lamenta, mientras, en la sombra —en lo que Bobes Naves llama «zona de acecho» (1992:251-252)—, otros personajes escuchan sus confidencias al viento. Es la situación que encontramos en el relato de Cardenio, espiado por el cura y el barbero mientras declama sus apasionados versos (I, 27, p. 302), y poco más adelante en las confesiones monologales de Dorotea, ante los mismos espías y Cardenio (I, 28, p. 317); la corta intriga de los amores mozos entre doña Clara de Viedma y don Luis será introducida por una escena de «canto robado», en la que el chico entona una triste canción, mientras los ocultos espías escuchan (I, 43, p. 500). En *La Galatea*, la interpolación de la historia de Teolinda, por ejemplo, va precedida del episodio en que Galatea y Florisa escuchan extasiadas sus sentidos versos (I, pp. 60-62); Silerio recita sus versos en su ermita, mientras Erastro y los demás pastores escuchan agazapados (II, pp. 113-116), antes de que a petición de ellos les cuente su historia.

Se trata de un recurso habitual en la novela pastoril; basta echar un vistazo a *La Diana* de Montemayor para percatarse de que es tal la abundancia de la situación de canto robado que parece que aquellos bosques estén poblados exclusivamente por gente que declama poesías y habla en voz alta a solas, y mirones que escuchan y escudriñan en la sombra la expresión de las intimidades de los enamorados pastores: Silvano y Sireno espían a Selvagia (I, pp. 37-39), Silvano y Selvagia a Sireno (II, pp. 72-73), los tres a tres ninfas del bosque (II,

pp. 73-91), etc. En relación a *La Diana*, en *La Galatea* Cervantes parece haber reducido la importancia de la técnica de la zona de acecho, tal vez para evitar la monotonía causada por la repetición de la misma.

En correspondencia de esta apertura de un universo sentimental nuevo tenemos la respuesta final del auditorio, a menudo presentada con una forma previa al diálogo indirecto, como podría ser la focalización interna colectiva, con un narrador capaz de escudriñar los retretes del alma de un grupo de personajes, para relatar, entre otras cosas, los efectos sobre ellos de la confidencia en cuestión. Y así, por ejemplo, el canto de Cardenio «causó admiración y contento en los dos oyentes» (I, 27, p. 303), el cura y el barbero, y el monólogo y la belleza de Dorotea «en más admiración y en más deseo de saber quién era ponía a los tres que la miraban» (I, 28, p. 319), los cuales otros no son sino los tres de marras. De esta admiración y deseo nace la ocasión para la interpolación de la novela que cuenta las vicisitudes del cimarrón quejoso.

El modelo tal vez habría que buscarlo, de nuevo, en *La Diana* de Montemayor, donde encontramos tanto la zona de acecho como la focalización interna colectiva; así, por ejemplo, dice el narrador que reacciona el auditorio de la canción de Dórida en *La Diana*:

Acabó la hermosa Dórida el suave canto dejando admiradas a Cintia y Polidora, en ver que una pastora fuese vaso donde amor tan encendido pudiese caber. Pero también lo quedaron de imaginar cómo el tiempo había curado su mal, pareciendo en la despedida sin remedio (...) pues no menos admirados estaban Selvagia y Silvano de la gracia con que Dórida cantaba y tañía (II, p. 91).

Y en *La Galatea*, el narrador comenta así el debate de Erastro y Elicio con el desamorado Lenio:

Aquí acabó de perder la paciencia Erastro, y si no fuera por Lisandro y por Elicio, que en medio se pusieron, él respondiera a Lenio con las manos, porque ya su lengua, turbada con la cólera, apenas podía usar su oficio. Grande fue el gusto que todos recibieron de la graciosa pendencia de los pastores, y más de la cólera y enojo que Erastro mostraba, que fue menester que el padre de Galatea hiciese las amistades de Lenio y suyas; aunque Erastro, si no fuera por no perder el respecto al padre de su señora, en ninguna manera las hiciera (I, p. 81).

La atención a la interioridad de los personajes propia de la novela pastoril justifica, cómo no, el uso de la focalización interna en alternativa a la voz omnisciente del narrador. Se podría decir que, de algún modo, el subgénero narrativo pastoril se caracteriza por el uso, entre otros, de esos dos rasgos formales: la zona de acecho, en la que los personajes asisten ocultos a la exposición de los sentimientos de otro, y la focalización interna colectiva por la que el grupo participa de algún modo en esos mismos sentimientos. No tendría, pues, nada de extraordinario que al seguir el modelo del género, en el trance de escritura de su novela pastoril, Cervantes adoptara esquemas formales activos en *La Diana*; y tampoco nos maravillaría que redactando el *Quijote* echara mano, como creo que hizo, del repertorio formal homologado en su narrativa anterior.

Notemos, de pasada, una diferencia en el uso de la focalización en esta cita de *La Galatea* respecto al *Quijote*: la zambullida del narrador en el alma de Erastro nos revela sus sentimientos antitéticos hacia Lenio, su preocupación por su imagen en los ojos del deseado suegro, pero cuenta acciones cumplidas con palabras («acabó de perder la paciencia Erastro, y si no fuera por Lisandro y por Elicio, que en medio se pusieron (...), fue menester que el padre de Galatea hiciese las amistades de Lenio y suyas»), usando la voz omnisciente del narrador. No me es difícil imaginar situaciones parecidas en el *Quijote*, en que el enojo entre dos personajes o dos grupos de ellos es pacificado por la intervención de un tercero (don Quijote pone paz en el campo de Agramante de la venta de Palomeque (I, 45), en las bodas de Camacho (II, 20), en la contienda de los rebuznadores (II, 27), entre Sancho y doña Rodríguez (II, 31), etc.) y en todas ellas la responsabilidad de la narración pasa por entero a los personajes, en diálogo directo. Se me dirá que entre *La Galatea* y el *Quijote* media la distancia que hay entre dos modelos narrativos diferentes, que les imponen a la primera la dedicación del tempo lento de la mimesis a la exposición de los sentimientos y al segundo a la de los conflictos. Concedo la mayor y envido a la menor, subrayando la diversidad de la panoplia dialogal del segundo respecto a la primera, motivada, justamente, por unas necesidades narrativas diferentes.

Al final de los relatos interpolados, los oyentes no permanecen impertérritos, sino que manifiestan el efecto perlocutivo del relato sobre ellos en palabras cargadas de sentimiento o pericia estética, como el cura tras la lectura de *El curioso impertinente*:

—Bien —dijo el cura— me parece esta novela, pero no me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo. Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar, pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible; y en lo que toca al modo de contarle, no me descontenta (I, 35, p. 423).

De un modo u otro son siempre los personajes los que en diálogo con los demás contribuyen a integrar los relatos secundarios en el relato principal: al inicio, con la presentación oblicua, o la zona de acecho y la focalización interna; y al final de la interpolación, con los comentarios dialogados o la focalización interna sobre la historia contada. Pero tal vez donde más claro se vea el papel estratégico del diálogo sea en el comentario final a la *Canción de Grisóstomo*, donde a los reparos del lector sobre la escasa atinencia de los celos, sospechas y ausencia de que se queja el difunto poeta con la personalidad y la circunstancia de Marcela, responde Ambrosio, el amigo del finado, que son licencias de poeta enamorado (I, 14, pp. 151-152); de tal modo, gracias al diálogo entre los dos personajes la inclusión del cuerpo extraño de la «Canción desesperada», preexistente al *Quijote* y levemente inapropiada a su trama (Rosales 1960, II:486-510; Avallé-Arce 1975:89-116), queda garantizada.

Otra forma de manifestación de la función organizadora del diálogo se puede ver en la construcción de la memoria del relato en las conversaciones entre los personajes (Egido 1991:27-29). Sancho Panza suele recordar los hechos pasados agrupándolos en series unidas por la analogía temática; los resultados físicos de los fracasos aventureros lo tienen muy preocupado; es esa preocupación la que le hace construir una y otra vez nuevos y personalísimos índices del relato:

—Después que somos caballeros andantes, o vuestra merced lo es (que yo no hay para qué me cuente en tan honroso número), jamás hemos vencido batalla alguna, si no fue la del vizcaíno, y aun de aquella salió vuestra merced con media oreja y media celada menos; que después acá todo ha sido palos y más palos, puñadas y más puñadas, llevando yo de ventaja el manteamiento, y haberme sucedido por personas encantadas, de quien no puedo vengarme para saber hasta dónde llega el gusto del vencimiento del enemigo, como vuestra merced dice (I, 18, p. 187).

Pero además el diálogo ofrece la posibilidad de volver sobre un episodio y reconstruir en torno a ese eje toda la trama; sucede con el manteamiento de Sancho en el *Quijote* de 1605 y vuelve a suceder en el de 1615 con el encantamiento de Dulcinea. De esta manera los parlamentos de los personajes van construyendo unas líneas temáticas alternativas a la derivación lógico-sintáctica y restando importancia a la autoridad del narrador sobre el relato. Podríamos decir que de un modo indirecto los personajes se han atribuido la función organizadora del narrador, como en su momento harán el cura que renuncia a ser Micomicona y don Quijote a ir a Zaragoza, para sacar mentiroso a Avellaneda. Una manifestación del carácter de los personajes por el diálogo, en plena sintonía con lo que querían Sigonio (1993:253) y Tasso (1998:42), conduce a una diferente organización del relato. Con la expresión de sus preferencias, juicios y decisiones, los personajes han conseguido garantizar la interpolación de las historias secundarias, con las anagnórisis dialogadas y los juicios críticos sobre el relato secundario apenas concluido, han propuesto un índice de situaciones basado en la analogía y no en el deslizamiento causal, y ahora llegan a alterar el plan narrativo.

Funciones usurpadas por los personajes

El panorama de la relación entre voz narradora y voz de los personajes muestra, en lo que a la repartición de funciones se refiere, una notable descompensación del lado de los personajes, los cuales usurpan una serie de tareas del narrador, ocupando sus espacios de intervención en casi todos los campos. La función narrativa es presentada directamente por los personajes en diálogo con los demás, cuando los informan de sus vidas o de lo sucedido anteriormente en el relato, pero también de lo que está sucediendo ante sus ojos, o cuando presentan oblicuamente a otros personajes; si bajamos al nivel de la focalización interna, entonces la ocupación de la función narrativa por los personajes es aún más patente. La función ideológica, como hemos visto, queda reducida a su mínima expresión en el bagaje del narrador ya desde la segunda fase del relato; por el contrario, los juicios de los personajes se extienden generosamente a lo largo de todo él, así sea en focalización interna. Esos juicios son los que facilitan la inclusión de los cuerpos diegéticos extraños de las novelas interpoladas y entonces adoptan casi siempre la forma de un diálogo directo o indirecto. A partir de la cuarta fase del relato, los juicios de los personajes abren una puerta secreta en la cuarta pared, que les permite hacer

llegar subrepticamente al lector sus opiniones sobre el libro de Avellaneda, o mejor, las del propio autor agazapado tras ellos; de este modo, los personajes se apropian de otra de las funciones del narrador: la comunicativa.

La función organizadora es compartida por el narrador con los personajes que le ayudan a interpolar las historias secundarias y a retocar el plan narrativo.

En la comparación con el resto de la narrativa cervantina y el corpus de obras de otros autores anteriores al *Quijote* hemos visto que algunas de estas posibilidades del diálogo las encontramos en obras anteriores o posteriores al *Quijote*; me estoy refiriendo a lo que he llamado «zona de acecho» o escenas de «canto robado», que colocan a una parte de los personajes en posición de oidores ocultos de un discurso directo, una canción, un poema; al comentario final de una interpolación; y al uso de la focalización interna colectiva, que hemos visto en *La Diana* y *La Galatea*. Pero en el *Quijote* percibimos una ampliación de la panoplia de las posibilidades del diálogo mediante la colonización de funciones que en el resto de la narrativa cervantina y en la de otros autores son regularmente desempeñadas por el narrador, como la presentación oblicua de los personajes, la descripción de un elemento narrativo inmediatamente operativo en el relato, la enunciación del sentido último de la obra, la comunicación subrepticia con los lectores. Ninguna de estas funciones es desempeñada por el diálogo en el resto de la narrativa cervantina y en el corpus consultado, pero son recurso frecuente en sus comedias —debe de haber sido la constatación de esa impregnación teatral de las funciones de la voz de los personajes la que llevó a Dámaso Alonso (1962:18) a afirmar que el diálogo dramatiza el *Quijote*—.

La omnisciencia del narrador queda minada en sus bases, sin que pueda recurrir a más que a recortarse un nicho variable en el cambiante sistema enunciativo del *Quijote*. En la tercera fase de la obra, ya no le quedará ni siquiera el reducto de la parodia del cronista caballeresco, pues este se ha situado a su lado en la evaluación de las acciones de los personajes y compite con ellos en la enunciación final del sentido de la obra, adelantando, también él, por la derecha al narrador desposeído de sus funciones.

En la recta final del razonamiento, si proyectamos los resultados de este análisis sobre las características del diálogo en la novela moderna, según Bobes Naves (1992:179-244), tendríamos una situación casi paradójica, por la que, al lado de una pérdida de autoridad del narrador omnisciente, encontramos una potenciación de las funciones del diálogo de los personajes. En efecto, es casi paradójica esta distribución, sobre el fondo de la novela realista que reconoce en el

Quijote el modelo supremo, pues en ella al lento proceso de debilitamiento de la voz del narrador omnisciente que se aprecia en el paso de la novela de tesis, al realismo *tout court*, el naturalismo, el psicologismo, el simbolismo y el decadentismo, a ese adelgazamiento de la voz narradora, decía, no le corresponde el traslado simultáneo de sus funciones a la voz de los personajes; antes bien, por el contrario, e independientemente de casos precisos, como podría ser el de la novela dialogada galdosiana, la característica que los teóricos que he venido citando le reconocen al diálogo de la novela moderna es justamente la de no cumplir ninguna función concreta (Bobes Naves 1992:199, 1996:4), gracias al hecho de que los autores han conseguido acercarse a la reproducción mimética de la conversación cotidiana (Mylne 1994:169, Lane-Mercier 1989:90). Así pues, de vuelta al principio de esta discusión, habrá que completar la afirmación que asegura que el diálogo es el factor de modernidad del *Quijote*, porque a través de él asistimos a la confrontación de dos y más visiones encontradas del mundo, con la apostilla concesiva de que ello es así aunque la absorción de buena parte de las funciones del narrador en la voz de los personajes hagan del diálogo un instrumento de la omnisciencia narrativa que tiende a cerrar los significados del relato en una suplantación de la síntesis que el dialogismo le niega.

Como corolario a lo dicho, cabría valorar la potencia amalgamante del crisol del diálogo en el *Quijote*, capaz de reelaborar estructuras formales provenientes de otros géneros literarios —y aquí me permito señalar la sorpresa de *La Galatea* y el predominio del teatro—, para forjar con ellas un nuevo modelo de género narrativo, que si, por un lado, adelanta la evolución de la novela moderna, al sustraer campos de intervención a la autoridad del narrador, por el otro, propone caminos inviables, al someter esos mismos campos al influjo de la voz de los personajes.

Bibliografía

- Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. J. M. Micó, Cátedra, Madrid, 1987.
- Alonso, Dámaso, «Sancho-Quijote, Sancho-Sancho», en *Del siglo de Oro a este siglo de siglas*, D. Alonso, Gredos, Madrid, 1962 [1950], pp. 9-20.
- «La novela española y su contribución a la novela realista moderna», *Cuadernos del idioma*, 1 (1965), pp. 17-43.
- Anónimo, *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, ed. A. Ruffinatto, Castalia, Madrid, 2000.
- Aristóteles, *Poética*, en *Poéticas* (Aristóteles, Horacio, Boileau), ed. A. González Pérez, Editora Nacional, Madrid, 1984, pp. 57-120.
- Avalle Arce, Juan Bautista, *Nuevos deslindes cervantinos*, Ariel, Barcelona, 1975.
- Bajtín, Mijail, *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*, Taurus, Madrid, 1989 [1975].
- Blanco Aguinaga, Carlos, «Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI (1957), pp. 313-342.
- Bobes Naves, María del Carmen, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Gredos, Madrid, 1992.
- «El diálogo imposible», en *Diálogo y retórica. Actas del segundo encuentro interdisciplinar sobre retórica, texto y comunicación* (Cádiz, 7-10 de diciembre de 1994), coord. Antonio Ruiz Castellanos y Antonia Viñez Sánchez, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1996.
- Bustos Tovar, José Jesús, «De la oralidad a la escritura en la transición de la Edad Media al Renacimiento: la textualización del diálogo conversacional», *Crítica*, 81-82 (2001), pp. 191-206.
- Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Hernando, Madrid, 1925.
- «Los prólogos al *Quijote*», en *Hacia Cervantes*, A. Castro, Taurus, Madrid, 1957 [1941], pp. 205-241.

- «La estructura del *Quijote*», en *Hacia Cervantes*, A. Castro, Taurus, Madrid, 1957 [1947], pp. 241-265.
- «Cervantes y el *Quijote* a nueva luz», en *Cervantes y los casticismos españoles*, A. Castro, Alfaguara, Madrid / Barcelona, 1966, pp. 1-183.
- Cerezo Galán, Pedro, «Sentido y formas del diálogo cervantino en *El Quijote* (en homenaje a Cervantes en el IV Centenario de *El Quijote*)», en *Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*, 83 (2006), pp. 259-296.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Instituto Cervantes / Crítica, Barcelona, 1998.
- *El trato de Argel*, en *Obra completa*, vol. 2, ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Alianza Editorial / Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 1996.
- *La Galatea*, en *Obra completa*, vol. 1, ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Alianza Editorial / Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 1996.
- *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. C. Romero Muñoz, Cátedra, Madrid, 2002.
- *Novelas ejemplares*, ed. J. García López, Crítica, Barcelona, 2001.
- *Obras completas*, ed. A. Valbuena Prat, Aguilar, Madrid, 1967.
- Close, Anthony J., «Characterization and Dialogue in Cervantes's 'Comedias en prosa'», *Modern Language Review*, 76 (1981), pp. 338-356.
- *Miguel de Cervantes: «Don Quixote»*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.
- Criado de Val, Manuel, «*Don Quijote* como diálogo», *Anales Cervantinos*, V (1955-1956), pp. 183-208.
- Díez Borque, José María, «Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro español», en *Semiología del teatro*, ed. J. M.^a Díez Borque y L. García Lorenzo, Planeta, Barcelona, 1975, pp. 49-92.

- Durán, Manuel, «El *Quijote* a través del prisma de Mikhail Bakhtine: carnaval, disfraces, escatología y locura», en *Cervantes and the Renaissance*, ed. M. D. McGaha, Juan de la Cuesta, Easton (Pensylvania), 1980, pp. 71-86.
- Durrer, Sylvie, *Le dialogue dans le roman*, Nathan, Paris, 1999.
- Egido, Aurora, «La memoria y el *Quijote*», *Cervantes*, 11 (1991), pp. 3-44.
- Fernández de Avellaneda, Alonso, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. L. Gómez Canseco, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000.
- Flores, Robert M., «The rôle of Cide Hamete Benengeli in *Don Quixote*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 59 (1982), pp. 3-14.
- Fox, Arturo A., «Escena novelística y dramatismo en el *Quijote*», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, III (1979), pp. 237-246.
- Genette, Gérard, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1976 [1972].
- Gómez, Jesús, «Don Quijote y el diálogo de la novela», *Anales cervantinos*, 28 (1990), pp. 35-44.
- «Pláticas y coloquios en el *Quijote*», *Anales cervantinos*, 36 (2004), pp. 247-278.
- Guillén, Claudio, «Cervantes y la dialéctica, o el diálogo inacabado», en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, C. Guillén, Crítica, Barcelona, 1988, pp. 212-233.
- Haverkate, Henk, «Las máximas de Grice y los diálogos del *Quijote*», en *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 1, ed. J. Villegas, University of California, Irvine, 1994, pp. 179-186.
- Huerta, Eleazar, «El diálogo cervantino», *Atenea*, 268 (1947), pp. 64-73.
- Jauralde Pou, Pablo, «Los diálogos del *Quijote*: Raíces e interpretación histórica», en *Instituto de Bachillerato «Cervantes». Miscelánea en su Cincuentenario 1931-1981*, ed. J. Haro Sabater, O. López Fanego, A. Sánchez Sánchez y J. L. Martín García-Alós, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1982, pp. 181-193.
- Lane-Mercier, Gillian, *La parole romanesque*, Presses de l'Université d'Ottawa / Klincksieck, Ottawa / Paris, 1989.
- «Pour une analyse du dialogue romanesque», *Poétique*, 81 (1990), pp. 43-62.
- Laspéras, Jean-Michel, «Estrategias del diálogo en las *Novelas ejemplares*», *Crítica*, 81-82 (2001), pp. 331-342.
- Lázaro Carreter, Fernando, «La prosa del *Quijote*», en *Lecciones cervantinas*, ed. A. Egido, Caja de Ahorros, Zaragoza, 1985, pp. 113-130.
- López («Pinciano»), Alonso, *Philosophia Antigua Poética*, ed. A. Carballo Picazo, CSIC, Madrid, 1973 [1596].
- Lotman, Jurij M., y Boris A. Uspenskij, *Tipología della cultura*, Bompiani, Milano, 1975 [1973].
- Madariaga, Salvador de, *Guía del lector del «Quijote». Ensayo psicológico sobre el «Quijote»*, Espasa-Calpe, Madrid, 1926.
- Martín, José F., «Diálogo y poder en la liberación de los galeotes», *Cervantes*, 11 (1991), pp. 27-34.
- Martín Morán, José Manuel, «Los escenarios teatrales del *Quijote*», *Anales Cervantinos*, XXIV (1986), pp. 27-46.
- *El «Quijote» en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, Dell'Orso, Alessandria, 1990.
- «Función del diálogo en el *Quijote* (I): Tres distancias deícticas», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. M. L. Lobato y F. Domínguez Matito, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2004, pp. 1255-1266.

- «Función del diálogo en el *Quijote* (II): Tres estrategias de intervención en los referentes textuales», en *Le mappe nascoste di Cervantes*, ed. Carlos Romero, Santi Quaranta, Treviso, 2004, pp. 40-54.
- «La combinación diálogo-narración en el *Quijote*», en *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*, ed. C. Rivero Iglesias, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2011, pp. 225-235.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, «Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del *Quijote*», en *Obras completas. Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. I, CSIC, Madrid, 1941 [1905], pp. 323-356.
- Montemayor, Jorge de, *La Diana*, ed. J. Montero, Crítica, Barcelona, 1996.
- Morón Arroyo, Ciriaco, «Sobre el diálogo y sus funciones literarias», en *Estudios sobre el diálogo renacentista español. Antología de la crítica*, ed. A. Rallo Gruss y R. Malpartida Tirado, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Málaga, 2006 [1973], pp. 73-83.
- Mulas, Luisa, «La escritura del diálogo. Teorías del diálogo entre los siglos XVI y XVII», en *Estudios sobre el diálogo renacentista español. Antología de la crítica*, ed. A. Rallo Gruss y R. Malpartida Tirado, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Málaga, 2006, pp. 85-105.
- Murillo, Luis Andrés, «Diálogo y dialéctica en el siglo XVI español», en *Estudios sobre el diálogo renacentista español. Antología de la crítica*, ed. A. Rallo Gruss y R. Malpartida Tirado, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Málaga, 2006 [1959], pp. 25-36.
- Mylne, Vivienne, *Le dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, Universitäts, Paris, 1994.
- Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del «Quijote»*, Revista de Occidente, Madrid, 1975 [1914].
- Paz Gago, José María, *Semiótica del «Quijote». Teoría y práctica de la ficción narrativa*, Rodopi, Amsterdam / Atlanta, 1995.
- Percas de Ponseti, Helena, *Cervantes y su concepto del arte. Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del «Quijote»*, Gredos, Madrid, 1975.
- Pérez Gállego, Cándido, *El diálogo en novela*, Península, Barcelona, 1988.
- Rivers, Elias L., «Two Functions of Social Discourse: From Lope de Vega to Miguel de Cervantes», *Oral tradition*, 2/1 (1987), pp. 249-259.
- *Quixotic Scriptures: Essays on the Textuality of Hispanic Literature*, Indiana University Press, Bloomington, 1983.
- Rodríguez, Alberto, «El 'diálogo de recuerdos' y la anácrisis en el *Quijote*», *Cervantes*, 9 (1989), pp. 3-16.
- «El arte de la conversación en el *Quijote*», *Cervantes*, 13 (1993), pp. 89-107.
- *La conversación en el «Quijote»: subdiálogo, memoria y asimetría*, Spanish Literature Publications Company, York (South Carolina), 1995.
- Rosales, Luis, *Cervantes y la libertad*, Gráficas Valera, Madrid, 1960.
- Rosenblat, Angel, *La lengua del «Quijote»*, Gredos, Madrid, 1971.
- Rossi, Rosa, «Il *Chisciotte* 'disvelato': intertestualità, trascodificazione, dialogicità e scrittura», en *Don Chisciotte a Padova*, ed. D. Pini Moro, Programma, Padova, 1992, pp. 39-47.
- Savj-Lopez, Paolo, *Cervantes*, Ricciardi, Napoli, 1913.
- Savoye Ferreras, Jacqueline, «Del diálogo humanístico a la novela», en *Homenaje a José Antonio Maravall*, ed. M. C. Iglesias, C. Moya y L. Rodríguez Zúñiga, CIS, Madrid, 1986, pp. 349-358.
- Sforza Pallavicino, Pietro, *Trattato dello stile e del dialogo*, Mascardi, Roma, 1662 [1646].
- Sigonio, Carlo, *Del dialogo*, ed. F. Pignatti, Bulzoni, Roma, 1993 [1562].
- Sobejano, Gonzalo, «De Alemán a Cervantes: monólogo y diálogo», en *Homenaje al Profesor Muñoz Cortés*, vol. 2, ed. J. Muñoz Garrigós, Ediciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 1977, pp. 713-729.
- Speroni, Sperone, *Apologia dei dialoghi*, en *Dialoghi*, S. Speroni, Roberto Meietti, Venetia, 1596 [1574], pp. 516-596.
- Spitzer, Leo, «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*», en *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1955, pp. 161-225.
- Tasso, Torquato, *Dell'arte del dialogo*, ed. Guido Baldassarri, Liguori, Napoli, 1998 [1585].
- Valera, Juan, «Sobre el *Quijote*: y sobre diferentes maneras de comentarlo y juzgarlo», en *Obras escogidas*, vol. XIV, Biblioteca Nueva, Madrid, 1928 [1864], pp. 9-74.
- Wyss Morigi, Giovanna, «Introducción [al estudio del diálogo]», en *Estudios sobre el diálogo renacentista español. Antología de la crítica*, ed. A. Rallo Gruss y R. Malpartida Tirado, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Málaga, 2006 [1947], pp. 11-24.
- Zavala, Iris M., «Cervantes y la palabra cercada», *Anthropos*, 100 (1989), pp. 39-43.

De un ‘mundo al revés’ a un ‘mundo nuevo’: la prolongación de la Segunda Parte del *Quijote* y sus consecuencias

EDWIN WILLIAMSON
University of Oxford

El *Quijote* no muestra señas de haber sido concebido como un todo planificado de antemano; al contrario, cuando empezó a escribir su parodia de los libros de caballerías, Cervantes se lanzó a un proceso de creación cuya trayectoria y destino final no podía haber previsto. El carácter improvisado y aleatorio de su composición es bastante evidente en la Primera Parte: la breve salida del caballero, la introducción de Sancho Panza, la segunda salida, el cambio de narradores, y la complicada interpolación de novelas y episodios de muy diversa índole. En la Segunda Parte no se encuentran tantos indicios de improvisación pero pienso que hubo revisiones y cambios de rumbo, sobre todo después del impacto de Avellaneda, desde el capítulo 59 hasta el final.

La tesis que propongo aquí es que la parodia de los libros de caballerías llega a su plena culminación en el palacio de los duques. Sin embargo, la publicación del apócrifo de Avellaneda impulsa a Cervantes a extender su novela para contrariar a su rival. Esta apertura narrativa tiene el efecto de prolongar la parodia mucho más de lo que hubiera sido necesario para cumplir con el deseo original de Cervantes de «derribar la máquina mal fundada de estos caballerescos libros»,¹ y de hecho, produce cierta ‘turbulencia’ en la organización de la historia —revisiones, interpolaciones, repeticiones— que le presta a la última fase del *Quijote* algo de la cualidad heterogénea y fragmentaria de la Primera Parte. No obstante, la prolongación de la parodia tuvo un resultado

¹ La paginación se refiere a *Don Quijote de La Mancha*, ed. Francisco Rico (2005), y se incorporará junto a las citas en mi texto.

positivo: permitió que la dinámica entre don Quijote y Sancho Panza alcanzara su desenlace lógico, lo cual transformó el sentido de la obra y le confirió su más distintivo rasgo de modernidad.

La dinámica entre don Quijote y Sancho Panza tiene su origen en un acuerdo, según el cual el caballero andante le ofrece al labrador una ínsula y algún título nobiliario a cambio de recibir sus servicios como escudero. Desde el principio, este muestra cierto escepticismo acerca de las declaraciones de su amo, y esto podría llevarle a desacreditar la versión de la realidad proclamada por don Quijote y echar abajo toda su empresa de restaurar el mundo de la caballería. El cervantismo moderno suele interpretar el escepticismo de Sancho como una oposición epistemológica de percepciones encontradas, y de ahí ha desarrollado el tema del perspectivismo del *Quijote*. Pero el acuerdo entre los protagonistas también posee una dimensión política, ya que tiene las características de un pacto feudal donde un vasallo promete prestar sus 'servicios' a su señor a cambio de recibir ciertas 'mercedes'.² En cualquier caso, la autoridad de don Quijote sobre Sancho es bastante precaria, porque el escepticismo del criado representa una fuente de poder en relación a su amo. En el capítulo 20, por ejemplo, Sancho hace tambalear la autoridad del caballero cuando se burla del discurso heroico que don Quijote ha pronunciado ante el monstruoso ruido de los batanes. Don Quijote responde con furia y violencia para reforzar la jerarquía entre él y su escudero: «Sancho, es menester hacer diferencia de amo a mozo, de señor a criado, y de caballero a escudero. Así que desde hoy en adelante, nos hemos de tratar con más respeto» (I, 20, p. 242). El momento de crisis pasa porque el escudero renueva su consentimiento a ser gobernado por el caballero andante: «Mas bien puede estar seguro que de aquí adelante no despliegue mis labios para hacer donaire de las cosas de vuestra merced, si no fuere para honrarle, como a mi amo y señor natural» (I, 20, p. 242). Sancho no se atreve a contrariar a su amo por respeto y por miedo, y acepta voluntariamente la jerarquía que impone don Quijote.

El episodio de los batanes es importante porque introduce un nuevo elemento en la relación: aquí es cuando Sancho engaña a don Quijote por primera vez. Me refiero al hecho de que le ata las patas delanteras a Rocinante y logra convencer al caballero de que el animal ha sido inmovilizado por un encantador. El éxito de este embuste da pie a otro embuste. En el capítulo 31, Sancho miente otra vez cuando regresa de su supuesta embajada a El Toboso y finge haberse entrevistado con Dulcinea, asegurándole al amo que la señora

² He analizado esta dimensión política de la relación en Williamson (2009 y 2007).

ha aceptado su declaración de amor. Ambos embustes ocurren porque la locura caballeresca de don Quijote pone a Sancho en un aprieto, y el labrador tiene que mentir para no contradecir a su amo.

Por otra parte, don Quijote *necesita* que Sancho le engañe para mantener a flote su misión de restaurar el mundo de la caballería en la España del siglo xvii. Es decir, existe ya, de entrada, una oculta dependencia del caballero en relación a su escudero, aunque ni uno ni otro —ni quizás el propio Cervantes— es consciente de ello todavía. Sin embargo, como veremos, es precisamente esta dependencia de don Quijote sobre Sancho lo que el autor va a ir desvelando en el transcurso de la novela, y lo que, a la larga, cambiará la relación de los protagonistas.

No cabe duda de que al comenzar la Segunda Parte Cervantes ya se ha dado cuenta de la fuerza creadora de los embustes de Sancho. Para lanzar la acción, el escudero monta un engaño todavía mayor sobre la mentira de su supuesta visita a Dulcinea en El Toboso. Me refiero al encantamiento de Dulcinea, episodio que desencadena un proceso de invención que transformará el sentido general de la novela. Para empezar, el encantamiento de su dama hiere profundamente a don Quijote porque toca el meollo de su empresa caballeresca de restaurar el mundo de la caballería. El engaño de Sancho Panza es señal de que el criado ha perdido el miedo a su ‘señor natural’ que frenaba el poder de su escepticismo en la Primera Parte. Ahora, Sancho sería capaz de destruir a don Quijote si así lo decidiera, ya fuera confesándole que lo ha engañado o simplemente rechazando su servicio y regresando a su casa. En cierto modo esto hubiera sido una manera honesta de proceder, pero Sancho opta por seguir engañando a su amo. ¿Por qué? En primer lugar, porque pretende salir del aprieto en que su anterior embuste lo ha metido, pero también porque quiere manipular la locura del caballero en beneficio propio: Sancho todavía desea ganarse la ínsula para hacerse rico y mejorar su estado social, y es tan ignorante como para creer que su amo podrá conseguírsela de algún modo. Así pues, si en la Primera Parte el miedo funcionaba como el freno a su poder de destruir las ilusiones de don Quijote, ahora el nuevo freno es el interés material del labrador.

El doble impulso que permite el desarrollo de la Segunda Parte es, por una parte, el deseo de don Quijote de desencantar a Dulcinea, y por la otra, la codicia y ambición de Sancho Panza. En palabras de Salvador de Madariaga (1926:121): «Como Dulcinea personifica la gloria para Don Quijote, la ínsula

materializa el poder para Sancho». Y Madariaga reconoció también que la voluntad de poder del labrador se basaba en un fuerte materialismo, citando la declaración de Sancho al escudero del Bosque:

El diablo me pone ante los ojos aquí, allí, acá no, sino acullá, un talego lleno de doblones, que me parece que a cada paso le toco con la mano y me abrazo con él y lo llevo a mi casa, y echo censos y fundo rentas y vivo como un príncipe (II, 13, p. 795).

Aquí Madariaga estuvo a punto de abrir una muy interesante perspectiva sobre el personaje de Sancho Panza pero no pudo desprenderse de un tema muy arraigado en el cervantismo, el de la creciente 'fraternidad' entre los protagonistas. Así pues, insistió en que Sancho «siéntese unido a Don Quijote por un afecto hondo y sincero» (Madariaga 1926:161). De ahí, el intento de 'quijotizar' de alguna manera el materialismo del labrador:

No hay en Sancho más materialismo del indispensable al empírico para avanzar paso a paso por el camino de la experiencia, pues *no deja de haber cierta elevación* en el apetito de riquezas de quien sueña en echar censos, fundar rentas y vivir como un príncipe (el énfasis es mío).

Se ve aquí cómo el burdo materialismo de Sancho tuvo que ceder paso a una ambición supuestamente más elevada, la 'ilusión' del poder político. Esta 'elevación' demuestra cómo la teoría de la 'quijotización' y 'sanchificación' de los respectivos protagonistas puso coto al más grande acierto de Madariaga: su análisis de la progresiva ascensión de Sancho en la Segunda Parte. Pero, si abandonamos esta teoría de la 'quijotización', se abren nuevas posibilidades de interpretación de la Segunda Parte.

Las mentiras y los engaños de Sancho nos revelan un aspecto de la relación de los protagonistas que ha recibido, creo yo, muy escasa atención: la dimensión ética. Es obvio que el poder de engaño de Sancho no solo contradice su obligación feudal de respetar a su 'señor natural' sino que, a un nivel puramente humano, introduce el peligro de caer en un estado de mala fe que podría conducir a la corrupción moral del engañador. Cervantes, de hecho, recalca la muy consciente malicia de Sancho en el episodio del encantamiento de Dulcinea.

—¡Santo Dios! ¿Qué es lo que dices, Sancho amigo? —dijo don Quijote—. Mira no me engañes, ni quieras con falsas alegrías alegrar mis verdaderas tristezas.

—¿Qué sacaría yo de engañar a vuesa merced —respondió Sancho—, y más estando tan cerca de descubrir mi verdad? (II, 10, p. 768).

Y esta ‘verdad’ que le descubre a su amo no es más que otro descarado engaño: el supuesto hechizo de Dulcinea. Sancho persistirá en este engaño durante toda la Segunda Parte, aun siendo consciente del dolor que le causa al caballero. Esta mala fe de base es lo que va a transformar su carácter. El deterioro moral del criado, empero, es gradual, y ocurre por la mayor parte fuera de la vista del lector, salvo algún que otro pasaje donde asoma cierta crueldad o cinismo en su tratamiento de don Quijote. No es hasta la última fase de la novela que esta degeneración moral se manifestará abiertamente de manera tanto inesperada como chocante para el lector.

¿Cómo caracterizar, pues, el lazo que une Sancho a don Quijote en la Segunda Parte? No se trata de un vínculo de respeto ni de afecto sino de un entramado de intereses entrecruzados, interdependientes y fluctuantes, según las circunstancias. El engaño de Sancho convierte su relación con don Quijote en una especie de tácita lucha de poder.³ El interés del caballero es recuperar el poder del que parecía gozar en la Primera Parte: es decir, el poder de identificar y proclamar las realidades caballerescas en el mundo contemporáneo, que ahora parece haber pasado a Sancho. Por tanto, don Quijote hará todo lo posible para librarse de su frustrante dependencia de Sancho con respecto a Dulcinea. Por su parte, Sancho tiene el poder de su escepticismo: es capaz de destruir las ilusiones de don Quijote en cualquier momento, pero, mientras crea que puede conseguir una ínsula, más le interesa su poder de manipular la locura de su amo para beneficio propio. Esto se puede demostrar en el capítulo 30, cuando después de la desastrosa aventura del barco encantado en el río Ebro, Sancho pierde confianza en la capacidad de su amo de premiarle con una ínsula y decide irse a su casa tan pronto se le presente la oportunidad:

Bien se le alcanzaba que las acciones de su amo, todas o las más, eran disparates, y buscaba ocasión de que, *sin entrar en cuentas ni en despedimientos con su señor*, un día se desgarrase y se fuese a su casa (II, 30, pp. 955-956; el énfasis es mío).

³ Ver también Williamson (2009 y 2012).

Una vez más asoman el cinismo y la crueldad de Sancho, lo cual indica cierto deterioro moral que paulatinamente se va apoderando de su carácter desde el engaño en El Toboso.

En esta coyuntura, Sancho podría haber acabado con la historia de don Quijote, porque no le quedaba ningún motivo para seguir en el servicio del caballero loco, pero Cervantes sale al paso con una nueva invención, la estancia en el palacio de los duques, donde se renuevan las esperanzas de Sancho de conseguir su ínsula.

Desde el comienzo de su empresa don Quijote tenía muy presente que el punto culminante de la 'máquina' de los libros de caballerías era la recepción del héroe por un rey o gran señor que le premia con castillos y tierras y títulos, lo cual le permite casarse con su dama. (Véase su discurso a Sancho en la Primera Parte, capítulo 21, pp. 250-254.) Por consiguiente, cuando es recibido por los duques, cree que por fin está en vías de cumplir el destino caballeresco que tanto anhela.

Con razón, Augustin Redondo (1978) y Jean Canavaggio (1994) han comparado la corte de los duques a un 'mundo al revés' promovido por un espíritu carnavalesco. En rigor, los duques, crean *dos* 'mundos al revés'. En primer lugar, suspenden el orden jerárquico que rige en la España del siglo XVII, y fingen recibir un mero hidalgo de pueblo como Alonso Quijano como si fuera un héroe caballeresco que mereciera un trato de igual a igual. También elevan a Sancho, permitiendo que un labrador se siente en la misma mesa y mantenga una conversación con ellos, lo cual ciertamente no habría sido posible en el mundo real. En segundo lugar, invierten la jerarquía creada por la locura quijotesca, ensalzando al escudero Sancho a costa del caballero andante don Quijote. La manifestación más visible de esta inversión es el nombramiento de Sancho como gobernador de la ínsula de Barataria, lo cual induce en don Quijote un sentido de la injusticia de que tan alto cargo haya sido encomendado a este campesino iletrado, cuando él no ha recibido premio alguno por sus hazañas (II, 42, pp. 1058-1059). Pero, en realidad, los duques crean una inversión 'carnavalesca' más destructiva aun con la supuesta profecía de Merlín en la que el gran mago declara que Dulcinea será liberada de su encantamiento solamente si Sancho se propina 3.300 azotes en las posaderas (II, 35, pp. 1008). El verdadero impacto de esta profecía no se manifestará hasta bastante más tarde en la novela, pero tendrá una influencia nefasta en el desarrollo de la última fase del *Quijote*.

⁴ Para una discusión de estas convenciones, véase Edwin Williamson (1991).

Es en la corte de los duques donde la parodia de los libros de caballerías alcanza su resolución lógica. Durante el transcurso de la Segunda Parte, Cervantes ha ido desvirtuando las convenciones narrativas del *romance* caballeresco.⁴ El eje del sistema era la Providencia divina que conducía al héroe por varias pruebas y aventuras hasta realizar su destino. Cervantes, por el contrario, va negándole a don Quijote todos los recursos simbólicos por medio de los cuales los libros de caballerías solían representar el éxito de sus héroes: en el *Quijote* la dama del caballero se encuentra cautiva de un mal hechizo; el héroe parece impotente para liberarla; las aventuras no dan resultados positivos sino que más bien resultan en fracasos; no aparece ningún augurio que indique la mejora de la fortuna del caballero andante, como tampoco un buen encantador para socorrerle. Por último, el doble ‘mundo al revés’ creado por los duques invierte el clímax del *romance* tradicional: el escudero triunfa mientras que el héroe es humillado. El ‘mundo al revés’ así creado contradice la existencia de la Providencia y supone, efectivamente, la destrucción del sistema narrativo tal como funcionaba en los libros de caballerías desde sus orígenes con Chrétien de Troyes.

Augustin Redondo (1998) y James Iffland (1999), entre otros, han leído el *Quijote* como un desafío carnavalesco a la ideología dominante. Recientemente, Carmen Rivero Iglesias (2009) ha estudiado el gobierno de Sancho en Barataria como reflejo de los ideales utópicos de buen gobierno basado en nociones del ‘bien común’ derivadas de Aristóteles, Santo Tomás y Erasmo. En principio estoy de acuerdo con estas aproximaciones al asunto, y, desde luego, creo que es cierto que en estos capítulos hay un cuestionamiento o crítica del poder establecido. Sin embargo, las implicaciones ideológicas de Barataria no son fáciles de leer con seguridad. Hay que tener en cuenta que la tradición de carnaval representaba una libertad tolerada a muy corto plazo por los poderosos y que, después de un breve periodo de licencia, el mundo invertido se enderezaba y el orden jerárquico vigente se establecía otra vez. No es sorprendente, por tanto, que así ocurra también en el *Quijote*. Después del trastorno ideológico promovido por el movimiento ‘carnavalesco’ que culmina en Barataria, Cervantes empieza a enderezar ‘el mundo al revés’ creado por los duques. Cuando Sancho dimite de su cargo de gobernador de Barataria, Cervantes lo representa como una renuncia a la ambición: «Yo no nací para ser gobernador ni para defender ínsulas ni ciudades (...) bien se está cada uno usando el oficio para que fue

nacido» (II, 53, p. 1163). La renuncia de Sancho parecería corresponder a una confirmación de la jerarquía social de la época.

Ahora bien, si Cervantes corrige 'el mundo al revés' que organizan los duques en su propia corte, también toma medidas para enderezar el 'mundo al revés' que existe dentro de la relación Quijote-Sancho. En el camino de regreso de Barataria, Sancho cae en una sima e interpreta la oportuna aparición de don Quijote como un signo providencial, por lo que resuelve entrar una vez más al servicio de su 'señor' (II, 55, p. 1183). De esta manera, Cervantes reúne a los protagonistas después de su larga separación y subordina al escudero a la autoridad del caballero andante, restaurando así el pacto feudal que se estableció en el capítulo 7 de la Primera Parte. En la perspectiva ideológica de la época, todo esto marcha de maravilla: al reconocer la vanidad del poder, Sancho parece haber ganado una victoria moral sobre sí mismo y regresa con alivio al estado humilde que el cielo había dispuesto para él.

Aquí se ofrecía una coyuntura idónea para que Cervantes encaminara la novela hacia su fin. ¿Qué más quedaba por hacer? La historia esencial de don Quijote ya se ha contado, su carrera ha culminado en el palacio de los duques, y es ahí donde Cervantes ha podido realizar plenamente su declarado propósito de «derribar la máquina mal fundada de estos caballerescos libros». De hecho, es posible concebir el siguiente desenlace de la novela: después del descalabro sufrido por don Quijote en la aventura de los toros (II, 58), Cervantes pudo haber introducido el duelo con el Caballero de la Blanca Luna (ahora en II, 64), con la consecuente derrota y la promesa de regresar a su aldea, donde el desdichado caballero habría recobrado el juicio poco antes de morir. Este desenlace hubiera resultado en una Segunda Parte de unos 62 o 63 capítulos (la Primera Parte cuenta con 52), y no hubiera perdido nada de su coherencia como parodia de los libros de caballerías.

Como sabemos, las cosas no ocurrieron así. Al tener noticia de la publicación de la Segunda Parte 'apócrifa' de Avellaneda, Cervantes decide contrariar a su rival, mandando a sus protagonistas a Barcelona por el hecho de haber enviado Avellaneda a su 'falso' don Quijote a las justas en Zaragoza. En el capítulo 59, por tanto, la historia de don Quijote se abre de pronto y la parodia se prolonga mucho más allá de lo que requería el propósito original de 'derribar la máquina' de los libros de caballerías.⁵ Esta apertura narrativa tuvo ciertas consecuencias literarias que transformaron el sentido del *Quijote* para la posteridad.

⁵ Alfonso Martín Jiménez (2001:143) arguye que Cervantes conoció la versión de Avellaneda en manuscrito antes de escribir la Segunda Parte, y que esta fue concebida y escrita para refutar a Avellaneda. Esta hipótesis no es incompatible con la que propongo aquí. Martín Jiménez opina que el hecho de que Cervantes menciona a Avellaneda por primera vez en el capítulo 59 «obedece a que fue en ese momento cuando conoció que la obra de su rival había sido por fin publicada, adquiriendo una categoría más preocupante que aconsejaba una respuesta directa». Según mi hipótesis, esta reacción de Cervantes ante la publicación del 'apócrifo' pudo haber motivado la prolongación de la parodia con la ida y vuelta a Barcelona, donde encontramos repetidos ataques a su rival.

Las consecuencias para la relación de Don Quijote y Sancho

La prolongación de la parodia exigía que Cervantes extendiera la relación de los protagonistas, y esto presentaba un difícil problema, el de la motivación de Sancho. Recordemos que justo antes de toparse con los duques (II, 30), Sancho ya estaba desengañado con don Quijote y había decidido regresar a su aldea. Una vez reunido con su amo después de la experiencia de Barataria, ¿por cuánto tiempo más podría tolerar las bufonadas de don Quijote? Además, al extender la relación, enviando a la pareja a Barcelona y de regreso a su aldea, Cervantes no podía eludir una dificultad muy particular y concreta: la dinámica creada por Merlín no había desaparecido, el caballero aún necesitaba que Sancho se azotara para conseguir el desencantamiento de Dulcinea. Así que el conflicto de intereses entre don Quijote y Sancho no podía tardar en manifestarse, ya que el caballero seguía obsesionado con el desencantamiento de su dama, mientras que el escudero no estaba ya para tolerar semejantes tonterías.

De hecho, el choque se produce muy poco tiempo después de la salida del palacio de los duques. En el capítulo 60, don Quijote pierde la paciencia y decide darle él mismo los azotes a Sancho, pero el criado reacciona contra la agresión de su amo y ambos forcejean hasta que el escudero derriba al caballero andante y le pone la rodilla sobre el pecho para contenerlo. Don Quijote se horroriza ante tal afrenta: «¿Cómo, traidor? ¿Contra tu amo y señor natural te desmandas? ¿Con quien te da su pan te atreves?», y Sancho responde: «Ni quito rey ni pongo rey (...) sino ayúdome a mí, que soy mi señor» (II, 60, p. 1220).

El empleo por Cervantes del término ‘señor natural’ es interesante en este contexto. Era un término muy arraigado en el pensamiento político español, y se refería a un señor cuya autoridad era aceptada como legítima porque ejercía un poder limitado por principios éticos o religiosos y cuyo fin era la justicia y el bien común de sus vasallos (Chamberlain 1939:130). En oposición a este tipo de poder, estaba la tiranía, que significaba el ejercicio interesado y arbitrario de un poder que se imponía por la violencia o la astucia, y que no se basaba en el libre consentimiento de los súbditos de ese poder.

La cuestión de distinguir entre autoridad y tiranía cobró una vigencia especial en el Siglo de Oro, precisamente en la época en la que las dos partes del *Quijote* fueron concebidas y escritas. Desde las últimas décadas del siglo XVI,

una serie de pensadores españoles arremete contra Maquiavelo y su doctrina que los españoles denominaban *razón de estado*, es decir, la proposición de que el príncipe no debe restringirse por valores éticos sino que debe actuar de un modo puramente pragmático con el fin de preservar y aumentar su reino (Fernández-Santamaría 1983). Los españoles condenan la *razón de estado* una y otra vez por su inmoralidad intrínseca y por sancionar la tiranía. Esta distinción entre la autoridad legítima y la tiranía no se aplicaba exclusivamente al poder del príncipe sino que se extendía también a cualquier señor que ejerciera autoridad sobre vasallos. Un 'señor natural' debía proteger y defender a sus vasallos, y estos, a su vez, estaban bajo la obligación de amar, honrar y obedecer a su señor (Chamberlain 1939:132-133).

Pienso que Cervantes tuvo estas ideas en cuenta en el episodio de la pelea entre don Quijote y Sancho. Cuando don Quijote intenta azotar a Sancho para avanzar el desencantamiento de Dulcinea, el escudero rechaza su autoridad porque su amo busca conseguir sus propios intereses por la fuerza, sin el consentimiento de su criado, y, por tanto, se comporta aquí como un 'tirano'. En principio, se podría justificar la rebelión de Sancho dentro de la ideología tradicional, pero lo que me intriga es que Cervantes le da un giro muy especial a la afirmación de Sancho: «Ayúdome a mí, que soy mi señor», lo cual implica un rechazo consciente de las bases tradicionales de autoridad en nombre de una especie de derecho del individuo o de un principio de autonomía personal. Y eso no es todo, Sancho aquí es consciente de su poder y lo ejerce sin ambages, con una lucidez y contundencia algo chocantes. Tanto es así, que le presenta un ultimátum a su señor:

Vuesa merced me prometa que se estará quedo, y no tratará de azotarme por
ahora, que yo le dejaré libre y desembarazado; donde no,
aquí morirás, traidor,
enemigo de doña Sancha (II, 60, p. 1221).

Don Quijote sabe que, según la profecía de Merlín, depende de Sancho para desencantar a Dulcinea conque no tiene más remedio que someterse a la demanda su escudero: «Prometióselo don Quijote, y juró por vida de sus pensamientos no tocarle en el pelo de la ropa» (II, 60, p. 1221). De ahora en adelante, el caballero andante no podrá eludir la amarga realidad de que no le es posible dirigir su propio destino.

Está claro que la rebelión de Sancho produce otro ‘mundo al revés’ en su relación con don Quijote, pero al contrario del ‘mundo al revés’ creado por los duques, esta nueva inversión de poder no se puede enderezar: Merlín le ha otorgado a Sancho el privilegio exclusivo de liberar a Dulcinea, conque si don Quijote quiere desencantar a su dama tiene por fuerza que reconocer su dependencia de Sancho. Esta perversa dependencia creada por Merlín agudiza el problema de Cervantes, porque, en vista de la situación entre los protagonistas ¿cómo podría seguir adelante la historia de don Quijote después de que el criado haya afrentado a su señor de tal manera?

⁶ En Williamson (1991: 241-246) propuse que los episodios de Barcelona representaban una ‘digresión’ en la evolución de la obra.

Cervantes opta por aplazar esta espinosa cuestión y desviar la atención del lector con los episodios de la visita a Barcelona.⁶ Precisamente en esta coyuntura, volvemos a encontrar historias y episodios interpolados (justo después de la pelea Cervantes intercala los episodios con Roque Guinart, seguidos por la historia de Claudia Jerónima). En Barcelona, el autor introduce una vez más al morisco Ricote y otra historia interpolada, la de Ana Félix. Además, como observó Martín de Riquer (2005:221), don Quijote en Barcelona pierde «todo su ardor caballeresco» y «se eclipsa, se apaga y se transforma en un mero espectador». Esta extrema pasividad sirve para reducir la interacción de los protagonistas y así amortiguar el peligro de otro violento choque entre las ilusiones de don Quijote y el poder de Sancho. Pero, tarde o temprano, Cervantes había de enfrentar otra vez la cuestión de cómo iba a continuar la relación después de la rebelión del escudero. Y una vez que la pareja parte de Barcelona en el capítulo 66, Cervantes no tenía más remedio que dar rienda suelta a la dinámica creada por Merlín, que había quedado suspendida desde la pelea del capítulo 60.

En el capítulo 68, don Quijote le pide desesperadamente que se azote para desencantar a Dulcinea: «Rogando te lo suplico; que no quiero venir contigo a los brazos como la otra vez, porque sé que los tienes pesados» (II, 68, pp. 1288-1289). Sancho se niega porque, en rigor, ya no le interesa mantener la mascarada de ser el escudero de un loco como don Quijote, y menos cuando se trata de la tontería de la profecía de Merlín. Pero don Quijote sigue encerrado en su locura y se queja en voz alta:

¡Oh alma endurecida! ¡Oh escudero sin piedad! ¡Oh pan mal empleado y mercedes mal consideradas las que te he hecho y pienso de hacer. Por mí te has visto gobernador, y por mí te vees con esperanzas propincuas de ser conde (p. 1289).

Los términos empleados por don Quijote señalan claramente el derrumbe de la relación tradicional entre un señor y su vasallo basada en la reciprocidad de mercedes y servicios.

Desde ahora en adelante el pobre caballero estará consciente de que se ha desvanecido por completo su autoridad. Así pues, en el capítulo 69, cuando Sancho parece tener el poder de resucitar a Altisidora, don Quijote cae de rodillas ante él y le suplica una vez más que se apresure a desencantar a Dulcinea:

Así como don Quijote vio rebullir a Altisidora, se fue a poner de rodillas delante de Sancho, diciéndole: —Agora es tiempo, hijo de mis entrañas, no que escudero mío, que te des algunos de los azotes que estás obligado a dar por el desencanto de Dulcinea (II, 69, p. 1299).

Desde luego, es asombroso ver al caballero andante humillarse ante su escudero de tal manera. Sancho, no obstante, permanece inmovible. Dos capítulos más adelante, la relación degenera aún más, convirtiéndose en un trato comercial cuando don Quijote le ofrece a Sancho un pago por azotarse y el labrador consiente por fin, pero solo después de haber negociado un buen precio (II, 71, pp. 1310-1311). Aun así, Sancho todavía es capaz de engañar al caballero, y se pone a golpear unos árboles en lugar de darse los azotes como había prometido. El caballero es abyecto en su gratitud: «¡Oh Sancho bendito! ¡Oh Sancho amable! (...) y cuán obligados hemos de quedar Dulcinea y yo a servirte todos los días que el cielo nos diere de vida!» (p. 1312, el énfasis es mío). La desesperación de don Quijote es tal que pone a Dulcinea a merced de Sancho Panza.

Lo que presenciamos en estas escenas es el verdadero desenlace de la dinámica entre el caballero y su escudero. Desde el principio, el escepticismo de Sancho representaba una fuente de poder en relación a su amo. En la Primera Parte, ese poder quedaba restringido por el respeto y el miedo del criado hacia su señor. En la Segunda, el interés por obtener una ínsula ponía freno al poder de Sancho. Pero, aunque Cervantes pretendiera restaurar la autoridad de don Quijote después de Barataria, la prolongación de la parodia le obligó a reanudar la dinámica creada por la profecía de Merlín y a conducirla hasta su desenlace lógico cuando Sancho afirma su dominio total mientras que don Quijote tiene que reconocer su absoluta impotencia.

La consecuencias de la prolongación de la parodia para Sancho Panza

Tras su victoria, uno hubiera esperado que Sancho ejerciera su poder con medida y compasión, pero sucede todo lo contrario: el labrador empieza a explotar conscientemente la situación desesperada de su compañero. ¿Cómo es que no se compadece del pobre caballero? ¿Dónde está el afecto que supuestamente le ha mantenido unido a su amo después de Barataria? Es suficiente comparar su actitud con la de otros personajes para apreciar su falta de piedad: el cura y el barbero de la Primera Parte querían ayudar a don Quijote, induciéndole a volver a su casa, el canónigo de Toledo pudo sentir compasión al ver a un hombre inteligente atrapado en una locura absurda, y hasta Sansón Carrasco sale a buscar a su vecino demente con buenas intenciones de hacerle regresar a su aldea. Sin embargo, no es así con Sancho.

Para expresarlo en los términos políticos de la época, este Sancho victorioso se comporta como un ‘tirano’ hacia don Quijote, ya que abusa de su poder para sacar provecho de la impotencia del desgraciado loco. ¿Cómo, pues, explicar esta interesada crueldad de Sancho? Creo que habría que recurrir a la dimensión ética de su relación con don Quijote. Si renunciamos a sentimentalismos, vemos cómo Cervantes ha sacado a la luz en estos últimos capítulos la íntima corrupción que un prolongado estado de mala fe ha obrado en el alma del escudero. Es como si a Sancho le hubiera viciado la telaraña de engaños que ha tejido alrededor del caballero andante en el curso de sus aventuras con él.

Es verdad que hay ciertos pasajes en la Segunda Parte donde Sancho declara su afecto o admiración por don Quijote. No hay espacio para entrar en detalles, pero tales afirmaciones tienen que entenderse dentro del contexto mayor de la evolución de sus relaciones con su señor, y, si se traza el progreso de esta evolución, queda claro que se mueve en un sentido muy diferente al de una creciente amistad de los protagonistas. Al contrario, el conflicto de intereses entre amo y criado ha resultado en una especie de triunfo para el labrador. Es así como Sancho concibe su carrera. Como bien vio Madariaga, había en Sancho una ambición de poder y un fuerte materialismo. Recordemos lo que le había confesado Sancho al escudero del Bosque: «El diablo me pone ante los ojos (...) un talego lleno de doblones, que me parece que a cada paso le toco con la mano y me abrazo con él y lo llevo a mi casa» (II, 13, p. 795). Pues en eso precisamente consiste el triunfo de Sancho: ha podido llevarse a su casa «ese talego lleno de doblones» que tanto codiciaba. Cuando el desesperado

caballero ofrece pagarle por sus azotes, Sancho declara: «Entraré en mi casa rico y contento, aunque bien azotado» (II, 71, p. 1311), y al entrar en su pueblo le anuncia alegremente a su esposa: «Dineros traigo, que es lo que importa, ganados por mi industria, sin daño de nadie» (II, 73, p. 1325). Teresa Panza hace eco de la codicia de su marido: «Traed vos dineros, mi buen marido y sean ganados por aquí o por allí; que como quiera que los hayáis ganado, no habréis hecho usanza nueva en el mundo». Una vez más nos sorprende la insensibilidad de Sancho hacia el sufrimiento de su señor cuando declara que ha ganado el dinero «sin daño de nadie». El hecho es que si Sancho ha conseguido su «talego lleno de doblones» ha sido por su «industria» en engañar al iluso caballero. La prolongación de la Segunda Parte, por tanto, pone de manifiesto las consecuencias éticas de la mala fe de Sancho Panza que de otra manera hubieran quedado más o menos encubiertas.

Las consecuencias de la prolongación de la parodia para don Quijote

El triunfo de Sancho en estos últimos capítulos realza el contraste con la situación de don Quijote. La apertura narrativa en reacción contra Avellaneda va a intensificar el sufrimiento del caballero. Ya en la Primera Parte Cervantes había percibido el patetismo latente en la paradoja del cuerdo-loco. Tanto los personajes que escuchan el discurso de las Armas y las Letras (I, 38, pp. 491-492) como el canónigo de Toledo (I, 49, pp. 614-615), sienten 'lástima' y 'compasión' respectivamente, porque ven que el caballero está como encerrado en una manía absurda que le obliga a hacer el ridículo. No es hasta la Segunda Parte que Cervantes empieza a desarrollar el *pathos* inherente a la locura. El engaño acerca del encantamiento de Dulcinea hace que don Quijote ponga en tela de juicio su propio destino como caballero andante. El pobre loco, en consecuencia, se suma en una gran melancolía que Cervantes recuerda al lector en casi todos los capítulos subsiguientes.

Este sufrimiento de don Quijote en la Segunda Parte lo transforma en un personaje a caballo entre la comedia y la tragedia. Pero la prolongación de la novela introduce un elemento nuevo. En vista de que la razón de la parodia ya se ha cumplido en el palacio de los duques, el caballero andante ahora parece sufrir el ridículo sin necesidad. Y cuanto más burlas y humillaciones padece tanto más da la impresión de ser una víctima inocente de una locura que viene a parecer una desgracia inmerecida y arbitraria. Cervantes, sin embargo, no

ceja en su tormento del caballero loco; es como si le hubiera fascinado la posibilidad de suscitar nuevas formas de admiración en su lector, mezclando el horror y la risa que produce la extraña dinámica generada por Merlín en las postrimerías de la novela. De hecho, como hemos visto, la narrativa traza una línea de humillación progresiva que intensifica el *pathos* del cuerdo-loco hasta acabar en la figura de un don Quijote roto y desesperado, tan agobiado por malos agüeros y tan venido a menos que en vez de expresarse con su antigua elocuencia apenas puede balbucear: «*Malum signum! Malum signum!* Liebre huye, galgos la siguen: ¡Dulcinea no parece!» (II, 73, p. 1323). Así pues, ronda el espectro de la tragedia en estos últimos capítulos del *Quijote*, y es aquí donde llega a su apogeo la paradoja que Cervantes ha venido tanteando y cultivando a lo largo de la Segunda Parte: el heroísmo del caballero consiste en su lealtad a un ideal que le obliga a hacer el ridículo.

Las consecuencias de la prolongación de la parodia para el sentido global de la obra

Creo que hay indicios de que Cervantes era consciente de las implicaciones ideológicas que acarreaba la victoria de Sancho sobre don Quijote. A la salida de Barcelona, don Quijote contempla el lugar de su derrota a manos del Caballero de la Blanca Luna, y reflexiona sobre su carrera de caballero andante: «¡Aquí fue Troya (...) aquí usó la fortuna conmigo de sus vueltas y revueltas, aquí se oscurecieron mis hazañas, aquí finalmente cayó mi ventura para jamás levantarse!» (II, 66, p. 1275). Sancho recalca esta visión desilusionada de la condición humana: «Ésta que llaman por ahí Fortuna es una mujer borracha y antojadiza, y sobre todo, ciega, y, así, no ve lo que hace, ni sabe a quién derriba ni a quién ensalza». Pero don Quijote, sobreponiéndose a su momento de duda, afirma su fe en el orden cristiano del mundo:

Lo que te sé decir es que no hay fortuna en el mundo, ni las cosas que en él suceden, buenas o malas que sean, vienen acaso, sino por particular providencia de los cielos, y de aquí viene lo que suele decirse: que cada uno es artífice de su ventura. Yo lo he sido de la mía, pero no con la prudencia necesaria, y así me han salido al gallarín mis presunciones.

En este intercambio observamos cómo el orden espiritual cristiano que regía en el mundo caballeresco se ha desintegrado. El eje del sistema de los

libros de caballerías era la acción de la Providencia, que conducía al héroe hacia la fama y la gloria. Y es significativo que hasta el mismo don Quijote, no obstante su posterior declaración de fe, reconoce que la Providencia ha brillado por su ausencia en la historia de su carrera como caballero andante.

Ahora bien, si se descarta la acción de la Providencia, ¿qué es lo que queda? La caprichosa Fortuna, como declara Sancho Panza. Y en la visión de Sancho podemos reconocer una anticipación del 'mundo nuevo' de la edad moderna, un mundo donde un criado se rebela contra su 'señor natural' y afirma su poder en nombre propio: «Ayúdome a mí, que soy mi señor»; y, lo que es peor, donde el criado emplea ese poder para ejercer una especie de tiranía sobre su antiguo amo con el fin de explotar su debilidad con fines lucrativos. Este, en fin, es el mundo previsto por Maquiavelo, un 'mundo nuevo' donde el poder prevalece sobre la ética y los valores cristianos, y donde las jerarquías tradicionales se disuelven para dar paso al libre juego de intereses contrarios y fuerzas arbitrarias.

La gran originalidad histórica del *Quijote* no se hubiera revelado en su plenitud si la carrera del caballero loco hubiera terminado poco después de la salida del palacio de los duques. Al continuar la parodia, Cervantes tuvo que volver a invertir la jerarquía entre don Quijote y Sancho Panza, y esta segunda inversión ya no admitía corrección porque, mientras don Quijote siguiera siendo loco, el poder que la profecía de Merlín le había conferido a Sancho era irreversible. Así pues, no había manera de encerrar el significado de la novela dentro de los términos de la ideología ortodoxa y, por consiguiente, la dinámica entre los protagonistas vino a funcionar como un prisma por el cual se vislumbraban los rasgos de un 'mundo nuevo'.

En el capítulo final Alonso Quijano por fin recobra el juicio y Cervantes puede reintegrar su novela en el marco ideológico de la España católica de la época. Hay que reconocer, sin embargo, que este cierre ideológico se consigue por milagro: el hidalgo recobra la cordura gracias a una misteriosa enfermedad que aparece como un *deus ex machina* para cerrar la desconcertante apertura del *Quijote* al extraño 'mundo nuevo' en que ha desembocado la locura del protagonista. Cuando Alonso Quijano recobra el juicio, la profecía de Merlín desaparece por fin, y esto permite liberar al hidalgo de su nefasta dependencia de Sancho Panza. Ahora Cervantes pudo mitigar la dureza de los capítulos precedentes, haciendo que Sancho manifestase cierto afecto por su antiguo amo ya moribundo, un afecto que solo se había notado raramente en la Segunda Parte.

Como indiqué al principio, la composición del *Quijote* fue una especie de aventura cuyo destino final Cervantes no podía haber previsto. La novela, por tanto, pasa por fases según se desenvuelve la invención de su creador. En la historia de la recepción del *Quijote*, las distintas fases han tenido un significado especial para lectores de diferentes épocas. La Primera Parte constituye una fase que podríamos llamar ‘neo-clásica’; se trata de una obra cómica (un ‘*funny book*’), en la que don Quijote es poco más que un bufón caballeresco y la risa del lector funciona como una especie de castigo de las absurdas pretensiones del hidalgo manchego (Oscar Mandel 1957, A. A. Parker 1948, P. E. Russell 1969, Anthony Close 2000). En la Segunda Parte Cervantes desvela el *pathos* inherente a la manía caballeresca del cuerdo-loco, y la parodia de los libros de caballerías empieza a exhibir las características de una tragicomedia (Williamson 2012). Esta fase es la que dio lugar a la interpretación ‘romántica’ del *Quijote* (Close 1978 y Rivero Iglesias 2011). Por último, la intervención de Avellaneda produce una prolongación de la parodia, y es en esta fase tardía —desde el capítulo 59 hasta el 72— que el *Quijote* alcanza su pleno significado histórico, porque aquí es cuando la parodia supera su propia razón cómica para sublimarse en la condición trágica de un hombre que sufre una locura absurda sin lograr saber el porqué. Gracias a esta prolongación, y sus consecuencias, la historia de don Quijote se convierte en el gran mito de la modernidad, un mito que describe el lento derrumbe de un mundo tradicional, y la apertura a un destino humano que todavía no hemos llegado a comprender.

Cervantes, por tanto, tiene una gran deuda con Avellaneda. El odiado rival le empujó a extender la historia de don Quijote mucho más allá de lo necesario para los fines de la parodia de los libros de caballerías, pero este mero accidente circunstancial resultó en un hallazgo de la imaginación literaria que rebasaba el horizonte ideológico del propio autor, y que confirió a la gran novela cervantina su sorprendente y duradera modernidad.

Bibliografía

- Cannavaggio, Jean, «Las bufonadas palaciegas de Sancho Panza», en *Cervantes: Estudios en la víspera de su centenario*, tomo I, ed. Kurt Reichenberger, Edition Reichenberger, Kassel, 1994, pp. 237-258.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de La Mancha*, 2 tomos, ed. del Instituto Cervantes, dir. Francisco Rico, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Barcelona, 2005.
- Chamberlain, Robert S., «The concept of "señor natural" as revealed by Castilian Law and Administrative Documents», *The Hispanic American Historical Review*, XIX (1939), pp. 130-137.
- Close, Anthony, *The Romantic Approach to «Don Quixote»*, Cambridge University Press, Cambridge, 1978.
- *Cervantes and the Comic Mind of His Age*, Oxford University Press, Oxford, 2000.
- Durán, Manuel, «El Quijote a través del prisma de Mikhail Bakhtin: carnaval, disfraces, escatología y locura», en *Cervantes and the Renaissance*, ed. Michael McGaha, Juan de la Cuesta, Easton, PA, 1980, pp. 71-86.
- Fernández-Santamaría, J. A., *Reason of State and Statecraft in Spanish Political Thought, 1595-1640*, University Press of America, Lanham, MD, 1983.
- Iffland, James, *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Iberoamericana, Madrid, 1999.
- Madariaga, Salvador de, *Guía del lector del «Quijote»: Ensayo psicológico sobre el «Quijote»*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1943 (2.ª ed.) [1926].
- Mandel, Oscar, «The Function of the Norm in *Don Quixote*», *Modern Philology*, LV (1957), pp. 154-163.
- Martín Jiménez, Alfonso, *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte una imitación recíproca*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2001.
- Parker, A. A., «El concepto de la verdad en *Don Quijote*», *Revista de Filología Española*, XXXII (1948), pp. 287-304.
- Redondo, Augustin, «Tradicón carnavalesca y creación literaria. Del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula Barataria en el *Quijote*», *Bulletin Hispanique*, 80 (1978), pp. 39-70.
- *Otra manera de leer el «Quijote»*, Castalia, Madrid, 1998.
- Riquer, Martín de, «Lecturas del Quijote», en *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, vol. complementario, pp. 220-221.
- Rivero Iglesias, Carmen, «El bien común en el Quijote y el gobierno de Sancho en la Ínsula Barataria», en *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano, Christoph Strosetzki y Edwin Williamson, Iberoamericana, Madrid, 2009, pp. 117-136.
- *La recepción e interpretación del «Quijote» en la Alemania del siglo XVIII*, Colección Casasayas, Argamasilla de Alba, 2011.
- Russell, P. E., «*Don Quixote* as a Funny Book», *Modern Language Review*, LXIV (1969), pp. 312-326.
- Williamson, Edwin, «"Intención" and "Inventción" in the *Quixote*», *Cervantes*, VIII (1988), pp. 7-22.
- *El «Quijote» y los libros de caballerías*, Taurus, Madrid, 1991 (ed. inglesa original, *The Halfway House of Fiction: «Don Quixote» and Arthurian Romance*, Clarendon Press, Oxford, 1984).
- «The Power-Struggle between Don Quixote and Sancho: Four Crises in the Development of the Narrative», *Bulletin of Spanish Studies*, 85 (2007), pp. 837-858.
- «La autoridad de Don Quijote y el poder de Sancho: el conflicto político en el fondo del Quijote», en *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano, Christoph Strosetzki y Edwin Williamson, Iberoamericana, Madrid, 2009, pp. 241-266.
- «La transformación de don Quijote y Sancho en la Segunda Parte», en *Cervantes y los cauces de la novela moderna*, ed. Emilio Martínez Mata, Visor / Cátedra Emilio Alarcos Llorach, Madrid, 2013, pp. 33-79.



Paneles

♦ Don Quijote y Sancho, Jérôme David,
*Les aventures du fameux chevalier Dom Quixot
de la Manche et de Sancho Pansa, son escuyer*,
Jacques Lagniet, Paris, 1650-1652.

La edición de la poesía de Miguel de Cervantes

JOSÉ MONTERO REGUERA - Universidad de Vigo

FERNANDO ROMO FEITO - Universidad de Vigo

MACARENA CUIÑAS GÓMEZ - Universidad de Vigo

CRISTINA COLLAZO GÓMEZ - Universidad Complutense de Madrid

ALEXIA DOTRAS BRAVO - Instituto Politécnico de Bragança

En este panel de investigación queremos presentar el proyecto de investigación coordinado por el primero de los arriba firmantes que quiere llevar a cabo una edición rigurosa de los textos cervantinos que incorporará una anotación filológica extensa, un aparato completo de variantes y una bibliografía actualizada.

El trabajo será complementado por un estudio de conjunto en el que, al menos, se tratarán los siguientes puntos: 1) cronología; 2) géneros; 3) métrica;¹ 4) temas y motivos; 5) lenguaje poético; 6) poesía y poética: teoría poética; 7) contexto poético: tradiciones y modelos; 8) relación verso-prosa y verso-teatro. Con el análisis de todos estos apartados lo que se obtendrá, secundariamente, es un estudio y valoración del lenguaje poético cervantino, todavía inexistente, aunque se hayan publicado algunos trabajos puntuales.

Antecedentes y estado actual del tema

La poesía constituye, sin duda, la parcela de la obra literaria cervantina menos considerada, cuando no despreciada en tiempos, sobre todo si se la compara con el resto de su producción narrativa. No es menos cierto que sin aquella, la literatura cervantina quedaría mermada: Cervantes es el *Quijote*, en efecto, pero también algo más que esa novela; y, sin aquella —la poesía—, además, no se podría comprender ajustadamente su novela más universal. Es más, nuestro escritor se acerca a la poesía en todas sus vertientes, como ha recordado José Luis

¹ «Falta sin embargo un análisis métrico completo (acentos, tipo de endecasílabos, relación con el sentido, etc.)», Romo Feito (2007:39), Montero Reguera (2005).

Fernández de la Torre (2007:46): «La que circula manuscrita, la que participa en fiestas y conmemoraciones, la de academias, la seria, la irónica o satírica, la que incluso se publica en libro y relativiza lo lírico o serio, la que se incluye en los textos de prosa, la teatral...».

La poesía resulta ser la expresión artística cultivada por Cervantes de manera más constante, desde sus primeros años («desde mis tiernos años amé el arte / dulce de la agradable poesía», afirma en el *Viaje del Parnaso*, IV, vv. 31-32; Rivers 1991:114), hasta el final de sus días, cuando se despide de los lectores con un adiós garcilasiano en el *Persiles*: «Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos, que yo me voy muriendo y deseando veros presto contentos en la otra vida» (*Persiles*, pp. 123-124). Garcilasiano, en efecto, pues es la imitación de unos versos de la Égloga II lo que proporciona la estructura básica de la despedida:

Adiós, montañas; adiós, verdes prados;
adiós, corrientes ríos espumosos:
vivid sin mí con siglos prolongados
(Égloga II, vv. 638-640; *Obra poética*, p. 173; Montero Reguera 2003 y 2004).

Y al propio Cervantes se deben estos otros versos muy reveladores sobre su quehacer poético:

Aquel que de poeta no se precia
¿para qué escribe versos y los dize?
¿Por qué desdeña lo que más aprecia?
Jamás me contenté ni satisfize
de hipócritas melindres: llanamente
quise alabanzas de lo bien que hize
(*Viaje del Parnaso*, IV, vv. 337-342; Rivers 1991:126).

Afortunadamente, el hoy de la exégesis poética cervantina hace que debamos matizar las afirmaciones iniciales: el asedio crítico que ha recibido la poesía cervantina en fechas recientes ha abierto nuevos caminos que han permitido una mejor y más ajustada percepción del quehacer poético cervantino. El casi centenar de entradas registrado por José Luis Fernández de la Torre en su repaso crítico de la cuestión muestra a las claras cómo este tipo de trabajos

ha ido aumentando en las últimas décadas del siglo xx y comienzos del actual, proporcionando algunos de singular alcance para una mejor comprensión de la poesía de Cervantes (Fernández de la Torre 2007; Montero Reguera 2011b): así los de Adrienne L. Martín (1990 y 1991), sobre el soneto burlesco; el libro de José Manuel Trabado Cabado (2001) sobre la poesía en *La Galatea*, y los trabajos de Montero Reguera (1992-2011), José Lara Garrido (1999 y 2006), Fernando Romo Feito (2001, 2003, 2007 y 2011), Pedro Ruiz Pérez (1985, 2006 y 2011) y Carlos Mata Induráin (2005 y 2006, entre otros), desde ángulos y perspectivas diferentes, que constituyen también puestas al día parciales del estado de la cuestión. Tal relanzamiento de la poesía cervantina ha tenido, en el contexto de los fastos conmemorativos del cuarto centenario de publicación de la Primera Parte del *Quijote*, un hito destacado con la aparición de dos antologías poéticas pensadas para un público muy amplio: la de Alberto Blecuá (2005) con notas de Antonio Pérez las Heras, y la de José Manuel Caballero Bonald (2005), las cuales no llenan, por otra parte, una de las carencias básicas que este proyecto de investigación quiere corregir: la delimitación y edición rigurosa del corpus poético completo de Miguel de Cervantes (Fernández de la Torre 2007:27 y 45).²

² Véase en la bibliografía la relación de ediciones de la poesía cervantina.

³ En la p. 164 sugiere una reedición del libro. La afirmación de arriba podría atenuarse un poco a la vista de los trabajos de Romo Feito y Fernández de la Torre citados en la bibliografía.

Ha habido dos intentos semejantes al que ahora propongo: los esfuerzos editoriales de Ricardo Rojas (1916) y Vicente Gaos (1974 y 1981), hoy superados, además de incompletos o inacabados.

La colección de textos líricos cervantinos reunida por Ricardo Rojas en 1916 constituyó el primer esfuerzo del cervantismo por ofrecer un estudio y edición de aquellos, al tiempo que fue la primera vez que se editaban separados de la prosa o el teatro. Su compilación se convirtió en punto de referencia para los estudios posteriores sobre el mismo asunto, si bien es verdad, como afirma certeramente Graciela Bazet-Broitman, que pocos estudiosos le han brindado el debido reconocimiento, al tiempo que «la obra de Rojas sobre Cervantes ha permanecido prácticamente ignorada por los estudiosos dedicados a la obra del argentino» (Bazet-Broitman 2004-2005:165).³ Con indudables aciertos, el trabajo requiere hoy, a pocos años de cumplir su centenario, una actualización del registro de testimonios, una revisión de las atribuciones y bibliografía, y, al menos, un replanteamiento de los criterios de edición y anotación de los textos; al tiempo, incorpora «ciertos juicios críticos ya no vigentes» (Bazet-Broitman 2004-2005:164). Compartiendo, en fin, la idea de Rojas de que no toda la poesía cervantina es buena (Rojas 1916:xxxviii, liii-liv, etc.), algunos poemas

podrían recibir una lectura distinta —ni mejor, ni peor, necesariamente— a la luz de la tradición poética en la que se inscriben: los versos «mas tan sin fuerzas siento / mi fuerza en esto que será *forzoso*» se califican como «tardamudeos pueriles» (Rojas 1916:LXIX). Sin embargo, insertados en la tradición poética cancioneril muy presente en el texto, cobran nueva luz, pues se trataría de un poliptoton o derivación, figura retórica habitual en la poética cancioneril, que se reitera a lo largo de las diez estancias que constituyen esta canción de ascendencia garcilasiana (no solo el inicio, tan evidente, pero también en otros lugares, verbi gratia, vv. 120-130; Montero Reguera 2007b).

Con respecto al trabajo editorial de Gaos la crítica coincide en reconocer su utilidad y accesibilidad, pero textualmente presenta importantes lagunas, como puso de relieve Elías L. Rivers (1981:117-118):

According to a «Nota previa» (p. 43), Gaos bases his edition upon the *princeps* (1614), noting his emendations and his variants with respect to the editions of Bonilla (1922) and Rodríguez Marín (1935). A quick check of the first few pages reveals that his textual standards are none too rigorous (...). In conclusion, the Rodríguez Marín edition continues to be the best so far, with extensive notes and appendices. But since this edition, like the Rojas and the Bonilla editions, has long been out of print, it is useful to have an edition available; and the Gaos edition is a much handier volume, with briefer, more manageable notes at the foot of the page. It also contains an interesting new appendix (pp. 192-205) entitled «Poética de Cervantes», which consists of comments upon poetry taken from the *Galatea*, the *Quijote*, the *Novelas ejemplares*, the *Persiles*, and the *Laberinto de amor*, comments which supplement in relevant ways the *Viaje del Parnaso* and its *Adjunta*.

Estas afirmaciones, referidas al primer volumen, pueden aplicarse igualmente al segundo, aparecido una vez fallecido el compilador; el proyecto editorial quedó incompleto a falta de un tercer volumen que se ocuparía del verso dramático donde, parafraseando a Gaos (1981:18), Cervantes ofrece su mejor caudal lírico. Con expresiones similares se había referido al mismo asunto Rojas (1916: LXXVI-LXXVIII y XCVII).

Trabajos previos del equipo

Este trabajo tiene como punto de partida las publicaciones que sobre la poesía de Cervantes han venido ofreciendo Romo Feito y Montero Reguera (véase la bibliografía) desde principios de los años noventa del siglo pasado y, muy en especial, las entradas preparadas por el coordinador de esta edición para la *Gran enciclopedia cervantina*: mas de dos centenares a razón de una entrada por poema cervantino.⁴ Al trabajo efectuado por los ya mencionados se suma ahora el de Macarena Cuiñas Gómez en su doble vertiente de cervantista, con varios trabajos ya publicados en revistas como *Anales Cervantinos* y volúmenes de actas de los congresos de la Asociación de Cervantistas, y reputada especialista en poesía de los siglos XVI y XVII (a ella se debe una excelente edición del *Burquillos* de Lope, 2008); el de Alexia Dotras Bravo, cuyos trabajos se han centrado en la recepción del *Quijote*, especialmente a través de la lente de Salvador de Madariaga (Dotras Bravo 2008), y Cristina Collazo Gómez, que centra sus estudios de doctorado en los entremeses cervantinos. Este equipo —que no descarta otras posibles ayudas y colaboraciones— comenzó a trabajar en la primavera de 2011 y espera llegar a buen puerto su singladura antes de acabar el año 2013, fecha en que se tiene previsto entregar a la imprenta. La generosa invitación de don Francisco Rico permitirá que nuestro trabajo vea la luz en la edición de obras completas de Cervantes que dirige para la Real Academia Española.

El corpus textual

Se recogerán en esta edición todas las poesías de Cervantes publicadas, bien de manera manuscrita, bien de manera impresa, exentas, esto es, las conocidas como poesías sueltas; a saber: treinta y cinco composiciones (Montero Reguera, 1995). A ellas se han de añadir el *Viaje del Parnaso* y todas las intercaladas en sus obras narrativas: setenta y nueve en *La Galatea*, treinta y ocho en el primer *Quijote*, cuarenta en el segundo (Montero Reguera 2004, pero téngase en cuenta también Romo Feito en curso de publicación); dieciséis en las *Novelas ejemplares* y seis en el *Persiles*.

El teatro es el que presenta una mayor complejidad al hacerse necesario una selección del corpus. Más aún por cuanto que es preciso recordar una vez más las conocidas palabras de Vicente Gaos (1981:18-19):

Es en sus *Comedias* donde nos ofrece su más abundante y claro caudal. El genio primordialmente narrativo y dramático de nuestro autor se derrama

⁴ El último volumen publicado es el VII (2010), que llega hasta la palabra *luterano*.

y explaya aquí a sus anchas (...). En las composiciones de tipo tradicional cuando acierta, y es casi siempre, Cervantes sostiene la comparación con los máximos maestros del género: Lope, Góngora, Quevedo (...). El teatro de Cervantes encierra un repertorio admirable de composiciones como sólo podría haberlas escrito un verdadero, un gran poeta.

O incluso remontarse al menos conocido y no siempre bien valorado en su justa medida prólogo de Ricardo Rojas a su edición, donde tras citar un romancillo de *Pedro de Urdemalas* y el soneto-oración que remata la primera jornada de *La gran sultana*, concluye que «no se alcanzará del todo su emoción, sino restituyéndolos a su propio ambiente espiritual» (Rojas 1916:LXXVIII). Y es que mientras que las poesías exentas se pueden estudiar y juzgar por sí mismas, las intercaladas en obras narrativas o dramáticas plantean el problema del contexto enunciativo. En otras palabras: quién habla, a quién se dirige, en qué situación, por qué del modo en que lo hace. Ahora bien, por más que nos diga la poética que la poesía lírica admite cualquier modalidad enunciativa, primera, segunda, o tercera persona, no es menos cierto que una tradición que arranca al menos del *Cancionero* de Petrarca nos ha acostumbrado a una poesía confesional vinculada a la expresión patética. Y ello constituye un obstáculo para entender correctamente la poesía de Cervantes: son sus personajes los que hablan, y siempre en unas circunstancias bien precisas.

Todavía se añade otra dificultad, ya específica del teatro, y es que el teatro cervantino, con la excepción de algunos de los entremeses, está íntegramente en verso; entre aquellos hay que añadir al verso cervantino *El rufián viudo* y *La elección de los alcaldes de Daganzo*. La necesidad, entonces, de distinguir verso lírico de verso dramático plantea un problema de difícil resolución. Baste recordar el caso de un lector de poesía tan fino y exigente como Luis Cernuda (1962/1975), que citaba el comienzo del primer parlamento de España (I, ii, vv. 353-384), en *La Numancia*, para calificarlo, primero, de «uno de los mejores trozos líricos que compuso», y luego: «Pero ese trozo, por definición genérica, es poesía dramática, no lírica». Necesitamos, pues, un criterio para diferenciar los pasajes que valoremos como poesía lírica frente al contexto general dramático.

Es posible diferenciar dos casos. Es sabido que, frente a la comedia nueva, en la que tantas veces prima la acción, el teatro de Cervantes resulta relativamente

⁵ Hay que reconocer que avanzamos con escasos desbroces previos. Entre quienes se han acercado al teatro de Cervantes, solo Canavaggio (1977), en su ya clásico libro, dedicó un capítulo, el VI, a «Les formes d'un langage», cuyo primer apartado (pp. 288-308) contiene indicaciones de interés, aunque no centradas en el lirismo.

⁶ Documento del proceso a Lope de Vega 1588, por sus libelos contra Elena Osorio (Castro y Rennert 1969:394).

estático, y en él se pueden encontrar auténticos intermedios líricos, muchas veces con acompañamiento musical. Las coplas que se cantan en estos casos se pueden considerar sin discusión como lírica. No importa que en no pocas ocasiones se trate de canciones tradicionales, conocidas desde antiguo: Cervantes las ha hecho suyas, y a veces las varía o las glosa, de modo que no se entendería la glosa sin la copla que le sirvió de base. El segundo conjunto, más difícil de deslindar,⁵ es el de los pasajes en que un personaje se aparta por un momento de la acción para dar lugar a una digresión, remanso o expansión que juzgamos lírica. En estos casos no podemos disponer de más criterio que el —siempre relativo— apartamiento o desconexión respecto de la acción, en combinación con la tradición genérica. Pues en efecto, en estos casos podemos reconocer el estilo, por ejemplo, de la lírica cancioneril, o de la petrarquista, o de la burlesca. También interviene la influencia de la comedia lopesca, aficionada tanto al aprovechamiento de la canción lírica como a los momentos líricos de sus personajes. Desde luego, como quiera que sea, un repaso a los pasajes líricos del teatro cervantino permite apreciar la variedad de métricas, la capacidad para hacer suyos los lenguajes líricos de su tiempo, e incluso asomarnos a lo que pudo ser su aportación al romancero nuevo. Recuérdese: «Este romance es del estilo de quatro o cinco que solos lo 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 Lope de Vega».⁶

Lo que presentamos a continuación es la propuesta de corpus resultado de la consideración de los anteriores criterios. Se añadirán en su momento también algunas composiciones —todavía por determinar— de *La Jerusalem*, obra rescatada por Stefano Arata en 1991, que consideramos a todas luces cervantina. Indicamos en todos los casos la obra y el pasaje, así como la métrica, para la cual tenemos a la vista Domínguez Caparrós (2002). Sigue nuestra propuesta un orden cronológico, que se basa en el de Canavaggio (1977):

CORPUS PROVISIONAL

El trato de Argel (1581-1585)
1-80, redondillas
285-332, octavas reales
393-462, tercetos encadenados
1313-1378, tercetos encadenados

Numancia (1585)
353-536, octavas reales

OCHO COMEDIAS Y OCHO ENTREMESES NUEVOS NUNCA REPRESENTADOS

El gallardo español (1607-1608)
147-226, romance (morisco)

La casa de los celos (1585)
I 523-550, redondillas
II 938-940, 945-951, villancico
II 957-966, villancico
II 1530-1546, villancico
III 1803-1816, soneto
III 1841-1860, villancico
III 1924-1936, zéjel
III 1953-1966, soneto
III 1969-1994, redondillas

Los baños de Argel (1607-1608)
I 175-226, estancias de canción italiana⁷
II 1395-1420, romance con estribillo
II 1426-1429, seguidilla
II 1440-1451, zéjel
III 2189-2223, coplas reales

El rufián dichoso (1602)
I 102-130, coplas reales
I 196-227, romance (de germanía)
I 567-596, *perqué*
I 651-655, quintillas
II 1692-1695, redondillas
II 1760-1781, 1800-1811, romance

La gran sultana (1607-1608)
I 352-379, quintillas⁸
I 812-825, soneto
II 1722-1736, liras
II 2251-2342, romance (morisco)
II 2365-2384, romance
II 2385-2404, seguidilla y glosa

El laberinto de amor (1585)
II 1218-1231, soneto

La entretenida (1613)
I 245-258, soneto
I 539-552, soneto
I 577-584, octava-lira (madrigal)
II 995-1051, romancillo (burlesco)
II 1269-1285, soneto con estrambote
II 1803-1816, soneto de cabo roto
III 1817-1830, soneto
III 2319-2371, seguidilla con su glosa

Pedro de Urdemalas (1613)
I 600-767, romance
I 778-795, coplas reales
I 958-998, romancillo
I 1029-1052, seguidilla con glosa en forma de romancillo
III 2980-2995, romancillo

⁷ En este caso, creo que se podría hablar también de estrofas aliradas.

⁸ En Domínguez Caparrós, coplas reales.

ENTREMESES

<i>El juez de los divorcios</i> Canción medieval cómica	<i>La guarda cuidadosa</i> Glosa: copla real-romance
<i>El Rufián viudo</i> Romance	<i>El vizcaíno fingido</i> Romance
<i>La elección de los alcaldes de Daganzo</i> Romance-romancillo-estribillo popular-canción lírica, todo burlesco	<i>La cueva de Salamanca</i> Romance
	<i>El viejo celoso</i> (-1611) Villancico

Aunque habrá sucesivas revisiones de conjunto, el trabajo se ha repartido de la siguiente manera: de las poesías sueltas y los dos *Quijotes* se hará cargo Montero Reguera; de *La Galatea*, Cuiñas Gómez; de las *Novelas ejemplares* y *Viaje del Parnaso*, Dotras Bravo; de las comedias, Romo Feito y de los entremeses, Collazo Gómez.

A continuación, en las páginas siguientes, se incluyen dos ejemplos de edición de poemas cervantinos, donde se puede observar el tipo de anotación que se emplea (una exclusivamente de significado; otra más extensa, destacando cuestiones que juzgamos importantes de la composición: métrica, figuras, ritmo, tradición en la que se inserta), así como otros aspectos: numeración de los versos, aparato crítico, procedencia del poema, registro de testimonios, ediciones de referencias, bibliografía de apoyo, abreviaturas, bibliografía por extenso, etc. Al final de cada ejemplo práctico incluimos la bibliografía y lista de abreviaturas que les corresponden. Esto explica la acumulación de bibliografías al final de este trabajo.

1.

SERENÍSIMA REINA EN QUIEN SE HALLA

Soneto de Miguel de Cervantes a la reina D.^a Isabel 2.^a

1567

Serenísima reina en quien se halla
lo que Dios pudo dar a un ser humano;
amparo universal del ser cristiano,
de quien la santa fama nunca calla;

arma feliz de cuya fina malla 5
se viste el gran Felipe soberano,
íncito rey del ancho suelo hispano,
a quien Fortuna y Mundo se avasalla:

¿cuál ingenio podría aventurarse 10
a pregonar el bien que estás mostrando,
si ya en divino viese convertirse?

Que, en ser mortal, habrá de acobardarse,
y así le va mejor sentir callando
aquello que es difícil de decirse.

Ms. spagnol 373 de la BNP. ff. 73v-74. Rivers, 215.

1. Serenísima reina: Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II. Falleció el 3 de octubre de 1568 a los 22 años de edad. Casi un año antes, el 10 de octubre de 1567, dio a luz a la infanta Catalina Micaela, motivo del poema cervantino.

Este soneto, conservado manuscrito en la Biblioteca Nacional de París, constituye la primera de las poesías de Miguel de Cervantes, se escribe como homenaje a la reina Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II, e iría destinado a las fiestas que el ayuntamiento de Madrid convocó para festejar el natalicio de la infanta Catalina Micaela, nacida el 10 de octubre de 1567.

Los cuartetos se dedican a la caracterización de la reina, en quien, por una parte, se halla todo lo que Dios puede dar a un ser humano y, a la vez, es amparo universal y, metafóricamente, arma feliz de Felipe II: de ahí, en consecuencia, que el monarca se vista con la finísima “malla” de la reina; no hay que olvidar que con el matrimonio entre ambos se sella la paz entre Francia y España tras el tratado de Câteau-Cambresis, en 1559, al que Cervantes alude en alguna de las composiciones que dedicó al fa-

llecimiento de la reina. El primer terceto se convierte en una pregunta retórica que desemboca en los tres versos finales donde, con un juego de opuestos muy rotundo (“callando”, “decirse”), se recupera un tópico del petrarquismo: el del sufrimiento en silencio. El soneto muestra una preponderancia del ritmo sáfico con algún enfático intercalado, pero arranca con un comienzo melódico (vv. 1-2) y remata en heroico (vv. 13-14): un tono más solemne, no sólo por el tipo de endecasílabo, sino también por el complemento de las palabras agudas del v. 13 (“así”, “mejor”, “sentir”), y el acento en vocal cerrada (e-i) del último verso (“aquello”, “difícil”, “decirse”). Se pondera en definitiva la figura de la reina católica (de ahí un léxico que remite a esa idea: “Dios”, “amparo universal”, “cristiano”, “santa fama”), pero también la del esposo, soberano de todo el orbe conocido (“[...] Fortuna y Mundo se vasalla”).

Astrana ha sugerido la similitud de este texto con las octavas que Pedro Laínz dedicó Al príncipe don Carlos en Alcalá (Laínz [1951, II: 250-251], idea que han recogido Canavaggio [1992:45] y Gonzalo Sánchez-Molero [2010:194-5]. No obstante, leídos en paralelo, las cercanías entre uno y otro texto son mínimas y más tienen que ver con lugares poéticos comunes, que no a dependencia del uno con respecto al otro. Así lo indicó Joaquín de Entrambasaguas en su edición del poeta madrileño (Laínz [1951, I: 337-8]).

Astrana [1949, II:157-8], Canavaggio [1992:45-6], Gonzalo Sánchez-Molero [2010], Laínz [1951], Montero Reguera [1995], Morel Fatio [1892] y [1899], Rivers [1991:215], Sliwa [2005: 252-3].

Bibliografía

- Astrana Marín, Luis, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1949, vol. II.
- Canavaggio, Jean, *Cervantes. En busca del perfil perdido*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- Gonzalo Sánchez Molero, José Luis, *La epístola a Mateo Vázquez. Historia de una polémica literaria en torno a Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2010.
- Laínz, Pedro, *Obras*. Edición de Joaquín de Entrambasaguas con la colaboración de Juana de José Prades y Luis López Jiménez, Madrid, CSIC, 1951, 2 vols.
- Montero Reguera, José, “La obra literaria de Miguel de Cervantes (Ensayo de un catálogo)”, en Anthony Close, et alii, *Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 43-74.

Morel Fatio, Alfred, *Catalogue des manuscrits espagnols et des manuscrits portugais*, París, 1892, núm. 602.

— “La plus ancienne oeuvre de Cervantes”, *Revue Hispanique*, 6 (1899), pp. 508-9.

Abreviaturas

Rivers, Miguel de Cervantes, *Viage del Parnaso. Poesías varias*. Edición crítica de Elías L. Rivers, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

2.

O LE FALTA AL AMOR CONOCIMIENTO

1605

O le falta al Amor conocimiento
o le sobra crueldad, o no es mi pena
igual a la ocasión que me condena
al género más duro de tormento.

Pero, si Amor es dios, es argumento 5
que nada ignora, y es razón muy buena
que un dios no sea cruel. Pues ¿quién ordena
el terrible dolor que adoro y siento?

Si digo que sois vos, Fili, no acierto, 10
que tanto mal en tanto bien no cabe
ni me viene del cielo esta ruina.

Presto habré de morir, que es lo más cierto:
que al mal de quien la causa no se sabe
milagro es acertar la medicina.

Q, I, 23, 109-v. CC, vv. 1953-1965, 164. Ms. 3985 de la BNE, f. 142. Ms. 3191 de la BNE, f. 41v (ambos testimonios anónimos). DQ, I, 276.

9. sois vos, Fili: es Angélica CC; sois vos, Fili DQ, mss.

9. Fili: nombre poético pastoril

Dentro de la maleta que encuentran don Quijote y Sancho Panza cuando se adentran en Sierra Morena (I, 23) se halla un cartapacio y, en él, “escrito como en borrador, aunque de muy buena letra”, un soneto de temática amorosa en la estética del petrarquismo, en el que el enamorado —luego se sabrá que no es otro sino Cardenio el autor de aquel— se queja por la falta de correspondencia de quien está enamorado (Fili).

Los dos cuartetos plantean la cuestión amorosa desde una perspectiva general. Primero se presenta la condición del dios Amor: o es muy ignorante de lo que sucede, o es muy cruel. Bien sea lo uno, bien sea lo otro, tal actitud del dios conduce a que el enamorado sufre “el género más duro de tormento”, esto es, la falta de correspondencia amorosa. Pero, sigue el argumento el poeta, un dios no puede ser ignorante ni cruel; por tanto, debe haber otro causante de sus males. Una compleja estructura sintáctica y expresiva sirve de base a este razonamiento: tres oraciones disyuntivas seguidas, al comienzo del soneto, y un segundo cuarteto que se estructura en oposición al anterior (“pero”, v. 5) para rechazar, mediante una sinuosa argumentación, los apelativos dirigidos al dios Amor. Todo ello concluye con una pregunta: “Pues ¿quién / ordena el terrible dolor que adoro y siento?” (vv. 7-8), con llamativo juego de opuestos.

Esta no es otra que Fili, nombre poético habitual en la literatura pastoril de la época, a quien se refiere en el primer terceto, con los términos paradójicos y contrastivos habituales en este tipo de textos: “si digo [...] no acierto”; “[yo] [...] vos” (v. 9); “tanto mal en tanto bien” (v. 10); “me viene del cielo esta ruina” (v. 11).

El soneto se cierra con un terceto de impronta garcilasiana (final del soneto I), en el que se afirma con rotundidad un final trágico inmediato, sin solución posible: no sabiendo con certeza la causa del mal, no hay medicina que lo pueda arreglar. La estructura rítmica corre pareja con la complejidad organizativa del mismo, alternando unos determinados ritmos con el contenido correspondiente, de acuerdo con este esquema: melódicos (1, 2, 8, 11, 12), sáficos (5, 6, 7, 9, 10 y 13) y heroicos (3, 4, 14).

El nombre de la mujer causante del dolor del enamorado da lugar a un comentario de Sancho Panza que ofrece unidos dos de los rasgos singulares de su expresión lingüística: asocia el nombre poético pastoril de Fili, cuyo significado desconoce, a otro que sí conoce, “hilo” (prevaricación lingüística) lo cual le lleva a incorporar un refrán: “[...] por ese hilo que está ahí se saque el ovillo de todo”. Don Quijote, quien ha recitado el soneto, aclara el equívoco, como tantas otras veces a lo largo de la novela, sintetizando además el contenido del soneto y juzgándolo positivamente: “[...] este sin duda es el nombre de la dama de quien se queja el autor deste soneto; y a fe que debe ser razonable poeta, o yo sé poco del arte”. Se trata, por otra parte, de un contraste (soneto, comentario en prosa) muy grato a Cervantes, que con frecuencia hace chocar una estética patética y elevada como, en este caso, la del petrarquismo con un contexto prosaico y vulgar como el de Sancho. El soneto se repite en *La casa de los celos* (vv. 1953-65), con un mínimo cambio en el verso noveno referido al nombre de la protagonista. En este caso, es Reinaldos quien lo recita.

Amorós [1981], Avalor-Arce [1959], Diego [1948/1984], Díez de Revenga [1986] y [2005], Manero Sorolla [1991], Mata Induráin [2005], Montero Reguera [1995] y [2004], Ramírez [1995].

Bibliografía

- Amorós, Andrés, "Los poemas del Quijote", *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 707-715.
- Avalle Arce, Juan Bautista, "On *La entretenida* de Cervantes", *MLN*, 74 (1959), pp. 18-21.
- Diego, Gerardo, "Cervantes y la poesía", *RFE*, 32 (1948), pp. 213-236. Reimpreso en *Crítica y poesía*, Madrid, Júcar, 1984, pp. 73-98.
- Díez de Revenga, Francisco Javier, "Petrarquismo en la lírica cervantina", *El Renacimiento italiano. Actas del II Congreso nacional de italianistas*, Murcia, 1984, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986, pp. 113-121.
- "Los poemas del Quijote y los "comentarios" de Clemencín", *Cuadernos del Lazarillo*, 28 (2005), pp. 35-40.
- Manero Sorolla, Pilar, "Aproximación al estudio del petrarquismo en la poesía de Cervantes: la configuración imaginística del amante", *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 770-771.
- Mata Induráin, Carlos, "Del amor y de la amistad en la primera parte del Quijote: los sonetos de Cardenio y Lotario", Chul Park, ed., *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Seúl, Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, 2005, pp. 147-161.
- Montero Reguera, José, "La obra literaria de Miguel de Cervantes (ensayo de un catálogo)", en Anthony Close, Agustín de la Granja, Pablo Jauralde Pou, Carroll B. Johnson, Isaías Lerner, Agustín Redondo, Antonio Rey Hazas, Elías L. Rivers, Alberto Sánchez, Florencio Sevilla Arroyo. Prólogo de Claudio Guillén, *Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 43-74.
- "Poeta ilustre, o al menos manífico. Reflexiones sobre el saber poético de Cervantes en el Quijote", *Anales Cervantinos*, XXXVI (2004), pp. 37-56.
- Ramírez, Pedro, "La lírica cervantina en su contexto narrativo", *Versants. Revue Suisse des Littératures Romanes*, 27 (1995), pp. 67-86.

Abreviaturas

- DQ. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes 1605-2005 dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004.
- CC. *Casa de los celos*. Miguel de Cervantes, *Teatro completo*. Edición, introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987.
- Gaos. Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición crítica y comentario de Vicente Gaos, Madrid, Gredos, 1987, 3 vols.
- Murillo. Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición, introducción y notas de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1981, 3 vols.
- Q. Edición princeps. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Juan de la Cuesta para Francisco Robles, 1605. *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, Madrid, Juan de la Cuesta para Francisco Robles, 1615.
- Sevilla Arroyo. Miguel de Cervantes, *Obras completas*. Edición de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia, 1999, 3.^a ed.

Bibliografía. Ediciones de la poesía de Cervantes

- Blecuá, Alberto (ed. e intr.), y Antonio Pérez Lasheras (not.), *Poesía*, Miguel de Cervantes, Olifante, Zaragoza, 2005.
- Caballero Bonald, José Manuel (ed.), *Poesía*, Miguel de Cervantes, Seix-Barral, Barcelona, 2005.
- Campo, Agustín del (ed.), *Viaje del Parnaso*, Castilla, Madrid, 1948.
- C[otarelo], E[milio], *Epístola a Mateo Vázquez dirigida en 1577 desde Argel por Miguel de Cervantes Saavedra. Con introducción y algunas notas [de]*, Baena Hermanos, Impresores, Madrid, 1905.
- Blanco-Belmonte, M. R., *Las mejores poesías de Cervantes. Prologadas y recopiladas por...*, Sáenz de Jubera Hermanos, Editores, Madrid, 1916.
- Gaos, Vicente (ed.), *Poesías*, Miguel de Cervantes, Taurus, Madrid, 1970.
- (ed.), *Viaje del Parnaso, Poesías completas, I*, Miguel de Cervantes, Castalia, Madrid, 1974.
- (ed.), *Poesías completas, II*, Miguel de Cervantes, Castalia, Madrid, 1981.
- Givanel Mas, J. (ed.), *Obras menores. Redondillas, odas, elegías, romances, sonetos, etc. seguidos del Viaje al [sic] Parnaso*, Miguel de Cervantes Saavedra, Antonio López Editor, Barcelona, 1905.
- Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis, «La Epístola a Mateo Vázquez, redescubierta y reivindicada», *Cervantes*, 27, 2 (2007), pp. 181-211.
- Herrero García, Miguel (ed.), *Viaje del Parnaso*, CSIC, Madrid, 1983.
- Lewis Galanes, Adriana (ed.), *Poesía. Ed. de...*, Miguel de Cervantes Saavedra, Ebro, Zaragoza, 1972.
- Martín de la Cámara, Eduardo (ed.), *Poesías*, Miguel de Cervantes, Rivadeneira, Madrid, 1923.
- Ortiz de Pinedo, José (ed.), *Sus mejores versos*, Miguel de Cervantes, Imprenta de Sordomudos, Madrid, 1929.
- Rivers, Elías L. (ed.), *Viaje del Parnaso. Poesías varias*, Miguel de Cervantes, Espasa-Calpe, Madrid, 1991.

- Rodríguez Marín, Francisco (ed.), *Viaje del Parnaso*, Bermejo, Madrid, 1935.
- Rojas, Ricardo, *Poesías de Cervantes. Compiladas y prologadas por (...)*, Imprenta y Casa Editora de Coni Hermanos, Buenos Aires, 1916.
- Seco, Rafael (ed.), *Viaje del Parnaso*, Miguel de Cervantes, CIAP, Madrid, [s. a.].
- Solís de los Santos, José, «Una edición crítica del soneto “Voto a Dios” de Cervantes», *Philologica Hispalensis*, 18, 2 (2004), pp. 237-261.
- Talens, Jenaro (ed.), *Canto de Caliope y otros poemas*, Miguel de Cervantes, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001.
- Toribio Medina, José (ed.), *Viaje del Parnaso*, 2 vols., Imprenta Universitaria, Chile, 1925-1926.
- Ediciones en internet, accesibles a través de los portales del Centro de Estudios Cervantinos <http://www.centroestudioscervantinos.es>, proyecto Cervantes <http://cervantes.tamu.edu>, y Biblioteca Virtual «Miguel de Cervantes» de la Universidad de Alicante <http://www.cervantesvirtual.com>.

Bibliografía

- Bazet-Broitman, Graciela, «Cervantes poeta: la antología de Ricardo Rojas», *Filología*, 1 (2004-2005), pp. 161-181.
- Canavaggio, Jean, *Cervantès dramaturge. A théâtre à naitre*, Presses Universitaires de la France, Paris, 1977.
- Castro, Américo, y H. A. Rennert, *Vida de Lope de Vega*, Anaya, Salamanca, 1969.
- Cernuda, Luis, «Cervantes, poeta», en *Prosa Completa*, ed. D. Harris y L. Maristany, Barral, Barcelona, 1975 [1962], pp. 973-983.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *La Galatea*, ed. López Estrada y López García-Berdoy, Cátedra, Madrid, 1995.
- *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Cátedra, Madrid, 2002 (2.ª edición revisada y puesta al día).
- Cuiñas Gómez, Macarena (ed.), *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Lope de Vega, Cátedra, Madrid, 2008.
- Díez de Revenga, Francisco Javier, «Clemencín y la poesía de Cervantes», *Monteagudo*, 83 (1983), pp. 43-54.
- «Del entusiasmo al desengaño (en torno a la aventura poético-heroica de Cervantes)», *Anales de Filología Hispánica*, 1 (1985), pp. 59-76.
- «Petrarquismo en la lírica cervantina», en *El Renacimiento italiano. Actas del II Congreso nacional de italianistas, Murcia, 1984*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1986, pp. 113-121.
- «Cervantes poeta y su recepción por los poetas de nuestro siglo», *BBMP*, LXXI (1995), pp. 25-47.
- «De Garcilaso a Cervantes con Petrarca al fondo», en *Homenaje al profesor Trigueros Cano*, Universidad de Murcia, Murcia, 1999, pp. 79-90.
- «Los poemas del Quijote y los “comentarios” de Clemencín», *Cuadernos del Lazarillo*, 28 (2005), pp. 35-40.
- Domínguez Caparrós, José, *Métrica de Cervantes*, CEC, Alcalá de Henares, 2002.

- Dotras Bravo, Alexia, *Los trabajos cervantinos de Salvador de Madariaga. Historia de una idea doble: sanchificación y quijotización*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2008.
- Fernández de la Torre, José Luis, «Cervantes, poeta de festejos y certámenes», *Anales Cervantinos*, 22 (1984), pp. 9-41.
- «Historia y poesía: algunos ejemplos de la lírica 'pública' en Cervantes», *Edad de Oro*, VI (1987), pp. 115-131.
- «La "desordenada" recepción de la poesía cervantina», *Voz y letra*, 18, 1 (2007), pp. 27-47.
- Lara Garrido, José, «Sonetos epicélicos en homenaje del "Divino" Herrera. El rastro tenue de una fama póstuma», en *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*, Universidad de Málaga, Málaga, 1999, pp. 111-147 (anejo XXVI de *Analecta Malacitana*).
- «Entre Pasquino, Góngora y Cervantes. Texto y contextos de un soneto anónimo contestado en el *Persiles*», en *Relieves poéticos del Siglo de Oro*, Universidad de Málaga, Málaga, 1999, pp. 173-217 (anejo XXVII de *Analecta Malacitana*).
- «Cervantes en un soneto, o el prodigio de la mirada marginal», en *4 siglos os contemplan. Cervantes y el "Quijote"*, VV.AA., Eneida, Madrid, 2006, pp. 61-78.
- Laskier Martín, Adrienne, «El soneto a la muerte de Fernando de Herrera: texto y contexto», *Anales Cervantinos*, XXIII (1985), pp. 213-220.
- «Un modelo para el humor poético cervantino: los sonetos burlescos del *Quijote*», en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 349-356.
- *Cervantes and the Burlesque Sonnet*, University of California Press, Berkeley, 1991.
- Mata Induráin, Carlos, «El soneto de Cervantes "A la entrada del Duque de Medina en Cádiz": análisis y anotación filológica», en *Cervantes en Andalucía: biografía, escritura y recepción*, Pedro Ruiz Pérez, Ayuntamiento de Estepa, Estepa, 1998, pp. 143-163.
- «Algo más sobre Cervantes poeta: a propósito de los sonetos del *Persiles*», en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, vol. I, ed. Alicia Villar Lecumberri, Asociación de Cervantistas, Palma de Mallorca, 2004, pp. 651-675.
- «Del amor y de la amistad en la primera parte del *Quijote*: los sonetos de Cardenio y Lotario», en *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Chul Park, Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, Seúl, 2005, pp. 147-161.
- «Veinte poemas de amor y una canción desesperada de Miguel de Cervantes Saavedra», *Mapocho, Revista de Humanidades*, 57 (2005), pp. 55-88 («versión retocada» en «Cervantes y la poesía», en *Navarra canta a Cervantes*, Carlos Mata Induráin, Universidad de Navarra, Pamplona, 2006, pp. 15-57).
- «Los dos sonetos a la pérdida de la Goleta (*Quijote*, I, 40) en el contexto de la historia del capitán cautivo», *RILCE*, 23, 1 (2007), pp. 169-183.
- «Elementos religiosos en la poesía de Cervantes», en *Cervantes y las religiones*, ed. Ruth Fine y Santiago López Navía, Universidad de Navarra, Iberoamericana / Vervuert, Madrid, 2008, pp. 175-198.
- «Los dos poemas de don Luis (*Quijote*, I, 43) y el tema de la navegación amorosa en la poesía de Cervantes», en *Por sendas del Quijote innumerable*, ed. Carlos Romero Muñoz, Visor, Madrid, 2007, pp. 129-154.
- «Two Sonnets about Loss of La Goleta (*Quixote*, I, 40), in the Context of the tale of the Captive Captain», en *Cervantes and Don Quixote. Proceedings of the Delhi Seminar on Miguel de Cervantes*, ed. Vibha Maurya e Ignacio Arellano, Emesco Books, Hyderabad, 2008, pp. 123-146.
- Montero Reguera, José, «Epistolario de Miguel de Cervantes», *Castilla. Estudios de literatura*, 17 (1992), pp. 81-101.
- «La obra literaria de Miguel de Cervantes (Ensayo de un catálogo)», en *Cervantes*, Anthony Close y otros, pról. Claudio Guillén, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995, pp. 43-74.
- «El primer garcilasista», en *500 años de Garcilaso de la Vega*, Centro Virtual del Instituto Cervantes, Alcalá de Henares, <http://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/> [2001].
- «Los preliminares del *Persiles*: estrategia editorial y literatura de senectud», en *Lectures d'une oeuvre: Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, coord. Jean Pierre Sánchez, Éditions du Temps, Nantes, 2003, pp. 65-78.
- «Entre tantos adioses: una nota sobre la despedida cervantina del *Persiles*», en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Asociación de Cervantistas, Palma de Mallorca, 2004, pp. 721-735.
- «Poeta ilustre, o al menos manífico. Reflexiones sobre el saber poético de Cervantes en el *Quijote*», *Anales Cervantinos*, XXXVI (2004), pp. 37-56.
- «A partir de dos sonetos del *Quijote*: estructura y ritmo del endecasílabo cervantino», *Ínsula*, 700-701 (abril-mayo 2005), p. 35.
- «Los poemas carmelitanos de Miguel de Cervantes», en *In labore requies. Homenaje de la región Ibérica Carmelitana a los padres Pablo Garrido y Balbino Velasco Bayón*, ed. Fernando Millán Romeral, Edizioni Carmelitane, Roma, 2007, pp. 659-666.

- «El vano imaginar de nuestra mente», en *Gran Enciclopedia Cervantina*, vol. IV, dir. Carlos Alvar, Centro de Estudios Cervantinos / Editorial Castalia, Madrid, 2007, p. 3932.
- «Poesías para un poeta», en *XVIII Coloquio Cervantino Internacional*, Museo Iconográfico del Quijote / Fundación Cervantina de México / Centro de Estudios Cervantinos, Guanajuato, 2008, pp. 265-299.
- «Trayectoria del epitafio en la poesía cervantina, I», en *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Christoph Strosetzki, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2011, pp. 629-638.
- «Heterodoxias poéticas cervantinas. (Prolegómenos para una edición crítica de la poesía de Miguel de Cervantes)», en *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*, ed. Carmen Rivero Iglesias, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2011, pp. 245-271.
- «Trayectoria del epitafio en la poesía cervantina», *eHumanista*, en prensa.
- Rivers, Elías, «The Horatian Epistle and its Introduction into Spanish Literature», *HR*, XXII (1954), pp. 175-194.
- «Nature, Art and Science in Spanish Poetry of Renaissance», *BHS*, XLIV (1967), pp. 255-266.
- «Cervantes' Journey to Parnassus», *MLN*, 75 (1970), pp. 243-248.
- «Viaje del Parnaso y poesías sueltas», en *Suma Cervantina*, ed. J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley, Támesis Books, Londres, 1973, pp. 119-146.
- «Cervantes y Garcilaso», en *Cervantes. Su obra y su mundo*, dir. Manuel Criado de Val, EDI-6, Madrid, 1981, pp. 963-968.
- Reseña a *Viaje del Parnaso, Poesías completas, I*, Miguel de Cervantes, ed. Vicente Gaos, Castalia, Madrid, 1974, *Cervantes*, 1 (1981), pp. 116-118.
- «Cervantes y Garcilaso», en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Gredos, Madrid, 1983, pp. 565-570.
- «¿Cómo leer el Viaje del Parnaso?», en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1993, pp. 105-116.
- «Cervantes, poeta serio y burlesco», en *Cervantes*, Anthony Close y otros, pról. Claudio Guillén, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995, pp. 211-224.
- Romo Feito, Fernando, «Cervantes ante la palabra lírica», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2001, pp. 1063-1088.
- «Cervantes y la poesía: El viaje del Parnaso», en *El mundo como escritura. Estudios sobre Cervantes y su época*, ed. Inés Carrasco Santos, Universidad de Málaga, Málaga, 2003, pp. 139-156 (anejo XLVIII de *Analecta Malacitana*).
- «Cervantes ante la palabra lírica: el teatro», en *Cervantes y el mundo del teatro*, coord. Héctor Brioso Santos, Reichenberger, Kassel, 2007, pp. 39-69.
- «Nota para el tema 'Cervantes mal poeta'», en *Leyendas negras e leggende auree*, ed. Maria Grazia Profetti y Donatella Pini, Alinea, Firenze, 2011, pp. 147-153.
- «Cervantes ante la palabra lírica: el Quijote», en prensa.
- Ruiz Pérez, Pedro, «El manierismo en la poesía de Cervantes», *Edad de Oro*, IV (1985), pp. 165-177.
- *La distinción cervantina. Poética e historia*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2006 («Contexto crítico de la poesía cervantina», pp. 15-35; «Cervantes y los ingenios andaluces. Notas de poética», pp. 37-57; «El Parnaso se desplaza», pp. 59-85; «El poeta Quijano: fisonomías», pp. 149-167).
- «Cervantes y la poesía», en *Retrato de Miguel de Cervantes Saavedra*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, Universidad de Guanajuato / Museo iconográfico del Quijote, Guanajuato, 2011, pp. 157-204, <http://historiadela-literatura.files.wordpress.com/2012/02/ruiz-pc3a9rez-p-cervantes-y-la-poesia.pdf> [07/07/2012].
- Trabado Cabado, José Manuel, «Herrera y Cervantes frente al mito de Ícaro en la poesía cancioneril», *Estudios humanísticos. Filología*, 18 (1996), pp. 11-36.
- *Poética y pragmática del discurso lírico. El cancionero pastoril de «La Galatea»*, CSIC, Madrid, 2001.
- «Lírica, mundo pastoril y discurso dramático en *La casa de los celos*», *Theatralia*, 5 (2005), pp. 385-396.
- Vega, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, estudio prelim. Rafael Lapesa, Crítica, Barcelona, 1995.

El cervantismo en Estados Unidos

ADRIENNE L. MARTÍN - Universidad de California, Davis

MERCEDES ALCALÁ GALÁN - Universidad de Wisconsin-Madison

STEVEN HUTCHINSON - Universidad de Wisconsin-Madison

FRANCISCO LAYNA RANZ - New York University en Madrid

/ Middlebury College en Madrid

Empiezo con una observación curiosa y reveladora: ninguno de los participantes en este panel en torno al cervantismo en los Estados Unidos nació en ese país. Tal vez sea más exacto notar que podríamos representar la esencia de ese país de emigrantes. Quijotesca, es un decir, todos enseñamos o hemos enseñado en grandes universidades estatales y privadas: Steven Hutchinson y Mercedes Alcalá Galán en la de Wisconsin, yo en la de California y Stanford, y Francisco Layna Ranz en Harvard y Boston University, y en programas norteamericanos en Madrid.

ADRIENNE L. MARTÍN

Nuestra meta es reiterar, o para alguna parte del público presentar, la trayectoria del cervantismo estadounidense y seguir estrechando lazos entre los dos países, con sus divergentes tradiciones críticas y sus dos sociedades cervantinas, la que nos reúne hoy y la Cervantes Society of America, varios de cuyos miembros participan en este congreso.

Hablar del cervantismo estadounidense obliga a contextualizarlo con los estudios hispánicos y de lengua española de ese país. Con más de 35 millones de hispanohablantes, el español es la segunda lengua de Estados Unidos. El hispanismo sigue y seguirá creciendo, y después de la literatura escrita en inglés, la escrita en español es la más estudiada de todas las literaturas en la academia norteamericana.

La historia de ese hispanismo es harto estudiada, lo cual en sí revela su importancia. El campo del Siglo de Oro tuvo mucho prestigio y popularidad

desde el principio, y la centralidad de Cervantes no ha disminuido tanto como se podría creer por el protagonismo de los estudios latinoamericanos. Hasta los años ochenta se enseñaba Cervantes en todo departamento de español, impulsado por los exiliados de la guerra civil y los expatriados británicos, bajo cuya influencia se consolidó y se confirmó el estatus privilegiado del Siglo de Oro en el campo del hispanismo. Una fecha significativa para ese cervantismo fue la contratación de Amado Alonso en Harvard y Américo Castro en Princeton, además de Dámaso Alonso, Casaldueiro, Rodríguez Moñino, Spitzer, Lapesa y Raimundo Lida, como profesores visitantes o catedráticos permanentes en una serie de universidades prestigiosas del país.

Subsecuentemente investigadores como Gilman, Márquez Villanueva, Parker, Rivers, Sobejano, Avalu-Arce, Carrasco, Guillén padre e hijo, Murillo, Durán, Wardropper, Scheville y Bonilla, entre otros, entrenaron a discípulos que ahora ocupan las cátedras de Siglo de Oro y Cervantes, quienes a su vez forman a las generaciones futuras.

Algunos de esos primeros maestros y discípulos gestionaron colecciones importantes de obras cervantinas en las bibliotecas de la Universidad de California en Berkeley, Los Ángeles y Santa Bárbara, y en otros *colleges* y bibliotecas públicas y privadas. George Ticknor, uno de los primeros profesores de literatura española en Harvard, fue un temprano fundador de la disciplina en el siglo XIX, y donó su biblioteca privada de literatura española a la biblioteca pública de Boston (Boston Public Library). Hoy la colección de la Biblioteca Cushing de la Universidad de Texas A&M es valiosísima, junto al Proyecto Cervantes de la misma universidad, dirigido por el profesor Eduardo Urbina.

Entre los años setenta y ochenta se consagró en Estados Unidos lo que Antoine Compagnon llamó «el demonio de la teoría», y los estudios literarios se fueron por otro camino, con cierto peregrinaje inicialmente quijotesco de los estudiosos del Siglo de Oro hacia varios tipos de estudios interdisciplinarios, que en sus enfoques más serios tienen un valor apreciable en el mercado académico. En las últimas décadas, el cervantismo estadounidense se está distanciando de su obsesión con varios *ismos* que a veces prescindían de los textos. A la vez, en años recientes se aprecia un creciente interés en los estudios coloniales, que conlleva una mayor participación de los investigadores inicialmente entrenados en Siglo de Oro.

Aquel cervantismo preocupado con la teoría ha evolucionado, para bien o para mal, hacia nuevos horizontes críticos bajo la rúbrica general de los

estudios culturales. Los estudios sobre materialismo cultural, mujeres y género sexual, moriscos y conversos, aspectos transatlánticos, y la materialidad del libro, por ejemplo, están marcados por una notable vuelta a la historia y el contexto sociocultural, y al posicionamiento político-social de los autores, que la deconstrucción había olvidado.

La Cervantes Society of America, sociedad hermana en varios aspectos de la Asociación de Cervantistas, está involucrada directamente en esos cambios, y no solo a través de su revista *Cervantes*. La CSA nació de la conjunción de dos congresos cervantinos celebrados el primero en la Universidad de Fordham de Nueva York en 1977, y el segundo en Pomona College de California en 1978. En este último se llegó a crear la sociedad, que sigue abierta a todos los que se interesen por la vida y obra de Cervantes.

La primera reunión oficial de la CSA fue en diciembre de 1979, como parte del congreso de la Modern Language Association en San Francisco. Asistieron unos cuarenta cervantistas y Juan Bautista Avallé-Arce, el primer presidente de la Sociedad, dio el discurso inaugural. Allí se fundó la Cervantes Society of America, con 166 miembros y \$540,19 en tesorería. Dos años después Martín de Riquer fue elegido el primer miembro de honor de la Sociedad.

Desde entonces nos reunimos cada año, en el marco del congreso de la MLA, invitamos a un destacado cervantista a dar una conferencia plenaria, y organizamos una o dos sesiones abiertas. Pero nuestro cervantismo no acaba allí, porque aparte de las sesiones auspiciadas, se celebran anualmente cuatro simposios cervantinos regionales: en California, Chicago, Florida, y Texas. El californiano, inaugurado en 1989, es el más antiguo, y fue fundado con la participación de cervantistas de varios campus de la Universidad de California. A estos simposios regionales asisten cervantistas establecidos y principiantes, incluidos algunos alumnos de posgrado, de todas partes del país.

Nuestro colega Enrique García Santo Tomás, de la Universidad de Michigan, en uno de los prólogos al importante libro editado por Francisco Layna Ranz y Georgina Dopico Black en 2009, *USA Cervantes*, repasa en detalle «el paradigma estadounidense», y concluye constatando la buena salud de los estudios sobre Cervantes en Estados Unidos. Y sí, a pesar de la llamada crisis de las humanidades en ambos lados del Atlántico, Cervantes sigue ubicuo en Estados Unidos, dentro y fuera de la academia.

Relaciones entre el cervantismo norteamericano y español

MERCEDES ALCALÁ GALÁN

Antes de empezar quiero insistir en la vocación universal del cervantismo, en que es un campo sin centro geográfico y que no existiría tal y como lo conocemos sin las aportaciones fundamentales de cervantistas de todo el mundo. Aunque esta mesa redonda se ocupe de las relaciones entre dos cervantismos concretos, el español y el norteamericano, no se pretende inferir que estos sean los ejes principales sobre los que se articulan las dinámicas críticas de nuestra disciplina.

En primer lugar quiero rendir un sincero y pequeño homenaje a la generosa empresa que supuso la edición y publicación del volumen *USA Cervantes*, que fue, como explica Paco Layna, un proyecto que dio voz a treinta y nueve cervantistas que ejercen como tal desde el ámbito académico norteamericano, ya que además de publicar sus artículos se les pidió que definieran su poética crítica cervantina y su posición en la profesión. Este libro, de 1220 páginas, fue posible gracias al esfuerzo y visión de sus editores, Paco Layna y Gigi Dopico, pero sobre todo gracias al, nunca mejor dicho, quijotismo y a la liberalidad de Ramón Alba que desde su editorial Polifemo se embarcó en un proyecto tan generoso e intelectualmente estimulante como insensato desde el punto de vista empresarial.

USA Cervantes supone un esfuerzo por tender puentes muy necesarios entre dos mundos aislados, el cervantismo español y el norteamericano, bastante ajenos el uno al otro, y, a menudo, sujetos a generalizaciones y descalificaciones que abren una injustificada brecha, fruto de un profundo desconocimiento mutuo, entre los estudiosos de Cervantes a los dos lados del Atlántico. La publicación de este ambicioso volumen supuso un esfuerzo por dar a conocer el cervantismo norteamericano en España desde la variedad y amplitud de posturas críticas avalada por el extenso, que no exhaustivo, número de participantes.

Sobre la falta de encuentro entre el cervantismo norteamericano y el español escribe James Iffland:

Se van cristalizando «universos paralelos», con poca o ninguna conexión entre sí. Esto contribuye, a su vez, a la solidificación de ciertos mitos basados en sospechas mutuas. Los colegas en España, por ejemplo, creen que los norteamericanos nos hemos vuelto locos gracias a los excesos de la «teoría». Sabiendo lo que piensan de nosotros, reaccionamos echando pestes respecto

a la «polvorienta filología trasnochada» que supuestamente caracteriza a la academia española. Y así terminamos con una especie de diálogo de sordos (p. 671).

Por su parte, Francisco Márquez Villanueva celebra que el cervantismo es, tal vez, «la parcela más productiva de todo el latifundio hispanista» que en los últimos cincuenta años ha contado con «una constelación de maestros, amplio abanico de escuelas y metodologías, así como saludable diversidad de revistas, asociaciones, y congresos» (p. 824). Sin embargo, también acusa la dispersión crítica que deviene de la abundancia. Como señala, «es preciso reconocer que somos un campo fértil pero desorientado». Y abunda en el tópico tan repetido de que «en el espacio norteamericano han predominado hasta la saciedad los acercamientos teóricos y narratológicos, lo mismo que en España, por el contrario, permanece encasillada la erudición menuda y acumulativa» (p. 825).

Sin citar nombres, la web, además de una espléndida herramienta de comunicación, de intercambio de ideas y de colegialidad académica, desgraciadamente ha sido también, aunque minoritariamente, en los últimos años un foro en el que se han vertido descalificaciones rayanas en el insulto y que han distorsionado y acentuado lugares comunes como la división entre teoría descabellada y rancio positivismo. De esta manera se ha llegado a extremos tan absurdos y antiacadémicos como puede ser el calificar de farsantes a teóricos como Foucault y Bajtín así como a aquellos que los citan y también se ha llegado a ridiculizar la labor filológica como fruto de un positivismo arcaico y estéril. Estos desafortunados intercambios, que no pasarían de anecdóticos, al ser amplificados por el mundo digital sí han contribuido a crear un ambiente de desconfianza mutua muy en contra de un espíritu académico de tolerancia y diálogo en consonancia con el esfuerzo de los que organizan congresos como el presente o de los que editan volúmenes, y no solo *USA Cervantes*, que incluyen a expertos de ambos mundos que, en realidad, son parte de uno solo: el de los estudios cervantinos. Personalmente, creo que aunque cada sistema académico tiene sus idiosincrasias y querencias las generalizaciones tópicas no se fundan en la realidad. Hay buenos y malos trabajos críticos en todas partes y, si algo define al cervantismo actual, es la interdisciplinariedad y la apertura a diferentes enfoques y tendencias críticas y esto, afortunadamente, ocurre a ambos lados del Atlántico.

En realidad hoy el cervantismo más que nunca es fiel a su vocación universalista y goza de una gran vitalidad gracias a espléndidas iniciativas como la Biblioteca Virtual, el Proyecto Cervantes, financiado por instituciones norteamericanas y españolas, el *Quijote* interactivo de la Biblioteca Nacional, la *Gran Enciclopedia Cervantina* y el *Banco de imágenes del «Quijote»* auspiciados por el Centro de Estudios Cervantinos, así como también gracias a otras empresas más modestas pero efectivas como puede ser la digitalización y libre acceso de todos los números de la revista *Cervantes* de la Cervantes Society of America. Todas estas iniciativas, entre otras muchas, están rediseñando el mapa del cervantismo al hacer que se borren las insularidades geográficas y que la galaxia digital sea un ámbito en el que se comparten textos, imágenes, ediciones, artículos, obras de referencia, etc., abriendo un espacio para un diálogo que no puede sino fortalecer los lazos de la comunidad intelectual formada por los que estudiamos las obras de Cervantes.

Por otra parte, quiero terminar con una reflexión sobre la situación de las humanidades en una actualidad dominada tanto por la crisis económica como por iniciativas políticas que surgen al amparo de esta y que parecen amenazar lo que despectivamente empieza a llamarse «la torre de marfil» de los estudios humanistas. En Estados Unidos, e imagino que en España y en otros países las cosas irán en el mismo sentido dada la situación actual, hay una pregunta que se repite hasta la náusea y que, evidentemente, tiene una intención más política que especulativa. La pregunta formulada tanto por políticos locales como por administradores y altos cargos de instituciones universitarias es: ¿Para qué sirven las humanidades? lo cual podría traducirse como ¿cuál es la rentabilidad económica del estudio de las humanidades? y claro, frente a ingenierías o estudios de economía no tenemos mucho que hacer si se sigue empujando el criterio de rentabilidad como sinónimo de valor. En realidad la pregunta ¿para qué sirven las humanidades? es tan poco pertinente como preguntar ¿para qué sirve nacer? o ¿para qué sirve morir? Nacemos y existimos al margen de criterios de utilidad que se manejan como si representaran lo único esencial e indiscutible.

Frente a una tendencia creciente que considera las humanidades como un lujo accesorio en el ámbito de la educación y a unas políticas que empiezan a ver el mundo de la cultura como superflua frivolidad los que estudiamos a Cervantes tenemos, si cabe, una responsabilidad mayor. En Estados Unidos, Cervantes equivale al prestigio indiscutible dado al autor del clásico entre

los clásicos, *Don Quijote*. Y eso nos da cierta visibilidad, que no protección, ante la vorágine de recortes presupuestarios que se avecinan en las instituciones universitarias norteamericanas. Por eso mismo el hispanismo y concretamente el cervantismo debe seguir siendo un núcleo de resistencia ante el declive forzado de los estudios humanísticos. Ahora más que nunca la vocación universalista de los estudios cervantinos tiene un sentido que va más allá de lo académico y, de esta manera, el cervantismo debe tomar conciencia de su relevancia e importancia global en el ámbito de los estudios literarios. Por todo ello, y pese al enorme esfuerzo que supone el hacer posible congresos como este, lo cual agradezco de corazón a los organizadores, es realmente importante que estemos aquí todos los que estudiamos a Cervantes desde tantas partes del mundo.

Bibliografía

Dopico Black, Georgina, y Francisco Layna Ranz (ed.), *USA Cervantes: 39 cervantistas en Estados Unidos*, Ediciones Polifemo / CSIC, Madrid, 2009.

Primero, quiero reconocer el admirable proyecto que se realizó en forma de un volumen singular, *USA Cervantes*, editado por Paco Layna y Gigi Dopico y publicado por Ramón Alba a través de su editorial Polifemo. Al margen de los trabajos inéditos, la gran originalidad de este volumen consiste en que cada autor se vio obligado a reflexionar sobre su relación con la obra cervantina, y allí vemos una gran variedad de historias personales, intereses y planteamientos críticos que en su conjunto iluminan desde muchos ángulos el monstruo llamado cervantismo.

Como indica uno de los autores, la salud del cervantismo en Estados Unidos se debe en parte a algo que no tiene nada que ver con Cervantes: el factor demográfico que hace que el español sea de facto el segundo idioma del país y que los departamentos de Español sean grandes y que tengan un currículum que incluye, entre otras cosas, cursos sobre los Siglos de Oro y el *Quijote*, para los que se necesitan especialistas.

En este volumen se aprecia en seguida que no existe un cervantismo norteamericano como tal, sino que los cervantistas que trabajan en universidades norteamericanas proceden de buen número de países y conectan de diversas maneras con el cervantismo practicado en otras partes del mundo. De hecho, más de un tercio de los contribuyentes son de España o de otros países hispanohablantes. Algunos de los autores reconocen a sus maestros y trazan genealogías críticas, y en efecto, ciertas universidades con sus catedráticos han desempeñado un papel muy importante: por ejemplo, Harvard University,

STEVEN HUTCHINSON

con Stephen Gilman y Francisco Márquez Villanueva. Sin embargo, sus muy destacados discípulos trabajan con enfoques, planteamientos y métodos enteramente distintos a los de sus maestros: las influencias, cuando las hay, funcionan de una manera bastante oblicua. Para bien o para mal, en Estados Unidos casi no ha habido escuelas formativas de aquellas que suponen una continuidad, una tradición, de prácticas críticas o filológicas.

Igual que en otros muchos países, el *Quijote* en Estados Unidos ocupa un lugar periférico. Aunque la influencia del *Quijote* en el desarrollo de la novela moderna no es ningún secreto, para la mayoría de los colegas dentro y fuera de nuestros departamentos, se puede imaginar el universo sin el *Quijote*, como dice el Pierre Menard de Borges: «El *Quijote* es un libro contingente, el *Quijote* es innecesario», y precisamente por eso le interesa profundamente a Menard, a quien cito otra vez: «El *Quijote* 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 incompreensión y quizá la peor» (Borges 2005:479, 481). Borges intenta provocar, sí, pero no creo que se equivoque: el aura del *Quijote* como libro culturalmente sagrado, cuyas ediciones modernas procuran fijar el texto definitivo —una labor necesaria, desde luego—, me parece un estorbo a la lectura de un libro fundamentalmente irreverente hacia casi todo lo que más se toma en serio.

En *USA Cervantes* Márquez Villanueva cuenta que la primera frase que leyó como niño fue la primera del *Quijote*. No sé cómo sería tener el *Quijote* como referencia central desde los primeros recuerdos de la niñez. Otros muchos autores cuentan cómo llegaron al *Quijote* por los senderos más accidentados, y de manera tardía. Yo como adolescente en Zululandia leía a Shakespeare, a Mark Twain, a Joyce, a los grandes novelistas rusos, pero solo me enteré de la existencia del *Quijote* cuando tenía 17 años. Lo leí, creo que entero, en traducción inglesa, pero no aprendí español hasta unos siete años más tarde, y entonces sí leí el texto original. Ese libro innecesario y contingente poco a poco se convirtió en imprescindible, sin el cual el universo no sería imaginable, pero siempre estaba en compañía de otros muchos textos, algunos de ellos del propio Cervantes. No es necesariamente una desventaja llegar a Cervantes de forma tardía y a través de otros intereses bastante bien desarrollados.

Se ha hablado mucho de la susceptibilidad de la crítica norteamericana hacia las distintas modas teóricas, y efectivamente, si en tiempos de los formalismos y estructuralismo se buscaba, por ejemplo, la coherencia textual y

el uso de ciertos tropos, en tiempos de postestructuralismo se buscaba la incoherencia, la fragmentación, e imperaban Lacan, Derrida, Foucault, Bajtín, el feminismo y estudios de género, el nuevo historicismo, los estudios post-coloniales, y un largo etcétera. Las actitudes hacia cada una de estas figuras y corrientes han ido evolucionando, convergiendo y chocando con nuevas tendencias, pero desde hace por lo menos quince años casi ningún cervantista en EE.UU. ha intentado aplicar deductivamente ningún esquema teórico a la obra cervantina. Lo que irónicamente se llama «grand theory» queda muy atrás, así que no hay que exagerar los excesos de la teoría literaria. Un indicio de la corriente inversa es precisamente la reivindicación del trabajo en el archivo, hasta tal punto que a veces se desprestigia todo trabajo que no presente algún texto inédito, por intrascendente que sea este.

Lo que sí quiero destacar es la muy marcada apertura interdisciplinaria del cervantismo practicado en Estados Unidos. Los estudios literarios se conjugan con la retórica, la filosofía, la psicología, el estudio de otras artes, la cultura y la historia por supuesto (a veces tomando la historiografía francesa como modelo), el estudio de las religiones, etc. La eficacia y validez del resultado dependerá, por supuesto, de la competencia de cada investigador, pero en general me parece que se han producido unas cuantas investigaciones muy convincentes e innovadoras. Desde luego, la interdisciplinariedad se practica en un grado u otro en todas partes: simplemente quiero subrayar que en Estados Unidos es realmente la norma hoy en día.

A Cervantes se le denegó la petición de ir a América, y él mismo dice en la dedicatoria del *Quijote* de 1615 que rechazó la invitación —sin ayuda de costa— del emperador de China para ir a China y ser rector del colegio donde se enseñara la lengua castellana mediante la lectura del *Quijote*. Lo que no pudo o no quiso hacer Cervantes lo ha hecho el *Quijote*: corriendo por el orbe, enseñando la lengua de Cervantes y promulgando el cervantismo. Lo bueno del *-ismo* de *cervantismo*, a diferencia de casi todos los demás *-ismos*, es que no excluye lo que no es y no supone ningún modo específico de pensar o creer. Regala a la humanidad una dosis de humanidad, y como toda gran obra de arte es más un regalo que un objeto para descifrar. Esto lo reconoció Dostoievski, quien le rindió este famoso homenaje:

No hay en todo el mundo una obra literaria más profunda y magnífica. Ésta es, hasta ahora, la última y más grande expresión del pensamiento humano;

Bibliografía

Borges, Jorge Luis, «Pierre Menard, autor del *Quijote*», en *Obras completas*, vol. 1, Emecé, 2005, Buenos Aires, pp. 475-482.
 Dopico Black, Georgina, y Francisco Layna Ranz (ed.), *USA Cervantes: 39 cervantistas en Estados Unidos*, Ediciones Polifemo / CSIC, Madrid, 2009.

ésta es la ironía más acerba que el hombre ha sido capaz de concebir. Y si el mundo llegara a su fin, y si se preguntara entonces a la gente: «¿Habéis entendido vuestra vida en la Tierra, y a qué conclusiones habéis llegado? El hombre podría señalar, en silencio, el *Quijote*.

El *Quijote* pertenece a todos y a ninguno. Su referencia inmediata es la España de su época, pero su alcance es universal. En un curso sobre el *Quijote* que dimos Mercedes Alcalá y yo en Senegal, sin medios para dar más que fotocopias de capítulos clave, los alumnos captaron el sentido y el espíritu de esta obra escrito por un exesclavo europeo en África, y nos regalaron camisetas con las figuras de don Quijote y Sancho bajo el árbol nacional, el baobab. En Guanajuato, México, los autobuses indican con grandes letreros que esta es la capital cervantina de América, y gracias en parte a Eulalio Ferrer, quien leyó el *Quijote* en un campo de concentración francés, el *Quijote* ha dado más vida aún a esta espléndida ciudad colonial, hasta tal punto que algunos no entienden por qué las imágenes de san Quijote están fuera de las iglesias. Se podrían multiplicar las anécdotas por todo el orbe. El cervantismo en Estados Unidos figura como una parte íntegra del cervantismo universal.

**Cervantes en Estados Unidos.
A propósito de un libro y sus
39 colaboradores**

FRANCISCO LAYNA RANZ

Han pasado ya muchos años desde que George Mariscal abandonara el cervantismo con aquellas preguntas que aún hoy resuenan como recién pronunciadas: «What kind of Cervantes do we want? Or, put another way, what kind of Cervantes do we need? Not only as individual readers but as communities, academic and otherwise» (Mariscal 1999:205). No sé si en este tiempo transcurrido hemos llegado realmente a alguna conclusión. Seguimos dando cuerda a un debate tan antiguo como enconado. Recientemente alguien comentaba que «la reflexión sobre el hispanismo se ha convertido en todo un género» (Cabo 2007:81). Hasta hace nada consistía casi exclusivamente en defender con denuedo posiciones críticas, cuyas armas con frecuencia no pasaban de la descalificación o el ninguneo. Todos ustedes saben a qué me refiero. Dotar al discurso teórico de «connotaciones de universalidad y cosmopolitismo frente al localismo metodológico y epistemológico de los estudios hispánicos, particularmente en sus variantes peninsulares» (Cabo 2007:82). Antiguos y modernos, presentismo y eternalismo, forma y materia, legado positivista y preeminencia teórica, historia cultural e historia literaria y así

podríamos seguir en este juego de binarios opuestos para definir orillas tan dispares. Se suele decir que el hispanismo es la suma de lo propio y lo ajeno (Pontón 2007:21). El problema es que personalmente ya no estoy seguro de qué es propio y qué ajeno, si Cervantes o este cervantismo que en esta mesa representamos. Intento estar al tanto de cualquier novedad, e intuyo en los últimos años un cierto cansancio en el mantenimiento de banderías críticas, una especie de tregua entretejida de eclecticismo y desánimo.

Deberíamos en buena lógica preguntarnos por las divergencias entre un cervantismo y otro. Y he acudido buscando respuestas a un buen número de colegas que trabajan con Cervantes en los Estados Unidos. La mayoría contesta que el americano es más relajado y libre que el cervantismo español, que está más vigilado, con mayor audiencia y exposición al juicio. Esta libertad americana procede, dicen, de que institucionalmente es un discurso débil en el ámbito académico anglosajón. Esta marginalidad resta rigidez y posibilita el trazado de puentes entre distintas disciplinas críticas. Y no son pocos también los que consideran que este *think outside the box* puede desembocar tanto en lecturas originales como en ideas disparatadas.

Igualmente habría que preguntarse si el cervantismo se puede desvincular del hispanismo en general. Creo que la respuesta está clara si pensamos en Latinoamérica, cuyos estudios tienen una dimensión política que por estos lares escasea. De cualquier modo, parece que Cervantes se libra de la batida en retirada de los que desde Martínez de la Rosa y hasta hace dos días llamábamos estudios del «Siglo de Oro». Quiero decir que los estudiantes americanos siguen acudiendo a las clases a la mayoritaria convocatoria del *Quijote*, aunque, eso sí, en riguroso detrimento de otras obras de Cervantes.

Si pensamos en la tarea crítica de Bill Childers, Bruce Burningham, Rogelio Miñana o el último David Castillo, por ejemplo, tendremos que concluir que los estudios culturales han acampado decididamente en el cervantismo americano. Y a propósito de constatar esta evidencia me gustaría tirar de dos hilos que estimo curiosos. Hace poco me comentaba Jacques Lezra que notaba en su país un *revival* historicista que a él le provocaba una imprecisa incomodidad. Esto claramente procede de que los estudios culturales desempolvaban una historia condenada al olvido por la nueva crítica americana de los años sesenta y por los diversos *ismos* teóricos posteriores. La Historia, así, vuelve a ser el renglón sobre el que discurre la no siempre nueva sintaxis cultural.

El otro hilo procede de algo que ya en el año 1999 reclamaba David Kastan, el célebre profesor de la Universidad de Yale experto en Shakespeare: el regreso a los archivos para garantizar un mayor conocimiento de la producción, transmisión y recepción de los textos. En el cervantismo americano esto parece tener su huequito dentro incluso de los estudios culturales. Childers o Shuger son nombres que apoyan lo que digo. Y esto nos aboca a otra cuestión de alcance y envergadura en lo que venimos tratando.

Un simposio sobre el futuro de la crítica y la teoría en el siglo *xxi* fue organizado en 2003 por la Universidad de Chicago y por la prestigiosa revista *Critical Inquiry*, una de las publicaciones periódicas norteamericanas más pujantes dentro del ámbito de las ciencias humanas. Más de quinientos profesores se reunieron en la ciudad de Chicago para dilucidar el futuro de la crítica y la teoría. Cinco sugerencias fueron allí enunciadas:

1. Hemos superado la era de la gran teoría y entramos en un periodo de «acumulación empírica».
2. La teoría ha abandonado en la actualidad sus compromisos sociopolíticos y debe encarar un «therapeutic turn» a preocupaciones éticas y estéticas.
3. El mayor desafío de las humanidades será determinar el destino de la literatura en este siglo *xxi* y asegurar el lugar de lo estético en el ámbito de la creciente influencia de la cultura de masas y de la comercialización del arte.
4. Por otro lado, nos avisaron, no debemos olvidar que nuestra cambiante actualidad se ve dominada por un nuevo horizonte en la investigación en política, ciencia, arte y religión.
5. A tenor de lo expuesto, la teoría y la crítica del siglo *xxi* deben tomar diferentes rumbos de difusión, no circunscritos al texto impreso, la monografía al uso y a otras formas tradicionales de transmisión (Mitchell 2004:330-331, Schwartz 2007:14).

Todo lo cual lleva a declarar el fin de la gran era de la teoría en los espacios intelectuales norteamericanos para dar la bienvenida a una nueva y menos abarcadora teoría: la *medium theory* (Mitchell 2004:332). El 19 de abril del 2003 el *New York Times* recogía la noticia con un artículo firmado por Emily Eakin y titulado «The Latest Theory Is That Theory Doesn't Matter». Y en el *Boston Globe* Alexander Star firmaba un artículo titulado «Crisis Theory».

En esta misma dirección hay que localizar que universidades como Cuny, Stanford, Washington, Loyola o Toronto propugnan un cada vez menos tímido regreso a la filología, a menudo con la etiqueta de *Textual Studies* (Pontón 2007:20). Podríamos incluso decir que Randal McLeod, de la Universidad de Toronto, o Martin Eisner, profesor de literatura comparada de Columbia University, abanderan una remozada filología a la que quieren presentar como futuro de la crítica en los Estados Unidos. Sí, ustedes han oído bien. ¿Significa esto que la vieja filología cabalga de nuevo con sus *estemas* afilados por el horizonte universitario de los Estados Unidos? ¿Qué significa realmente todo esto? No estoy seguro, pero si fuera obligado a contestar diría que nada, si se me permite este ataque de brusca sinceridad. Nada porque no hemos entrenado a nuestros alumnos en la exigente disciplina filológica y salvo inopinados vuelcos en el porvenir académico, no hay indicio seguro de una nueva y americana escuela de filología. Suena más a rechazo de lo predominante que a cualquier otra cosa. También a exigencia de nuevos modelos textuales que impone la galaxia digital (fundamental el trabajo de Lucía). Y sobre todo, remite a la propia naturaleza de la academia estadounidense. Ustedes sabrán que nada allí tiene excesiva duración, y lo que hoy significa auge, mañana es declive. Esto provoca una viveza y variedad en los afanes críticos que calificaría sin duda alguna de definidoras.

Por otro lado, más que nunca veo ahora posible un intercambio integrador, de mano tendida, un cierto tono ecuménico que lime asperezas y acerque posiciones enfrentadas en la crítica cervantina en ambas orillas, la americana y la española. Esto fue lo que me llevó, a finales de noviembre del 2005, a imaginar un puente que se pretendía necesario y abarcador. Me estoy refiriendo al volumen *USA Cervantes. 39 cervantistas en Estados Unidos*. Desde un primer momento pensé en un libro que se presentara diferente a la habitual miscelánea cervantina. Deseaba hacer un homenaje aquí, en España, a aquellos que se las ven y se las desean con Cervantes allí, en Estados Unidos. Para eso era de rigor que el crítico tuviera un protagonismo inusual fuera de las aulas o los foros profesionales. En la página impresa debía quedar la marca o impronta del que analiza, no únicamente su análisis. El resultado fue que todos los colaboradores debían prologar su artículo con una revisión de su propia trayectoria profesional. Un preliminar que tratara de inicios, maestros, giros de rumbo, proyectos... Es decir, la privada recámara del crítico. Y fue un éxito, debo decirlo sin rodeos. Todos, o casi todos, mostraron una fervorosa

Bibliografía

- Cabo Aseguinolaza, Fernando, «Los lugares del hispanismo», *Estudios Hispánicos. Perspectivas Internacionales, Hispanic Issues Online*, 2 (2007), pp. 81-87, <http://hispanicissues.umn.edu/issues/2007.html>.
- Dopico Black, Georgina, y Francisco Layna Ranz (ed.), *USA Cervantes. 39 cervantistas en Estados Unidos*, Polifemo / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2009.
- Eakin, Emily, «The Latest Theory Is That Theory Doesn't Matter», *New York Times*, 19 de abril de 2003.
- Eisner, Martin G., «The Return to Philology and the Future of Literary Criticism: Reading the Temporality of Literature in Auerbach, Benjamin, and Dante», *California Italian Studies*, 2, 1 (2011), <http://escholarship.org/uc/item/4gq644zp>.
- Gies, David T., «El Hispanismo que viene: Estados Unidos y Canadá», *Arbor*, CLXVIII, 664 (abril 2001) pp. 493-511.
- Harpham, Geoffrey G., «Returning to Philology. The Past and Future of Literary Study», en *New Prospects in Literary Research*, ed. K. Hilberlink, Royal Netherland Academy of Arts and Sciences, Amsterdam, 2005, pp. 9-26.
- Kastan, David, *Shakespeare after Theory*, Routledge, New York, 1999.
- Lucía, José Manuel, *Elogio del texto digital. Claves para interpretar el nuevo paradigma*, Fórcola, Madrid, 2011.
- Mariscal, George, «The Crisis of Hispanism as Apocalyptic Myth», en *Cervantes and His Postmodern Constituencies*, ed. Anne Cruz y Carroll Johnson, Garland, New York, 1999, pp. 201-217.

- Mitchell, W. J. T., «Medium Theory: Preface to the 2003 Critical Inquiry Symposium», *Critical Inquiry*, 30 (2004), pp. 324-335.
- Philology and Its Histories, ed. Sean Gurd, The Ohio State University, 2010.
- Pozuelo Yvancos, José María, «Hispanismo y retórica de la crisis», *Lateral*, 99 (2003), p. 6.
- Pontón, Gonzalo, «El Quijote en teoría», en *La recepción del «Quijote» en su IV centenario*, núm. monográfico de *Ínsula*, 700-701 (2005), pp. 37-40.
- «Notas sobre la impronta de la teoría literaria en el hispanismo», en *Las Humanidades y el Hispanismo*, núm. monográfico de *Ínsula*, 725 (2007), pp. 20-21.
- Schwartz, Lia, «De hispanismos, los siglos XVI y XVII y el olvido de la historia», *Ciberletras*, 6 (2002), <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/vo6.html>.
- «Entre dos mundos y dos continentes: los *antiqui auctores* y las literaturas hispánicas», en *Las Humanidades y el hispanismo*, núm. monográfico de *Ínsula*, 725 (2007), pp. 12-15.
- «La cultura áurea desde el hispanismo norteamericano: nuevas perspectivas críticas», en *El sueño del Siglo de Oro*, núm. monográfico de *Ínsula*, 739-740 (2008), pp. 20-22.
- Star, Alexander, «Crisis Theory», *Boston Globe*, 19 de abril de 2003.

acogida a ese diván en el que desempolvar otro tipo de memoria. La empresa era ambiciosa y exigía tiempo, apoyo y mucho, mucho trabajo. Recuerdo que una mañana, con horas por delante para pasear y charlar, le expuse a Ramón Alba, *alba máter* de Ediciones Polifemo, la enorme catedral en la que había pensado. Y dijo que sí, sin condiciones. Nunca hubiera encontrado una editorial que se arriesgara tanto, laboral y económicamente, si el señor Alba hubiera obrado razonablemente y se hubiera negado. No hay muchas editoriales españolas, sin respaldo institucional, se entiende, que tengan el arrojo y la valentía de Ediciones Polifemo. Rebuscó en su cajonera, y dio con la ayuda decisiva e inestimable del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Escribí a Georgina Dopico Black, le expliqué el caso y aceptó sin más trabajar conmigo en labores de coordinación y edición del volumen. Fue agotador y por momentos crispante, pero en marzo del 2009 salió a la luz *USA Cervantes. 39 cervantistas en Estados Unidos*.

El libro tiene un defecto fundamental: se podrían hacer ocho volúmenes más con los ausentes. Muchos no pudieron por distintas cuestiones (pienso en Friedman, Cascardi, Mary Gaylord, Armstrong...). Otros no entraron por un mera cuestión de espacio y de organización editorial. Y algún caso hay de olvido imperdonable por nuestra parte. Pero también tiene una virtud, claramente expuesta por Julio Baena en su prólogo. Decía allí: «Muchos de los cervantistas con los que coincidí en puntos de vista y enfoques están incluidos en este volumen. Otros, aquellos con los que estoy en desacuerdos profundos, también están incluidos en este volumen». De cualquier modo creo que es hora de mirar otros ombligos. Vean la procedencia de los participantes en este congreso: Rusia, México, Argentina, Israel, Francia, Brasil, Italia, Japón, Portugal, India, Alemania, Uruguay... Estrechar las miras en autor tan abierto a la lectura dispar como Cervantes es penoso y empobrecedor. Este ánimo conciliador fue el origen de este *USA Cervantes*. Si hemos conseguido algo, el tiempo lo dirá. Si no hemos conseguido nada, la intención, que diría Kant, era buena.

Cervantes y el *Quijote* en la Música. Pasado y presente

BEGOÑA LOLO - ADELA PRESAS

Universidad Autónoma de Madrid

El cervantismo es, sin lugar a dudas, una de las líneas de investigación de mayor pujanza a nivel internacional, refrendada además por numerosas asociaciones científicas exclusivamente dedicadas a este tema. Este campo de investigación, cuyos orígenes se sitúan en el siglo XVIII (Rey Hazas y Muñoz Sánchez 2006), ha estado ligado tradicionalmente al ámbito de la Filología, la Literatura española y la Teoría y Crítica literarias fundamentalmente, desarrollando una interdisciplinariedad puntual que se ha basado, en muchas ocasiones, en postulados historicistas de carácter empirista, más centrados en la elaboración de repertorios o corpus temáticos y su vinculación con la obra cervantina que en el análisis en profundidad de su significado. Las celebraciones del III Centenario de la edición de la Primera Parte del *Quijote* (2005), permitieron comprobar esta falta de una verdadera inserción en el discurso y pusieron en evidencia la falta de un estudio sistemático de la obra de Cervantes desde la perspectiva y metodología de otras disciplinas que aportasen una nueva perspectiva analítica y, por tanto, un enriquecimiento profundo en este campo.

Es dentro de este enfoque de estudio sistematizado de la obra cervantina donde el equipo de musicología de la Universidad Autónoma de Madrid se insertó al poner en marcha en el año 2000 su primer proyecto de investigación, financiado por el Ministerio, tal y como se expone a continuación.

Antecedentes

Desde el año 2000, el equipo de investigación musicológico de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM) puso en marcha un nuevo proceso de acercamiento al cervantismo, a través del estudio de forma sistematizada del repertorio musical creado a partir de la obra de Cervantes. Esta línea

¹ «Temas cervantinos en la música y la danza europea: siglos XVIII-XX» (2001-2003), proyecto (I + D) coordinado con dos subproyectos Ministerio de Ciencia y Tecnología, ref. HUM2004-05627-Co2-01/ARTE. Con la participación de la UAM, la Universidad de Oviedo y el Archivo Manuel de Falla. «El Quijote en la música europea: siglos XVII-XIX. Mito y desmitificación» (2004-2007), Ministerio de Educación y Ciencia, ref. HUM2004-05627-Co2-01/ARTE. UAM (2004-2007). Becaria: Adela Presas Villalba (beca FPI 2005-2009). «El Quijote en la música española» (2005-2006), Comunidad Autónoma de Madrid-Universidad Autónoma de Madrid. «Cervantes y el Quijote en la música del siglo XX» (2008-2012), Ministerio de Ciencia e Innovación, HUM2007-61277/ARTE. Con la participación de la UAM, la Université de Reims, Bowling Green State University de Ohio y Casa de Velázquez (2008-2010). Becaria: M.^a Luisa Luceño (Beca FPI, 2008-2012). Dir. de los proyectos: Begoña Lolo.

ha sido refrendada a través de tres proyectos de investigación I + D del Ministerio de Ciencia e Innovación, con la concesión de dos becarios que han leído sus tesis doctorales,¹ tres acciones complementarias concedidas por el mismo ministerio y un proyecto de la Comunidad de Madrid durante el periodo 2000-2010. Esta nueva línea de investigación, que hemos pasado a denominar cervantismo musical, se basa en el estudio del *Quijote* y la obra de Cervantes como tema de inspiración y creación a lo largo de la historia, en los repertorios y géneros musicales. Para ello se ha trabajado partiendo del concepto de interdiscursividad e intertextualidad, mas allá de la escritura literaria, analizando las creaciones musicales como elementos esenciales no solo de un gusto, sino de un patrimonio cultural común a partir de la utilización de los mismos textos. Desde el punto de vista metodológico se asienta en los estudios culturales, atendiendo primordialmente a aspectos como la recepción y circulación de repertorios musicales, la recuperación de patrimonio musical dentro de la musicología histórica, transculturalidad y *new musicology*, y tiene como finalidad analizar —a través de la creación musical— la obra cervantina y su consiguiente repercusión artística, social, histórica, ideológica y política en la construcción de patrones culturales.

La Universidad Autónoma de Madrid ha sido y es pionera en esta nueva línea de investigación y lidera desde entonces un equipo internacional de carácter interdisciplinar, que se ha convertido en un elemento diferenciador ampliamente reconocido por el mundo cervantista, como así lo evidencia el número de investigadores de gran prestigio y de instituciones y sociedades científicas que han apoyado estos proyectos en sus sucesivas fases. Es el caso de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH), Asociación de Cervantistas (AC), Sociedad Española de Musicología (SEdeM), Centro de Estudios Cervantinos (CEC), Instituto Cervantes, Centro Virtual Cervantes.

Los años de trabajo y los resultados que avalan a este grupo de investigación de la UAM se pueden sintetizar en los siguientes aspectos más destacables:

- Dos congresos internacionales «Cervantes y el Quijote en la música» (2005), y «Cervantes y el Quijote en la música del siglo XX. De la tradición a la vanguardia» (2009), congresos que han permitido establecer sólidos lazos con otras disciplinas próximas, especialmente con el campo de la literatura.

- La creación de una colección editorial en el Centro de Estudios Cervantinos con la publicación de varios libros que se han convertido en obras de referencia obligada: *Visiones del «Quijote» en la música del siglo xx* (2010), *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito* (2007), *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio* (1830), de Saverio Mercadante. *Cádiz en la estela de la ópera italiana* (2012).
- En la creación de una colección discográfica que recoge los resultados de los proyectos de investigación en formato sonoro, como transferencia de conocimiento a la sociedad de la propia investigación, colección discográfica que es editada por el sello Columna Música y cuya difusión se produce a nivel internacional, gracias al convenio de colaboración realizado con la propia universidad. Dentro de esta colección se han editado ya dos CD *Don Quijote al piano* (2009), intérprete Ana Vega Toscano, *Canciones para Don Quijote* (2011) interpretado por Elena Gragera (mezzosoprano), Antón Cardó (piano) y Iagoba Fanlo (violoncello), como forma de transferencia de conocimiento de los resultados de la investigación en nuevos formatos.
- Coordinación de Música de la *Gran Enciclopedia Cervantina* con más de cien colaboradores (7 vols. editados), y la elaboración en curso de unas mil trescientas entradas ordenadas en una base de datos que es, hasta el presente, la más completa.
- Además de la creación de una biblioteca musical cervantina con más de trescientas partituras históricas y libretos de teatro lírico recogidos de todos los centros de investigación del mundo.
- Encargo directo a compositores para la realización de nuevas creaciones de temática cervantina, manteniendo de esta manera viva una tradición que se ha mantenido a lo largo de la historia, y cuyas obras han sido estrenadas en las principales salas de auditorio, tanto en España como en Hispanoamérica. En este sentido debe destacarse el estreno el 22 de junio de 2011 en el Teatro San José de Costa Rica del preludio sinfónico *Un hombre llamado Don Quijote* del compositor Marvin Camacho o las estrenadas el 5 de noviembre de 2009 en el seno de la Universidad Autónoma de Madrid, escritas por Sebastián Mariné, *Alonso Quijano* para quinteto de viento; José Luis Turina, *Aria de Don Quijote* para barítono y piano; Marvin Camacho, *Tres Quijotadas de un Hidalgo* para piano; Francesc Bonastre, *El título de Altisidora*, cantata para solistas, coro y conjunto instrumental.



Portada del CD *Don Quijote al piano* (2009)

El *Quijote* en la cultura europea. Mito y representación
(Proyecto de Excelencia Multidisciplinar de la Universidad
Autónoma de Madrid. Ref. CEMU-2012-017-Co1)

La representación del *Quijote* a lo largo de los cuatro últimos siglos ha propiciado acercamientos muy diferentes desde la creación artística, tanto desde el punto de vista literario como desde el audiovisual; y en esta representación entran en liza diferentes marcos referenciales, diferentes ideologías e, inevitablemente, diferentes actitudes ante su recepción. De ahí el interés del estudio de dichos aspectos a partir de las diferentes reescrituras y representaciones del *Quijote*, precisamente por su capacidad de reflejar y acoger un determinado patrón cultural. Obviamente, este acercamiento solo es posible trascendiendo géneros y disciplinas académicas, de modo que se puedan integrar en el mismo proyecto investigadores de áreas de procedencias muy diversas.

En el presente proyecto «El Quijote en la cultura europea. Mito y representación», se ha ampliado el equipo inicial, con el importante número de investigadores cervantistas con el que cuenta en primer lugar la UAM de tradición filológico-literaria y de gran reconocimiento internacional por sus estudios sobre Cervantes, como es el caso de Florencio Sevilla (17 ediciones críticas del *Quijote*, numerosos seminarios sobre el tema en *Edad de Oro*), junto a personalidades de incuestionable prestigio de universidades nacionales y extranjeras especialistas dentro del cervantismo: Carlos Alvar (Univ. de Ginebra-Univ. de Alcalá de Henares), Aldo Ruffinato (Univ. Torino), Jean Canavaggio (Univ. Paris X, Nanterre), Franco Marengo (Univ. Torino), José Manuel Lucía Megías (Univ. Complutense de Madrid), Santiago López Navia (Trinity College), Chris de Paepe (Univ. Catholique de Louvain), Joaquín Álvarez Barrientos (CSIC), por citar solo algunos de sus integrantes, que aportarán la solidez crítica e historiográfica dentro de una tradición hispanista.

El complejo estudio de la construcción cultural de la Europa moderna, a través de la utilización de la novela del *Quijote* como tema de inspiración y la canonización de valores que representa como arquetipo, constituye el eje central de la investigación. Esta propuesta necesariamente precisaba una ampliación multidisciplinar que no se limitase solamente a la Musicología y la Literatura y Filología española, sino que integrase a otras disciplinas de nuestra universidad como las de Historia del Cine, Comunicación, Historia del Arte, Historia de la Ciencia, Estética, Pensamiento español, Literatura inglesa y Estudios de género, con la idea de integrar la experiencia previa aplicada

al campo de la Musicología y las creaciones musicales con las aportaciones, desde estas áreas de conocimiento, al estudio de nuestra historia y nuestra cultura, a partir de un mismo referente: la novela cervantina, entendida como elemento fundamental en la construcción europea.

Dadas las peculiaridades del proyecto se presenta en un formato coordinado y se estructura en tres subproyectos a su vez multidisciplinarios. No en vano los miembros de los diferentes equipos que firman este proyecto común proceden del mismo tronco intelectual y han realizado a su vez trabajos de investigación relacionados con el tema del *Quijote*, especialmente los centrados en los estudios literarios, musicológicos, de pensamiento, estética y estudios de género. Estos subproyectos son:

- Subproyecto 1: «El *Quijote* en la cultura europea. Mito y representación en las manifestaciones artísticas y literarias». Dirigido por Begoña Lolo. Integra las disciplinas de Musicología, Filología hispánica, Filología inglesa, Literatura comparada, Literatura española, Pensamiento español, Estética.
- Subproyecto 2: «El *Quijote* en la cultura europea. Mito y representación en imágenes y sonidos». Dirigido por Javier Ordóñez y Valeria Campo-resi. Integra las disciplinas de Historia del Cine, Comunicación, Historia de la Ciencia, Danza, Musicología, Literatura española.
- Subproyecto 3: «El *Quijote* en la cultura europea. Mito y representación. Personajes. Versiones y (sub)versiones». Dirigido por Carmen Valcárcel. Integra las disciplinas de Literatura española, Historia del Arte, Teoría de la Literatura, Musicología, Estudios de Género, Comunicación, Traducción.

Las universidades españolas que forman parte del proyecto son diez: UAM; Univ. Complutense de Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, CSIC, Univ. de Oviedo, Univ. de Saint Louis (Madrid), Univ. de Vigo, Univ. de Salamanca, Univ. Autónoma de Barcelona, Univ. de Alcalá de Henares, Univ. Politécnica de Madrid.

Universidades extranjeras (doce): Univ. di Salerno, Univ. di Torino, Katholieke Universiteit Leuven, Univ. Paris X Nanterre, Univ. de Reims, Univ. de Montpellier, Univ. Haute Bretagne Rennes II, Univ. di Ferrara, Univ. of Princeton, Univ. Tor Vergata Roma II, Univ. de Ginebra, Univ. Nacional Autónoma

de México. Otros centros (cinco): Escuela Superior de Danza, Centro de Documentación de la Música y la Danza-INAEM, Real Academia de Bellas Artes San Miguel Arcángel, Conservatorio de Amaniell (Madrid), Trinity College (S. Sebastián de los Reyes).

Contenidos del proyecto

Como ya se ha indicado, el enfoque del proyecto no se va a centrar en estudiar el *Quijote* per se, sino su representación a través de las reescrituras y sus reinterpretaciones, que constituyen un corpus de textos *sobre* el *Quijote* independientes de la propia novela, y en muchas ocasiones ajenas por completo a la propia historia que en ella se narra. Ya desde el principio, en las primeras traducciones de la novela a las lenguas extranjeras la dualidad entre fidelidad y adecuación fue constante. Este punto de partida es determinante en la creación posterior, tanto literaria como en el resto de las manifestaciones artísticas (Lolo 2010). Los problemas derivados de la traducción y de la adaptación cultural del *Quijote* han empezado a constituir uno de los campos fundamentales de estudio dentro de la Literatura en los últimos años y por consiguiente constituyen un elemento esencial de estudio a la hora de analizar el material del que parte el creador a la hora de la elaboración de sus obras (Alvar 2006 y 2008, Vega Cernuda 2005).

El proyecto se asienta por tanto en el estudio de la intertextualidad e interdiscursividad, es decir, en el análisis de todo tipo de reescrituras, reinterpretaciones y sus representaciones, en las que el *Quijote* ha servido como fuente de inspiración en las manifestaciones artísticas y literarias a través del tiempo, hasta llegar a construir un modelo cultural que es el que será analizado desde la multidisciplinariedad, si bien se centrará solamente en cuatro países europeos: España, donde nace la novela, Francia, Inglaterra e Italia que es donde se producen las primeras traducciones que van a condicionar todo el desarrollo posterior en torno a la recepción de la obra y su representación. Se trasciende por tanto el discurso de «lo español» ceñido al hispanismo, para y a partir de la imagen analizar la representación del *Quijote* en clave europea.

La bibliografía precedente ha sido especialmente escasa en este enfoque de análisis, al considerar este tipo de producciones de muy escaso valor artístico e intelectual. No se pueden obviar, no obstante, las obras de conjunto de carácter recopilatorio por su utilidad como fuente de información que buscaban dejar constancia tanto de las ediciones y estudios críticos sobre la

obra de Cervantes como del resto de producciones de carácter cervantista (Rius 1894-1905, Givanel y Mas 1941-1964, Sedó 1947). Junto a este enfoque de catálogos enumerativos, en los que se incorporan algunas referencias interesantes para el tema del proyecto, surgieron las primeras obras que aportaban ya un enfoque crítico, aunque limitadas a determinados países europeos y centradas en periodos cronológicos muy precisos (Bardon 1974, Flaccomio 1928). El interés inicial se ciñó sobre todo a los repertorios de los siglos xvii y xviii, épocas más próximas a la propia edición de la novela y al Siglo de Oro, obviando su desarrollo posterior. Estos estudios, en cualquier caso, se realizaron en las tres primeras décadas del siglo xx.

En el campo dedicado a las realizaciones musicales derivadas de la obra cervantina, y con este mismo enfoque de catálogo se publicó al calor del centenario del nacimiento de Cervantes, la obra *El «Quijote» en la Música* de Víctor Espinós, realizada a partir del estudio de las casi doscientas partituras recopiladas por el autor y conservadas en la Biblioteca Musical de Conde Duque; sin dudar, esta obra constituye el punto de partida esencial del estudio de las recreaciones musicales y el punto de partida en el que nos hemos basado, aunque los juicios de valor que aporta el autor son en muchas ocasiones de escaso valor científico al estar basados más en impresiones personales que en estudios musicológicos en profundidad. Sin embargo, esta obra ha sido ampliamente utilizada posteriormente (Flynn 1984, Esquivel-Heinemann 1993) al no existir ninguna otra sobre esta temática, pero sin contener apenas referencias al estudio de la música o a la concordancia entre libreto y su realización que es un tema esencial.

A partir de estos trabajos de carácter positivista, surge otro tipo de estudios que aportan una nueva perspectiva sobre la novela y su interpretación. En este sentido es fundamental la obra de Anthony Close, en particular su tesis doctoral *The Romantic Approach to «Don Quixote»* (2005), en la que desarrolla su teoría centrada en la crítica de la tradición interpretativa de los románticos alemanes, trágica y simbólica, establecida por Friedrich Schlegel y Schelling a finales del siglo xviii y mantenida con fuerza hasta el siglo xx, a la vez que delimita varias de las premisas que dan sentido al estudio de las interpretaciones del *Quijote*, y que son esenciales en el planteamiento de un proyecto como este. Entre ellas el hecho de que cada época tiende a amoldar los clásicos literarios a su propia imagen, es decir, que la interpretación del pasado está condicionada por las inquietudes del presente, y que la interpretación del *Quijote*, como la

² En este mismo sentido, el grupo de investigación de la Universidad de Salamanca, dirigido por Ambrosio Sánchez, trabajó «El Quijote en Europa: catalogación, estudio y edición de las imitaciones quijotesas de los siglos XVIII y XIX», durante los años 2001-2003 (proyecto I + D), sin unos resultados finales tangibles.

de cualquier otro aspecto significativo de la cultura, representa un acto de reinterpretación tanto a nivel colectivo como histórico (Martínez Mata 2001 y 2007, Montero Reguera 1997, Riley 2001), que incide de forma particular en las cualidades de la novela que han potenciado la prolongación de su vida en otros géneros. Como se puede observar, la mayor parte de estos estudios se han centrado en los aspectos literarios y no en otras manifestaciones artísticas que son parte fundamental de este proyecto.²

Dentro de este breve estudio de antecedentes que permite reubicar el enfoque exacto del presente proyecto, debe hacerse mención a algunas de las publicaciones surgidas en el año 2005, posiblemente condicionadas por la celebración del centenario. Esta fecha marca un antes y un después en los procesos de la valoración de las reescrituras y reinterpretaciones no como productos culturales de orden menor, o subproductos marginales, como eran evaluados desde la Historia de la Literatura, sino como formas de acercamiento que responden a patrones culturales que reflejan la ideología, estética, identidad y sensibilidad contemporáneas de cada época. Es el estudio de la apropiación de la novela por parte del creador y su reescritura en términos de época, en ocasiones totalmente alejada del original como se puede observar, por ejemplo, en la ópera *el D.Q. en Barcelona* de José Luis Turina y Justo Navarro (Liceo de Barcelona, 2000). Este cambio de orientación metodológica y de percepción se va a producir a la vez desde varios ángulos y por investigadores diferentes, apreciándose el interés directo por las recreaciones realizadas a partir de la novela, atendiendo en ocasiones a planteamientos comparatistas e intertextuales (López Navia 2005). Especialmente significativo fue el trabajo de Jean Canavaggio *Don Quichotte, du livre au mythe. Quatre siècles d'errance* (2005), que defiende el asentamiento del *Quijote* como un pilar fundamental de la cultura literaria y artística, la cual se ha consolidado no solo por el valor de la propia novela y su significado sino precisamente gracias al elevado número de obras derivadas del original, y reivindica, además, la importancia que la iconografía ha tenido sobre la representación física tópica del *Quijote*.

Ese mismo año de 2005 el grupo de Musicología de la UAM convocó el primer Congreso Internacional «Cervantes y el Quijote en la Música», en el que invitaba a participar a grandes cervantistas (Canavaggio, Sevilla, Álvarez Barrientos, Alvar, Lucía Megías), para mostrar lo que es una línea de investigación pionera que partía de la reescritura y su recepción y circulación como parte esencial del discurso cervantino aplicado al estudio de las creaciones musicales

de forma sistematizada; congreso en el que se invitó igualmente a participar a los compositores que precisamente habían centrado sus creaciones en la reinterpretación: Tomás Marco, Consuelo Díez, José Luis Turina, Philippe Fénelon, para establecer un interesante diálogo entre creación e investigación.

Las aportaciones de los miembros del grupo de investigación marcaron ya los nuevos derroteros por donde se iba a desarrollar el estudio de este repertorio, desde el análisis comparativo de la relación de los principales países europeos con el *Quijote* a través de sus realizaciones musicales (Lolo 2006a y 2007) hasta el estudio de los procesos de interpretación asentados en los Estudios Culturales (Nommick 2007, Martínez del Fresno 2007). Hay que destacar sobre todo el volumen *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito* (2007, ed. B. Lolo), que consigue asentar este nuevo enfoque metodológico, junto a trabajos que han seguido manteniendo patrones convencionales de la Musicología histórica.

Los trabajos recogidos en este primer volumen han dejado paso a un segundo *Visiones del «Quijote» en la música del siglo xx* (2010, ed. B. Lolo), en el que ya sí se puede observar un salto cualitativo importante en los procesos de análisis y de estudio verdaderamente interdisciplinar aunando los trabajos de especialistas de campos como la Historia del Arte, Literatura, Danza, Historia del Cine y Estética, y convirtiéndose en obra de referencia al plantear la revalorización de la recreación y su representación como parte esencial del discurso cultural y como parte ineludible del estudio de la novela. También se plantea por primera vez el estudio de músicas urbanas como un elemento identitario, aplicando conceptos y metodologías propios de la sociología, antropología y estudios culturales al estudio de la presencia de *Quijote* en la música de consumo contemporánea (Labrador 2010).

Aparte del desarrollo de la línea de investigación ya marcada en proyectos y publicaciones anteriores, el nuevo proyecto amplía su campo de estudio a nuevas manifestaciones artísticas y culturales. Dentro del subproyecto 2, «El *Quijote* en la cultura europea. Mito y representación en imágenes y sonidos», se abordará el campo de estudio de la imagen visual, centrado en el mundo del cine, la danza y el paisaje sonoro y el de la imagen de los personajes de la propia novela vistos desde todas las manifestaciones artísticas y literarias, con especial interés en los enfoques de estudios de género, como parte esencial de la imagen cultural de Europa a través del *Quijote*. Si las reescrituras tanto en el campo de la Literatura como de la Musicología han evolucionado en la

última década adquiriendo un gran desarrollo, en lo relativo a los estudios sobre la presencia del *Quijote* en el cine debe indicarse que ha tenido un impacto menor, a pesar de existir una consolidada filmografía bendecida por la autoría de directores relevantes: Pabst, Gil, Kozintsev, Rim, Hiller, Gutiérrez Aragón, Gavaldón, Yates, etc. (*Cervantes en imágenes* 1998). La celebración del centenario propició, sin embargo, la aparición de publicaciones relevantes que evidencian un interés mayor por este campo de estudio (*El Quijote en el cine* 2005, *Don Quijote cabalga en la pantalla* 2005, *El Quijote y el cine* 2005, Altenberg 2009), y que ya permiten una visión de conjunto. El enfoque de estos trabajos, en una parte significativa, se ha limitado a una búsqueda de una filmografía que permitiese controlar el corpus de obras realizadas sobre esta temática, al igual que sucedió en la Literatura y la Musicología en la década de los años cincuenta, con algunas excepciones. Partiendo de la línea de investigación asentada en la red de actividades de investigación CREP («Culturas, espacios, representaciones y prácticas»), dirigida por el IP del subproyecto 2 (Javier Ordóñez), que ha estudiado problemas que relacionan las artes y las ciencias, y cuestiones relativas a la historia cultural, se propone ahora trabajar en relación con el cine, el arte que más ha contribuido a convertir la representación en espectáculo, teniendo en cuenta la correspondencia entre ópera y cine como eje transversal, el paso de unas formas de espectáculo a otras a través del hilo conductor del *Quijote* y su representación. En esta línea de estudio el presente subproyecto centrará su interés, no tanto en la filmografía per se, como en el significado de la representación, análisis de la producción y su momento histórico, circulación dentro de Europa, desde un enfoque de estudios culturales. Se trata de investigar si la narrativa cinematográfica responde a patrones culturales que se adecuan no tanto a la posible fidelidad a la imagen real de la novela, como al interés intencionado de la búsqueda de una heurística de la imaginación cargada de significados, en consonancia o divergencia con lo que sucede en la Música, la Literatura y la Imagen.

En lo que se refiere al tercer subproyecto «El *Quijote* en la cultura europea. Mito y representación. Personajes. Versiones y (sub)versiones» se centra en los estudios sobre personajes y en particular los de género sobre personajes femeninos de la novela. En este caso el interés por abordar este tema en términos de investigación fue muy temprano en la historiografía, tal y como evidencia Carmen Valcárcel, tradición que se ha visto incrementada notablemente en los últimos años, coincidiendo tanto con las celebraciones del IV Centenario de

publicación de la novela cervantina, como con el desarrollo y asentamiento, fundamentalmente, de los Estudios de Género. A la pionera obra de María Carbonell le han sucedido acercamientos muy diversos a lo largo del siglo xx (Márquez Villanueva 1975, El Saffar 1984, Murillo 1990), pero quizás el que ha tenido un impacto mayor ha sido el volumen coordinado por Fanny Rubio, *El Quijote en clave de mujer/es* (2005). La mayoría de los trabajos en torno a las mujeres de la novela cervantina se centran en el análisis de los diferentes personajes femeninos del *Quijote*, desde personajes de carne y hueso (Dulcinea/Aldonza Lorenzo, Marcela, Luscinda, Camila, Dorotea, Altisidora, Maritornes, Teresa Panza, Sanchica, Leandra, Zoraida, doña Clara, Ana Félix, Claudia Jerónima...) hasta mujeres míticas del mundo clásico (Artemisa, Helena, Dido, Penélope, Danae, Circe, Tisbe, Ariadna) desde una perspectiva marcadamente filológica o literaria.

Por ello, se propone ampliar el campo analítico e interpretativo con las sucesivas versiones y subversiones que los personajes femeninos del *Quijote* han tenido a lo largo de los siglos, y que suponen tanto una nueva actualización, relectura y reescritura del original cervantino como la revelación de las coordenadas históricas, sociales y culturales propias de la época que las actualiza, relee y reescribe. Se prescinde, por tanto, de una perspectiva historicista, predominante en los estudios publicados hasta ahora, y se apuesta por una perspectiva de carácter interdisciplinar y transversal que acoja las sucesivas variaciones en las diferentes manifestaciones artísticas y literarias, en las que, sin lugar a dudas, la sociedad de cada época ha dejado su impronta particular y, en última instancia, la ideología que la sustenta.

Los resultados de estas líneas de investigación abiertas en el proyecto se irán mostrando en los cuatro congresos previstos para los próximos años de duración del proyecto:

- III Congreso Internacional «Cervantes y el *Quijote* en la música. Mito y representación en la cultura europea» (6-8 noviembre 2012). Dir. Begoña Lolo.
- «La recepción del *Quijote* en el pensamiento español del siglo xx» (17-19 abril 2013). Dir. José Luis Mora.
- «Juegos de ficción en el *Quijote*» (diciembre 2013). Dir. Valeria Camporesi.
- «Personajes del *Quijote*. Versiones y subversiones» (marzo 2014). Carmen Valcárcel.

En cada uno de los congresos se podrá escuchar un concierto con repertorio de temática cervantina, las obras seleccionadas serán resultado del propio proyecto en términos de recuperación de patrimonio histórico, junto con el estreno de obras expresamente encargadas aumentando de esta manera el corpus de obras escritas sobre la obra a la vez que incentivando el interés de los compositores por la creación cervantina.

Como se ha podido observar la finalidad del proyecto se centra en el análisis de la obra de Cervantes desde las reescrituras y las representaciones revalorizando el *Quijote* como icono cultural, de forma ligada o independiente del texto original, y su presencia en la cultura europea dentro de las manifestaciones artísticas y literarias, como un eje transversal generador de patrones culturales desde el momento de la edición hasta el presente. La negativa concepción de estos repertorios y representaciones como subproductos marginales ha impedido una investigación sistematizada de carácter multidisciplinar, el criterio de valoración del numeroso repertorio derivado de la novela se ha asentado convencionalmente en la búsqueda y análisis del concepto de fidelidad al original, descuidándose el significado en sí mismo del propio repertorio, tanto desde el punto de vista artístico y cultural como ideológico, en cuanto que desde el principio el *Quijote* no solo ha sido interpretado a la luz de modas culturales y movimientos estéticos, sino que ha sido portador de significados en ocasiones contradictorios y muy instrumentalizados ideológicamente.

Bibliografía

- Alvar, Carlos, «Las traducciones del *Quijote*», *Edad de Oro*, XXV (2006), pp. 35-51.
- «El *Quijote* y su traducción», en *El Quijote y el pensamiento teórico-literario*, ed. M. A. Garrido Gallardo y L. A. García, CSIC, Madrid, 2008, pp. 21-34.
- Bardon, Maurice, *Don Quichotte en France au XVII et au XVIII siècle (1605-1815)*, Slatkine Reprints, Genève, 1974 (trad. española: *Don Quijote en Francia en los siglos XVII y XVIII*, intr. Françoise Étienvre, trad. Jaime L. Miralles, Publicaciones Universidad de Alicante, Alicante, 2010).
- Canavaggio, Jean, *Don Quichotte, du livre au mythe. Quatre siècles d'errance*, Fayard, Paris, 2005 (trad. española: *Don Quijote del libro al mito. Cuatro siglos de andanzas*, trad. Mauro Armiño, Espasa, Madrid, 2006).
- Carbonell, María, *Las mujeres del Quijote*, Imp. de Domenech y Taroncher, Valencia, 1905.
- Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y obra*, ed. E. de la Rosa, L. M. González y P. Medina, Festival de Cine de Alcalá de Henares, Madrid, 1998.
- Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, ed. B. Lolo, Centro de Estudios Cervantinos / MEC, Madrid, 2007.
- Close, Anthony, *La concepción romántica del Quijote*, trad. Gonzalo G. Djembé, Crítica, Barcelona, 2005.
- El Saffar, Ruth, *Beyond Fiction: the Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*, University of California Press, Berkeley, 1984.
- Espinós, Víctor, *El «Quijote» en la música*, CSIC / Patronato del IV Centenario del Nacimiento de Cervantes, Barcelona, 1947.
- Esquivel-Heinemann, Barbara Paula, *Don Quijote's sally into the world of opera: libretti between 1680 and 1987*, Peter Lang, New York, 1993.
- Flaccomio, Rosaria, *La fortuna del Don Quijote in Italia nei secoli XVII e XVIII e il «Don Chisciotto» di G.Meli*, Santi Andò e figli, Palermo, 1928.
- Flynn, Susan Jane, *The Presence of Don Quixote in Music*, The University of Tennessee, UMI, 1984.
- Givanel y Mas, Juan, *Catálogo de la colección cervantina*, 5 vols., Diputación de Barcelona / Biblioteca Central, Barcelona, 1941-1964.
- Herranz, Ferrán, *El «Quijote» y el cine*, Cátedra, Madrid, 2005.
- Labrador, Germán, «Audiotopías del *Quijote* en la música rock española (1978-1998). Estrategias de construcción de una identidad», en *Visiones del «Quijote» en la música del siglo XX*, ed. B. Lolo, Centro de Estudios Cervantinos / MICINN, Madrid, 2010, pp. 655-681.
- Lagrone, Gregory Gough, *The imitations of «Don Quixote» in the Spanish drama*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1937.
- Lolo, Begoña, «Musikalische Räume des *Don Quijote* in der europäischen Literatur: das Ballett und die Oper», en *Europäische Dimensionen des Don Quijote in Literatur, Kunst, Film und Musik*, Hamburg University Press, Hamburg, 2006, pp. 263-282.
- «El *Quijote* en la música europea. Encuentros y desencuentros», *Edad de Oro*, XV (2006), pp. 317-333.
- «Cervantes y el *Quijote* en la música española (siglos XVII-XIX). Una difícil recepción», en *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, ed. B. Lolo, Centro de Estudios Cervantinos / MEC, Madrid, 2007, pp. 117-150.
- López Navia, Santiago, *La ficción autorial en el «Quijote» y en sus continuaciones e imitaciones*, Universidad Europea de Madrid / CEES Ediciones, Madrid, 1996.
- *Inspiración y pretexto. Estudios sobre las recreaciones del «Quijote»*, Iberoamericana, Madrid, 2005.
- Lucía Megías, José Manuel, *Los primeros ilustradores del «Quijote»*, Ollero & Ramos, Madrid, 2004.
- Márquez Villanueva, Francisco, *Personajes y temas del «Quijote»*, Taurus, Madrid, 1975.
- Martínez Mata, Emilio, «El sentido oculto del *Quijote*: el origen de las interpretaciones trascendentes», en *Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, vol. 2, ed. A. P. Bernat Vistarini, Universitat de les Illes Balears, Mallorca, 2001, pp. 1201-1210.
- «El cambio de interpretación del *Quijote*: de libro de caballerías burlesco a obra clásica», en *Cervantes y el «Quijote». Actas del Coloquio Internacional*, ed. E. Martínez Mata, Arco/Libros / Asociación de Cervantistas, Madrid, 2007, pp. 197-213.
- Martínez del Fresno, Beatriz, «El *Quijote* en el ballet europeo de los siglos XVIII y XIX: de Fuselier a Gorsky», en *Cervantes y el «Quijote» en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, ed. B. Lolo, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos / MEC, 2007, pp. 627-661.
- Montero Reguero, José, *El «Quijote» en la crítica contemporánea*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1997.
- «La crítica sobre Cervantes en el siglo XIX», en *Cervantes y el mundo cervantino en la imaginación romántica*, Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1997, pp. 29-43.
- Mora, José Luis, «Lecturas del *Quijote* en el exilio», en *Pensamiento exiliado español. El legado filosófico del 39 y su dimensión iberoamericana*, ed. A. Sánchez Cuervo y F. Hermida de Blas, Biblioteca Nueva / CSIC, Madrid, 2010, pp. 164-202.
- Murillo, Luis Andrés, *A Critical Introduction to «Don Quixote»*, Lang, New York, 1990.
- Nieto, José, «*Don Quijote de la Mancha*, música y cine», Centro Virtual Cervantes, 2005.

- Nommick, Yvan, «El *Quijote* en la música del siglo xx: metamorfosis, fantasías y nuevas visiones», en *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, ed. B. Lolo, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos / MEC, 2007, pp. 209-240.
- Ordóñez, Javier, «De Rocinante a Clavileño», en *La ciencia y el «Quijote»*, ed. J. M. Sánchez Ron, Crítica / FCEYT, Madrid, 2005, pp. 249-257.
- ¿Qué *Quijote* leen los europeos?, ed. Miguel Ángel Vega Cernuda, Instituto universitario de lenguas modernas y traductores, Madrid, 2005.
- Querol, Miguel, *La música en las obras de Cervantes*, Ediciones Comtalia, Barcelona, 1948 (reed. Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 2005).
- Don Quichotte au xx^e siècle. Réception d'une figure mythique dans la littérature et les arts*, ed. Danielle Perrot, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2003.
- El «Quijote» en clave de mujer/es*, ed. F. Rubio, Universidad Complutense, Madrid, 2005.
- El «Quijote» en el cine*, ed. M. J. Payán, Ediciones Jaguar, Madrid, 2005.
- Don Quijote y el Cine*, Filmoteca Nacional, Madrid, 2005.
- Don Quijote en la pantalla*, ed. J. M.^a Paz Gago y A. García-Rayó, Comunidad de Madrid, Madrid, 2005 (catálogo de la exposición del mismo nombre).
- La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, ed. E. C. Riley, Crítica, Barcelona, 2001.
- Redondo, Agustín, *Otra manera de leer el «Quijote». Historia, tradiciones culturales y literatura*, Castalia, Madrid, 1997.
- Rius, Leopoldo, *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra*, 3 vols., Librería de M. Murillo, Madrid, Fidel Giró, Barcelona, 1895-1905.
- Ruffinato, Aldo, «Italia con y sin Quijote», *Edad de Oro*, XXV (2006), pp. 545-558.
- Sedó Peris-Mencheta, Juan, *Ensayo de una bibliografía de miscelánea cervantina: comedias, historietas, novelas, poemas, zarzuelas, etc. inspiradas en Cervantes o en sus obras*, Casa Provincial de la Caridad, Barcelona, 1947.
- Sevilla Arroyo, Florencio, y Antonio Rey Hazas, *Obras Completas de Miguel de Cervantes*, Centros de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1993-1995 (versión digital de Eduardo Urbina, Texas A&M University, Center for the Study of Digital Libraries, 1996-2002).
- Varela Iglesias, Fernando, «Realismo e idealismo del *Quijote*. Una visión pendular», en *El Quijote hoy. La riqueza de su recepción*, ed. K.-D. Ertler y A. Rodríguez Díaz, Vervuert, Frankfurt am Main, 2007, pp. 43-78.
- Varela Olea, M.^a Ángeles, *Don Quijote, mitologema nacional. (Literatura y política entre la Septembrina y la II República)*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2003.
- Vega Toscano, Ana, «Don Quijote en la música de cine y televisión», en *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, ed. B. Lolo, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos / MEC, 2007, pp. 539-556.
- Visiones del «Quijote» en la música del siglo xx*, ed. B. Lolo, Centro de Estudios Cervantinos / MICINN, Madrid, 2010.

Recepción e interpretación del *Quijote* (1605-1800). Traducciones, ediciones, opiniones

EMILIO MARTÍNEZ MATA - Universidad de Oviedo

FRANCISCO BORGE - Universidad de Oviedo

ELI COHEN - Universidad de Harvard

RAQUEL SERRANO - Universidad de Oviedo

MARÍA JOSÉ ÁLVAREZ FAEDO - Universidad de Oviedo

CRISTINA VALDÉS - Universidad de Oviedo

CARMEN RIVERO - Universidad de Münster

ISABELLE GUTTON - Universidad de Oviedo

CLARK COLAHAN - Whitman College

FRANCO QUINZIANO - Universidad de La Plata

JESÚS PÉREZ MAGALLÓN - McGill University

ARNAU PLA - Universidad de Oviedo

MARÍA FERNÁNDEZ FERREIRO - Universidad de Oviedo

El proyecto se propone examinar, tanto en España como en Francia, Inglaterra, Alemania e Italia, las características y las circunstancias de la recepción del *Quijote* en ese periodo para explicar las enormes diferencias que se producen en los siglos XVII y XVIII y, en este último siglo, entre las distintas naciones.¹

En definitiva, se pretende explicar el proceso por el cual el *Quijote* pasa de ser una obra menor, un libro de caballerías burlesco, a una obra clásica, que suscita la admiración de los entendidos, lo que resulta determinante en la trayectoria de la novela cervantina. El objetivo no es analizar la influencia en los más importantes novelistas del XVIII, sino las causas de esa influencia, las

El proyecto «Recepción e interpretación del *Quijote* (1605-1800). Traducciones, ediciones, opiniones»

EMILIO MARTÍNEZ MATA

¹ El proyecto ha recibido una subvención del Ministerio de Ciencia e Innovación (ref: FFI2009-11898/FILO).

razones por las cuales el *Quijote* adquiere la relevancia que lo convierte en la obra española más estimada en el Siglo de las Luces, en referente de la cultura ilustrada, bien distinto del mito que construye el Romanticismo.

Son muy numerosos los estudios que dan cuenta de referencias al *Quijote* en los siglos xvii y xviii, pero no hay ninguno que explique satisfactoriamente las razones por las que una novela, considerada por todos una obra de burlas, infraliteratura a su modo de ver, pasa a ser en el Siglo de las Luces la obra literaria de mayor trascendencia en toda Europa. Los estudiosos, siguiendo la línea fundamentalmente de Paolo Cherchi y Anthony Close, la explican desde la perspectiva del cambio histórico y cultural producido desde finales del xvii. Si bien ese cambio es un factor importantísimo en la diferente consideración del *Quijote*, no la explica por sí solo, como se comprueba en la muy distinta recepción del *Quijote* producida en las diferentes naciones, pese a que la Ilustración se convierte en un fenómeno general, que extiende el predominio de unos valores ideológicos y culturales.

Aunque la Ilustración impregnó igualmente, con mayor o menor retraso, a las minorías intelectuales de España e Italia, resulta evidente en cambio la enorme diferencia observable, por un lado, entre Inglaterra, Francia y Alemania con, por otro, lo que ocurre en España e Italia respecto a la valoración del *Quijote*, la crítica que recibe y la repercusión en los novelistas. Frente al enorme interés que suscita la novela cervantina en Inglaterra, Francia y, con algún retraso, Alemania, que convierte al *Quijote* en uno de los libros más conocidos en toda Europa y con una influencia decisiva en el desarrollo de la novela (Fielding, Smollet, Sterne, Lennox, Marivaux, etc.), en España e Italia sigue considerándose principalmente desde la perspectiva paródica, como se había hecho en el siglo xvii, a la vez que se ofrece un examen crítico muy superficial.

Como he tratado de poner de manifiesto, nuestro objetivo no es la recepción por sí misma sino en cuanto vinculada a la interpretación. No son solo las cifras editoriales lo que nos interesa, sino las lecturas suscitadas. Lecturas que pueden percibirse en la referencias en la prensa cultural, en las opiniones, en las representaciones iconográficas y, por supuesto, en las traducciones.

En el examen de ese proceso de cambio en la interpretación del *Quijote* ocupa un importante papel el análisis de las traducciones. Dicho análisis no se centra en la fidelidad lingüística sino en la literaria, en las diferencias que puedan tener alguna repercusión en la interpretación de la obra. El traductor

se instituye en crítico de la obra literaria traducida, vertiendo en la misma una determinada visión de la obra que condicionará de manera ineludible la de sus lectores. Se pretende, además, establecer la filiación entre las traducciones, ante las fundadas sospechas de que algunas de las versiones del XVIII no utilizaron como texto base el original español sino traducciones anteriores. Para ello, se utilizará el método de los errores separativos, los errores que el copista —en este caso el traductor— no puede advertir.

En el análisis de la primera traducción del *Quijote*, la que Thomas Shelton realizó al inglés en 1612 (Primera Parte) y el mismo Shelton —u otro traductor no identificado satisfactoriamente aún— completó en 1620 (Segunda Parte), quizás sea al tratar de la traducción de las expresiones de carácter idiomático o proverbial cuando el análisis de los posibles *errores separativos* adquiera especial relevancia, no solo para determinar si otros traductores posteriores se basaron en la traducción de Shelton, y no en el original castellano, al realizar su propia traducción, sino incluso para dirimir si las traducciones de las dos partes de la novela fueron obra del mismo traductor o de traductores diferentes. En su estudio sobre el método empleado por Shelton en su traducción del *Quijote*, Carmelo Cunchillos (1983) menciona las diferentes «modalidades de solución» que Shelton adopta a la hora de traducir este tipo de expresiones. De estas, algunas son de gran interés para el presente estudio desde el momento en que las «soluciones» propuestas por el traductor pueden llegar a ser lo suficientemente originales como para suponer que ningún otro traductor posterior pudiera llegar, independientemente, a una solución idéntica. De manera adicional, y asumiendo su gran potencial a la hora de dirimir la posiblemente diferente autoría de las traducciones de las dos partes del *Quijote*, en un cotejo preliminar se han incluido en la recopilación de potenciales errores separativos aquellas expresiones idiomáticas y proverbiales que aparecen más de una vez en el texto de Cervantes y para las que el traductor o bien propone traducciones «originales» (es decir, inesperadas) de manera consistente, o bien ofrece traducciones alternativas que, en ocasiones, serían difícilmente atribuibles al mismo traductor.

Como ejemplo ilustrativo del primer grupo (traducciones «originales» de la misma expresión proverbial consistentemente empleadas cada vez que la expresión aparece en el texto castellano) se puede citar «bien se está San Pedro

FRANCISCO J. BORGE

en Roma», traducida consistentemente como «'Tis good sleeping in a whole skinne» en los capítulos 41, 53 y 59 de la Segunda Parte.

Sin embargo, los casos más significativos para los objetivos marcados en este análisis son las traducciones «originales» y alternativas de la misma expresión castellana que componen el segundo grupo arriba referido. Estos casos, aparte de representar potenciales errores separativos que podrían aparecer también en traducciones posteriores, también podrían ser de gran utilidad en el debate acerca de la autoría de la traducción de la Segunda Parte. Así, en el capítulo 33 de la Segunda Parte, la expresión «cerros de Úbeda» aparece como «as the Moone is made of greene cheese», cambiando a «as, To morrow I found a horse-shoo» en el capítulo 43 de la Segunda Parte, y a «as sure as the Sea burnes» en el 57 de la misma parte. Este ejemplo, como otros muchos ya localizados, podría sugerir lo acertado de la teoría defendida por James Montgomery (2008) sobre la diferente autoría de la traducción de las dos partes del *Quijote* a partir del capítulo 41 de la Segunda Parte. Sin embargo, otros ejemplos, pertenecientes también a este segundo grupo, parecen indicar que estas soluciones originales (aunque divergentes) a la traducción de expresiones idiomáticas y proverbiales podrían ser fácilmente adoptadas incluso por el mismo traductor y en secciones de la obra no excesivamente distantes entre sí: «el abad, de lo que canta yanta»: «for herein consists my revenue» (capítulo 60 de la Segunda Parte) / «the Abbot liveth singing» (capítulo 71 de la Segunda Parte).

Una vez más, todas estas traducciones divergentes de la misma expresión se dan en la traducción de la Segunda Parte, lo que podría indicar que el traductor era alguien con acceso a más y mejores recursos estilísticos en relación a los del traductor de la Primera Parte, o, alternativamente, que el mismo traductor había adquirido más experiencia en el arte de la traducción, lo que sin duda le permitía ejercer su oficio con mucha mayor libertad a la hora de ofrecer soluciones para pasajes de difícil traducción. O bien Thomas Shelton realmente pasó de traducir solo para el disfrute de un *deere friend* a hacerlo, de manera más «profesional», para el del gran público o, como muchos defienden, Shelton no fue el encargado de traducir la Segunda Parte. Sin embargo, aunque la potencial categorización de la traducción de estas expresiones proverbiales como errores separativos probablemente sirva nuestro propósito de demostrar que la traducción de Shelton, y no el original español, fue la base de alguna otra traducción posterior, la demostración definitiva de a quién atribuir la autoría de ambas traducciones se sigue antojando como empresa sujeta a continua e

Bibliografía

- Cunchillos Jaime, C., «La primera traducción inglesa del *Quijote* de Thomas Shelton (1612-1620)», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 9, 1-2 (1983), pp. 63-89.
- Montgomery, J. H., «Was Thomas Shelton the Translator of the 'Second Part' (1620) of Don Quixote?», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 26, 1 (Spring-Fall 2006), pp. 209-217.

inacabable especulación. La búsqueda de la identidad de aquel (o aquellos) responsable de la primera aventura realmente transcultural del *Quijote* puede llegar a ser tan infructuosa como «pedir cotufas en el golfo», otra genial expresión proverbial de Cervantes empleada para referirse a algo casi imposible de alcanzar. Shelton, en el capítulo 30 de la Primera Parte, traduce esta expresión manteniendo el tono festivo y cómico del original pretendido por Cervantes, «goe thus seeking for Mushrubs in the bottome of the sea»; sin embargo, para el autor de la traducción de la Segunda Parte, en su capítulo tercero, la misma expresión se transforma en «long for the forbidden fruit», quizás (¿por qué no?) anticipando cuán difícil sería para los críticos del futuro descubrir su identidad real.

Mi participación en el proyecto de investigación «Recepción e interpretación del *Quijote* (1605-1800)», dirigido por el Dr. Emilio Martínez Mata, consiste en un análisis de la traducción al inglés del *Quijote* realizada por John Phillips, sobrino del poeta John Milton, en 1687. De todas las traducciones de todos los tiempos (por lo menos al inglés) es quizás la más criticada; algunos incluso la consideran como adaptación (y encima adaptación muy mala) y no traducción. Sin embargo, mi investigación no trata de una evaluación lingüística sino de un análisis de la traducción desde un punto de vista estético y cultural. Parto del comentario que Phillips añade al título en la portada del libro donde dice que la obra presenta «The History of the Most Renowned Don Quixote of Mancha and His Trusty Squire Sancho Pancho now made English according to the humor of our modern language» (La historia del famosísimo Don Quijote de la Mancha y su escudero fiel Sancho Pancho, ahora hecha inglesa según el humor de nuestro lenguaje moderno [trad. mía]). En particular el estudio que estoy llevando a cabo se enfoca en la traducción de la comicidad del original para el lector inglés, traducción fundada en el *traslatio* del modelo humorístico y no siempre en la traducción directa del contenido de la obra original. Por otro lado pienso examinar los objetivos didácticos del traductor que expone en su versión del prólogo, en el que dice que «people are sooner ridicul'd, then rated out of an ill habit» (para sacarla del vicio a la gente es más eficiente ridiculizarla que criticarla [trad. mía]).

La traducción de Phillips ha sido muy criticada debido a dos elementos en particular: la presencia de un erotismo vulgar y muy exagerado que no aparece o que aparece muy poco en el original y la incorporación de referencias al contexto

El humor del *Quijote* y la traducción de Phillips de 1687

ELI COHEN

literario e histórico de la Inglaterra de la segunda mitad del siglo xvii y que, claro está, no se encuentran en la obra de Cervantes. No obstante, mi trabajo intenta analizar, primero, las condiciones, sobre todo literarias pero también sociales, que llevan a Phillips a encontrar en el *Quijote* un modelo adecuado para sus propios objetivos paródicos y, segundo, la identificación de los objetos de parodia con España y el contexto español en ese momento concreto en la historia social y literaria en Inglaterra.

En el primer caso, por ejemplo, encontramos referencias no solo a títulos de los libros de caballerías españoles sino también a obras inglesas que aparecen como modelos para el comportamiento de distintos personajes; encontramos el uso paródico de lenguaje popular con referencias a la cultura y geografía inglesas; y encontramos metáforas humorísticas con elementos explícitamente ingleses. En el caso del segundo, encontramos el erotismo vulgar típico de la Inglaterra de la Restauración con España y los españoles, antagonistas importantes del país británico en el siglo xvii. La asociación de España y su producción cultural con la cultura popular y sus representantes más despreciables de la época de Phillips sugiere una doble función paródica en la traducción de Phillips: por un lado utiliza la historia del *Quijote* para burlarse de ciertos autores, textos y formas populares de su época, pero por otro lado relaciona la misma cultura de la que sale ese modelo con los blancos de su ataque literario.

Aparte de examinar la presencia de referencias a la cultura inglesa en la traducción, mi investigación supone pues, y a largo plazo, un análisis del ambiente literario en que trabaja Phillips, con atención especial dedicada a las obras específicas que se mencionan en la traducción, además de una indagación sobre las relaciones sociales, políticas y culturales entre España e Inglaterra a finales del siglo xvii. La época de la Restauración se caracteriza por una serie de cambios culturales; en particular, se desarrolla una nueva diferenciación social y estética en la cual el decoro juega un papel importante. Conforme con esta nueva mirada socio-crítica hacia las clases y las artes asociadas con ellas, la expresión humorística experimenta una transformación violenta según la cual se identifican categorías de comicidad apropiadas para cada clase o grupo social. En particular, se produce un rechazo por parte de la clase alta e intelectual del humor burlesco y erótico que había florecido en las décadas anteriores. La traducción de Phillips se produciría dentro de este contexto, y la transformación que realiza sobre el original sería efecto, y medida, de las revoluciones culturales de su época.

Bibliografía

Phillips, John, *The history of the most renowned Don Quixote of Mancha and his trusty squire Sancho Pancha / now made English according to the humour of our modern language and adorned with several copper plates* by J. P., Thomas Hodgkin, London, 1687.

Finalmente, pienso comparar el uso del humor y de la parodia por Cervantes en su obra original con el de Phillips en su traducción, prestando atención en particular al uso didáctico y moralizante del humor en los dos contextos, teniendo en cuenta lo que dice Phillips en su versión del prólogo cuando afirma que «the best way to represent a deformity of a thing is to expose it in a pleasing mirror» (la mejor forma de representar la deformidad de algo es descubrirlo a través de un espejo ameno). El objetivo general de mi investigación es pues entender cómo Phillips utiliza el *Quijote* como espejo agradable para representar una deformidad inglesa y también cómo ese espejo se vuelve contra su propio contorno original en la traducción que realiza Phillips.

Mi contribución en el proyecto se centra en el estudio de la recepción del *Quijote* en el teatro inglés de los siglos XVII y XVIII. Recientemente, me he dedicado al análisis de dos obras de influencia quijotesca cuyos personajes femeninos comparten un intento de subvertir el orden establecido: *The Amorous Prince*, escrita por Aphra Behn en 1671, y *Angelica; or Quixote in Petticoats* (1758), de Charlotte Lennox. El estudio de estas obras se emprendió con un doble objetivo: analizar cómo el discurso hegemónico construye y naturaliza las identidades de género para legitimar el régimen social dominante e investigar si los impulsos subversivos de las heroínas resultan eficaces o si, por el contrario, terminan por validar el orden establecido.

Una de las líneas argumentales de *The Amorous Prince* es una rescritura de *El curioso impertinente*, una novela intercalada del *Quijote* que narra la historia de un triángulo amoroso. En ambas obras, el discurso dominante define una esencia femenina cuya naturalización contribuye a legitimar las relaciones desiguales de poder. Sin embargo, mientras en *El curioso impertinente* la subversión de la heroína refuerza el orden establecido y valida las identidades de género hegemónicas, Aphra Behn subvierte eficazmente dichas identidades y el régimen social que estas contribuyen a legitimar. Camila, la protagonista del texto cervantino, acaba cometiendo adulterio, lo que precipita la muerte de los tres miembros del triángulo amoroso. Así, se refuerza la construcción de la mujer como naturalmente inclinada a la infidelidad y se valida el régimen patriarcal. Behn convierte esta tragedia en una comedia cuyo final feliz se debe a la capacidad de actuación femenina. Sus heroínas subvierten las estructuras de poder tradicionales y muestran poseer cualidades consideradas

La recepción del *Quijote* en el género dramático inglés de los siglos XVII y XVIII: ¿subversión o conformismo?

RAQUEL SERRANO

Bibliografía

Behn, Aphra, *Plays Written by the late Ingenious Mrs. Behn, Entire in Two Volumes*, Printed for J. Tonson et al., London, 1702.

Lennox, Charlotte, *Angelica; or Quixote in Petticoats*, Printed for the Author, and sold by the Booksellers of London and Westminster, London, 1758.

esencialmente masculinas por el discurso hegemónico, cuestionando así la lógica de la ideología dominante.

En *Angelica; or Quixote in Petticoats*, la influencia del *Quijote* se aprecia en la creación de una protagonista cuya lectura compulsiva de romances la ha llevado a tener una apreciación distorsionada de la realidad. Mi análisis se centró en determinar si la locura de Angelica y su intento de aplazar indefinidamente el matrimonio podrían considerarse estrategias eficaces para subvertir el orden establecido. La conclusión alcanzada ha sido que la comedia de Lennox legitima la ideología dominante. Durante el cortejo, Angelica asume el rol de objeto del afecto masculino, reforzando así las identidades de género prescriptivas. Además, al final de la obra, acaba siendo «curada» de su demencia y contrayendo matrimonio, es decir, amoldándose por completo al ideal hegemónico de feminidad.

**Recepción e interpretación del *Quijote* (1605-1742).
Búsqueda de precedentes de la traducción de Charles Jarvis**

MARÍA JOSÉ ÁLVAREZ FAEDO

Desde enero de 2011, he centrado mi estudio en cotejar la traducción que hizo Charles Jarvis del *Quijote*, titulada *The Life and Exploits of the Ingenious Gentleman Don Quixote de La Mancha* (1742) con otras traducciones anteriores en lengua inglesa, como la de John Philips (*The History of the Most Renowned Don Quixote of Mancha and his Truly Squire Sancho Pancha. Now made English according to the Humour of our Modern Language and Adorned with several Copper Plates*, 1687) y la de un autor que firma con las iniciales E. S., posiblemente Edwin Sadleir (*The Delightful History of Don Quixot, the Most Renowned Baron of Mancha*, 1689), para comprobar si Jarvis se basó en alguna de ellas o, como él afirma, tradujo directamente de la edición en español de lord Carteret.

El método utilizado para este estudio fue la localización y posible análisis de los *errores separativos*. El cotejo de la traducción de Jarvis con las traducciones arriba mencionadas me permitió identificar una serie de errores separativos de estos textos que no están en el de Jarvis y que determinan que la traducción de este no se hizo a partir de las traducciones de John Philips ni de E. S. Los resultados de mi investigación fueron divulgados en el XXXII Encontro da APEAA: Current Debates in English and American Studies, celebrado en la Facultad de Letras de la Universidad de Coimbra entre el 12 y el 14 de mayo de 2011, por medio de la comunicación titulada «Discerning the sources of Charles Jarvis's translation of *Don Quixote* into English». En ella,

tras un análisis separativo de diferentes tipos de errores (omisiones, errores de traducción, interpretaciones erróneas, inexactitudes en la traducción de cifras y números, y discrepancia en la traducción de refranes) llego a la conclusión de que la traducción de Jarvis no solo es más exacta y fiel al original que las otras dos versiones analizadas, sino que, en muchos casos, las mejora considerablemente, y ofrece matizaciones filológicas de las que las otras dos carecen; por consiguiente, descarto la posibilidad de que las haya podido utilizar como punto de partida para la suya.

Una versión ampliada de esa comunicación está siendo actualmente evaluada para su publicación en el *Sederi Yearbook* (la revista de la Sociedad Española y Portuguesa de Estudios Renacentistas Ingleses).

En la segunda mitad de 2011 comencé a cotejar la traducción de Jarvis con otras dos traducciones inglesas: la de Peter Motteux y la versión en verso de Edward Ward *The Life and Noble Adventures of the Renowned Knight Don Quixote de la Mancha* (1711). Para divulgar los resultados obtenidos en esta fase de mi investigación voy a presentar una comunicación, «Translation, inspiration or subversion? *Don Quixote's* controversial transformation from prose into verse», en el congreso que la Society for Renaissance Studies celebrará en la Universidad de Manchester en julio de 2012.

Otro aspecto en el que estoy trabajando es indagar en la autoría de una edición bilingüe del *Quijote* que empezó a publicarse en fascículos en 1725. Hasta el momento he estudiado tres posibles hipótesis, de las cuales ya he podido desechar dos. Revelaré los resultados de este estudio en una comunicación titulada «Apuntes sobre una edición bilingüe del *Quijote* de 1725 dedicada a lord Carteret» en este VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas.

En el marco del proyecto «Recepción e interpretación del *Quijote* (1678-1780)» uno de los aspectos objeto de análisis fue el estudio de aquellos elementos que se modifican en las diferentes traducciones con respecto al *Quijote* original para de esa forma poder establecer cómo esas modificaciones pueden haber influido en los lectores de ese periodo. Por tanto nuestro interés es describir y cotejar las traducciones para demostrar hasta qué punto el traductor ha advertido —o ignorado— los aspectos ridículos o paródicos de don Quijote.

M. CRISTINA VALDÉS RODRÍGUEZ

Asimismo, otro de los objetivos a cumplir fue la realización de un examen de las divergencias en la imagen de los protagonistas en las traducciones inglesas del siglo XVIII, mientras que otros componentes del equipo investigador como Emilio Martínez Mata, Clark Colahan o Francisco Borge se encargaban de las traducciones al francés o al inglés en el siglo XVII.

En el caso concreto del estudio de las traducciones al inglés del siglo XVIII, los textos analizados fueron tres:

- Pierre Anthony Motteux (1700-1703) 1700, *The History of the Renown'd Don Quixote de la Mancha*, Londres.
- Charles Jarvis (1742) 1742, *The Life and Exploits of the Ingenious Gentleman Don Quixote de la Mancha*, Londres.
- Tobias Smollett (1755) 1755, *The History and Adventures of the Renowned Don Quixote*, Londres.

Un acercamiento preliminar a estas tres traducciones dieron como fruto dos comunicaciones: la ponencia «Las traducciones inglesas del Quijote en el siglo XVIII», presentada al Coloquio Internacional «Cervantes y el Quijote», organizado por la Cátedra Emilio Alarcos y la Asociación de Cervantistas (Oviedo, 27-29 de octubre de 2004) y la comunicación «Don Quijote en las traducciones inglesas del siglo XVIII», presentada en el VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, organizado por dicha asociación los días 13-16 de diciembre de 2006 en el Centro de Estudios Cervantinos en Alcalá de Henares.

De estas comunicaciones derivaron a su vez dos publicaciones: el primer artículo surge a partir de la comunicación presentada en el Coloquio Internacional «Cervantes y el Quijote», «La imagen de Don Quijote en las traducciones inglesas del siglo XVIII» y se publica en el volumen colectivo *Cervantes y Europa* editado por Emilio Martínez Mata en 2007. En este artículo se realizó un estudio comparativo de algunos pasajes textuales en los cuales se muestra un don Quijote caracterizado en ocasiones de forma diferente al original, y que ha logrado traspasar fronteras espacio-temporales a través de dichas traducciones. Se prestó atención sobre todo al tratamiento de los aspectos físicos, a lo ridículo de su comportamiento y de su lenguaje y a la supuesta locura o excentricidad en las tres traducciones con respecto al texto origen.

De este artículo me parece interesante destacar uno de los aspectos analizados: cómo la locura de don Quijote sufre pequeñas modificaciones a través

del término que cada traductor emplea. Para Motteux esta locura corresponde a la esfera del «fancy», del mundo de la imaginación y la fantasía. Jarvis se refiere a ella como la pérdida de las facultades mentales: «having quite lost his wits», que, sin embargo, utilizando el término «wit» (ingenio), cualidad muy valorada en la literatura del siglo XVIII, alude a la pérdida de una de las acepciones del término, la capacidad para percibir y expresar de forma ingeniosa la relación entre cosas disparatadas e incongruentes, algo que sin duda no es el caso en nuestro personaje. Smollett emplea el término «whim» para resaltar la excentricidad de don Quijote en su locura y su tendencia a lo caprichoso. Por tanto las tres traducciones presentan un tipo de locura con distintos matices y que da lugar a visiones e interpretaciones diferentes del personaje. En este punto conviene recordar que el mundo del «fancy», de la fantasía y de la imaginación, ha traspasado el nivel narrativo descriptivo de la realidad y nos presenta una visión más trascendente de don Quijote.

En la publicación «La imagen de Don Quijote en las traducciones inglesas del siglo XVIII» también se prestó atención al lenguaje que Cervantes pone en boca de don Quijote y que contribuye a crear esa imagen del personaje, y a cómo este es trasvasado al inglés en las tres traducciones de Motteux, Jarvis y Smollett. En las interpretaciones de la obra resulta de capital importancia la imagen del protagonista que proporciona el texto. Mediante la descripción física del personaje, así como sus actitudes en determinados momentos clave de la obra, se va creando la configuración de don Quijote.

Las diversas traducciones inglesas de *Don Quijote* en el siglo XVIII son esenciales para comprender la figura quijotesca que, más allá del ámbito español, adquiere otra dimensión. En esta comunicación se hará un breve estudio comparativo de algunos de los pasajes textuales en los cuales se muestra un don Quijote caracterizado en ocasiones de forma diferente al original, y que ha logrado traspasar fronteras espacio-temporales a través de dichas traducciones.

Uno de los momentos más divertidos y sin duda difíciles de traducir en relación a esto es el discurso utilizado por don Quijote cuando se aproxima a la venta y asusta con su presencia de caballero andante a las prostitutas que están allí. Junto con el aspecto ridículo de don Quijote, el lenguaje arcaico y grandilocuente con el que se dirige a ellas da lugar a un malentendido que provoca la risa tanto de los personajes como de los lectores. Por tanto, los tres traductores han logrado trasvasar el contraste entre la realidad narrativa que Cervantes muestra al lector mediante la descripción física de los personajes y

el lenguaje utilizado por don Quijote para referirse a estos. Mediante la ironía y el juego de palabras, Motteux y Smollett crean un efecto humorístico muy presente en el texto origen cervantino.

La segunda publicación de 2009 titulada «La construcción del personaje de Don Quijote en las traducciones inglesas del siglo XVIII» forma parte del volumen *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* editado por Alexia Dotras Bravo, José Manuel Lucía Megías, Elisabet Magro García y José Montero Reguera. Se trata de aportar una visión general de la obra en la Gran Bretaña del siglo XVIII a través de sus traducciones empleando el modelo de la Teoría del Polisistema (Even Zohar y Toury), la visión del personaje de don Quijote en la Gran Bretaña del siglo XVIII a través de la mediación de los traductores de la obra al inglés en el siglo XVIII, es decir, analizando los textos de Pierre Anthony Motteux, de Charles Jarvis y de Tobias Smollett. Para ello, se revisan el conocimiento que los ingleses tenían de la obra y sobre todo del personaje, así como las descripciones de aspectos esenciales del personaje de don Quijote.

Sus palabras, sus gestos o cómo le ven los demás personajes son algunos de los aspectos objeto de variación en algunas de estas traducciones y que contribuyeron al cambio de interpretación de la obra a partir del siglo XVIII. Cada traductor ha contribuido a dar una imagen particular de don Quijote y estas han calado en la cultura británica de la época y en tiempos posteriores. Se trata de reflexionar y de describir cómo la caracterización de don Quijote se va construyendo a través de las traducciones mediante el enfoque que aporta cada traductor.

La caracterización de don Quijote, por tanto, va construyéndose a través de las traducciones mediante el enfoque que aporta cada traductor: la risa y la burla suave que recibe de Motteux y sus referencias a la figura en lamentable estado de don Quijote y a un trastorno mental que deriva en actos extravagantes; en el texto meta de Jarvis, la locura adquiere un grado más alto en el Caballero de la Triste Figura, tristeza que Jarvis interpreta como una pena y tristeza de hondo calado. Es Smollett el que parece aportar en este último ejemplo una visión de don Quijote como personaje único, diferente, como un individuo afectado de una locura distinta a lo normal, silencioso y observado desde la distancia por los huéspedes, como si de un novelista que observa a su personaje principal se tratara. El desarrollo de la novela inglesa del siglo XVIII llega a su plenitud narrativa con Smollett también en sus traducciones.

Bibliografía

- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, dir. Francisco Rico y Joaquín Forradellas, Crítica, Barcelona, 1998 (2.ª ed. revisada).
- *Don Quixote*, ed. E. C. Riley, trad. Charles Jarvis, Oxford University Press, Oxford, 1992.
- *Don Quixote*, intr. Keith Whitlock, trad. Tobias Smollett, Wordsworth Editions, Hertfordshire, 1998.
- *Don Quixote*, ed. Stephen Boyd, trad. Pierre Anthony Motteux, Wordsworth Editions, Hertfordshire, 1993.
- Even-Zohar, I., *Polysystem Studies*, *Poetics Today*, 11, 1 (1990).
- Toury, G., *In Search of a Theory of Translation*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv, 1980.

Por tanto el situar a la obra de Cervantes en el polisistema de origen, la España del siglo xvii y a las tres traducciones en su contexto meta, que no es simplemente el siglo xviii en su totalidad, sino distintos periodos que corresponden a las fechas de publicación de las traducciones y por tanto a los periodos de recepción (1700, 1742 y 1755), aporta una nueva mirada a la recepción e interpretación del *Don Quijote* de Cervantes en la cultura británica que admiró el *Quijote* desde el primer momento gracias a la labor de sus traductores.

En la encrucijada entre estudios de recepción y estudios de traducción se sitúa una línea de investigación que consiste en el análisis de textos traducidos concretos y de sus correspondientes procesos de transferencia sociocultural. Se incluye, desde el punto de vista de los estudios de traducción, en la rama descriptiva, un tipo de estudio empírico pero que contribuye, por los resultados que aporta, a la construcción de un marco teórico general.

En el contexto del proyecto «Recepción e interpretación del *Quijote* (1605-1800)», se estudian según esta línea las traducciones francesas del siglo xvii,² a saber *L'Ingenieux Don Quixote de la Manche* (1614) de César Oudin, traducción de la que todavía no era Primera Parte del *Quijote*, la *Seconde partie de l'Histoire de l'Ingenieux, et redoutable Chevalier, Don-Quichot de la Manche* (1618) de François de Rosset, traducción (como su nombre indica) de la Segunda Parte, y por fin *l'Histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche* de Filleau de Saint-Martin (1677-1678). El proceso consiste en comparar tanto con el original como entre sí dichas traducciones desde unos puntos de vista sincrónico y diacrónico.

El interés de pasar por la traducción para estudiar recepción e interpretación va más allá de la mera ampliación del acceso al texto. Ofrece unos valiosos indicios acerca de la consideración de una obra en un país lingüística y culturalmente diferente. Las dos primeras traducciones, que solo separan cuatro años y que de hecho se acabarán juntando con el tiempo, presentan similitudes formales claras: ambas se caracterizan por una adhesión literal a la prosa cervantina. Sin embargo, el análisis profundizado revela notables divergencias en la intención. Por una parte la de Oudin, por su rigor léxico y su gusto de la aclaración, es sintomática de una voluntad didáctica de hacer de la traducción la antesala de la lectura en lengua original. Por otra parte la de Rosset manifiesta una vena más oportunista, imprecisiones y contrasentidos que son muestras de

ISABELLE GUTTON

² Esta investigación está financiada por la FICYT.

un trabajo apresurado, realizado para aprovechar el recién éxito de Cervantes en Francia en aquel momento. La traducción de Filleau, más tardía, muestra una atención clara a las cuestiones de adaptación estética. La especulación acerca de los gustos del público implica una mayor capacidad de asimilación y transformación del texto.

La calidad y el tratamiento de las traducciones, a su vez, son un refuerzo para la interpretación de una obra. En el xvii, el hecho de que Filleau se tomara la libertad de modificar el final del *Quijote* —sustituir la muerte del hidalgo por una enfermedad pasajera y recuperar la pareja protagonista cervantina para hacerla vagar de nuevo por los caminos— comporta la idea de que en el siglo xvii la novela cervantina todavía no se consideraba un clásico. La multiplicación posterior de las traducciones también confirma la adquisición del estatus de texto clásico, revisitado por cada generación.

El *Don Quichotte* de Florian: la Revolución a la pastoril

CLARK COLAHAN

Los críticos han afirmado que Florian contribuyó en mayor medida que cualquier otro traductor a la gloriosa fortuna de Cervantes y de don Quijote en Francia. Un crítico del xix le alabó su sencillez, sus sentimientos dulces, su toque ingenuo, sus giros delicados. En 1793 y 1794, los años en que hizo Florian su traducción, Cervantes se puso de moda en Francia no solo por la dimensión rococó y pastoril de sus obras, sino también por su vida, como modelo a seguir en la lucha por la liberación. Pero los críticos, en general, no han podido perdonarle la infidelidad y el empobrecimiento del barroco lenguaje cervantino.

Es fundamental lo pastoril/campesino en el pensamiento de Florian. Unos críticos actuales afirman que la gran boga del género durante los primeros años de la Revolución no representa el deseado regreso al Antiguo Régimen que se ha supuesto, sino que miran los autores —asustados pero esperanzados— hacia un futuro constituido por lo mejor tanto del pasado como del futuro. Desde esta perspectiva la ardua sencillez de los campos lleva a la virtud, y el género pastoril se considera apto para impartir lecciones morales.

Nos encontramos ante un curioso revolucionario a la manera de los *hippies* del Poder de las Flores, de San Francisco, un predicador de hacer el amor en vez de la guerra. Hay muchos pasajes que reducen las alusiones a las proezas violentas de los caballeros y a la vez ensanchan la atención dedicada a las actividades amorosas. Otro rasgo de la traducción, tanto de la Revolución como de los pensadores que le prepararon el terreno intelectual, es su eliminación

de toda referencia católica. Florian deja en manos humanas —como las de un idealizado don Quijote— la salvación.

La revolucionaria Edad de Oro implícita abarca también otras cosas —incluso los refinamientos de la belleza—. Florian agrega unos detalles seductores a la descripción cervantina del sencillo atuendo de las pastoras, y el cuerpo femenino se describe con más galantería. En el retrato que ofrece de la mente femenina, representada por Marcela, la idea principal de su autodefensa como pastora autónoma no es ninguna rebelión contra las expectativas masculinas, sino los derechos humanos proclamados por la Revolución francesa.

Esos fingidos pastores y pastoras son portadores de unos valores concebidos como fundamentales de una sociedad en travesía, y los lectores de aquel entonces se agarraban esperanzados a esos pecios morales flotando en un mar turbulento.

El *Quijote* en la Italia del XVIII, siguiendo la lectura que había dominado el XVII, es concebido como modelo paródico de los libros de caballería, instrumento de burla con el propósito de mover a risa al lector y por tanto como texto de divertimento y recreación. Su protagonista alude al modelo cómico y burlesco del caballero errante y anacrónico, que caracterizará la perspectiva crítica hasta bien entrado el XIX. Ahora bien, por lo que se refiere al XVIII, la recepción en Italia constituye un sendero poco transitado por la crítica —con contadas y dignas excepciones: Meregalli, Cherchi, Rossi y más recientemente Scamuzzi—, contrastando con el campo florido que en cambio exhiben para el XVIII otros países europeos (Inglaterra, Francia, Alemania, de modo especial). Echamos en falta aún una visión más amplia y una perspectiva más articulada y de conjunto que dé cuenta del variado entramado sobre el que se desarrolló la recepción de la genial novela y su fortuna crítica en la Italia del *Settecento*, arrojando nueva luz sobre posibles influjos, nuevas presencias y aportaciones críticas en razón de los contactos hispano-italianos que tuvieron lugar a lo largo de la centuria, e indagando posibles itinerarios y canales de apropiación y transmisión en su segunda mitad, cuando dichos contactos devienen más estrechos y copiosos. En dicha perspectiva hemos venido examinando en estos últimos años algunas coordenadas sobre las que se desarrolló el vasto entramado de la recepción, atendiendo a los tres eslabones claves erigidos en «mediadores institucionales»: traducción y reimpresiones,

La recepción del *Quijote* en la Italia del siglo XVIII

FRANCO QUINZIANO

recepción crítica e imitaciones, y libres adaptaciones, sobre todo para el teatro musical, y cuyos resultados parciales han sido recogidos en diversos estudios publicados desde 2005 hasta nuestros días.

Por lo que concierne al campo de la **traducción** no se registran novedades de relieve, puesto que es posible identificar solo 4 reimpresiones (1722, 1738, 1755, 1795), todas ellas venecianas, de la única traducción italiana hasta entonces editada y que había acometido Franciosini (1622-1625). Es evidente que estamos muy lejos de los esfuerzos críticos que para el Setecientos exhiben otros países de Europa, publicando valiosas ediciones comentadas en las que destaca un aparato, si no crítico, al menos erudito y de mayor fiabilidad. Por otro lado el panorama que ofrece la **recepción crítica** no es mucho más promisorio, exhibiendo un campo poco fértil, escasamente abonado. A este aspecto hemos dedicado un amplio estudio (*Anuario de Estudios Cervantinos*, 4, 2008). Sobre los juicios de valor que vierte la crítica italiana, con excepción de Baretti, Conti o Napoli Signorelli y algunos pocos más, familiarizados de algún modo a la cultura hispánica, pesaban, sin duda, las acusaciones que la preceptiva italiana —Quadrio, Bettinelli y Tiraboschi— había efectuado en desmedro de la cultura española, atribuyéndole una gran cuota de responsabilidad en la ‘decadencia’ y ‘corrupción del gusto’ en las letras italianas del xvii. Estos comentarios y enjuiciamientos sobre Cervantes y su obra cumbre se hallan fuertemente condicionados por estos prejuicios y por las polémicas hispano-italianas que dominaron la segunda mitad de la centuria.

Es evidente que la existencia de un mismo espíritu y estímulo cultural entre el *Quijote* y varios autores de la literatura humanista y renacentista italiana, de modo especial Boccaccio, Tasso, pero sobre todo Ariosto, pueden explicar el desdén —¿o tal vez cierta desconfianza?— de los escritores y críticos italianos en traducir y comentar una obra extranjera que, con toda probabilidad, y algo de fastidio, ellos podían haber vislumbrado como una especie de remedo en prosa de varios motivos fuertemente anclados en la propia tradición literaria, especialmente en el *Orlando furioso*. La crítica italiana transmitió y afianzó esta visión por generaciones hasta bien entrado el siglo xix, lo que impidió percibir las novedades y el acierto de la fórmula narrativa de la inmortal novela. Estos factores, junto la familiaridad con el español, explican el desinterés en acometer nuevas traducciones, al tiempo que condicionaron y rebajaron la calidad y las aportaciones de las lecturas críticas que se suscitaron en la Italia del xviii.

Es en cambio en el campo de las libres **adaptaciones** —especialmente para el **teatro musical**— donde el hidalgo manchego y diversos motivos quijotes- cos alcanzaron singular fortuna y popularidad, acompañando el frenesí del melodrama que dominó la Italia del periodo. Mucho más provechoso, por tanto, puede ser desplazar la atención hacia el ámbito de las adaptaciones para el drama musical, que revelan la existencia de estímulos cervantinos dignos de consideración y una presencia apreciable y continuada a lo largo de la centuria. Como primera aproximación parcial, creemos que la aserción cultivada por decenios que habla de «ausencia» u «olvido» de la inmortal novela en las letras italianas del XVIII, debería ser parcialmente corregida, sobre todo si nos sumergimos en las no pocas adaptaciones para el teatro musical, verdaderas canteras aún por explorar, las cuales exhiben un interesante proceso de asimilación, apropiación e inversión de motivos quijotes- cos en los escenarios del *Settecento*.

Mi objeto de estudio es la recepción, la interpretación y la influencia de Cervantes en la segunda mitad del siglo XIX, concretamente en la obra de Leopoldo Alas.

Clarín fue un crítico prolífico, censor de una época. A pesar de no considerarse un cervantista, su curiosidad no fue ajena a las controversias que suscitaron Cervantes y su obra durante el siglo XIX. A lo largo de la extensa obra crítica de Clarín son numerosas las alusiones a Cervantes. En muchos casos se trata de elogios (a «la mejor novela», a Cervantes como «héroe»...), tanto en paliques como en artículos no literarios.

Otro aspecto que se percibe en la obra crítica de Clarín es su tendencia a leer el *Quijote* de forma simbólica e idealista. Esta interpretación es heredada de los románticos, tal como ha estudiado el profesor A. Close. Alas atenúa así el significado cómico del *Quijote*, y propone una exégesis más profunda para poder captar el misterio que entraña el relato cervantino., imperceptible para el lector desatento.

Al margen de estos comentarios dispersos en su obra crítica, Clarín escribió unas «Notas sueltas» tituladas «Del *Quijote*» (publicadas en *Siglo pasado*). Constituyen esas reflexiones el testimonio más esclarecedor sobre el cervantismo de Alas. Clarín presenta en esas anotaciones una serie de ideas, que me limito a comentar sucintamente.

Algunos aspectos del cervantismo de Leopoldo Alas

ARNAU PLA NOVOA

En primer lugar, Clarín se define como lector entusiasta de Cervantes (afirma leer el *Quijote* cada dos o tres años). Al mismo tiempo, lamenta la escasa atención que despierta el *Quijote* en el siglo XIX, a pesar de que a su juicio ninguna época había sido tan propicia para la interpretación del *Quijote* como el XIX.

En lo referente a España, se queja de que el *Quijote* no sea leído con profundidad en su propia patria, y que únicamente se conozca de forma superficial y tópica (pasajes concretos, citas distorsionadas, clichés...). Por otro lado, destaca el valor estético del *Quijote*, pero también su sentido espiritual y moral (lo define como «Biblia profana» y «Carmen nostrum necessarium»).

Alas compara a Shakespeare con Cervantes y admite que el inglés ha tenido mejor suerte, pues ha contado con más lectores en el extranjero y mejores traductores. En efecto, Alas considera que «lo mejor del *Quijote* está aún por descubrir».

En último lugar, Clarín expresa su deseo de escribir en su vejez una obra dedicada a Cervantes, propósito que no llegó a cumplir.

Para terminar, podemos afirmar que Alas manifiesta su admiración por Cervantes en numerosos artículos, comentarios y paliques; sin olvidar el magisterio y la influencia de Cervantes presentes en la creación narrativa del autor de *La Regenta*. Esos puntos de encuentro entre ambos narradores conciernen a aspectos como el protagonismo de personajes lectores (Ana Ozores, Víctor Quintanar, Fermín de Pas...), el tratamiento del humor, la ironía y la metaliteratura.

El *Quijote* en el teatro español. Actualidad de un clásico

MARÍA FERNÁNDEZ FERREIRO

³ Investigación subvencionada por el Gobierno del Principado de Asturias dentro del programa «Severo Ochoa» de ayudas predoctorales.

Mi investigación se centra en el teatro español contemporáneo,³ del siglo XX hasta el 2005 (señalo este año como fecha destacable, el IV Centenario, por la relevancia que tuvo en la reescritura de la obra cervantina para la escena), con adaptaciones que llegan hasta hoy mismo, como veremos. Recalco *español* porque, aunque sí tengo noticias de representaciones actuales en Hispanoamérica, y no podemos dejar de mencionar la mascarada en Pausa (Perú) de 1607, me interesa delimitar un territorio más *manejable*. Tampoco me detendré aquí a considerar la importancia del género dramático en la obra cervantina y los múltiples aspectos y episodios que se han venido considerando *teatrales* en el *Quijote*: desde la postura más radical de que el hidalgo es un actor que representa un papel en toda la obra hasta el diálogo entre el

cura y el canónigo (I, 48), pasando por episodios de clara inspiración teatral (quizás los más evidentes sean Dorotea en el papel de la princesa Micomicona y Sansón Carrasco como el Caballero de los Espejos).

En el anterior Congreso de la Asociación de Cervantistas, en Münster, presenté una comunicación titulada «La influencia del *Quijote* en el teatro de Jerónimo López Mozo», autor de dos obras representativas: *El engaño a los ojos* (1997) y *En algún lugar de la Mancha* (2005). Desde ese primer acercamiento a un autor concreto, mi investigación ha tomado unos derroteros totalmente distintos y ha comenzado a ensancharse, no solo en cuanto a autores se refiere sino también, y a pesar de las acotaciones que mencioné antes (España, siglos xx-xxi), en relación con las épocas y países. Me he asomado a las adaptaciones teatrales del *Quijote* realizadas desde el siglo xvii hasta la actualidad en países como Italia, Francia o Inglaterra.

Pero volviendo a mi materia de estudio, en la actualidad continúo recopilando referencias de obras teatrales escritas, publicadas o representadas en España desde 1900. Y aprovecho para mencionar aquí que considero también el teatro lírico, puesto que la importancia del libreto para la comprensión de la recepción de una obra no es desdeñable. Más allá de las primeras interpretaciones cómicas o paródicas, o las posteriores románticas, simbólicas o nacionalistas, en las últimas décadas —dejando quizás un poco al margen las adaptaciones debidas a efemérides, más ortodoxas (aunque, por supuesto, no todas)—, los acercamientos al *Quijote* son mucho más dispares y la novela cervantina se convierte con frecuencia en un recurso para la exploración de la propia dramaturgia o la reflexión metaliteraria. La condición que posee el *Quijote* de pertenecer, casi inherentemente, a nuestra cultura popular facilita este juego de creación y la capacidad de moldear unas figuras tan conocidas provoca la profusión de adaptaciones teatrales en las últimas décadas.

Concluyo ya con una rápida referencia; decía al inicio que las adaptaciones quijotescas llegan hasta hoy mismo: el 5 de julio de 2012 se estrena en Almagro *Yo soy Don Quijote de la Mancha*, con dramaturgia de José Ramón Fernández y protagonizada por José Sacristán. Dice el autor de esta adaptación que «Don Quijote es una parte de todos nosotros. Es un miembro de nuestra familia al que recordamos, al que tenemos presente, al que todos miran con piedad y tratan con una especie de dulce cariño. Forma parte de lo mejor de nosotros, de nuestra parte buena».



Comunicaciones

♦ Alonso Quijano leyendo libros de caballerías
(fragmento), John Vanderbank, *Vida y hechos
del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*,
J & R. Tonson, Londres, 1738.

Relaciones peligrosas: en torno al incesto y la violación en la obra de Cervantes

RUTH FINE

Universidad Hebrea de Jerusalén

El incesto y la violación encuentran un espacio nada desdeñable en el corpus cervantino. Dichas isotopías transgresoras suscitan interrogantes que atañen no solo a la obra cervantina, sino al contexto social del periodo. Mis reflexiones partirán de un ángulo menos transitado, el bíblico, y ello no solo por tratarse del texto en cuyo mandato la cultura judeocristiana ha fundado la condena y penalización de tales transgresiones sexuales, sino también a partir de la constatación de la relativa familiaridad e interés que el autor evidencia respecto de dicho referente. Estimo que esta lectura intertextual puede contribuir a la captación de la singularidad del tratamiento que Cervantes realiza de los campos semánticos que nos ocupan.

En el Antiguo Testamento, el incesto y la violación son duramente condenados. En cuanto al primero, el texto bíblico se extiende en ello especialmente en *Levítico* 18 y 20, estableciendo la pena de muerte para los transgresores. Por su parte, en el Nuevo Testamento, hallamos la detracción del incesto en *I Corintios* 5:1-5. En lo que a la violación respecta, la voz bíblica se manifiesta explícitamente en *Deuteronomio* 22, condenando a pena de muerte al violador de la mujer desposada, y al de la virgen, a casarse con ella, tras compensar monetariamente a la familia de la joven.¹

El lector del Antiguo Testamento encontrará en sus diversos libros episodios de incesto y violación con características y consecuencias disímiles. *Génesis* es un libro emblemático en lo que respecta a relaciones incestuosas, destacándose las de las hijas de Lot con su padre, en el capítulo 19, y la de Rubén, con la concubina de su padre, en el capítulo 35. Las consecuencias

¹ La violación no es explícitamente mencionada en el Nuevo Testamento y solo se infiere su condena a partir de las diversas referencias a una adecuada conducta sexual, por ejemplo, en *Mateo* 5 o en *Romanos* 3.

de estos actos son mucho menos graves que las que convoca la violación, tal como se evidencia en *Jueces* 19 y 20, en el episodio del levita y su concubina, violada por hombres de la tribu de Benjamín. La mujer muere como resultado de la violación y las tribus de Israel, con el beneplácito divino, emprenden una guerra feroz contra toda la tribu de Benjamín, que resultará en centenares de muertes en el seno de dicha tribu.

Es el capítulo 13 del libro de *Samuel II* aquel que conjuga de modo emblemático el acto de violación y el de incesto, poniendo de manifiesto la estimativa bíblica en lo que a estas transgresiones respecta. En él se relata la historia de la violación de Tamar por su medio hermano, Amnón, y el asesinato de este a manos de Absalón, como acto de venganza por la humillación y deshonra infringidas a su hermana. Indudablemente, el episodio bíblico de Tamar y Amnón ha quedado inscrito en la conciencia cultural de occidente —y muy especialmente en el teatro del Siglo de Oro— como la representación del incesto. Las menciones presentes en la obra de Cervantes, como veremos, aparentan seguir esta misma línea interpretativa. No obstante, vale la pena recordar que el texto veterotestamentario no es en modo alguno unívoco al respecto. En primer término, ya el versículo que abre el capítulo nos ofrece una clarificación: «Aconteció después de esto que, teniendo Absalón, *hijo de David*, una hermana muy hermosa, llamada Tamar, Amnón *hijo de David* se enamoró de ella» (*II Samuel* 13:1; el énfasis es mío).² El narrador bíblico, generalmente tan reacio al exceso de información, destaca aquí dos veces en el mismo versículo que se trata de una relación de hermanos, *por línea paterna*. Si bien la prohibición de relaciones entre medio hermanos está consignada en *Levítico* 18 y 20 y en *Deuteronomio* 27, la tradición rabínica admite que dicha relación —consanguineidad por vía paterna y no uterina—, no era aún estimada como determinante para el tabú del incesto. En efecto, Tamar y Absalón eran hijos de una misma madre —Maaca, hija del rey Talmai de Gesur—, en tanto que Amnón, el primogénito de David, lo era de la izrelita Ahinoam (*II Samuel* 3:2). Así, cuando su consejero Yonadav le pregunta la causa de su indisposición, Amnón le responde: «Amo a Tamar, la hermana de mi hermano Absalón» (*II Samuel*, 13:4): es decir, no hermana suya. Por su parte, cuando Tamar, al verse atacada, le ruega a Amnón que reconsidere su comportamiento, le pide que hable con el rey, aduciendo que «él no se negará a entregarme a ti» (*II Samuel*, 13:13). De este modo, se sobreentiende que Tamar cuenta con el posible beneplácito del rey respecto de esta relación, lo

² Las referencias bíblicas corresponden a la versión de la *Santa Biblia*, 1995.

cual sería impensable de tratarse de una relación incestuosa. Por su parte, los comentaristas talmúdicos proporcionan diferentes argumentos que ratificarían la ausencia de la transgresión del incesto en el episodio. Una vertiente talmúdica sostiene que cuando David tuvo relaciones con Maaca, ella aún no se había convertido al judaísmo (*Talmud, Tratado Sanhedrín* XXI, 61 y *Tratado Iebamot* —Cuñadas— XXIII, 61) y, por lo tanto, según la normativa bíblica, el fruto de esa relación no acusaba relación consanguínea con los otros hijos del rey. Todo lo señalado apoya la consideración de que a lo largo del capítulo bíblico, el pecado de incesto queda relegado y, en cambio, la intencionalidad pone de relieve uno de los pecados más duramente condenados y penalizados en la Biblia: la violación.

Siguiendo la estimativa bíblica, la Iglesia desde sus inicios condenó severamente los lazos consanguíneos, a tal punto que en sus primeros tiempos prohibió los matrimonios hasta el séptimo grado de parentesco, tanto por línea paterna como materna. Con el Concilio Lateranense de 1215, se rebaja esta disposición al cuarto grado de consanguinidad. A pesar de esta disposición condenatoria, ratificada con determinadas precisiones por el Concilio de Trento, el incesto fue un fenómeno conocido y documentado durante los siglos XVI y XVII en España. Sabemos también que, en ciertos casos, este delito podía ser perdonado por las autoridades eclesiásticas mediante el pago de una suma a la Iglesia. El interés por el fenómeno del incesto llevó a estudiar y registrar algunos de estos casos, que luego quedarán reunidos en volúmenes de casuística.³

En lo que a la violación respecta —acto designado en el periodo con el término «forzar»—, el delito aparece escasamente documentado entre las familias privilegiadas y, en lo que se refiere a las víctimas, era un crimen que incidía fundamentalmente sobre los sectores menos favorecidos socialmente.⁴ Como es sabido, uno de los remedios más beneficiosos para el futuro social de la mujer era el matrimonio, ya sea con el violador o con otro individuo que el violador o la familia encontrara inmediatamente después del suceso. La literatura del periodo, en general, y la de Cervantes, en particular, proporcionan abundantes ejemplos de búsqueda de esta salida «honorable».

Resulta elocuente comprobar el relativo escaso número de denuncias por violación. Sin duda, ello se debía en parte a que se preferían las soluciones extra-judiciales entre los agresores y las damnificadas. Muchas familias e incluso mujeres violadas preferían llegar a un acuerdo personal con el victimario, tratando de recibir una compensación económica, a cambio de guardar silencio

³ Ejemplos de un texto del género casuístico que desarrolla la problemática del incesto es el del franciscano fray Antonio de Córdoba, *Tratado de casos de conciencia*, 1584, en especial la «Question 2», puntos 1 al 4, en el que el autor trata sobre la necesidad de especificar al confesor el grado de consanguinidad o afinidad existente entre los que cometieron el incesto.

⁴ Para un panorama de la mujer ante la violación en Europa, en general, y en España, en particular, a fines de la Edad Media y en los siglos XVI y XVII, ver Casey (1987), Bridenthal (1998) y Brundage (1987).

sobre el estupro, salvaguardando así el buen nombre de la mujer deshonrada (Lorenzo Cadarso, 1989:124-129). Otro de los motivos que llevaban a evitar la presentación del caso ante la justicia, se debía a que esta exigía pruebas estrictas de que el acto sexual había sido impuesto en la mujer y no que se hubiera realizado de común acuerdo. También aquí Cervantes nos ofrece un ejemplo ilustrativo, en el *Quijote* de 1615, capítulo 45, a través de uno de los juicios emitidos por Sancho en contra de la mujer que no se defendió ante lo que ella alegaba había sido un acto sexual forzado. En efecto, la mujer supuestamente violada debía proveer de pruebas que ratificaran que ella había resistido la agresión sexual: testigos de sus gritos e insultos; marcas dejadas en el agresor, como arañazos, moretones o contusiones, como también en la víctima misma, prueba de que fue agredida a fin de abusarse de ella.⁵

Tras estas observaciones, no resulta difícil concluir en que tanto en el nivel social como legal, la violación de la mujer gozaba de una amplia impunidad, amparada en la doble moral vigente en el periodo —condena religiosa y, paralelamente, una práctica judicial y social permisiva—, que dejaba en una situación de desamparo e indefensión a la mayor parte de las mujeres.

Cervantes evidencia familiaridad e interés respecto de los pasajes bíblicos emblemáticos de las relaciones incestuosas a los que se refiere en más de una oportunidad. Así, en el libro cuarto de la *Galatea*, en el parlamento del desamorado Lenio, condenando los efectos negativos del amor, hallamos la alusión explícita al episodio de Tamar y Amnón y a otros:

Veamos, pues: ¿quién, sino este amor, es aquel que al justo Loth hizo romper el casto intento y violar a las propias hijas suyas? Éste es, sin duda, el que hizo que el escogido David fuese adúltero y homicida; y el que forzó al libidinoso Amón a procurar el torpe ayuntamiento de Tamar, su querida hermana; y el que puso la cabeza del fuerte Sansón en las traidoras faldas de Dalida, por do, perdiendo él su fuerza, perdieron los suyos su amparo, y al cabo, él y otros muchos la vida; éste fue el que movió la lengua de Herodes para prometer a la bailadora niña la cabeza del precursor de la vida (*Galatea*, IV, pp. 239-240).

Nótese que en la cadena de episodios bíblicos evocados por Lenio —ejemplos «verdaderos y pasados»—, son tres las referencias a sucesos incestuosos: Lot y sus hijas (*Génesis* 19:30-38), el de Tamar y Amnón (*II Samuel*, 13) y, finalmente, el de Salomé y Herodes (*Marcos* 6, *Mateo* 14 y *Lucas* 3).

⁵ Casey (1987) afirma que el Derecho altomedieval exigía que la agredida presentara su denuncia ante los tribunales antes de los tres días, que se hubiera arañado el rostro como señal de dolor por su deshonra, que comunicara el hecho a cuantos viera en esos días y que fuera objeto de un peritaje forense de matronas, las cuales corroborarían la violación.

En lo que atañe a la referencia a Lot, creo importante notar que esta constituye una tergiversación del pasaje bíblico, dado que no es Lot quien tomó la iniciativa de acostarse ni mucho menos de violar a sus hijas, sino que fue la decisión de estas la de emborrachar a su padre y acostarse con él a fin de preservar la descendencia. Estimo de interés esta inversión cervantina según la cual la violación y el incesto son aquí atribuidos a la voluntad masculina, absolviendo a las mujeres de semejante culpa.

En la comedia *La entretenida*, Cervantes vuelve a referirse a este episodio bíblico, paradigmático respecto del incesto: «¿Ya no se sabe que Amón / amó a su hermana Tamar?» (I, vv. 503-504). En esta comedia el riesgo del incesto, a causa de la confusión de identidades, cumple una función cardinal en la trama, y el peligro de caer en esta transgresión es mencionado en un momento específico de la pieza por su protagonista, Marcela, en relación al amor de su hermano, don Antonio. Nuevamente aquí, el deseo y la potencial transgresión sexual del incesto son atribuidos al hombre —el hermano de Marcela, don Antonio—, en tanto que la protagonista femenina reacciona de inmediato, temerosa de cometer el pecado de incesto.

Otras referencias esporádicas al incesto en la obra de Cervantes son identificables en *La gitanilla*, como comportamiento que los mismos gitanos admiten seguir voluntariamente. Explica el gitano viejo al novicio, Andrés, que sus estatutos prescriben que: «Ninguno solicita la prenda del otro; libres vivimos de la amarga pestilencia de los celos. Entre nosotros, aunque hay muchos incestos, no hay ningún adulterio» (*La gitanilla*, p. 101). La decodificación de este pasaje es en extremo ambigua, ya que el parlamento del viejo gitano, en su totalidad, oscila entre la loa a la libertad y a la vida en la naturaleza de la que gozan los gitanos —que bien puede ser leída sin ironía alguna—, y la abierta inclinación al robo y rapiña —la cual, indudablemente debe ser interpretada desde un registro admonitorio y crítico—.

En *Rinconete y Cortadillo* la mención del incesto es esporádica, pero significativa, ya que alude con extrema ironía a la autoridad de la Iglesia y de sus representantes para otorgar dispensas por el incesto cometido y ello a través de una paga considerable: «Porque, si es que vuesa merced tiene alguna orden sacra, parecermehía a mí que había cometido algún grande incesto, o sacrilegio» (*Rinconete y Cortadillo*, p. 204).

En la obra dramática de Cervantes, se verán dos explícitas referencias a impulsos incestuosos, nuevamente generados por figuras masculinas. Se trata de

Pedro de Urdemalas, en cuya tercera jornada, el lascivo rey, consciente de que su deseo por Belica es incestuoso, no solo no se arrepiente, sino que sugiere que justamente por ello su pasión se acrecienta: «El parentesco no afloja / mi deseo; antes, por él / con ahínco más crüel / toda el alma se congoja» (III, vv. 2964-2967). Otra alusión al incesto es la que se halla en el entremés *El retablo de las maravillas*, patentizada en el intertexto que remite al episodio de Herodes y Salomé en el Nuevo Testamento, reiterado en el corpus cervantino. Asimismo, se encontrará otra evocación del riesgo del incesto en *La gran sultana* (vv. 1811-1814), cuando Catalina indique que los celos del sultán son infundados, ya que se trata de su padre, y la relación incestuosa es un pecado.

En lo que al *Quijote* respecta, Redondo (2007:242-244) ha identificado en el capítulo I, 22 un núcleo narrativo de interés por sus proyecciones paródico-burlescas. Se trata de la respuesta del estudiante condenado a galeras, a quien don Quijote le pregunta la causa de su condena: «Yo voy aquí porque me burlé demasadamente 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 tan intrincadamente que no hay diablo que la declare» (*Quijote*, I, 22, p. 270).

Finalmente, el *Persiles* funda la cobertura identitaria de sus protagonistas en la relación fraternal que los une. Un antecedente bíblico de la adopción por parte de una pareja de la falsa identidad de hermanos, como medio de protección, la hallamos en *Génesis* 20, cuando Abraham quiso salvaguardar a su mujer Sara, ocultando su identidad y presentándola como su hermana ante el rey Abimelec. De modo latente, a lo largo de la novela cervantina y aun en momentos específicos de la misma, la relación fraternal se confunde «peligrosamente» con la amorosa, creando proyecciones que lindan en una sugerida atracción incestuosa, tanto para los otros personajes que encuentran en su periplo, como desde la perspectiva de los protagonistas mismos.⁶

Observemos que en la mayor parte de los ejemplos apuntados, identificables en la obra cervantina, la isotopía del incesto suele cumplir ya sea una función retórica, lúdica o burlesca; cuando puede deslizarse hacia un registro serio, es compositivamente eludida. En ningún caso la transgresión acarrea consecuencias de peso.

Muy distinto es el caso de la violación. La obra cervantina no evade ni su presencia, ni sus sombras o matices, siendo su tratamiento muy diferente de aquel recibido por el incesto. Los actos de seducción a través del engaño y las

⁶ Ver El Saffar (1990:48): «As *Persiles* and *Sigismunda* travel disguised as brother and sister, they do have a real incest problem».

falsas promesas constituyen uno de los resortes narrativos más abundantes en la novelística cervantina. Baste recordar el ejemplo de uno de los personajes femeninos más importantes del *Quijote* de 1605 —Dorotea—, seducido por don Fernando, como también Leocadia, una de las dos doncellas de la novela homónima, y otras tantas protagonistas cervantinas, cuyo destino suele ser sellado con el matrimonio, el cual las rescata de la vergüenza social.

Conjuntamente con los actos de «mera» seducción, hallamos también actos de violación, intento o riesgo de violación y agresión física cometidos contra mujeres en *La Galatea*, las *Novelas ejemplares*, las comedias, el *Quijote* y el *Persiles*. Fuera de los casos que serán analizados a continuación en *La ilustre fregona* y *La fuerza de la sangre*, tal vez los dos ejemplos más explícitos son los que aparecen en el *Quijote* de 1615 y en el *Persiles*.⁷ En esta última obra, en los capítulos 12 y 13 del primer libro, se narra la bárbara costumbre de los nórdicos de entregar a la novia en su noche de bodas a los parientes del novio para que la fuercen. Transila es el personaje femenino que logra escapar de este acto de violación explícitamente condenado por la voz narrativa y atribuido a los «otros», los bárbaros y primitivos, tan lejos de las cristianas prácticas.

En el *Quijote*, II, 45, asistimos a uno de los sorprendentemente lúcidos juicios de Sancho en la insula Barataria: se trata del reclamo de una villana —que se revelará es prostituta—, quien asegura haber sido forzada por un ganadero rico, pidiendo compensación monetaria por el abuso cometido. Sancho aparenta tomar partido por la versión de la mujer, exigiendo una suma de dinero del acongojado molinero como desagravio. En función de lo expuesto anteriormente en relación al proceder consuetudinario en los casos de violación cuyas víctimas son mujeres de las clases bajas, el dictamen de Sancho resulta, efectivamente, excepcional. No obstante, el proceder del juez/gobernador termina correspondiendo a la expectativa del periodo, dado que Sancho demuestra que la mujer se había acostado con el ganadero de común acuerdo, puesto que no había dado voces ni se había defendido, como sí lo hace, y con gran éxito, ante el intento del molinero de arrebatárle la bolsa con los veinte ducados, estrategia que Sancho había elucubrado para comprobar la falsedad de la villana.

Hasta aquí hemos comprobado la nada desdeñable presencia explícita de las isotopías del incesto y la violación en la obra de Cervantes, cuya identificación daría resultados más significativos si nos refiriéramos a los múltiples subtextos que emergen en el corpus cervantino e interactúan con dichas

⁷ Si bien no los únicos. Un ejemplo significativo será el intento de seducción/violación de Leonora por parte de Loaysa, en *El celoso extremeño*.

isotopías. Asimismo, hemos observado que el paradigma bíblico respecto de estas transgresiones es conocido y mencionado por Cervantes en más de una ocasión, evidenciando, en principio, una interpretación más o menos acorde a la de la exégesis bíblica del periodo.

La violación adquiere protagonismo en las dos novelas a las que me referiré a continuación: *La ilustre fregona* (LIF) y *La fuerza de la sangre* (LFS).⁸ En lo que respecta a LIF, es evidente que Cervantes busca evitar el plausible riesgo de incesto, al hacer que sea Avendaño, y no Carriazo (medio hermano de Costanza), el que se enamora perdidamente de la fregona ilustre. El texto apenas si arguye con notoria arbitrariedad las razones de esta reacción tan diferente de ambos amigos:

Con esto se despidieron los dos mozos de mulas, cuya plática y conversación dejó mudos a los dos amigos que escuchado la habían, especialmente Avendaño, en quien la simple relación que el mozo de mulas había hecho de la hermosura de la fregona despertó en él un intenso deseo de verla. *También le despertó en Carriazo; pero no de manera que no desease más llegar a sus almadras que detenerse a ver las pirámides de Egipto, o otra de las siete maravillas, o todas juntas* (LIF, pp. 148-149; el énfasis es mío).

Salvado el obstáculo del incesto y estando Carriazo más interesado en la vida picaresca que en las mujeres, será su padre —el violador—, el que en la última sección de la novela relate de modo sorprendentemente pormenorizado el acto de violación por él cometido y la impunidad con que fue resuelto.⁹ El Corregidor convoca la confesión de don Diego a partir del mandato social de conocer el origen —los padres—, en una sociedad regida por el principio de la sangre: «¡Esto está hecho! dijo el Corregidor. Resta ahora saber, si es posible, quién son los padres desta hermosísima prenda». A ello sigue el relato de don Diego, padre, el cual constituye una puntual descripción de la antes descrita desprotección ante la ley en la que se veía la mujer del siglo XVII (aun las de la alta nobleza):

El padre —respondió don Diego— yo lo soy; la madre ya no vive: basta saber que fue tan principal que pudiera yo ser su criado. Y, porque como se encubre su nombre no se encubra su fama, ni se culpe *lo que en ella parece manifiesto error y culpa conocida*, se ha de saber que la madre desta prenda,

⁸ Por razones de extensión, dejo de lado en este trabajo el análisis de *La española inglesa*, novela que registra un interesante acercamiento a la isotopía del incesto. Para un análisis pormenorizado del tema, ver mi trabajo *Reescrituras bíblicas cervantinas* (en prensa).

⁹ Vila (1999:171-187) desarrolla un agudo estudio del circuito del poder patriarcal y de los significativos silencios focalizados en LIF, paradigmáticos de la impunidad de los transgresores que detentaban el poder.

siendo viuda de un gran caballero, se retiró a vivir a una aldea suya; y allí, con recato y con honestidad grandísima, pasaba con sus criados y vasallos una vida sosegada y quieta. *Ordenó la suerte* que un día, yendo yo a caza por el término de su lugar, quise visitarla (...). Era por extremo hermosa, y el silencio, la soledad, la ocasión, despertaron *en mí un deseo más atrevido que honesto*; y, sin ponerme a hacer discretos discursos, cerré tras mí la puerta, y, llegándome a ella, la desperté; y, teniéndola asida fuertemente, le dije: «Vuesa merced, señora mía, no grite, *que las voces que diere serán pregoneras de su deshonor*: nadie me ha visto entrar en este aposento; que mi suerte, par[a] que la tenga bonísima en gozaros, ha llovido sueño en todos vuestros criados, y cuando ellos acuden a vuestras voces no podrán más que quitarme la vida, y esto ha de ser en vuestro mismos brazos, y no por mi muerte dejará de quedar en opinión vuestra fama». Finalmente, yo la gocé contra su voluntad y a pura fuerza mía: ella, cansada, rendida y turbada, o no pudo o no quiso hablarme palabra, y yo, dejándola como atontada y suspensa, me volví a salir por los mismos pasos donde había entrado (*LIF*, pp. 194-195; el énfasis es mío).

Como se observa, el relato del violador no expresa ni arrepentimiento ni culpa alguna; si esta problemática confesión publica el acto, la vergüenza es indefectiblemente la marca de la mujer violada, a la que solo le resta ocultar la secuela de su ultraje, para seguir siendo parte del cuerpo social. Más aun, en este episodio, aquello que Sancho exigía de la villana —el dar voces, resistir, defenderse— tampoco podría haber socorrido a la dama, tal como cínicamente se lo recalca don Diego, antes de violarla: las voces serían solo pregoneras de su deshonor.

Amnón bíblico traspuesto, el caballero principal, don Diego de Carriazo, «el padre» paradigmático, aquel que da la sangre y el nombre al hijo y marca la línea de descendencia, ha sido el elegido de la «suerte» que ha jugado a su favor, como subraya dos veces en su relato. En efecto, el padre violador ha sido librado del peligro de una relación incestuosa entre sus dos hijos y medio hermanos, del reproche de su legítima esposa, que guarda un silencio absoluto en la obra, y de la revelación pública y consiguiente castigo por el forzado estupro cometido con una dama de mayor alcurnia que él. Y aun más, ha sido premiado con una riquísima dote para esa hija fruto de su pecado, como también con una descendencia numerosa y en apariencia feliz, muy contrariamente al castigo divino impuesto a la casa de David por los pecados

sexuales cometidos. En efecto, recordemos que el padre, David, fue sometido a la rebelión, conflictos familiares fatales, humillación de su hija y muerte de sus hijos. Este es el alto precio que debe pagar quien ha de convertirse en la ascendencia elegida para gestar al Mesías. En la descendencia de Carriazo no hay castigo pero tampoco hay gloria. La «venganza» textual contra la ilustre familia del violador quedará inscrita en la ironía de su clausura: la vergüenza que no ha sufrido el padre se ve desplazada en el hijo, el exaguador Lope Asturiano, quien vivirá perseguido por el temor a ser reconocido y humillado como el mozo de la cola de burro. El cierre de la historia no es la lexicalizada imagen de una posteridad feliz, sino la sombra de una vergüenza que no pagada por el padre, se manifiesta burlescamente en el hijo.

A pesar de que es al acto de violación al que se le otorga protagonismo, comprobamos que el fantasma del incesto merodea también la novela *LIF*, pero sin permitírsele manifestarse de modo explícito. Lo hemos observado en la arbitraria estratagema de evadir el enamoramiento de Carriazo, hijo, de su medio hermana, Costanza. Así también, casi en la clausura, don Pedro, el frustrado hijo del Corregidor, terminará casándose por mandato de «los padres» con la hija de su tío, don Juan de Avendaño, quien se compromete a «traer dispensación del parentesco» (*LIF*, p. 198). Se privilegia, en cambio, la violación y su impunidad, cuya focalización es hartamente evidente dado el espacio textual que se le otorga desde la voz del violador mismo, ajeno a toda culpa, remordimiento y mucho menos, sanción. El texto cervantino ha logrado así hacer evidente su posicionamiento contestatario, el cual, leído a la luz de la narración bíblica, adquiere un perfil carnavalesco de inversión, burla, pero también develación y crítica.

La novela cervantina que indudablemente ha quedado identificada con un episodio de violación a una mujer y con su problemática resolución —la feliz y voluntaria unión matrimonial del violador con la víctima— es *La fuerza de la sangre*.¹⁰

De esta novela, me importa rescatar, en primer término, la reacción del violador —designado por el narrador con el nombre de Rodolfo—, a quien no conmueve la súplica de la víctima y quien, tras haber satisfecho su deseo, quiere deshacerse de la mujer de inmediato, reacción tan agudamente registrada por la voz narrativa bíblica en el episodio de Amnón y Tamar: «Pero él no la quiso oír y, como podía más que ella, la violentó y se acostó con ella. Después Amnón la aborreció tan terriblemente, que el odio con que la aborreció

¹⁰ La bibliografía sobre las significaciones del acto de violación en esa novela es muy amplia. Ver, entre otros, Sears (1993), Slaniceanu (1987) y Welles (1989).

fue mayor que el amor con que la había amado. Y le dijo Amnón: —Levántate y vete» (*II Samuel* 12:14-15).

El relato de la reacción de Rodolfo, por su parte, reproduce y amplifica este momento bíblico, interpretándolo:

Antes que de su desmayo volviese Leocadia, había cumplido su deseo Rodolfo; que los ímpetus no castos de la mocedad pocas veces o ninguna reparan en comodidades y requisitos que más los inciten y levanten. Ciego de la luz del entendimiento, a oscuras robó la mejor prenda de Leocadia; y, como los pecados de la sensualidad por la mayor parte no tiran más allá la barra del término del cumplimiento dellos, quisiera luego Rodolfo que de allí se desapareciera Leocadia, y le vino a la imaginación de ponella en la calle, así desmayada como estaba (*LFS*, p. 79; el énfasis es mío).

Nuevamente, como en *LIF*, observamos lo que parecería una inversión de la resolución bíblica del acto de violación perpetrado: la doble humillación de Tamar —violación y posterior desprecio—, conduce a la manifestación pública de la deshonra, por parte de Tamar, al enojo de David y a la máxima venganza de su hermano Absalón, al quitarle la vida al transgresor, Amnón. En *LFS*, hallamos, en cambio, el perdón por parte de la víctima y de sus padres, la impunidad respecto del crimen cometido, la reparación de la violación con el matrimonio y un final en apariencia feliz para todas las partes.

El narrador admite que la perpetración de la violación solo presenta «inconvenientes» para una determinada clase social, no consecuencias mayores:

Pero la mucha hermosura del rostro que había visto Rodolfo (...) comenzó de tal manera a imprimírsele en la memoria, que le llevó tras sí la voluntad y despertó en él un deseo de gozarla a pesar de todos los inconvenientes que sucederle pudiesen (...) y en otro instante se resolvieron de volver y robarla, por dar gusto a Rodolfo; que siempre los ricos que dan en liberales hallan quien canonicen sus desafueros y califique por buenos sus malos gustos (*LFS*, pp. 77-78; el énfasis es mío).

Los «atrevidos» cervantinos no son penalizados y ello a pesar de que, tal como lo pedía Sancho —atendiendo las exigencias del aparato legal del periodo—, Leocadia se defiende física y verbalmente, todo ello sin resultado

alguno. Nótese que es ella misma la que ratifica el imperativo de resistencia por parte de la mujer, sin la cual no se admite el acto como violación:

Lo cual visto por Leocadia, con más fuerzas de las que su tierna edad prometían, se defendió con los pies, con las manos, con los dientes y con la lengua, diciéndole: Haz cuenta, traidor y desalmado hombre, quienquiera que seas, que los despojos que de mí has llevado son los que podiste tomar de un tronco o de una columna sin sentido, cuyo vencimiento y triunfo ha de redundar en tu infamia y menosprecio. Pero el que ahora pretendes no le has de alcanzar sino con mi muerte. Desmayada me pisaste y aniquilaste; mas, ahora que tengo bríos, antes podrás matarme que vencerme: que si ahora, despierta, sin resistencia concediese con tu abominable gusto, podrías imaginar que mi desmayo fue fingido cuando te atreviste a destruirme (*LFS*, p. 81).

Como en *LIF*, la estimativa textual aparenta perdonar a los caballeros victimarios, amparados por la prerrogativa masculina, de clase y por el orden social que debe recuperarse. No obstante, tal como sucede en *LIF*, el pacto de silencio es irónicamente roto por el propio texto, que lo expone en sus detalles y bajas motivaciones, denunciando el acallamiento impuesto por una sociedad enferma de hipocresía. Nuevamente, el relato concluye con el suplemento irónico que cuestiona la supuesta felicidad instituida por un acto de violación olvidado/borrado:

Llegóse, en fin, la hora deseada, porque no hay fin que no le tenga. Fuéronse a acostar todos, quedó toda *la casa sepultada en silencio, en el cual no quedará la verdad deste cuento, pues no lo consentirán los muchos hijos y la ilustre descendencia que en Toledo dejaron, y agora viven, estos dos venturosos desposados*, que muchos y felices años gozaron de sí mismos, de sus hijos y de sus nietos, permitido todo por el cielo y por *la fuerza de la sangre*, que vio derramada en el suelo el valeroso, ilustre y cristiano abuelo de Luisico (*LFS*, p. 95; el primer énfasis es mío).

A mi juicio, el narrador manifiesta su elección, imbricada en la fina ironía de este párrafo de clausura: la verdad del cuento no queda sepultada en el silencio; la ejemplaridad en clave cervantina se ha ocupado de que no lo consientan las generaciones futuras de lectores atentos; es ese, insinúa Cervantes,

el peor de los castigos. La fuerza de otra sangre derramada, la de Leocadia y la de la noble señora madre de Costanza, la de las mujeres impunemente violadas, no admite quedar subsumida en el silencio social. Estimo que también aquí es dable hallar la voz bíblica, la del profeta Natán, quien le anticipó a David que en la cadena de castigos que recibiría como penalización por sus pecados (el de Amnón y Tamar es uno de ellos, el peor sería la publicación de los mismos, lo que performativamente realiza el mismo texto bíblico: «Porque tú lo hiciste en secreto; pero yo haré esto delante de todo Israel y a pleno sol», *II Samuel* 12:12).¹¹

Como el texto bíblico y a diferencia del tácito pacto social y aun legal del periodo, Cervantes estima el incesto como un fenómeno condenable, pero secundario en sus alcances y proyecciones; privilegia, en cambio, aquel otro difundido fenómeno que llevaba la marca de la impunidad, amparado por ese mismo pacto social: la violencia sexual contra las mujeres, y lo hace publicando su indefensión, el absurdo y la inutilidad de las supuestas pruebas exigidas para su descargo, y ello ya no a través de la voz desestimada o desatendida de las víctimas, sino de la voz del violador, que queda así, como lo exigía la conciencia bíblica, expuesta a pleno sol, para que lo juzguemos nosotros, sus lectores.

¹¹ Para dos excelentes interpretaciones de *LFS* según las coordenadas del Nuevo Testamento y del cristianismo, ver el clásico trabajo de Forcione (1982:317-397) y el estudio de Parodi (2002:129-136).

Bibliografía

- Bridenthal, Renate, Susan Mosher Sruard, y Merry E. Wiesner (ed.), *Becoming visible: Women in European History*, Houghton Mifflin, Boston, 1998.
- Brundage, James A., *Law, Sex, Christian Society in Medieval Europe*, The University of Chicago Press, Chicago, 1987.
- Casey, James, y otros, *La familia en la España mediterránea (siglos xv a xix)*, Crítica, Barcelona, 1987.
- Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Ed. Crítica, Madrid, 1998.
- *El retablo de las maravillas*, en *Entremeses*, Castalia, Madrid, 1970, pp. 169-182.
- *La entretenida*, en *Obra completa III*, ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995, pp. 667-772.
- *La fuerza de la sangre*, en *Novelas ejemplares II*, ed. H. Sieber, Cátedra, Madrid, 2001, pp. 75-98.
- *La Galatea*, en *Obra Completa II*, ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995, pp. 15-411.
- *La gitanilla*, en *Novelas ejemplares I*, ed. H. Sieber, Cátedra, Madrid, 1998, pp. 135-188.
- *La gran sultana Doña Catalina de Oviedo*, en *Obra completa III*, ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995, pp. 465-564.
- *La ilustre fregona*, en *Novelas ejemplares II*, ed. H. Sieber, Cátedra, Madrid, 2001, pp. 137-198.
- *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. C. Romero Muñoz, Cátedra, Madrid, 1997.
- *Rinconete y Cortadillo*, en *Novelas ejemplares I*, ed. H. Sieber, Cátedra, Madrid, 1998, pp. 189-240.
- Córdoba, fray Antonio de, *Tratado de casos de conciencia*, Toledo, 1584.

- El Saffar, Ruth. S., «Persiles' Retort: An Alchemical Angle on the Lovers' Labors», *Cervantes*, 10, 1 (1990), pp. 17-48.
- Fine, Ruth, *Reescrituras bíblicas cervantinas*, Biblioteca Áurea, Vervuert / Iberoamericana, Frankfurt am Main / Madrid, en prensa.
- Forcione, Anthony K., *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four Exemplary Novels*, Princeton Univ. Press, Princeton, New Jersey, 1982.
- Lorenzo Cadarso, Pedro Luis, «Los malos tratos a las mujeres en Castilla en el siglo xvii», *Cuadernos de investigación histórica*, 15 (1989), pp. 119-136.
- Parodi, Alicia, *Las «Ejemplares»: una sola novela*, Eudeba, Buenos Aires, 2002.
- Redondo, Augustin, «Les empêchements au mariage et leur transgression dans l'Espagne du xvi^e siècle», en *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (xvi^e-xvii^e siècles)*, dir. A. Redondo, Publications de la Sorbonne, París, 1985, pp. 31-55.
- «Los amores burlescos en el *Quijote*. Una cala en la parodia cervantina», *Cervantes*, 27, 1 (2007) [2008], pp. 227-248.
- Santa Biblia*, Sociedades Bíblicas Unidas, Bogotá, 1995 (antigua versión de Casiodoro de Reina [1569], revisada por C. de Valera [1602]).
- Sears, Theresa Ann, *A Marriage of Convenience: Ideal and Ideology in the «Novelas ejemplares»*, Peter Lang, New York, 1993.
- Slaniceanu, Adriana, «The Calculating Woman in Cervantes' *La fuerza de la sangre*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 64 (1987), pp. 101-110.
- Talmud de Babilonia, <http://kodesh.snunit.k12.il/b/l/lo.htm> (en hebreo).
- Vila, Juan Diego, «La madre sin nombre: violación, clausura e ideología en *La ilustre fregona*», en *Estudios de literatura española Siglo de Oro I. Para leer a Cervantes*, ed. A. Parodi y J. D. Vila, Eudeba, Buenos Aires, 1999, pp. 171-187.
- Welles, Marcia L., «Violence Disguised: Representation of Rape in Cervantes' *La fuerza de la sangre*», *Journal of Hispanic Philology*, 13 (1989), pp. 240-252.

La textualización del saber fisonómico en Cervantes

FOLKE GERNERT
Universidad de Kiel

Spesso ne la fronte il cor si legge
(PETRARCA, *Canzoniere*)

Tu as la metaposcopie et
physionomie d'un coqu; je
diz coqu scandalé et diffamé
(RABELAIS, *Tiers livre*)

¹ *Don Quijote*, I, 1, p. 36. La importancia de estas características corporales es subrayada por las repeticiones a lo largo de la novela, por ejemplo en *Don Quijote*, II, 14, p. 237. Véase para la caracterización fisonómica de don Quijote Caro Baroja (1988:18-19) así como Madera (1992). Habría que comprobar también en qué medida el autorretrato en el prólogo de la *Novelas ejemplares* juega con referencias fisonómicas como propone García Jáñez (2001:793).

² Véanse para la patología humoral la puesta al día en la nota 15 de *Don Quijote*, I, 1, p. 36 y para Huarte San Juan Salillas (2003 [1905]), Iriarte (1933), Halka (1981), Bustamante-Martínez y Araguz (2004), Cagigas (2007) y Torre Serrano (2008) así como Velasco (2000) para el origen de la mujer barbuda cervantina en el *Examen de ingenios*. Para la influencia de Huarte en los entremeses cervantinos véase Pérez de León (2004).

³ Véanse García García, Alamo, Rubio y López Muñoz (2006 y 2008); no he podido consultar el volumen colectivo editado por Urbina y Maestro (2012).

⁴ Es parecida la función de los personajes astrólogos como Marquino en la *Comedia del Cerco de Numancia* (127, vv. 626-628)

Desde la ya clásica monografía sobre la fisonomía de Julio Caro Baroja (1995) es bien sabido que Cervantes recurría al saber fisonómico de su época para retratar a sus personajes, como hizo en la famosa prosopografía de don Quijote.¹ La complexión del ingenioso hidalgo se ha analizado desde las teorías de la patología humoral y los investigadores han subrayado en este contexto la importancia del *Examen de ingenios* (1575) de Huarte de San Juan para la escritura cervantina;² hasta su locura se ha estudiado desde una perspectiva psicopatológica y en la teoría médica tardorrenacentista.³ Lo que no se ha señalado claramente es un aspecto de la textualización del saber médico por parte de don Miguel: cómo los mismos personajes cervantinos llegan a ser en ocasiones portadores de conocimientos fisonómicos.⁴ Pongo un ejemplo: la interpretación fisonómica de los rasgos de la cara es aludida casi al final de la novela para desmentir la caracterización de Sancho como glotón y beodo que perpetró Fernández de Avellaneda:

—Que me maten, señores, si el autor deste libro que vuestas mercedes tienen no quiere que no comamos buenas migas juntos: yo querría que ya que me llama comilón, como vuestas mercedes dicen, no me llamase también borracho.

—Sí llama —dijo don Jerónimo—, pero no me acuerdo en qué manera, aunque sé que son malsonantes las razones, y además, mentirosas, según yo echo de ver en la fisonomía del buen Sancho que está presente (*Don Quijote*, II, 59, p. 1114).

Con solo mirar la cara del escudero, Jerónimo tiene datos suficientes para averiguar que Sancho no peca de los mencionados defectos, posiblemente porque no tiene las signaturas que marcan por ejemplo a los demasiado inclinados a la libación, los cuales —según Giovan Battista Della Porta (*Metoposcopia*, 103v, n.º 21)— se reconocen fácilmente, ya que «[u]n neo nella estremità dell'occhio destro come nella figura fa ubriaco e dedito al vino».⁵ La rapidez con la que se lleva a cabo un diagnóstico fisonómico puede sorprendernos, pero disponemos de documentos contemporáneos que atestiguan su veracidad. Así por ejemplo, en una carta fechada en julio de 1637, Francesco Stelluti, miembro de la Accademia dei Lincei, cuenta cómo el citado Della Porta hizo un pronóstico espontáneo a partir de la lectura de la frente del amigo: «Et a me, subito che mi vide la fronte, mi disse che haverei fatto grandissime fatiche senza frutto alcuno, com'è la verità».⁶ El paralelismo entre el episodio descrito en la carta del académico italiano y la escena en el *Quijote* es muy llamativo y corrobora la hipótesis del interés de Cervantes en esta serie de prácticas que estudiaré a continuación.⁷ Voy a centrar mi análisis en dos aspectos interrelacionados, a saber: la interpretación de los lunares y la metoposcopia, el estudio de las líneas de la frente, contextualizando las referencias en la obra cervantina en el discurso científico contemporáneo.⁸

Dentro del marco de la fisonomía áurea, el análisis de los lunares ocupa un lugar destacado. En su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), Sebastián de Covarrubias (p. 773) propone a propósito del lema *lunar*:

Se dijo por ser efeto de la luna, o porque se fija en el rostro o en otra parte, como la luna en su orbe. Los fisionómicos juzgan estos lunares, especialmente los que están en el rostro, dándoles correspondencia a las demás partes del cuerpo. Todo es niñería y de poca consideración.

Lo que el insigne lexicógrafo consideraba a comienzos del siglo xvii una necedad pueril fue en la centuria precedente objeto de estudios muy serios que consideraban los lunares y marcas de nacimiento inscripciones de la voluntad divina.⁹ Jerónimo Cortés dedica el último capítulo de su estudio fisonómico a la «correspondencia que tienen las pecas, o lunares del rostro, con las demás partes del cuerpo» (1610:16). En la obra cervantina aparece una serie de personajes señalados con lunares en varias partes de su anatomía: Dulcinea sobre el labio derecho, don Quijote debajo del hombro izquierdo, lugar en el que lo tiene también Leonarda de *La cueva de Salamanca* (*Entremeses*, p. 248),

de quien se dice que «es un agorero tan famoso, mire qué estrella, qué planeta o signo nos amenaza muerte».

⁵ Véase también 102v, n.º 13: «Un neo sotto l'occhio sinistro (...) fa l'omo incredulo, di pessimi costumi, che non può udir ben d'altri, ubriaco, a cui molto piace il vino».

⁶ La carta fue publicada por Gabrieli (1935:514).

⁷ Véase al propósito Mancho Duque (2004).

⁸ Para la divulgación de las teorías fisonómicas en España en el siglo xvii véase Laplana Gil (1996:142) y, con particular hincapié en Gracián, Laplana Gil (1997:103-124).

⁹ Véase también Delpech (1990:48): «Le *lunar* est à la fois le point d'affleurement de forces immanentes et de processus internes (...) et la trace d'une projection sur le corps de l'homme d'une écriture ou d'une cartographie célestes, l'inscription somatique des mouvements et des rythmes du *mundo mayor*».

¹⁰ Véanse al respecto Delpech (1990) y Gernert (en prensa).

¹¹ «Dijo más: que había de ser alto de cuerpo, seco de rostro, y que en el lado derecho, debajo del hombro izquierdo, o por allí junto, había de tener un lunar pardo con ciertos cabellos a manera de cerdas», *Don Quijote*, I, 30, p. 348; véase también la nota 32.

¹² En estas teorías tiene una importancia primordial el lado del cuerpo donde se sitúan estas marcas. Según Delpech «les signes de droite sont favorables, ceux de gauche néfastes» (1990:28), pero una lectura detenida de los manuales no confirma un esquematismo tan rígido.

¹³ Madera (1992:27) se limita a enumerar las características corporales de don Quijote sin proporcionar una interpretación. Los manuales de fisonomía suelen incluir apartados sobre distintos tipos de hombres, entre ellos el hombre fuerte, véanse por ejemplo Adamantius (1544) sobre las «Species fortis», capítulo XXXII, pp. 77-78 o los «signs of the strong and bold man» en Polemón en la edición de Hoyland (2007:445-447). Sin embargo no figuran lunares entre las características descritas por estos autores.

¹⁴ «Tiene por gran hermosura / un lunar qualquier muger / para agraciarse su figura / y aun sin tenerle procura / si se le puede hacer / Y como mas paran mientes / a la boca, la que alcança / lunar encima los dientes / señora de sus parientes», *Teatro universal de proverbios*, p. 349.

¹⁵ «Las [pecas] que se hallan en los labios o boca responden a los genitales y destos se dice que casarán bien y a su contento», Cortés (1610:16r). La misma correspondencia observa Settala (1606:26-27): «Naeus qui superiori labro imminet, nasumque fere tangit, eo in spatio quod inter pudenda podicemque interiectum est, socium esse indicat qui ab intersinio narium pendebit, oppositum suum perinaeo, siue in futura medium scrotum intersecante ostendit». Della Porta,

Isabela en *La española inglesa* lo tiene detrás de la oreja derecha y Preciosa, en *La gitanilla*, debajo del seno izquierdo, y, para finalizar este breve listado, quisiera recordar que en el *Pedro de Urdemalas* —aunque tenga solo una importancia muy marginal para el desarrollo de la pieza— se menciona un tal Martinico «el del lunar en la cara» (*Pedro de Urdemalas*, p. 218, vv. 2142-2146). En los demás casos estas señales desempeñan una función narrativa y los lunares adquieren significado a la luz de las teorías fisonómicas contemporáneas.

El lunar de don Quijote es una referencia intertextual a las marcas de nacimiento de los libros de caballerías en los que son señales de la voluntad divina con una carga profética implícita.¹⁰ Este motivo de raigambre popular se combina en el *Quijote* con la tradición fisonómica culta. En el decimotercer capítulo de la Primera Parte, la hermosa Dorotea cuenta que, según la profecía de su padre, solo puede ser salvada del malvado Pandafilando de la Fosca Vista por un hombre llamado «don Azote o don Gigote», poseedor de unas señas determinadas que no son otras que las de la prosopografía del comienzo del libro.¹¹ Además sabe que su bienhechor debe de tener un lunar pardo «en el lado derecho, debajo del hombro izquierdo, o por allí junto».¹² Frente a las indicaciones contradictorias de Dorotea que evocan la lógica ficcional de los libros de caballerías, es Sancho Panza quien puede no solo confirmar el dato, sino sabe también proporcionar una lectura del lunar en clave fisonómica como «señal de ser hombre fuerte» (*Don Quijote*, I, 30, p. 349).¹³

En el caso del lunar que Dulcinea tiene «sobre el labio derecho, a manera de bigote» (*Don Quijote*, II, 10, p. 709) hay que ir más allá de constatar que se consideraba señal de hermosura femenina, como se halla por ejemplo en el *Teatro universal de proverbios* de Sebastián de Horozco,¹⁴ ya que el propio don Quijote proporciona una lectura fisonómica más precisa diciendo:

—A ese lunar (...), según la correspondencia que tienen entre sí los del rostro con los del cuerpo, ha de tener otro Dulcinea en la tabla del muslo que corresponde al lado donde tiene el del rostro (*Don Quijote*, II, 10, p. 710).

Mientras que el hidalgo comienza casi con una cita literal de Jerónimo Cortés, no hay coincidencia entre la correspondencia concreta que propone el estudio del fisonomista.¹⁵

A diferencia del *Don Quijote*, las marcas de nacimiento en algunas de las *Novelas ejemplares* llegan a tener una función narrativa determinada: en *La*

española inglesa es un lunar lo que permite, en palabras de Jorge García López, «la identificación folclórica de la heroína a través de las señales corporales, procedimiento que desencadena la anagnórisis» (*Novelas ejemplares*, p. 241, nota 144). En la corte de la reina de Inglaterra, la madre de la española inglesa confirma su sospecha de que Isabela es la hija perdida al descubrir su lunar negro cerca de la oreja derecha (*Novelas ejemplares*, pp. 240-241). A la luz de las previsiones fisonómicas contemporáneas podríamos sospechar que la marca de nacimiento de Isabela se puede leer como prefiguración del final feliz de la novela ejemplar. Leemos en la *Phisonomia y varios secretos de naturaleza* al respecto:

Las [pecas] que se hallan en las orejas, responden a los muslos y destos se dice que tendrán prosperidad. Los que se hallan tras las orejas responden a las espaldas y destos se dice lo mismo que del precedente (1610:16v).¹⁶

Una función análoga desempeña la marca de nacimiento en la *La gitani-lla*:¹⁷ para comprobar la veracidad del relato de la vieja gitana, la corregidora descubre el pecho de Preciosa en búsqueda de «una señal pequeña, a modo de lunar blanco, con que había nacido» que encuentra efectivamente debajo de su pecho izquierdo (*Novelas ejemplares*, p. 101).¹⁸ Además encontramos en la misma novela ejemplar una interpretación de un lunar de doña Clara por parte de la misma gitanilla:

Un lunar tienes, ¡qué lindo!
¡Ay, Jesús, qué luna clara!
¡Qué sol, que allá en los antípodas
escuros valles aclara! (*Novelas ejemplares*, p. 49).¹⁹

Los versos citados forman parte de la famosa buenaventura de Preciosa.²⁰ Frente a otras textualizaciones de las prácticas quirománticas como por ejemplo en *La Lozana Andaluza*, no se hallan en el pronóstico en forma de romance de la novela ejemplar cervantina referencias concretas a este tipo de saber codificado en gran número de manuales.²¹ La asociación de las prácticas quirománticas con el mundo gitano demuestra que en tiempos de Cervantes esta práctica había perdido el prestigio que tenía como ciencia anteriormente.²² Es indicativa al respecto la descripción del oficio del quiromántico que proporciona Tomaso Garzoni (*La piazza universale*, p. 676):

Metoposcopia, 109r, n.º 69, interpreta un lunar «al labbro di sopra dalla parte destra» como indicio de «aver fortuna, ma fuori della patria».

¹⁶ Véase para otras posibles interpretaciones de estas pecas Della Porta, *Metoposcopia*, 103v, n.º 22.

¹⁷ Para el retrato de Preciosa y sus implicaciones fisonómicas véase García Jáñez (2001). Para la bibliografía sobre *La gitanilla* remito a la edición de García López y a Güntert (2007:229, nota 1).

¹⁸ Véase al respecto Della Porta, *Metoposcopia*, 101v, n.º 6: «Un neo come di sopra dà all'omo e alla donna pericolo di peste, caduta da alto, pericolo di infirmità longa, vita corta; et ambi due avrano un altro neo sotto la sinistra mamella».

¹⁹ Para las intercalaciones poéticas véase Joly (1993).

²⁰ En *Novelas ejemplares*, p. 47, nota 115 el editor habla de «una delicada estilización del formulismo quiromántico».

²¹ De hecho, Márquez Villanueva (1985:744) caracteriza la pieza como «perfecta estilización de un documento folclórico (...) testimonio vivo sin duda de lo observado y visto de primera mano».

²² Véase al respecto Caro Baroja (1993:17).

²³ En su traducción española, Suárez de Figueroa eliminó el *Discorso XL*. La vinculación de las prácticas quirománticas con el mundo gitano se encuentra también en *Pedro de Urdemalas*, p. 169, vv. 744-767.

²⁴ Basta con leer el discurso titulado *Expulsión de los gitanos* (1619) de Sancho de Moncada que caracteriza los gitanos como «encantadores, adivinos, magos, quirománticos, que dicen por las rayas de las manos lo futuro, que ellos llaman buenaventura» (en Lisón Tolosana 1996:102) o el *Discurso contra los gitanos* (1631) de Juan de Quiñones quien observa: «Son hechiceros, sortilegos, adivinan por las rayas de las manos, etc.» (en Domínguez Ortiz 1978:321). Gutiérrez Nieto (1993:999) destaca el protagonismo femenino de estas prácticas en la comunidad gitana. Véanse para la cultura gitana contemporánea Rodríguez de Lera (2002), Martínez Martínez (2003), Gómez Vozmediano (2005), Martínez Dhier (2007) y Rheinheimer (2009:159-191). Para Cervantes y el mundo gitano se pueden consultar los trabajos de Starkie (1960) y Charnon-Deutsch (2004:17-44).

²⁵ Cito la traducción española de la bula publicada en apéndice a Ciruelo (2003:217). Véase al respecto Esteban Piñero (2005:30).

²⁶ En los manuales metoposcópicos había ciertos signos que se interpretaban como indicativos de un casamiento próspero, véase por ejemplo Della Porta, *Metoposcopia*, 101r, n.º 1: «Un neo nella parte destra della fronte fa fortuna in matrimonio, et in questo dà beni da Signori fuor di patria, e tanto all'omo quanto alla donna dà un neo corrispondente o nella parte destra del petto o nel fianco destro».

E oggidì è tanto avilita quest'arte ch'i cingari soli (...) attendono a quella, dando, con spasso e trastullo del mondo, buona ventura a tutti, guardando su la mano, e dicendo mille novelle alle paparote massimamente, non con minor falsità che gioco, essendo da tutti stimata una professione ridicola ed erronea da dovero.²³

El juicio negativo sobre la quiromancia, expresado en *La piazza universale* (1585), se refleja también en el hecho de que los portadores de estos conocimientos suelen ser en la mayoría mujeres y, por más señas, marginalizadas y pertenecientes a menudo al mundo gitano.²⁴ Es muy reveladora al respecto la lectura de la bula papal de Sixto V que prohibía la astrología y otras prácticas adivinatorias. En *Coeli et terrae* el pontífice reprende los «embaucadores, que la mayor parte son mujercillas, dadas a supersticiones».²⁵ Dicho documento pontificio, aunque prohíbe «todo género de divinaciones» (Ciruelo 2003:218), no menciona expresamente —al igual que la regla novena del índice de Quiroga (1583) (Bujanda 1993:884)— ni la fisonomía, ni la metoposcopia. Parece ser que este hecho remite a otro estatus de estas prácticas que repercute también en la obra cervantina. Además de su saber quiromántico, la gitanilla Preciosa tiene conocimientos metoposcópicos y sabe leer en la frente de las personas. En su segundo encuentro con don Juan/Andrés se establece un diálogo anfibológico en el que la protagonista juega con alusiones metoposcópicas, por ejemplo cuando dice al padre de don Juan a propósito de la edad y madurez de su hijo:

A mi verdad, que pudiera ya estar casado, y que según tiene unas rayas en la frente no pasarán tres años sin que lo esté, y muy a su gusto si es que desde aquí allá no se le pierde, o se le trueca (*Novelas ejemplares*, p. 62).

Para comunicar su decisión a su amante, Preciosa se sirve lúdicamente de la forma del pronóstico basado en la lectura de las rayas de la frente.²⁶ El procedimiento es parecido al de la buenaventura quiromántica que camufla su venganza por la tacañería de doña Clara, poniendo en evidencia su vida libertina. Pero hay más: el parlamento de Preciosa es interrumpido por uno de los presentes al grito de: «¡Basta! (...) ¿qué sabe la gitanilla de rayas?» (*Novelas ejemplares*, p. 62). Cabe pensar a raíz de esta intervención que la metoposcopia seguía siendo, a diferencia de la quiromancia, una práctica científica que conservaba cierto prestigio y, por lo tanto, no formaba parte de los saberes de una

gitana. Las rayas de la frente son objeto de estudio de tratadistas reputados como Gerolamo Cardano,²⁷ Thaddeus Hagecius,²⁸ y Giovanni Battista Della Porta cuyas obras se escriben en la segunda mitad del siglo xvi aunque llegan a la imprenta en algunos casos solo mucho más tarde. Gracias a la ya citada carta de Francesco Stelluti sabemos muy bien que la escena descrita en la novela ejemplar podía haber tenido lugar de casi la misma manera en círculos académicos. A comienzos del siglo xvii cuando Cervantes está escribiendo las obras aquí analizadas se publica gran número de estudios de los lunares y líneas de la frente;²⁹ sus autores son, entre otros, Ludovico Settala, Jean Taxil o Rudolph Goelenius. Es particularmente interesante de este último la *Uranoscopiae, chiroscoopiae, metoposcopiae et ophthalmoscopiae contemplatio* porque se nos presenta allí la metoposcopia como ciencia basada en un saber empírico:

Septem in experimentis habeo & inter hos duos magnos viros quibus Martia in fronte diuulsa, intercis & cruciformis conspecta est: quinque ex iis decollati sunt, reliqui in violentia grassatorum transfossi. (...) Haec de metoposcopia in genere quam cumulatioribus experientiae testimoniis auctam, luci, Deo dante, tandem donabo (1608:272).

Con una terminología moderna, Aquilecchia (1990:199) define la metoposcopia como «semeiotica della fronte, fondata su statistiche semasiologico-biografiche, allo scopo di stabilire una semiologica biomantica».

En vista de los datos recogidos podemos decir con José Manuel Blecua (2004:1121) que a menudo la «creación literaria se convierte en un compendio de artes y ciencias». A diferencia de Lope de Vega que cita las autoridades en cuestiones fisonómicas y quirománticas, las alusiones a este tipo de saberes en Cervantes son mucho más imprecisas. Tampoco se empeña don Miguel en confutar la validez de estas prácticas en virtud de resaltar el libre albedrío humano como lo hace Calderón con virulencia en repetidas ocasiones. Su visión irónica de las ciencias ocultas no llega tampoco a los extremos de la mordacidad de Francisco de Quevedo quien inventa con socarronería neologismos como *nalguimántico* (*Libro de todas las cosas*, p. 429). Los lunares y marcas de nacimiento en el *Don Quijote* y en otras obras de don Miguel son evidentemente parodia de un motivo literario caballeresco, pero contribuyen al mismo tiempo a una irónica puesta en tela de juicio de un discurso científico basado en el pensamiento analógico.

²⁷ El médico italiano no tenía intención de publicar sus investigaciones metoposcópicas como nos cuenta Hagecius en el prólogo a su propio estudio de las líneas de la frente. Su *Metoposcopia liber tredecim* fue, de hecho, publicado de forma póstuma en Francia en 1658. Véase al respecto Müller-Jahncke (1982).

²⁸ Los *Aphorismorum metoposopicorum libellus unus* de Thaddeus Hagecius ab Hagek se publican en Praga en 1562. He consultado el ejemplar de la reedición de 1584 conservado en la biblioteca universitaria de Kiel (signatura: Ke 698).

²⁹ A propósito del florecimiento de este tipo de estudios remito a Clarke (1987) y Aquilecchia (1990).

Bibliografía

- Adamantius, *Adamantii Sophistae Physiognomonicon*, Per Robertum Winter, Basilea, 1544.
- Aquilecchia, Giovanni, «*In facie prudentis relucet sapientia*. Appunti sulla letteratura metoposcópica tra Cinque e Seicento», en *Giovan Battista Della Porta nell'Europa del suo tempo*, Guida, Nápoles, 1990, pp. 199-228.
- Blecua, José Manuel, «*El Quijote* en la historia de la lengua española», en *Don Quijote de la Mancha*, Miguel de Cervantes, RAE, Madrid, 2004, pp. 1115-1122.
- Bujanda, Jesús Martínez de, *Index de l'Inquisition Espagnole: 1583, 1584*, Droz, Ginebra, 1993.
- Bustamante-Martínez, C., y Antonio Martín Aráguiz, «*Examen de ingenios*, de Juan Huarte de San Juan, y los albores de la Neurobiología de la inteligencia en el Renacimiento español», *Revista de neurología*, CXXXVIII (2004), pp. 1176-1185.
- Cagigas, Ángel, «Semblanza de Juan Huarte de San Juan: la psicología de la época de *El Quijote*», en *Investigación en psicología*, vol. 1, Universidad, Jaén, 2007, pp. 13-26.
- Cardano, Gerolamo, *Metoposcopia liber tredecim*, Thomas Jolly, París, 1658.
- Caro Baroja, Julio, *Jardín de flores raras*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1993.
- *La Cara, espejo del alma: historia de la fisiognómica*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1995.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, dir. F. Rico, Crítica, Barcelona, 1998.
- *La entretenida. Pedro de Urdemalas*, ed. F. Sevilla y A. Rey Hazas, Alianza, Madrid, 1998.
- *La Numancia*, ed. F. Sevilla y A. Rey Hazas, Alianza, Madrid, 1996.
- *Novelas ejemplares*, ed. J. García López, Crítica, Barcelona, 1998.
- Charnon-Deutsch, Lou, *The Spanish Gypsy*, Pennsylvania State UP, University Park, 2004.
- Ciruelo, Pedro, *Reprovação de las supersticiones y hechicerías* (1538), ed. J. L. Herrero Ingelmo, Diputación, Salamanca, 2003.
- Clarke, Angus, «Metoposcopy: An Art to Find the Mind's Construction in the Forehead», en *Astrology, science and society*, ed. P. Curry, Boydell, Woodbridge, 1987, pp. 171-196.
- Cortés, Jerónimo, *Phisonomia y varios secretos de naturaleza*, Jerónimo Margarit, Barcelona, 1610.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], ed. M. de Riquer, Editorial Alta Fulla, Barcelona, 1998.
- Della Porta, Giovan Battista, *Metoposcopia*, ed. G. Aquilecchia, Istituto Suor Orsola Benincasa, Nápoles, 1990.
- Delpéch, François, «Les marques de naissance: physiognomomie, signature magique et charisme souverain», en *Le corps dans la société espagnole des xvi^e et xvii^e siècles*, ed. A. Redondo, Publications de la Sorbonne, París, 1990, pp. 27-49.
- Domínguez Ortiz, Antonio, «Documentos sobre los gitanos españoles en el siglo xvii», en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, ed. M. Gutiérrez Esteve, J. A. Cid Martínez y A. Carreira, CIS, Madrid 1978, pp. 319-326.
- Esteban Piñero, Mariano, «La ciencia de las estrellas», en *La ciencia y «El Quijote»*, ed. M. Sánchez Ron, Crítica, Barcelona, 2005, pp. 23-35.
- Gabrieli, Giuseppe, «Spigolature dell'aportiane», *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, XI (1935), pp. 491-517.
- García García, P., Cecilio Alamo, G. Rubio, y Francisco López Muñoz, «A propósito de la locura del hidalgo Alonso Quijano en el marco de la medicina española tardorrenacentista», *Anales de Psiquiatría*, XXII (2006), p. 133.
- García Jáñez, Francisca, «Innovación estética del retrato en *La Gitanilla*», en *Volver a Cervantes*, vol. 2, ed. A. Pablo Bernat Vistarini, Universitat de les Illes Balears, Palma, 2001, pp. 785-796.
- Garzoni, Tomaso, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* [1585], ed. P. Cherchi y B. Collina, Einaudi, Turín, 1996.
- *Plaza Universal de todas las Ciencias y Artes parte traducida de Toscano y parte compuesta por el Doctor Christoval Suárez de Figueroa*, Luis Sánchez, Madrid, 1615.
- Gernert, Folke, «Lecturas del cuerpo: Textualización del pensamiento fisionómico en la ficción caballeresca», en *Del pensamiento al texto. Estrategias de reflexión y de textualización entre la Edad Media tardía y el Siglo de Oro*, ed. J. Gómez-Montero y F. Gernert, Academia del Hispanismo, Vigo, en prensa.
- Godlenius, Rudolph, *Uranoscopiae, chiroscoepiae, metoposcoepiae, et ophthalmoscoepiae contemplatio*, Schönwetter, Frankfurt, 1608.
- Gómez Vozmediano, Miguel Fernando, «La historiografía sobre los gitanos en el mundo ibérico (ss. xv-xxi)», *Revista de Historiografía*, II (2005), pp. 110-120.
- Güntert, Georges, *Cervantes: narrador de un mundo desintegrado*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2007.
- Gutiérrez Nieto, Juan Ignacio, «Inquisición y culturas marginadas: conversos, moriscos y gitanos», en *El siglo del Quijote (1580-1680)*, vol. 1, Espasa Calpe, Madrid 1993, pp. 837-1015.
- Hagecius, Tadeus, *Aphorismi metoposcopici*, Herederos de Andreas Wechelus, Frankfurt, 1584.
- Halka, Chester S., «*Don Quijote* in the light of Huarte's *Examen de Ingenios*: A reexamination», *Anales Cervantinos*, XIX (1981), pp. 3-13.
- Horocho, Sebastián de, *Teatro universal de proverbios*, ed. J. L. Alonso Hernández, Universidad, Salamanca, 1986.
- Hoyland, Robert, «A new edition and translation of the Leiden Polemon», en *Seeing the face, seeing the soul: Polemon's physiognomy from classical antiquity to*

- medieval Islam, ed. S. Swain, Oxford UP, Oxford, 2007, pp. 329-463.
- Iriarte, Mauricio de, «El ingenioso hidalgo y *El examen de ingenios*», *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, XXIV (1933), pp. 499-522.
- Joly, Monique, «En torno a las antologías poéticas de *La gitanilla* y *La ilustre fregona*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, XIII (1993), pp. 5-16.
- Laplana Gil, José Enrique, «Un tratado de fisiognomía de 1650», *Scriptura*, XI (1996), pp. 141-153.
- «Gracián y la fisiognomía», *Alazet*, IX (1997), pp. 103-124.
- Lisón Tolosana, Carmelo, «Retablo de máscaras gitanescas», en *Studia aurea*, vol. 1, ed. I. Arellano Ayuso, C. Pinillos, M. Vitse y F. Serralta, GRISO, Pamplona, 1996, pp. 93-114.
- López Muñoz, Francisco, Cecilio Alamo, y P. García García, «Locos y dementes en la literatura cervantina: a propósito de las fuentes médicas de Cervantes en materia neuropsiquiátrica», *Revista de Neurología*, XLVI (2008), pp. 489-501.
- Madera, Nelson Ismael, *La relación entre la fisionomía y el carácter de los personajes en «Don Quijote de la Mancha»*, tesis doctoral, Florida State University Libraries, 1992.
- Mancho Duque, María Jesús, «La divulgación científica y sus repercusiones léxicas en la época de *El Quijote*», en *La ciencia y «El Quijote»*, ed. M. Sánchez Ron, Crítica, Barcelona, 2005, pp. 257-278.
- Martínez Dhier, Alejandro, *La condición social y jurídica de los gitanos en la legislación histórica española a partir de la pragmática de los Reyes Católicos de 1499*, Universidad, Granada, 2007.
- Martínez Martínez, Manuel, «Los gitanos en el reinado de Felipe II (1556-1598): el fracaso de una integración», *Chronica Nova*, 30 (2003), pp. 401-430.
- Müller-Jahncke, Wolf-Dieter, «Zum Prioritätenstreit um die Metoposkopie: Hajek contra Cardano», *Sudhoffs Archiv für Wissenschaftsgeschichte*, LXVI (1982), pp. 79-84.
- Pérez de León, Vicente, «Rústico examen de ingenios en *La elección de los alcaldes de Daganzo*», *Bulletin of the Comediantes*, LVI (2004), pp. 443-458.
- Quevedo, Francisco de, *Libro de todas las cosas*, ed. C. C. García Valdés, Cátedra, Madrid, 1993.
- Quiñones, Juan de, *Discurso contra los gitanos*, Juan González, Madrid, 1631.
- Rheinheimer, Martin, *Pobres, mendigos y vagabundos. La supervivencia en la necesidad, 1450-1850*, Siglo XXI, Madrid, 2009.
- Rodríguez de Lera, Juan Ramón, «El tratamiento de los gitanos en la novela del Siglo de Oro y en las *Novels of Roguery*», en *Estudios de literatura comparada: norte y sur, la sátira, transferencia y recepción de géneros y formas textuales*, ed. J. E. Martínez Fernández, Universidad, León, 2002, pp. 215-234.
- Salillas, Rafael, *Un gran inspirador de Cervantes: el Dr. Juan Huarte y su examen de ingenios*, Analecta, Pamplona, 2003 [1905].
- Settala, Lodovico, *De naevis liber*, Pietro Martire Locarni, Milán, 1606.
- Starkie, Walter, «Cervantes and the Gypsies», *Journal of the Gypsy Lore Society*, XXIX (1960), pp. 131-151.
- Taxil, Iean, *L'Astrologie et physiognomie en leur splendeur*, Reynaud, Tournon, 1614.
- Torre Serrano, Esteban, «Huarte y Cervantes», en *El Quijote y el pensamiento teórico-literario*, ed. M. Á. Garrido Gallardo y L. Albuquerque García, CSIC, 2008, pp. 151-156.
- Urbina, Eduardo, y Jesús G. Maestro (ed.), *La locura en la literatura de Cervantes*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2012.
- Velasco, Sherry, «Marimachos, hombrunas, barbudas: the Masculine Woman in Cervantes», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, XX (2000), pp. 69-78.

Amistad y celos cervantinos

SARAH GRETTTER

Purdue University

I

Según Antonio Maravall (1983:324), los escritores del Siglo de Oro estaban preocupados con la represión, el poder y la autoridad durante la transición de la plenitud del Renacimiento a la inestabilidad del Barroco. La literatura del siglo xvii ejemplifica los discursos ideológicos, sociales y artísticos que subrayan las condiciones sociales de crisis y de conflicto en las cuales cada ser humano desesperadamente busca las fuerzas libertadoras de su existencia. De manera excepcional, Cervantes condensa esos aprietos sociopolíticos en el tema de los celos. Además del tratamiento del tema del honor, de la amistad, pero también de la cuestión de género y de humor que se asocian con la existencia de los celos en Cervantes, también permiten una serie de narrativas creativas en las cuales el autor explora de manera pluralista las varias facetas de los celos mismos. El presente ensayo examina la ansiedad histórica y literaria con el concepto de los celos en su relación con la amistad en dos de las obras maestras de Cervantes.

Los dramas de honor eran populares en el siglo xvii por su violencia, explosiones de celos rabiosos, temas sexuales eróticos, y un lenguaje que influenciaba a los espectadores. De hecho, Maravall (1983:324) justifica de cierta manera la presencia tan marcada de la pasión de los celos como espectáculo en la literatura y el teatro de aquel entonces proponiendo que al conectar la duda con la incertidumbre, se pueden entender la desconfianza y las relaciones problemáticas, así como el estado general de la sociedad de la época. La confusión y proliferación de esa emoción se traduce incluso en la definición propia de los celos. En efecto, Covarrubias en su *Tesoro de la lengua* menciona sobre los celos que «los poetas españoles y italianos tienen escrito tanto de zelos, que me ha parecido no tratar yo aquí dellos...» (Cov., p. 295). A pesar de la dificultad de definir lo que son realmente celos en la literatura, es un tema que se desarrolla y crece en la literatura del Siglo de Oro. Wagschal, en su libro *The Literature of Jealousy in the Age of Cervantes*, considera que el tema de los

celos es central para entender la estética, la epistemología, y la moral de aquel entonces. Para él, los celos se prestan a los tropos barrocos de predilección, o sea, hipérbole, paradoja, y metáforas. Además, añadir rivalidad a una historia de amor da un empujo a la narración y crea conflictos y movimiento; un aspecto fundamental del Barroco relacionado con la idea del engaño y del desengaño tan frecuente en la literatura del Siglo de Oro (Wagschal 2006:2).

Dentro de las obras de Cervantes que tratan del tema, es la novela intercalada de *El curioso impertinente* la que ha sido objeto de más interpretaciones y de investigación escolástica, por el enfoque único que tiene en las cuestiones de amistad, de amor y de fidelidad que se asocian a los celos. Aunque se ha atribuido la fuente principal de esta historia a Ariosto con su *Orlando Furioso* de 1532, principalmente por el nombre de su protagonista, Anselmo, sugiero aquí que otra fuente para el concepto de los celos en *El curioso impertinente* se puede encontrar en otra obra de Cervantes: en *La Galatea* de 1585, una historia en la cual la influencia del poema épico de Boiardo de 1495 parece más prevalente. Propongo entonces explorar el concepto de amistad en las dos historias de Cervantes y compararlas con sus homólogas italianas, demostrando así que *ambos* Boiardo y Ariosto influenciaron a Cervantes en su evocación del tema de la amistad, un elemento fundamental en su concepción de los celos y de la rivalidad amorosa que los alimenta.

Porque el tema de «los dos amigos» ha sido explorado en literaturas previas conocidas por Cervantes, la noción de intertextualidad nos ayuda a subrayar los motivos subyacentes de la novela intercalada de Cervantes. Al observar las similitudes y las diferencias entre *El curioso impertinente* y la obra de Ariosto, y luego al comparar la novela pastoril de Cervantes con uno de los triángulos amorosos de Boiardo, podemos inferir sobre los motivos posibles de Cervantes para usar como fuente los dos autores italianos, produciendo así versiones distintas de una misma historia que se centra en celos amorosos, aunque de manera muy distinta.

II

Como ya sabemos, *El curioso impertinente* cuenta la historia de Anselmo quien convence a su amigo Lotario para probar la fidelidad de su esposa Camila. A pesar de las protestaciones de Lotario sobre las virtudes de Camila y el peligro de esta prueba, acepta hacerlo en nombre de su amistad con Anselmo. Obviamente, se enamora de Camila, la seduce, y juntos deciden engañar a

Anselmo para que no se diera cuenta de nada. El final de la historia resulta en la separación dramática de los personajes, la muerte de los dos amigos, y la entrada de Camila en un convento. Para Gil-Osle (2009:86), esa historia trata de la amistad masculina perfecta, que representa una serie de reglas muy codificadas del comportamiento masculino, pero que sufrió una transformación drástica entre la Edad Media y la época moderna. La insistencia en este tema se puede observar a través de muchas de las obras cervantinas a diversos niveles de intensidad, aunque *El curioso impertinente* parezca ser la culminación y la convergencia al mismo tiempo de esos elementos.

La novela intercalada de Cervantes nos recuerda el *Orlando Furioso* de Ariosto y las necesidades incontrolables de furia de su protagonista. El autor italiano presenta a sus lectores los mismos temas cervantinos a través de tres narrativas: el cuento de Isabel, Zerbin y Odorico (XIII, pp. 13-22) que se enfoca en el tema de amistad, el cuento de la prueba del vaso (XLII, pp. 6-46) que se acerca al concepto de prueba de la fidelidad de la esposa, y el ejemplo de Anselmo (XLIII, pp. 69-77) que trata de la locura y deseo de venganza del personaje. En *El curioso impertinente*, Cervantes combina esos cuentos, y nombra a su protagonista Anselmo, como en el cuento de Ariosto. Los dos Anselmos están impulsados por su compulsión a no confiar en nadie y su incapacidad para creer que su esposa es fiel. Sin embargo, aunque las tramas sean similares, algunas variaciones merecen ser mencionadas para entender cómo las historias se informan la una a la otra.

La desviación principal aparece en la representación de la esposa de Anselmo: Camila. En el cuento de Ariosto, Argia, la esposa de Anselmo, está corrupta por los regalos, el dinero y las posesiones, y acepta estar con Adonio para obtenerlos. Al contrario, Camila realmente se enamora de Lotario gracias a su seducción, su actitud y sus palabras. Además, sabemos que Adonio no era amigo de Anselmo cuando sedujo a su esposa, pero Lotario, sí, era el mejor amigo de Anselmo antes de estar «obligado» a enamorarse de Camila. El elemento de amistad es entonces ausente en el cuento de Ariosto. Mientras reproduce la destrucción de la amistad entre Zerbin y Odorico en el episodio de Isabel, Ariosto también lo asocia con la necesidad de probar la fidelidad de la esposa del personaje. Ese punto de partida del concepto de amistad en Ariosto se desvía mucho de Cervantes, quien se enfoca en los predicamentos de la amistad como elemento central de *El curioso impertinente*. Los celos que nacen en los dos Anselmos no tienen las mismas raíces y tampoco se resuelven de la misma manera. Como

resultado, Cervantes parece haber tejido en su propia novela intercalada los diferentes elementos que se encuentran en la obra de Ariosto, mientras los adapta para apropiarlos a su propia visión e intención artística.

Mientras Cervantes cuenta con las experiencias humanas para informar las decisiones de sus personajes, Ariosto usa la magia por medio de una bruja como impulso para la narración. Al Adonio de Ariosto se le explica todo lo que necesita hacer para seducir a Argia; y a ella, en cambio, le explica la bruja cómo engañar a su esposo Anselmo. La noción de albedrío es entonces muy claramente modificada, aunque para ambos Cervantes y Ariosto, es el esposo quien es la perdición de los demás personajes. Son ellos quienes deciden forzar a Lotario a seducir a Camila, o dejar la ciudad para poder observar a Argia. Y una vez los secretos desvelados, existe la misma incompreensión en los dos Anselmos, aunque el personaje de Ariosto esté determinado a vengarse y matar a su esposa; mientras que el Anselmo de Cervantes solamente se da cuenta de todo demasiado tarde y muere en solitud escribiendo la historia de su desgracia.

Al establecer un enlace entre Ariosto y Cervantes, podemos relacionar su interés en retratar la desesperación y locura humana en esos relatos intercalados que son también representativos de los personajes epónimos de las novelas y de sus características: la furia de Orlando, y la irracionalidad de don Quijote. Esas narrativas intercaladas entonces reafirman la presentación de los temas y conflictos más importantes que evolucionan a través de la narración principal de cada una de esas novelas. No obstante, es también necesario distanciarnos de *El curioso impertinente* y volver a influencias previas de ambos Ariosto y Cervantes mismos para entender la progresión literaria que ilustra el estatus de amistad en estas historias de celos amorosos. En efecto, el *Orlando Inamorato* de Boiardo y *La Galatea* de Cervantes han influenciado *Orlando Furioso* y *El curioso impertinente* de varias maneras. Porque representan una visión idealista del amor y de la amistad, esas obras nos permiten entender las fundaciones de la construcción de la noción de amistad en torno a los celos en la narrativa posterior de Cervantes.

III

El *Orlando Inamorato* de Boiardo representa el arquetipo del amor y de la amistad. Su poema reconoce que la amistad es un enlace único y se enfoca en su necesidad en relación con el amor y la espiritualidad (Cavallo 2004:152). En el canto XII, Tisbina, prometida de Iroldo, manda a Prasildo al jardín de

Medusa con una imposible demanda para que él pudiera olvidar el amor que tiene por ella. A través de una serie de eventos en los cuales Prasildo demuestra su pasión, y en los cuales Tisbina e Iroldo intentan desanimarle, los dos hombres aprenden a respetarse gracias a su interés amoroso mutuo. Por ese enlace irrompible, Iroldo concede a Tisbina a su rival Prasildo, y más tarde, Prasildo salvará a Iroldo de un peligro de muerte. Los dos continuarán sus aventuras juntos, creando así una relación de amistad que no se puede destruir. La transformación de la rivalidad en amistad gracias al poder del altruismo y de la reciprocidad muestra cómo el respeto y la afección pueden transformar rivales en amigos, un concepto también representativo de una de las primeras obras de Cervantes.

En *La Galatea*, Timbrio y Silerio son caballeros que son muy cercanos amigos. Por culpa de una cuestión de honor, Timbrio viaja a Italia donde tiene un duelo. Silerio le acompaña, pero los dos entran en una pelea y Silerio, tratando de defender su amigo, es cautivado y condenado a muerte, mientras que Timbrio consigue escapar. Después de que Silerio también consiga escaparse, encuentra más tarde a Timbrio sufriendo por el amor que tiene por Nisida. Silerio le ayuda, entrando disfrazado a casa de Nisida para divertir a su familia, con el objetivo de hacer que se enamore de su amigo. En esos momentos también se enamora él de la bella Nisida; pero Timbrio se entera, y decide dejar la ciudad para que su amigo pueda estar con ella.

Los cuentos de Boiardo y Cervantes se identifican bajo el motivo de «los dos amigos»: dos amigos que se enamoran de la misma mujer, con pruebas consecuentes de amistad por culpa de celos silenciosos, y con uno de los dos amigos sacrificándose para el otro, que sea en amor o de una muerte segura (Avalle-Arce 1961:201). El tema de Boiardo lo revisita y lo transforma claramente Ariosto en un tema destructivo, mientras que uno de los aspectos cautivantes del trabajo de Cervantes es su habilidad para volver a los mismos temas a través de sus propias narrativas, cada vez desde una perspectiva diferente.

En los dos casos, ambos Boiardo y Cervantes establecen la misma atmósfera temática. En *La Galatea*, la noción de amistad ha sido muy comentada y establecida entre los dos amigos, que son ejemplos de lealtad; pero por supuesto, la historia puede cambiar cuando esos valores están alterados. En consecuencia, *El curioso impertinente* es una modificación del cuento de *La Galatea* aún más porque las acciones de Lotario, en paralelo con las de Silerio, están justificadas por su logro, y es esa victoria muy inmoral la que destruye el mito

de amistad establecido en la obra de Boiardo. Para Avalor-Arce (1961:207), *El curioso impertinente* es la última etapa de la evolución del cuento de los dos amigos y su destrucción al mismo tiempo. Gracias a los paralelos establecidos entre Cervantes, Boiardo y Ariosto, se puede enfocar cómo la percepción del autor español sobre la amistad tiene un papel importante en la red de sus obras, y cómo sus influencias han ayudado a formar una visión pluralista de este enlace en relación con los celos.

En su estudio *The Romance Epics of Boiardo, Ariosto, and Tasso*, Cavallo se refiere a las trayectorias contrastadas de amistad en el *Orlando Inamorato* y el *Orlando Furioso*. De la misma manera que hemos notado la revisión de Cervantes de sus obras previas, ella sostiene que Ariosto cambia la ideología cívica del poema de Boiardo modificando el mismo tema. En la épica de Boiardo, Iroldo y Prasildo cambian de rivales a amigos, inspirando a Ranaldo a juntarse con ellos más tarde en búsqueda de aventuras. La amistad entonces se vuelve en un estímulo y una virtud al mismo tiempo, una que representa la habilidad de considerar las necesidades de los demás encima del interés propio. Mientras Ariosto no cuestiona la noción de amistad en sí, pone su existencia en duda (Cavallo 2004:118-119). En el *Orlando Furioso*, las amistades no son muy desarrolladas y tampoco son motivos primeros para que la acción evolucione: aquí son los celos los que controlan al personaje. Al contrario, para Boiardo, la amistad es un tema en sí, uno que es central para las acciones de la historia, alrededor del cual evolucionan emociones como los celos. De hecho, parece que mientras que el poema de Boiardo es un himno en nombre de la amistad y se enfoca en su valor, Ariosto escoge enfocarse en su rareza. Además, se puede decir que el poema de Ariosto presenta el sentimiento más y más profundo de desconcierto y desesperación al intentar reconciliar los valores del pasado con las implicaciones del presente y del futuro. Y esa contradicción es lo que se siente en la confusión emocional de los personajes quienes parecen estar controlados por sentimientos en vez de por los valores fuertes de sus relaciones con los demás.

IV

La evolución que se puede observar en el lugar más importante que toman los celos en la literatura del siglo xvii nos permite entender la dinámica de la alteración que hace Cervantes en sus cuentos de amistad rota por celos amorosos. De un lado, la historia de *El curioso impertinente* recuerda el tono burlesco y satírico de Ariosto sobre la destrucción de la amistad y la centralidad de sentimientos

Bibliografía

- Ariosto, Ludovico, *Orlando Furioso*, trad. Guido Waldma, Oxford UP, London, 1974.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, *Deslindes Cervantinos*, Edhigar, Madrid, 1961.
- Boiardo, Matteo M., *Orlando Innamorato*, trad. Charles Ross, Parlor Press, West Lafayette, 2004.
- Cavallo, Jo Ann, *The romance epics of Boiardo, Ariosto, and Tasso: from public duty to private pleasure*, U. of Toronto P., Toronto, 2004.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. John Jay Allen, Cátedra, Madrid, 1983.
- *La Galatea*, ed. Francisco López Estrada, Cátedra, Madrid, 1995.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua Castellana o Española*, ed. Felipe Maldonado, Castalia, Madrid, 1995.
- Gil-Osle, Juan P., «Early modern illusion of perfect friendship: the case of cervantes's *El curioso impertinente*», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 29.1 (2009), pp. 85-115.
- Maravall, José A., *La cultura del Barroco*. Ariel, Barcelona, 1983.
- Wagschal, Steven, *The literature of jealousy in the age of Cervantes*, U. of Missouri P., Columbia, 2006.

negativos como los celos, mientras que la historia de Timbrio y Silerio cultiva la noción de benevolencia recíproca de Boiardo: nada, ni siquiera los celos, puede alterar una amistad fuerte. Cervantes trata las acciones humanas y los sentimientos de la misma manera que Boiardo, y sus personajes evolucionan en la narrativa gracias a sus decisiones. Del otro lado, Cervantes se apoya en la representación de Ariosto y de las locuras humanas para describir la pérdida de los valores de las relaciones entre seres humanos y la imposibilidad de confiar en los demás.

En *La cultura del Barroco*, Maravall ya había reflexionado sobre las implicaciones de la época del Barroco para las relaciones humanas. Para él,

la cultura barroca no se explica sin contar con una básica situación de crisis y de conflictos, a través de la cual vemos a aquella constituirse bajo la presión de las fuerzas de contención, que dominan pero que no anulan (...) las fuerzas liberadoras de la existencia individual. Esas energías del individualismo que se trata de someter de nuevo a la norma estamental, en conservación de la estructura tradicional de la sociedad, se nos aparecen, no obstante, de cuando en cuando, bajo un poderoso, un férreo orden social que las sujeta y reorganiza; pero, por eso mismo, se nos muestran constreñidas, en cierto grado deformadas, por el esfuerzo de acomodación al espacio social que se les señala autoritariamente (Maravall 1983:91).

Las revisiones que hace Cervantes en sus propios escritos basándose en adaptaciones de otras obras reflejan esa inestabilidad y reestructuración de la sociedad en aquella época. En otras palabras, parece que *La Galatea* es el emblema del Renacimiento español y de su pensamiento humanístico, mientras que *Don Quijote* marca la transición hacia el periodo barroco, ilustrado por el tormento psicológico del hombre. De la misma manera que Ariosto modifica el cuento de Boiardo para criticar los valores de su tiempo, Cervantes modifica su propia versión para ofrecer el mismo tipo de análisis crítico. En conclusión, podemos decir que los dos cuentos de Cervantes son la encarnación misma del Siglo de Oro en el cual escribió Cervantes, dividido entre el idealismo del Renacimiento y la desilusión del Barroco.

Las disputas literarias de Cervantes. *La Arcadia* de Lope de Vega y la Primera Parte del *Quijote*

ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ
Universidad de Valladolid

En los últimos años he tratado de analizar las disputas literarias en las que se vio envuelto Cervantes, examinando, en primer lugar, las causas y el desarrollo de su pendencia con Avellaneda, autor del *Quijote* apócrifo, a quien el mismo Cervantes, como he procurado mostrar, identificaba con el aragonés Jerónimo de Pasamonte (Martín 2001, 2005a, 2005b, 2006; Schlinder y Martín 2006). He analizado, además, otro caso muy similar de continuación apócrifa que tuvo lugar con antelación: la protagonizada por Mateo Alemán, creador del *Guzmán de Alfarache*, y Mateo Luján de Sayavedra, nombre falso que se atribuyó el autor del *Guzmán* apócrifo, así como la influencia que esta disputa tuvo en la de Cervantes y Avellaneda (Martín 2010). Pero ahora me gustaría centrar mi atención en la rivalidad literaria, menos aclarada hasta el momento, que se produjo entre Cervantes y Lope de Vega.

Antes del advenimiento teatral de Lope de Vega, Cervantes no tuvo ninguna dificultad para vender y estrenar sus comedias, como él mismo explicaría, años más tarde, en el prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615). En un principio, Cervantes y Lope mantenían buenas relaciones, y se dirigieron elogios mutuos en sus respectivas obras (Montero 1999). Posteriormente, Cervantes abandonó la pluma y buscó otras formas de ganarse la vida. Cuando retomó su quehacer literario, y antes de escribir el *Quijote*, compuso algunas obras dramáticas, y trató de vendérselas, como antaño, a los directores teatrales. Pero no pudo hacerlo, ya que Lope de Vega había triunfado en el

teatro, y los directores —como el propio Cervantes explicó en el mencionado prólogo— solo compraban las comedias escritas al estilo del Fénix.

Y sin duda esa decepción determinó que Cervantes, en la Primera Parte del *Quijote*, realizara una dura crítica del manuscrito del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega. Aunque esta obra de Lope se publicó en 1609, debió circular antes en forma manuscrita, ya que Cervantes realizó una dura crítica de la misma, así como de las obras teatrales del Fénix, en la conversación entre el cura y el canónigo de Toledo que tiene lugar en los capítulos 47 y 48 de la Primera Parte del *Quijote*. La circulación de las obras en forma manuscrita era un fenómeno habitual en la época (Bouza 2001), por lo que nada tiene de extraño que el manuscrito del *Arte nuevo* corriera de mano en mano antes de ser publicado.

Pero hay varios testimonios que indican que la Primera Parte del *Quijote* también circuló en forma manuscrita antes de ser publicada en 1605. Así, la protagonista de *La pícara Justina*, que fue impresa a finales de 1604, se refiere a varios personajes literarios famosos, como el Lazarillo de Tormes, el Guzmán de Alfarache o la Celestina, y en esa lista figura también don Quijote («Soy la rein- de Picardí-, / Más que la Rud- conoci-, / Más famo- que doña Oli-, / Que Don Quijo- y Lazari-, / Que Alfarach- y Celesti-...» [*Pícara Justina*, p. 523]), lo que muestra que en ese momento ya era bien conocido.

Y en el prólogo de la obra titulada *Contradicción de los catorce artículos de la fe cristiana*, escrita en 1637 por el morisco Ibrahim Taibilí, que durante su estancia en España adoptó el nombre de Juan Pérez, se recuerda una escena sucedida en una librería de Alcalá de Henares en agosto de 1604, en la que un amigo de Juan Pérez alabó los libros de caballerías, y un estudiante presente en el lugar se burló de él diciendo lo siguiente: «Ya nos remaneçe otro don Quijote» (Oliver 1948:112). Así pues, los presentes en la librería conocían sobradamente la existencia de don Quijote en esas fechas.

Además, Lope de Vega escribió una conocida carta, fechada el 14 de agosto de 1604, en la que aludía a la próxima publicación del *Quijote* cervantino: «De poetas no digo (...). Muchos están [en] cierne para el año que viene, pero ninguno hay tan malo como Cervantes, ni tan necio que alabe a don Quijote» (*Cartas*, p. 68).

Estas palabras, escritas unos meses antes de que se publicara la Primera Parte del *Quijote*, evidencian que Cervantes estaba buscando a quienes le hicieran los poemas elogiosos de los preliminares de su edición, y que no encontró a nadie dispuesto a alabar a don Quijote, por lo que él mismo acabaría

componiéndolos en tono burlesco. Además, Lope mostraba en esa misma carta su convencimiento de que sus comedias le resultaban «odiosas» a Cervantes, lo que indica que el Fénix había leído el manuscrito de la Primera Parte del *Quijote*, en el que Cervantes había hecho manifestar al cura su «antiguo rancor» (p. 306)¹ por las comedias de Lope de Vega.

El propio Lope de Vega confirmó que había leído el manuscrito de la Primera Parte del *Quijote* en el prólogo de *El peregrino en su patria*. Esta novela del Fénix se publicó en 1604, y su prólogo se escribió a finales de 1603 o principios de 1604 (Martín 2006:40). Y Lope dedicó la casi totalidad de ese prólogo a defenderse de las críticas realizadas contra su *Arte nuevo* y contra sus comedias en una obra manuscrita.

En efecto, Lope da a entender en su prólogo que para él son igual de importantes las obras de mano o manuscritos que las obras publicadas, y que no pasará por alto los ataques contra su persona aunque se realicen en un manuscrito: «Para mí también son obras las de mano, como las impresas: ¿en qué, pues, se fían los que porque no imprimen murmuran?» (*El peregrino*, pp. 55-56). Así pues, Lope se queja de que alguien que no imprime haya murmurado contra él en un libro de mano o manuscrito. Y ese alguien no era otro que Cervantes, que no había publicado nada desde el año 1585, en que apareció *La Galatea*, y que en los capítulos 47 y 48 del manuscrito de la Primera Parte del *Quijote* había hecho una dura crítica del *Arte nuevo* y de las comedias del Fénix. Y Lope de Vega, en el prólogo de *El peregrino en su patria*, se defendió de esos ataques cervantinos, ya que aludió de forma diáfana a los términos y a las acusaciones que figuraban en el *Quijote* de Cervantes (Martín 2006, 2010:15-30).

Pero en el prólogo de *El peregrino en su patria* figura además una enigmática expresión que aún requiere explicación. Tras arremeter contra quien le ha criticado en un manuscrito, Lope dice de él lo siguiente: «Pues ¿qué dirá quien (...) quiere escurecer los inmensos trabajos ajenos de que por dicha, *en acabando de imitar*, murmura?» (*El peregrino*, p. 64). En estas palabras, Lope no solo da a entender que Cervantes le había criticado («murmura»), sino también que le había imitado («en acabando de imitar»).

Y eso nos obliga a preguntarnos en qué consistió la imitación cervantina.

A este respecto, es preciso recordar que *La Galatea* no obtuvo el éxito que Cervantes habría deseado, lo que tal vez influyó en que demorara la escritura de su segunda parte, que anunció hasta poco antes de morir. Sin embargo, Lope de Vega había publicado en 1598 otra novela pastoril, *La Arcadia*, que

¹ Cito las obras de Cervantes por la edición de sus *Obras completas* de Florencio Sevilla (1999), indicando entre paréntesis el número de página.

tuvo mucho más éxito que *La Galatea*. Por ello, cuando Cervantes se disponía a escribir la Primera Parte del *Quijote*, no solo tuvo que soportar que Lope le cerrara las puertas del teatro, sino también que obtuviera un éxito con su novela pastoril que él no había logrado con la suya. Esto sin duda acentuó el resquemor de Cervantes hacia Lope, lo que explica que le atacara tan duramente en la Primera Parte del *Quijote*.

Los ataques cervantinos contra Lope de Vega figuran, como hemos dicho, en la conversación que mantienen el cura y el canónigo de Toledo en los capítulos 47 y 48 de la Primera Parte del *Quijote*, y son muy evidentes también en el prólogo y en los poemas preliminares de la obra, añadidos en el momento de su publicación (Martín 2006). Pero hay otros pasajes de la Primera Parte del *Quijote* en los que Cervantes imitó y atacó duramente a Lope de Vega, y, más concretamente, la imagen de hombre enloquecido por los celos que había ofrecido en su novela pastoril, *La Arcadia*.

Antonio Rey Hazas (2006, 2007) ha insistido en que la Primera Parte del *Quijote* pudo gestarse como un ataque contra Lope de Vega, idea que ya habían apuntado otros autores. Así, Juan Millé y Giménez (1930) sostuvo que la Primera Parte del *Quijote* se basó en el *Entremés de los romances*, que suponía una burla del Fénix. De la misma opinión es Antonio Rey, quien analiza los paralelismos entre Bartolo, el protagonista de *El entremés de los romances*, y Lope de Vega. Así, Bartolo está loco por los romances y se cree un héroe del romancero, y, al poco de casarse, abandona a su mujer y se empeña en ir a luchar contra Inglaterra, de igual manera que Lope de Vega, también loco por los romances, y recién casado con Isabel de Urbina, había abandonado a su mujer y se había embarcado en la Armada Invencible contra Inglaterra (Rey 2006:477). Por lo tanto, el *Entremés de los romances* encerraría una sátira de Lope de Vega, y Cervantes habría continuado la chanza al basarse en ese entremés para crear los primeros capítulos del *Quijote*.

A partir de estas consideraciones, se ha llegado a pensar que el propio personaje de don Quijote podría suponer una burla de Lope de Vega. Así lo creyó José López Navío (1960), quien postuló que Cervantes, en los primeros capítulos de la Primera Parte del *Quijote*, no se burló del romancero, sino de un personaje enamorado del romancero, como era Lope de Vega.

Antonio Rey Hazas no juzga esta hipótesis descabellada. Por el contrario, recuerda que Lope de Vega se pintaba a sí mismo en sus romances a través de sus personajes, y que en ellos plasmó sus propias decepciones amorosas

cuando fue abandonado por Elena Osorio, la cual lo dejó para unirse a un hombre más rico, Francisco Perrenot Grandvela. Era frecuente que los romances de Lope estuvieran protagonizados por personajes de tinte autobiográfico que experimentaban ataques de locura causados por los celos. A este respecto, Antonio Rey Hazas (2007:55) cree que el rechazo de Elena Osorio «volvió loco de verdad a Lope de Vega, como Cervantes sabía muy bien, pues era por entonces amigo suyo (...). Cervantes (...) sabía muy bien que Lope estaba loco de amor, era testigo directo de que estaba loco de celos».

Lope dio rienda suelta al dolor que le causaban los celos a través de sus romances, en los que se identificaba con muy diferentes héroes moriscos, y eso originó que fuera tildado de loco por algunos de sus contemporáneos. Así se observa claramente en el romance 349 del *Romancero General* de 1600 que trae a colación Antonio Rey Hazas (2007:56-57), dirigido al propio Belardo (seudónimo de Lope de Vega), que dice lo siguiente:

Oídme, señor Belardo (...).
 Una vez sois moro Adulce,
 (...) Otras veces os mostráis
 Bravonel o Maniloro,
 y otras veces sois Azarque
 o Muza, valiente moro.
 Otras veces Reduán (...).
 Os pido que os contentéis
 con tener un nombre solo,
 (...) no deis causa que se diga,
 Belardo, que estáis ya loco (Durán 1854:130).

Ello hace pensar a Antonio Rey Hazas que Lope fue tenido por sus enemigos como un hombre «loco por los romances moriscos, loco por celos, loco, en fin, porque llegó a identificarse con sus idealizados y caballerescos héroes moriscos» (Rey 2007:57). Y eso habría ocasionado la burla del Fénix a través del enloquecido Bartolo del *Entremés de los romances* y del mismo don Quijote.

Para apuntalar esta hipótesis, me gustaría recordar que Lope de Vega no solo reflejó sus experiencias amorosas a través de los personajes moriscos que poblaban sus romances, sino también en su novela pastoril, *La Arcadia*, en la que aparecen personajes literarios que experimentan ataques de locura

² Me refiero al titulado «Los orígenes de la disputa entre Lope de Vega y Cervantes: *La Arcadia* y la primera parte del *Quijote*».

³ Cito *La Arcadia* de Lope de Vega por la edición de Edward S. Morby (1975), indicando entre paréntesis el número de página.

causados por los celos. Y Cervantes, en la Primera Parte del *Quijote*, incluyó dos episodios que remiten claramente a esos ataques de locura de *La Arcadia*.

En un trabajo que será publicado próximamente,² he analizado con detenimiento las relaciones de intertextualidad que se producen entre *La Arcadia* y la Primera Parte del *Quijote* cervantino, llegando a la conclusión, que quiero anticipar aquí, de que Cervantes realizó una imitación satírica y meliorativa de dos episodios de *La Arcadia* en que aparecen personajes enloquecidos por los celos.

En la obra de Lope, hay dos pasajes que guardan una estrecha relación entre sí, en los cuales se muestran los ataques de locura provocados por los celos que experimentan dos pastores: uno de ellos es Celio, y el otro Anfriso, el protagonista de la obra.

En el libro primero de *La Arcadia*, se cuenta la locura de Celio, causada por los celos. Celio, cuyo mismo nombre recuerda a la palabra *celos*, se presenta como un pastor que alterna los ataques de locura con fases en las que se encuentra «sosegado» (p. 109).³ Y cuando le sobrevienen sus ataques, se convierte en un loco «furioso» que ataca y muerde a los demás pastores antes de emprender la huida y perderse en la soledad de los campos, donde invoca a los árboles y a las plantas y enturbia las aguas de los arroyos:

Hermosos árboles, viento que entre sus hojas murmuras (...) ¿Ha puesto jamás pastoril mano tan enamoradas enigmas por vuestras tiernas cortezas o ha llevado jamás el viento más encendidos suspiros que estos míos? (...) Fuentes puras, arroyos sonorosos, río pequeño y apacible, (...) ¿ha enturbiado jamás vuestras sesgas aguas llanto más amargo? (*Arcadia*, p. 118).

En ocasiones, siendo presa de un ataque de furiosa locura, otro pastor, llamado Cardenio el Rústico, trata de domeñarlo por la fuerza, y consigue conducirlo a la aldea. Y en el zurrón de Celio encuentran un romance en el que él mismo narra la causa de su pesar.

En dicho romance, Celio explica que, en su infancia, conoció a Jacinta, que tenía su misma edad y condición social, de la que se enamoró perdidamente, siendo correspondido por ella. Pero Celio tiene un amigo más rico que él, Ricardo, el cual empieza a fijarse en Jacinta, provocando los celos de Celio. Y, finalmente, Jacinta, a pesar de sus promesas iniciales de fidelidad, y, tal vez contra su voluntad, acaba casándose con Ricardo: «Al fin por grado o por fuerza / amanecieron casados». Celio asiste a la boda: «Presente me hallé en

sus bodas / (...) celoso y desesperado». Y, tras ver a Jacinta desposada, huye al campo: «Cuando me vi quedar solo, / para quejarme despacio / en el confuso silencio / de mi alma, noche y campo / comencé furioso y loco / con los árboles hablando» (pp. 119-129).

Edwin E. Morby (*Arcadia*, p. 121, nota 149) y Rafael Osuna (1972:230) afirman que este poema es de tinte claramente autobiográfico, y que refleja la frustrada historia de amor que Lope de Vega mantuvo con Elena Osorio (Pedraza 2008:23-25), de forma que Celio representaría al propio Fénix, Jacinta a Elena Osorio y Ricardo a Francisco Perrenot Grandvela, el hombre por el que Elena abandonó a Lope.

Por lo demás, el episodio de Celio supone un anticipo de otro que protagoniza Anfriso, el protagonista de *La Arcadia*, en el cuarto libro de la obra. Anfriso cree equivocadamente que su amada Belisarda prefiere a otro pastor, Olimpio, lo que le causa un ataque de locura similar al experimentado por Celio, y queda «desatinado de averiguados celos» (p. 335). Es tal su desvarío que, si otro pastor no lo hubiera impedido, se habría arrojado «de la primera peña». Y cuando consigue desasirse de quien trata de calmarlo, Anfriso se precipita, «dando saltos, a seguir la espesura del monte» (p. 336). Allí pronuncia el poema titulado «Anfriso desesperado», en el que dirige sus quejas a los muchos y variados árboles del lugar, («... fresnos, robles, murtas / sauces, espinos, enebros / almendros, lentiscos, hayas / álamos blancos y negros / (...) en cuya corteza / escribí tantos requiebros»), y a las numerosas matas y flores: «Retamas, narcisos, rosas / jazmines, mosquetas, trébol, / maravillas, azucenas, / claveles y flor de celos». Muestra también su intención de enturbiar las aguas con su llanto («ya fuentes, quiero enturbiaros»), y desgaja las ramas de los árboles y rasga sus propias vestimentas, lo que hace que el narrador lo compare con el protagonista del *Orlando furioso* de Ariosto, que experimentaba un ataque de locura similar al saber que su amada Angélica lo había engañado con Medoro: «Como otro Orlando desgajaba las ramas de los árboles, habiéndose ensayado primero en los vestidos propios» (p. 342).

Como ha señalado la crítica, el episodio de Anfriso también tiene tintes autobiográficos, puesto que Lope vuelve a reflejar en él su propia experiencia con Elena Osorio, que trasladaría de manera obsesiva a otras de sus obras, como el *Belardo furioso* o *La Dorotea* (Osuna 1972:43-77, 83-87; Pedraza 2008:90). Hay que tener en cuenta que, en conformidad con una de las convenciones del género, los personajes literarios de las novelas pastoriles solían representar

a personas reales, y que el mismo Cervantes, en *La Galatea*, se había reflejado a sí mismo y a sus conocidos en sus criaturas ficcionales. Por ello, nada tiene de extraño que Lope de Vega se representara a sí mismo en *La Arcadia* a través de Celio o Anfriso, ni que Cervantes percibiera el procedimiento.

Pues bien, estos dos pasajes de *La Arcadia*, el de Celio y el de Anfriso, tienen un claro correlato en dos episodios de la Primera Parte del *Quijote*: el protagonizado por Cardenio, Luscinda y don Fernando, y el de la penitencia de don Quijote en Sierra Morena.

En efecto, al escribir la historia de Cardenio, Luscinda y don Fernando, Cervantes realizó una imitación meliorativa del pasaje de *La Arcadia* en el que se exponía la historia de Celio, Jacinta y Ricardo, convirtiendo el episodio de Lope de Vega en otro mucho más prolijo, detallado y complejo.

Los personajes lopescos de Celio y Cardenio «el Rústico» se funden para dar lugar al cervantino Cardenio «el Roto», mientras que Jacinta se convierte en Luscinda y Ricardo en don Fernando, de manera que los nombres de los personajes cervantinos guardan cierta similitud fonética con los de Lope.

Y esa similitud de los nombres sin duda perseguía que al Fénix no le pasara inadvertida la imitación, lo que indica que Cervantes quería demostrar a Lope su superioridad en el manejo de la técnica narrativa. Para ello, Cervantes dejó sobradas muestras en el capítulo 23 de la Primera Parte del *Quijote* de que estaba imitando a Lope de Vega. Así, Celio se mostraba como un pastor enloquecido por los celos que en ocasiones se mostraba sosegado y a ratos experimentaba ataques que lo convertían en un loco furioso, mordiendo o agrediendo a otros pastores y huyendo después a la soledad del campo, y exactamente lo mismo le pasa al Cardenio cervantino, el cual, como si fuera un personaje de novela pastoril, experimenta los mismos cambios de comportamiento, mostrándose en ocasiones «con mucha mansedumbre» y sufriendo otras veces «algún accidente de locura», dando «puñadas» o «bocados», «con gran furia», a los demás pastores, antes de volverse a «emboscar en la sierra». El lopesco Cardenio el Rústico trataba de calmar a Celio o de reducirlo por la fuerza para conducirlo a su aldea, y lo mismo intentan hacer con Cardenio el Roto los pastores cervantinos, los cuales pretenden llevarlo «ya por fuerza ya por grado, (...) a la villa de Almodóvar» (pp. 213-214).

En el capítulo 24 de la Primera Parte del *Quijote*, Cardenio el Roto empieza a contar su historia amorosa a don Quijote, Sancho y el cabrero (pp. 215-217). Y dicha historia presenta evidentes semejanzas con la historia de Celio. Si

este amaba a Jacinta desde los siete años, también Cardenio ama a Luscinda desde su temprana infancia («a esta Luscinda amé, quise y adoré desde mis tiernos y primeros años»). El amigo rico de Celio se llama Ricardo, y Cardenio es enviado a ser compañero del hijo del duque Ricardo, lo que evidencia que Cervantes juega a reproducir los nombres del episodio que está imitando. Celio era correspondido por Jacinta, y Cardenio lo es por Luscinda, y las dos mujeres prometen fidelidad. Y Celio comienza a sentir celos de su amigo Ricardo, de igual modo que Cardenio siente «un no sé qué de celos» hacia su amigo don Fernando.

Cuando don Quijote interrumpe el discurso de Cardenio, este sufre un nuevo ataque de furiosa locura, similar a los que experimentaba Celio, y ataca a don Quijote y Sancho, dejándolos «rendidos y molidos», tras lo que vuelve «a emboscarse en la montaña» (p. 217).

En el capítulo 25, se intercala el episodio de la penitencia de don Quijote en Sierra Morena. Don Quijote dice a Sancho que pretende imitar a Amadís de Gaula, pero enseguida añade que también quiere imitar las locuras que hizo Orlando:

¿Ya no te he dicho (...) que quiero imitar a Amadís, haciendo aquí del desesperado, del sandio y del furioso, por imitar juntamente al valiente don Roldán, cuando halló en una fuente las señales de que Angélica la Bella había cometido vileza con Medoro, de cuya pesadumbre se volvió loco y arrancó los árboles, enturbió las aguas de las claras fuentes, (...) y hizo otras cien mil insolencias (...) Y, puesto que yo no pienso imitar a Roldán, o Orlando, o Rotolando (que todos estos tres nombres tenía), parte por parte en todas las locuras que hizo, dijo y pensó, haré el bosquejo, como mejor pudiere, en las que me pareciere ser más esenciales (p. 219).

Don Quijote dice que quiere imitar a Amadís por ser, como él, caballero andante, pero si añade que también pretende imitar a Orlando, es porque Lope de Vega había comparado a Anfriso con Orlando («como otro Orlando desgajaba [Anfriso] las ramas de los árboles»). Por ello, las sandeces que va a hacer don Quijote constituyen una sátira del comportamiento enloquecido que tenía Anfriso en *La Arcadia*. Y como Anfriso era una representación literaria del propio Lope de Vega, cabe concluir que el episodio de la penitencia de don Quijote es una sátira contra el Fénix.

En realidad, don Quijote no tiene de qué quejarse, y así se lo recuerda Sancho: «Vuesa merced, ¿qué causa tiene para volverse loco? ¿Qué dama le ha desdeñado, o qué señales ha hallado que le den a entender que la señora Dulcinea del Toboso ha hecho alguna niñería con moro o cristiano?». Y don Quijote responde lo siguiente:

Ahí está el punto (...) y ésa es la fineza de mi negocio; que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado? (...) Loco soy, loco he de ser (p. 219).

Y el hecho de que don Quijote realice las mismas locuras que Anfriso sin tener ningún motivo para hacerlas acrecienta la sátira del pasaje de Lope. Anfriso dirigía sus quejas a los árboles del agreste lugar en que se hallaba, y don Quijote dice que sus «continuos y profundos sospiros» moverán las hojas de los «montaraces árboles» (p. 220). Anfriso había estado a punto de tirarse «de la primera *peña*», y desgajaba «los *vestidos* propios»; por eso don Quijote afirma lo siguiente: «Ahora me falta rasgar las *vestiduras*, (...) y darme calabazadas por estas *peñas*» (p. 221).

En el capítulo 26, don Quijote sigue comportándose como Anfriso, planteándose si ha de «*enturbiar* el agua clara de los arroyos». Anfriso escribía sus penas en las cortezas de los árboles, y don Quijote se entretiene «escribiendo y grabando en las cortezas de los árboles muchos versos, todos acomodados a su tristeza». Anfriso componía un poema en el que dirigía sus quejas a un buen número de árboles, matas y flores, y a eso alude de forma burlesca el poema que compone don Quijote, que comienza así: «*Árboles, yerbas y plantas* / que en aqueste sitio estáis, / tan altos, verdes y *tantas*, / (...) escuchad mis quejas santas» (p. 224).

En el capítulo 27, Cardenio sigue contando al cura y al barbero su historia, la cual continúa presentando claras semejanzas con la de Celio. Si este quería casarse con Jacinta y se vio traicionado por su amigo Ricardo, exactamente lo mismo le ocurre a Cardenio, quien explica que quiso pedir a Luscinda por esposa, pero se entrometió su amigo don Fernando. Celio sugería que Jacinta fue forzada a casarse con Ricardo, contaba que él mismo había presenciado la boda, que los celos le habían convertido en un loco furioso y que fue a lamentarse de noche en la soledad de los campos, y exactamente lo mismo

Bibliografía

- Bouza, Fernando, *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Marcial Pons, Madrid, 2001.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Obras completas*, ed. F. Sevilla, Castalia, Madrid, 1999.
- Durán, Agustín (ed.), *Romancero general, o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, tomo X, Biblioteca de Autores Españoles, Rivadeneyra, Madrid, 1854.
- Martín Jiménez, Alfonso, *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte: una imitación recíproca. La «Vida» de Pasamonte y «Avellaneda»*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2001.
- *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al «Quijote» de Avellaneda*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2005a.
- «Cervantes sabía que Pasamonte era Avellaneda: la *Vida* de Pasamonte, el *Quijote* apócrifo y *El coloquio de los perros*», *Cervantes. Bulletin of The Cervantes Society of America*, 25.1 (2005b), pp. 105-157, <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/articulo5/martinjimenez.pdf> (05/09/2011).
- «El manuscrito de la primera parte del *Quijote* y la disputa entre Cervantes y Lope de Vega», *Etiópicas. Revista de Letras renacentistas*, 2 (2006), pp. 1-77, http://www.uhu.es/programa_calidad_literatura_amatoria/etiopicas/num_2/martin.pdf (05/09/2011).
- «*Guzmanes* y «*Quijotes*»: dos casos similares de continuaciones apócrifas», Universidad de Valladolid, Valladolid, 2010.

ocurre en el episodio cervantino: el padre de Luscinda la obliga a casarse con don Fernando («él me ha pedido por esposa, y mi padre (...) ha venido en lo que quiere»); Cardenio asiste desolado a la boda («... entré en su casa. Y (...) podía yo ver, sin ser visto, todo cuanto en la sala se hacía»), y, tras presenciarla, acaba celoso y furioso («quedé falto de consejo (...) de manera que todo ardía de rabia y de celos»), y va a quejarse de noche en la soledad de los campos: «Y cuando me vi en el campo solo, y que la escuridad de la noche me encubría y su silencio convidaba a quejarme, (...) solté la voz y desaté la lengua en tantas maldiciones...» (pp. 229-230).

La historia cervantina, por lo tanto, reproduce con total fidelidad la de *La Arcadia*, pero con una diferencia: el relato cervantino es mucho más prolijo y deleitoso. Además, Cervantes complica la historia con la inclusión de otro personaje, Dorotea, y, a diferencia del episodio de Celio, el cervantino tiene un final feliz, pues Cardenio acabará casándose con Luscinda y don Fernando con Dorotea. Todo indica, por lo tanto, que Cervantes quiso hacer ver a Lope de Vega que lo estaba imitando, pero que su imitación mejoraba con creces la escueta escena de *La Arcadia*. Por eso, el episodio cervantino de Cardenio constituye una imitación meliorativa del pasaje de Celio de *La Arcadia*. Y en cuanto al episodio de la penitencia de don Quijote en Sierra Morena, que se intercala en la historia de Cardenio, es una clara sátira del comportamiento enloquecido que tenía el Anfriso de *La Arcadia*. Y como este personaje representaba a su autor, el comportamiento enloquecido de don Quijote constituye una burla del propio Lope de Vega, lo que sustenta que en la génesis del personaje de don Quijote subyace una burla del Fénix.

Como antes indicaba, la imitación cervantina no le pasó desapercibida a Lope de Vega, el cual respondió a Cervantes en el prólogo de *El peregrino en su patria*, en el que se defendió de las críticas al *Arte nuevo* y a sus comedias que figuraban en la conversación del cura y el canónigo toledano del manuscrito de la Primera Parte del *Quijote*, y donde escribió la expresión anteriormente apuntada: «Pues ¿qué dirá quien (...) quiere escurecer los inmensos trabajos ajenos de que por dicha, en acabando de imitar, murmura?». Y el hecho de que Lope denunciara en el prólogo de *El peregrino en su patria*, de 1604, que había sido criticado e imitado en una obra de mano ratifica que la Primera Parte del *Quijote* circuló en forma manuscrita antes de su publicación en 1605.

- Millé y Giménez, Juan, *Sobre la génesis del «Quijote»*, Araluce, Barcelona, 1930.
- Montero Reguera, José, «Una amistad truncada: Sobre Lope de Vega y Cervantes. (Esbozo de una compleja relación)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 39 (1999), pp. 313-336.
- Morby, Edwin S., «Introducción», en *La Arcadia*, Lope de Vega, ed. E. S. Morby, Castalia, Madrid, 1975, pp. 9-40.
- Oliver Asín, Jaime, «El Quijote de 1604», *Boletín de la Real Academia Española*, XXVIII (1948), pp. 89-126.
- Osuna, Rafael, *La «Arcadia» de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad*, Anejos del Boletín de la Real Academia Española (anejo XXVI), Madrid, 1972.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., *Lope de Vega: vida y literatura*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2008.
- Rey Hazas, Antonio, «Cervantes, Lope, Góngora, el *Entremés de los Romances* y los primeros capítulos del *Quijote*», *Edad de Oro*, XXV (2006), pp. 473-501.
- «Estudio del *Entremés de los Romances*», *Revista de Estudios Cervantinos*, 1 (junio-julio 2007), pp. 1-57.
- Schindler, Carolina María, y Alfonso Martín Jiménez, «El licenciado Avellaneda y El licenciado Vidriera», *Hipertexto*, 3 (invierno 2006), pp. 101-122, <http://www.utpa.edu/dept/modlang/hipertexto/docs/Hiper3Martin.pdf> (05/09/2011).
- Úbeda, Francisco de, *La pícara Justina*, en *La novela picaresca española*, ed. F. Sevilla Arroyo, Castalia, Madrid, 2001, pp. 393-561.
- Vega, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. J. B. Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 1973.
- *La Arcadia*, ed. E. S. Morby, Castalia, Madrid, 1975.
- *Cartas*, ed. N. Marín, Castalia, Madrid, 1985.

Malabarismos narrativos e innovaciones poéticas: el «relato de tempestad» en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*¹

MICHEL MONER

Universidad de Toulouse-Le Mirail

¹ En esta comunicación se finaliza un trabajo, iniciado hace años, que ya ha dado lugar a publicaciones anteriores, y cuyas referencias bibliográficas se mencionan a continuación en las notas a pie de página.

² Cabe precisar, sin embargo, que el análisis comparado de los «relatos de tempestad» le sirve antes que nada para «demostrar» la superioridad de la lengua latina sobre la griega (*Poétique*, pp. 259-267).

³ Véase, al respecto, la nota de Carlos Romero Muñoz, en su edición de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (2002, p. 280). Todas las citas proceden de esta edición.

No es necesario recordar, a estas alturas, que el «relato de tempestad» —y su corolario más o menos insoslayable: la descripción del naufragio— ha pasado, desde hace tiempo, a la categoría de estereotipo, y tanto que se le puede considerar como uno de los tópicos más antiguos y más socorridos, en la épica y en la novela de aventuras. Lo que se busca con este tipo de relato es impactar, antes que nada, en la sensibilidad del lector, a quien se le hace compartir los escalofríos de los protagonistas, frente a unos acontecimientos espantosos, de gran espectacularidad, y de los que conllevan la mayor carga de peligro y de suspense.

De ahí que el «relato de tempestad» haya llegado a considerarse como un auténtico *morceau de bravoure*, en el que los autores procuran lucirse y rivalizan entre sí. Baste con recordar, al respecto —para quedarse con un solo ejemplo— que Escalígero, en su *Poética* (V, 12), analiza los «relatos de tempestad» de la *Eneida* y de la *Odisea*, para evaluar los méritos respectivos de Homero y de Virgilio, como si se tratara de la piedra de toque de la excelencia poética.² Pero sabido es que lo propio de los estereotipos es acabar por servir de blanco a la parodia y a la caricatura, o cuando menos a comentarios irónicos. Y por supuesto el relato de tempestad no se libra de este «inconveniente»: todo lo contrario.³

Ni que decir tiene que Cervantes, a quien nada le encanta más que derribar los estereotipos, no podía dejar de aprovechar la ocasión, como bien se echa de ver en el siguiente ejemplo, tomado de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*:

una secuencia narrativa que se extiende sobre cuatro capítulos, y que parece servir de gozne (o encabalgamiento) a la frontera que separa —y reúne— los dos primeros libros del *Persiles* (I, 22, 23; II, 1, 2).

Una tempestad «de broma»

Estamos en una nave, allá, por los mares del Septentrión... Un grupo de personajes, entre los cuales se encuentra la protagonista, Auristela, está reunido en el puente del navío, pendientes todos de un relato del capitán del barco, que está narrando las hazañas de Periandro, y especialmente, las que este realizó en unos Juegos organizados en la cercana isla de Hibernia, en los que el joven se ha llevado la palma de la victoria. Termina el capítulo (I, 22), en el momento en que el rey Policarpo está a punto de premiar al vencedor, cuando la misma hija del rey —la hermosísima Sinforosa— se le acerca a Periandro y se quita una guirnalda de flores que tenía puesta en la cabeza para ponérsela en la cabeza del joven, acompañando el gesto de unas palabras halagüeñas e insinadoras. Y con esto se cierra el capítulo. Hasta aquí, estamos bien: la mar está en calma. La calma que precede la tormenta...

A continuación, el capítulo 23, titulado «De lo que sucedió a la celosa Auristela cuando supo que su hermano Periandro era el que había ganado los premios del certamen», se abre con una apóstrofe del narrador, entre deploración y vituperio (al estilo juglaresco), en la que se exhorta a la protagonista:

¡Oh poderosa fuerza de los celos! ¡Oh enfermedad que te pegas al alma de tal manera que sólo te despegas con la vida! ¡Oh, hermosísima Auristela! ¡Dé-tente, no te precipites a dar lugar en tu imaginación a esta rabiosa dolencia! Pero ¿quién podrá tener a raya los pensamientos, que suelen ser tan ligeros y sutiles que, como no tienen cuerpo, pasan las murallas, traspasan los pechos, y ven lo más escondido de las almas? (I, 23, p. 272).

Por parte suya, Auristela no puede reprimir un suspiro ni disimular su congoja, y se queja a una de sus compañeras de que su «hermano» anda tras premios y laureles (no se atreve a decir faldas) y la deja a ella desamparada, frente a los peligros del mar:

Ándase buscando palmas y trofeos por las tierras ajenas y déjase entre los riscos, y entre las peñas, y entre las montañas que suele levantar la mar alterada,

a esta su hermana que, por su consejo y por su gusto, no hay peligro donde no se halle (I, 23, p. 272).

Así que ya se ve, cómo, después de tantos «riscos», «peñas», y «montañas» acumuladas, se nos está acercando la tormenta... Y tanto que se desencadena, como quien dice, en el acto:

Estas razones escuchaba atentísimamente el capitán del navío y no sabía qué conclusión sacar de ellas; sólo paró en decir... Pero no dijo nada, porque en un instante le arrebató la palabra de la boca un viento que se levantó tan súbito y tan recio, que le hizo poner en pie, sin responder a Auristela, y dando voces a los marineros que amainasen las velas y las templasen y asegurasen.

Acudió toda la gente a la faena; comenzó la nave a volar en popa, con mar tendido y largo, por donde el viento quiso llevarla (I, 23, p. 273).

El lector se queda suspendido, temeroso de lo que pueda pasar. Pero *no pasa nada*: la tormenta termina tan inesperadamente como había empezado, sin mayor daño ni consecuencias para la nave, ni para sus pasajeros:

Amansó en tanto el viento, sin haber dado lugar a que los marineros temiesen, ni los pasajeros se alborotasen. Volvió el capitán a verlos y a proseguir su historia, por haber quedado cuidadoso del sobresalto que Auristela tomó, oyendo el nombre de Periandro (I, 23, p. 273).

En una palabra: el único que «se alborota» es el lector. Ahora bien: es fácil imaginar que, además del «alboroto», este ha de quedarse un tanto perplejo. ¿A qué viene esa tempestad? La pregunta sigue en pie, ya que, al fin y al cabo, la tormenta no tiene incidencia alguna en el relato, excepto el hecho de haberlo interrumpido.

En un trabajo anterior (Moner 1998), creo haber mostrado que este «paréntesis tormentoso» no es, en realidad, sino una mera metáfora del ataque de celos que sufrió Auristela, al enterarse de que Periandro había sido agasajado por la hermosísima Sinforosa. No obstante, al volver a examinar este pasaje, a través del prisma del «relato de tempestad», me he dado cuenta de que la «tormenta» que representa la turbación de Auristela es probablemente algo más que una simple metáfora y que los procedimientos narrativos utilizados en este pasaje pueden resultar un tanto más complejos.

Una tempestad «de veras»

En primer lugar, cabe advertir que esta irrupción abrupta del «relato de tempestad», mediante un violento arrebato de la palabra del narrador de turno («sólo paró en decir... Pero no dijo nada», etc., I, 23, p. 273), no es sino la primera de dos ocurrencias sucesivas, cuya contigüidad en el texto incita, por no decir obliga, a establecer una correlación entre los dos.¹ En efecto: después de esta primera «tormenta», nos topamos, a continuación, con un epígrafe con el que volvemos a zambullirnos en las ansias del «relato de tempestad»: «Donde se cuenta cómo el navío se volcó, con todos los que dentro dél iban» (II, 1, p. 279). O sea que el relato de la tempestad «de broma» (en realidad: «tormenta interior») parece funcionar como un preludio —o anuncio— de un segundo relato: el de la tempestad «de veras», que nos está esperando, inmediatamente después (nada más darle la vuelta a la página), en los mismos umbrales del libro segundo.

Técnicamente, lo que se está realizando, al parecer, en este episodio, es un proceso de segmentación del estereotipo, que viene como duplicado en dos relatos simétricos, dentro de una misma secuencia narrativa, eso sí, escindida por la partición entre el primer libro del *Persiles*, y el segundo. Lo que refuerza el efecto de simetría y, por supuesto, el contraste entre ambos relatos: por un lado, la tempestad psicológica (el alboroto de los sentimientos), y por otro lado, la tempestad meteorológica (el alboroto de los elementos). La primera, totalmente inocua (por no decir inútil), pero que ha de impactar necesariamente en el metabolismo del lector y engendrar una primera subida de adrenalina. Y la segunda, al contrario, tan devastadora como para provocar el naufragio de la nave y el hundimiento de la protagonista y de sus compañeros. O sea, esta vez, la dosis máxima de adrenalina... Solo que, aparte de poner a prueba el metabolismo del lector, el relato parece servir de campo de experimentación para realizar audaces proezas textuales que pasan más allá de los habituales malabarismos narrativos de nuestro autor.

En realidad, Cervantes no está jugando con uno, sino con dos estereotipos: por un lado, desde luego, el «relato de tempestad», pero también, por otro lado, la consabida recriminación —deploración o vituperio— contra «la rabiosa enfermedad de los celos», que no es sino otro tópico, y no menos trillado que el precedente. Hasta tal punto que —si bien se mira— cabe la hipótesis de que Cervantes pudo echar mano de un recurso propiamente inaudito y atreverse a experimentar procedimientos narrativos que tan solo se iban a descubrir mucho más tarde en la literatura.

¹ Véanse los comentarios de Carlos Romero Muñoz (*Persiles*, p. 281, notas n.º 3 y n.º 4).

En concreto: lo que parece haberse llevado a cabo, en esta secuencia tan peculiar del *Persiles*, es una extraña permutación de dos estereotipos, que consiste, por una parte, en colocar —como ya hemos visto— un «relato de tempestad» en lugar de una digresión sobre los celos de Auristela (I, 23, p. 273); y por otra parte, a la inversa, en abrir un *excursus* sobre los celos, donde era de esperar un «relato de tempestad» (II, 1). En efecto, a diferencia de lo que reza el epígrafe de este primer capítulo del libro II («Donde se cuenta cómo el navío se volcó, con todos los que dentro dél iban» p. 279), dicho capítulo no empieza, como sería lógico, por un «relato de tempestad», sino por un *excursus* sobre los celos, totalmente irrelevante y fuera de lugar; y tanto que se nos precisa —por si no quedara claro— que se ha quitado esta digresión en la versión definitiva:

Parece que el autor de esta historia sabía más de enamorado que de historiador, porque casi este primer capítulo de la entrada del segundo libro le gasta todo en una definición de celos, ocasionados de los que mostró tener Auristela por lo que le contó el capitán del navío; pero en esta traducción (que lo es), se quita, por prolija y por cosa en muchas partes referida y ventilada, y se viene a la verdad del caso, que fue que, cambiándose el viento y enmarañándose las nubes, cerró la noche, oscura y tenebrosa, y los truenos... (II, 1, p. 279).

Y en este punto empieza por fin, lo que se puede considerar como el verdadero «relato de tempestad»; desde luego, conforme a lo que sería de esperar, y con todos los requisitos y estándares del estereotipo.

Ahora bien, una de dos: o bien estos entrecruces no son sino meras coincidencias que vinieron a interferir en los acostumbrados malabarismos narrativos que caracterizan la prosa cervantina, o bien Cervantes ha efectivamente ideado este procedimiento que consiste en trastocar dos unidades narrativas según un artificioso juego de quita y pon. Y en este caso —que yo sepa— sería el primero en usar de este ardid y cabría reconocerle el mérito de haberse anticipado en esto a las audacias de los oulipistas y a los inventos de los novelistas más creativos de nuestros tiempos.² Una cosa es cierta: en esta transición entre los libros I y II del *Persiles*, se registra una concentración excepcional, de figuras y procedimientos narrativos, tan vertiginosa como la que se verifica en los capítulos primerizos del *Quijote* de 1605, que no es poco decir. Y tal vez más aún.

² Procedimientos narrativos parecidos se encuentran en *Rayuela*, de Julio Cortázar (1963). Véase especialmente la secuencia de los capítulos 15-120-16, en los que se sustituye el relato de la violación de una mujer por el de la devoración de un «bicho canasto» por unas hormigas (Moner 1974:63-71).

La pedagogía del «cuento de engañabobos»

Entre los innumerables recursos movilizados en esta secuencia narrativa (sobre los que no es necesario explayarse: metaforización, hipotiposis, prolepsis, analepsis, reduplicación...), y haciendo caso omiso, desde luego, del inaudito trastrueque de unidades narrativas que acabamos de comentar, destaca una figura, ya aprovechada en varias ocasiones por Cervantes, que afecta en profundidad la intelección de este pasaje. Me refiero a la *paralipsis*, figura rehabilitada por Genette,³ en sus estudios narratológicos, que consiste —para decirlo en una palabra— en ocultar al lector informaciones que se le deberían comunicar, según las reglas de la lógica narrativa.

Concretamente, en el pasaje que comentamos, el narrador no le facilita al lector indicio alguno para darle a entender en qué consiste esa primera tempestad que se le cuenta, en el último capítulo del primer libro (I, 23). Antes se le deja llevar por el vendaval, sin ninguna información, ni posibilidad alguna de sospechar que se le está vendiendo gato por liebre. Más aún: cuando lo normal hubiera sido darles a los lectores una explicación a posteriori, para que comprendieran que el «relato de tempestad» que acaban de leer no ha sido sino una tomadura de pelo, se les sigue dejando in albis, confiando en que los más listos se enteren de que no hubo tal tormenta (sino en el pecho de Auristela), y los más cándidos se traguen el anzuelo, sin más. En otras palabras, le falta poco a Cervantes para transformar el estereotipo del «relato de tempestad» en auténtico cuento de engañabobos. Y la cosa no para ahí...

La sagaz combinación de dos estereotipos, en la que se barajan la violencia de los sentimientos con la de los elementos, viene a complicarse a continuación con un tercer estereotipo: el de la «falsa muerte» de la protagonista, que se nos cuenta, con no pocos rodeos y vericuetos, en el primer capítulo del segundo libro, y de tal forma que parece no dejar lugar a dudas, ya que dicho capítulo termina con el hundimiento del bajel:

Finalmente, combatida de un huracán furioso, como si la volvieran con algún artificio, puso la gavia mayor en la hondura de las aguas y la quilla descubrió a los cielos, quedando hecha sepultura de cuantos en ella estaban.

¡Adiós, castos pensamientos de Auristela! Sosegaos, pasos tan honrados como santos; no esperéis otros mausoleos ni otras pirámides ni agujas que las que os ofrecen esas mal breadas tablas. (...)

³ Hasta considera que el estudio de la paralipsis constituye una de sus principales aportaciones en el análisis de las focalizaciones del relato (Genette 1983:44).

En resolución, el volcar la nave y la certeza de la muerte de los que en ella iban puso las razones referidas en la pluma del autor desta grande y lastimosa historia, y ansimismo puso las que se oirán en el siguiente capítulo (II, 1, p. 282).

Pero ya se sabe: el narrador no es de fiar. Además de mentir por omisión —la famosa paralipsis— no duda en engañarnos con informaciones falsas. Así que la situación cambia como por encanto: Auristela ha muerto, pero sigue vivita y retozando, al final del episodio, a todas luces marcado por la influencia —decisiva en este caso, y desde luego cargada de significaciones— del mito de Jonás...

Ya he tenido ocasión de comentar, en trabajos anteriores (Moner 2004, 2005 y 2009), el valor pedagógico de la «falsa muerte» y «resurrección» de Auristela, como modelo interpretativo del mito de Jonás, así que no es necesario detenerse sobre el tema. Basta con recordar la presencia en el texto de indicios tan reveladores como el hecho de que los isleños confunden el bulto del navío estancado en una playa con el de «alguna ballena» (II, 2, p. 283) y desde luego fijarse, a continuación, en el final feliz del episodio, para captar las alusiones y el tono malicioso del narrador que invita a saborearlas e incita a tomar la distancia crítica:

—Pues ¿a qué aguardamos? —dijo el rey—. Siérrese luego el buco y veamos este misterio: que si este vientre vomita vivos, yo lo tendré por milagro.

Grande fue la priesa que se dieron a serrar el bajel y grande el deseo que todos tenían de ver el parto. Abrióse, en fin, una gran concavidad, que descubrió muertos muertos y vivos que lo parecían. Metió uno el brazo y asió de una doncella que el palparle el corazón daba señales de tener vida: otros hicieron lo mismo, y cada uno sacó su presa, y algunos, pensando sacar vivos, sacaban muertos: que no todas veces los pescadores son dichosos (II, 2, pp. 285-286).

Así que, en resumidas cuentas, solo cabe admirar, al final de este recorrido, la pericia de Cervantes que consigue barajar, en una misma secuencia, los estereotipos más trillados de la novela de aventuras y el mito bíblico, siendo este retrocedido al nivel de la más burda tópica novelesca.⁴ Todo para que el lector escarmiente, al darse cuenta de que se le ha hecho caer en una trampa —estamos bordeando el espacio genérico del cuento de engaños— y al descubrir que se le han borrado, en unas pocas páginas —desde luego vertiginosas— los límites entre la verdad y la mentira, la historia y la ficción, la

⁴ Y eso que tampoco falta, en este pasaje, la mención de otras versiones aún más prosaicas del mito, tomadas de la memoria de un anciano, y de la autoridad de viejas crónicas (II, 2, pp. 283-285). Véase Moner (2004:714-716, 2005:347-350, 2009:277-278). En cuanto al comentario, en este contexto «milagroso», acerca de la «pesca» de los naufragos, resulta por lo menos sorprendente. A no ser que encierre otra alusión solapada.

realidad y el mito. Que no es poco aleccionamiento en una obra que no es, ni pretende ser, al fin y al cabo, sino pura literatura de entretenimiento.

En cuanto al «relato de tempestad» —que fue nuestro punto de partida—, acabamos de comprobar que no se reduce, ni mucho menos, en el *Persiles*, a una simple burbuja de turbulencias, suelta en la corriente del relato —como suele ocurrir en otros casos—, con el único fin de mantener la expectativa del lector y ponerle sobre ascuas. Deja de ser un simple estereotipo del que un autor echa mano para cumplir con los requisitos del género: igual se convierte en un punto de incandescencia por donde el narrador nos invita a descubrir la «tormenta interior» que perturba a la protagonista. El simulacro de tempestad que se nos ofrece en este pasaje equivale a una ecografía del corazón de Auristela, del que percibimos los latidos apresurados, y de la que compartimos la turbación. Solo que no nos enteramos de lo que pasa, «en realidad»: tememos por su vida, amenazada por la tempestad, cuando ella está temiendo por su amor, amenazado por una rival.

Conclusión

Cervantes, desde luego, como cualquier novelista, juega con nuestras emociones: el lector pasa por unos trances, en los que alternan pesares y alivios —a imagen del barco sacudido por el mar tempestuoso, que oscila entre la cresta y la profundidad de las olas— hasta que el autor demiurgo le deja vislumbrar las delicias del *happy end*. Solo que para ello Cervantes no duda en sacudir las figuras, los conceptos, las categorías textuales, la lógica narrativa, hasta que se disloquen. De modo que resulta muy exigente con su lector, a quien obliga a recomponer el puzzle del que ha maliciosamente barajado las piezas. Y por si fuera poco, nos toma el pelo: nos vende gato por liebre, usando de procedimientos que recuerdan los del «cuento de engañabobos».

En una palabra, y para cerrar esta conclusión: poca duda cabe que estamos en presencia de una secuencia narrativa de una complejidad excepcional, en la que el Autor —con A definitivamente mayúscula—, no solo maneja muchos hilos, como lo hace en otras ocasiones, para divertirnos o despistarnos, sino que parece tener intención de poner a prueba los límites del género y hasta su propia capacidad de transgredirlos. ¿Quién sabe si para abrir, de cara al futuro —y tal vez, desde los umbrales de su propia muerte—, nuevos espacios narrativos para nuevos experimentos?

Bibliografía

- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. C. Romero Muñoz, Cátedra, Madrid, 2002 (2.ª ed. revisada y aumentada).
- Cortázar, Julio, *Rayuela*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1963.
- Moner, Michel, «Variations sur le plaisir et la douleur dans *Rayuela*», de Julio Cortázar», *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien (Caravelle)*, 23 (1974), pp. 63-71.
- «La retórica de los celos en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», en *Actas del IV congreso internacional de la Asociación internacional Siglo de Oro (AISO)*, vol. II, ed. M. C. García de Enterría y A. Cerdón Mesa, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1998, pp. 1057-1062.
- «En los confines de la especie: fieras, monstruos y bichos raros en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de cervantistas*, vol. I, ed. A. Villar Lecumberri, Asociación de Cervantistas, [Palma de Mallorca], 2004, pp. 703-720.
- «Retórica y mayéutica: estrategias dialógicas en el *Persiles*», en *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*, ed. C. Baranda y A. Vian, Instituto Universitario Menéndez Pidal / Universidad Complutense, Madrid, 2005, pp. 341-350.
- «Monstres et bizarreries de la faune marine dans *Les travaux de Persiles et Sigismonde*», en *L'imaginaire des espaces aquatiques*, ed. F. Delpech, Presses de la Sorbonne Nouvelle, París, 2009, pp. 275-280.
- Scaliger, Jules-César, *La Poétique, Livre V: Le Critique* [1561], ed. y trad. fr. J. Chomarat, Droz, Ginebra, 1994.

«Duelos y quebrantos los sábados»: la influencia judía y musulmana en la dieta del siglo XVII

CAROLYN A. NADEAU
Illinois Wesleyan University

Todos conocemos la primera frase de *Don Quijote*, «en un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme...». Pero es la segunda frase la que me llama tanto la atención puesto que define al héroe a través de lo que come:

Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda (pp. 69-70).

¹ Desde el trabajo innovador de Lévi-Strauss (1964) y Douglas (1975), los antropólogos siguen examinando la producción y distribución de la comida, la relación entre la comida y la salud, el papel de la comida en las relaciones sociales y en las estructuras sociales. «Los modos de identificación», o sea, los papeles, motivos y acciones de los agentes también han sido el enfoque de varios estudios. Marcus y Fischer (1986) nombran estos modos *experimental ethnography* dado que se enfocan en el papel del etnógrafo, en el *problematique* y la exposición. Véase también a MacClancey (2004).

² Varios críticos han escrito sobre el significado de *duelos y quebrantos* en *Don Quijote*. Véase a Rodríguez Marín (1947), Peset y Almela Navarro (1975), Granja (1992), Gázquez Ortiz (2009) y Moreno Gómez (2005).

Sabemos por la teoría generativa de Claude Lévi-Strauss y Mary Douglas que las categorías de la comida codifican acontecimientos sociales y que de las acciones tan básicas de preparar comida y comerla se aprende sobre los valores sociales.¹ Esta presentación comienza con un análisis de lo que Alonso Quijano comía cada sábado, *duelos y quebrantos*, y una meditación sobre la importancia del cerdo en la gastronomía española. Luego analiza otros discursos preceptivos, históricos y ficticios que explican la importancia de las contribuciones musulmanas y judías en la historia culinaria española desde una nueva perspectiva.

Con la descripción de lo que Alonso Quijano come cada sábado, *duelos y quebrantos*, Cervantes nos provee la referencia culinaria más discutida de la literatura de principios de la época moderna. De hecho, desde 1614 la crítica sigue discutiendo su significado.² Es curioso que no aparezca ninguna receta de duelos y quebrantos en todo el siglo XVI o XVII porque según los escritores del día, como Lope de Vega y Calderón de la Barca, es un plato bastante popular.

La interpretación dominante es que este plato consiste en huevos revueltos con torreznos pero otros proponen que no es el caso y que se refiere a huevos revueltos con algún despojo como por ejemplo, sesos de cabra.³ Para complicar el tema, Sebastián de Covarrubias escribe que este mismo plato también se llamaba *la merced de Dios* entre los cristianos viejos. Américo Castro (1966) opina que el plato recibía su nombre por reflejar las prácticas culinarias de los nuevos cristianos quienes intentaban mostrar la validez de su conversión y no infundir sospechas. Así el nombre *duelos y quebrantos* refleja el dolor físico y moral de ingerir productos de cerdo. No hay duda de que los recién convertidos podían probar su autenticidad a través de lo que comían como se ve en el poema del converso Antón de Montoro en el siglo xiv:

Hice el credo y adorar
Ollas de tocino grueso,
Torreznos a medio asar
Oír misas y rezar
Santiguar y persignar,
Y nunca pude matar
Este rastro de confeso
(De Marcella y Rodríguez Puértolas 1990:75).

También estaba claro en las leyes iniciadas en el siglo xvi después de que las fuerzas cristianas tomaron Granada que mandaban que los animales tuvieran que ser matados con métodos cristianos: «Matando las carnes según y por la orden que las matan los cristianos e no en otra manera» (citado en Valles Rojo 2007:338). Aún más temprano y en otras partes de España, se habían establecido leyes que prohibían que los cristianos compraran carne de carniceros judíos o musulmanes. En el caso de Toledo las multas eran altas tanto para el vendedor como para el comprador: 300 maravedíes por la primera ofensa y hasta 1.200 maravedíes y 50 azotes públicos por reincidentes (Izquierdo Benito 2002:203).⁴ Así que dadas estas circunstancias legales y culturales, *duelos y quebrantos* habría hecho hincapié en las nuevas prácticas adquiridas por los recién convertidos.

No hay duda de que los musulmanes y los judíos que vivían en la península ibérica compartían sus gustos culinarios con sus vecinos cristianos evidenciado cuando comparamos los distintos discursos de los manuales de cocina, documentos legales y textos literarios.⁵ Las diferencias mayores tenían que ver

³ En un artículo importante, Clemente Cortejón (1907) apoya a favor de la interpretación de huevos con torreznos. Más tarde Rodríguez Marín (1947) estudia las obras de los críticos desde 1614 hasta mediados del siglo xx y también confirmó que los duelos y quebrantos consistían en una fritada de huevos con torreznos (1947:434).

⁴ La cita original, que procede de un manuscrito de pregones conservado en el Archivo Secreto del Archivo Municipal de Toledo (signatura: Alacena 2.ª, legajo 6.º, n.º 2), es «ningunos cristianos vezinos desta dicha ciudad, no sean osados de aquí adelante en ningún tiempo, de comprar ni compren carne de las dichas carnicerías de judíos e moros. So pena que qualquier que lo comprare, por la primera ves pague de pena trecientos maravedís e por la segunda vez seiscientos maravedís e por la tercera vez, si fuere persona honrada pague de pena mil y doscientos maravedís y si persona oficial de baja suerte que le darán cincuenta azotes públicamente por esta dicha ciudad. Las cuales dichas penas de dineros se repartan en esta manera, el tercio para el que lo descubriere y los dos tercios para esa dicha ciudad. Y que es esas mismas penas incurran los carniceros de las dichas carnicerías de moros y judíos si vendieren la dicha carne a cristianos» (1480, 24 febrero L.P, fol. 83v, citado en Izquierdo Benito 2002:203).

⁵ Para más información sobre la comida judía como evidencia en los procedimientos judiciales de la Inquisición, véase a Gitlitz y Davidson (1999:3-5).

⁶ Para restricciones judías, véase a Sternberg (1996) y para las musulmanas, a Harvey (1990).

⁷ Para más sobre la teoría de capital cultural y el papel del gusto para adquirirla, véase a Bourdieu (1984), sobre todo el capítulo 3, «The Habitus and the Space of Life Styles» (1984:169-225).

con los ritos y oraciones antes de preparar y comer la comida, con los manjares para celebraciones y tal vez, lo más obvio, con las restricciones dietéticas y las distinciones de lo que no se consumía como es el caso de la prohibición del cerdo en las dos religiones.⁶ El hecho de que los judíos fueron exiliados en 1492 y después los musulmanes en 1609 cuando la corona intentaba unificar la nación bajo una sola religión, conecta directamente la identidad religiosa y cultural con su herencia gastronómica y gusto decisivo por el cerdo.

Sabemos por el sociólogo Pierre Bourdieu que la identidad social se define y se afirma a través de las diferencias. En su libro, *Distinción* (1984), escribe que el individuo no solo se distingue por sus elecciones estéticas sino también por las costumbres banales como comer y beber. Así que según la terminología de Bourdieu, comer cerdo es un acto de ubicación social, que provee «capital social» a los que lo comen y lo limita a los que no. Los recién convertidos, sean judíos o musulmanes, podían asumir esta práctica de comer cerdo y afirmar su nueva identidad. De esta manera también podían disipar diferencias étnicas como entre ellos los cristianos nuevos y los cristianos viejos.⁷ Así también los cristianos viejos podían mantener sus privilegios sociales a través de las generaciones afirmando su propia identidad con su auténtica comida. En este sentido, el rechazo de la carne de cerdo contribuyó directamente a la posición dominante que disfrutaba esta carne en la gastronomía española en aquel entonces y también hoy en día.

Más allá de las influencias provocadas por las restricciones dietéticas, las contribuciones musulmanas y también judías (aunque en menor medida) son tremendas. El arroz, el azafrán, la berenjena, las espinacas, las almendras, el azúcar, la canela, las naranjas y los limones son algunos de los ingredientes más importantes que los árabes o trajeron a la península ibérica o cultivaron y desarrollaron extensamente una vez aquí y que aún mantienen un papel central en la comida española.

Además, al comenzar la Edad Moderna todavía vemos el uso del cilantro, el pimiento negro, el cuscús, el agua de rosas y otros sabores que no son tan prevalentes hoy pero que sí definían la comida de aquel entonces. Para comprender estas contribuciones hay que comparar los dos manuales hispano-musulmanes existentes, el anónimo *Kitāb al-tabīj fi l-Magrib wa-l-Andalus fi 'asr al-muwahhidin li-mu'allif mayhul* (1228-43) y *Fudālat-al-Hiwan Fi Tāyyibat al-Ta'am Wa-l-Alwan* (1243-1328) de Ibn Razīn con varios recetarios cristianos entre ellos *El libro de guisados* (1520) de Ruperto de Nola y *El arte de cocina, pastelería, vizcochería y conservería* (1611) de Martínez Montañón.

Las influencias judías en la gastronomía española son notablemente difíciles de documentar puesto que ya no existen manuales de la cocina judía. Pero, recetas con la palabra *judía* en el título sí se encuentran en los manuales medievales, *Fudālat* y *Kitāb al-tabij*. Son parecidas a las musulmanas en cuanto a la preparación, el aderezo, el uso de huevo batido para formar una corteza y el uso de yemas y frutos secos para su guarnición. Las discrepancias más grandes tienen que ver con el papel de los despojos, el uso de brotes de menta y hojas de cidra, y el uso de agua de rosas en los platos de carne de vaca. Estas diferencias de gusto, dignas de atención, no distraen de las cosas en común que estas dos cocinas étnicas compartían. La crítica ha estudiado los platos de los judíos exiliados que emigraron a Italia, Turquía y al nuevo mundo y afirman las semejanzas con lo que se comía en la España medieval: lentejas, fideos, hojaldre, arroz, sopas a base de carne, carne de vaca, aceitunas y aceite de oliva y una gran selección de pastelería.⁸

A principios de la Edad Moderna, la novela picaresca de Francisco Delicado, *La lozana andaluza* (1528), nos provee con imágenes de la cocina andaluza.⁹ El personaje central, Aldonza, quien ha emigrado a Italia desde Andalucía, pasa sus días en el «Pozo blanco», el barrio judío de Roma.¹⁰ Sin embargo, al comenzar la novela, en el mamotreto II, recuerda su herencia culinaria, el papel de su abuela y sus propios talentos en la cocina. Sus memorias culinarias junto con las connotaciones eróticas de su lenguaje son instrumentos de su auto formación y forman la base de su identidad conversa: «Ella me mostró guisar, que en su poder deprendí hacer fideos, empanadillas, alcuzcuzu con garbanzos, arroz entero, seco, grasso» (p. 177). Aldonza rememora las lecciones aprendidas de su abuela y empieza su catálogo con platos a base de cereales —fideos, empanadillas, cuscús y arroz—. En esta primera frase, reconoce las contribuciones menos conocidas pero primarias de los musulmanes y judíos a la cocina española.

En el *Kitāb al-tabij*, el autor incluye varias recetas para fideos junto con pasteles salados, cuscús, arroz y otros cereales (pp. 223-240). La siguiente «Receta de fideos» revela la variedad de pasta ya común en el siglo XIII:

Esto se hace de masa y tiene tres clases, la alargada a modo de trigo, la redondeada a modo de grano de cilantro (...) y la que se hace delgada con la delgadez del kagīd [hoja de papel] y es una comida de mujeres; la cuecen con calabaza, aromas y grasa; es una de los qatāif. La manera de cocer los fideos es como la de los macarrones (pp. 228-229).

⁸ Cooper (1993:122-124, 132) examina la evidencia tanto en Turquía como en Italia. Para los hábitos sociales de los criptojudíos en el nuevo mundo, véase a Uchmany (1992).

⁹ Aunque fue publicado de manera anónima, los críticos del s. XIX descubrieron la identidad de Delicado y algunos detalles biográficos —que pasó la infancia y adolescencia en Jaén (n. c. 1475), su adultez en Roma hasta el saqueo de la ciudad en 1527 y sus últimos años en Venecia (m. 1534)— que contribuyeron a su ficción.

¹⁰ Muchos críticos han escrito sobre el valor histórico de la novela picaresca, específicamente la ancestría judía de Aldonza y su vida como conversa (Wolfenzon 2007, Arellano 1986), lo erótico (Joly 1989, Joset 2002, Imperiale 1997), y el sujeto femenino (Parrack 2003).

Mucho antes de las expediciones de Marco Polo a Asia, es obvio que se consumían varios tipos de pasta en la península ibérica. La mayoría se comía con caldo y cuando era posible, con carne. Esta tradición continúa hoy y se ve de manera muy explícita en la sopa navideña en Cataluña, sopa de galets, que es un caldo de carne con pasta rellena de carne picada.

En otra receta, «Hechura de la cocción de los macarrones», el autor cuece el caldo sazonado, después lo clarifica. Cuando está hirviendo otra vez, añade fideos finos y deja que se seque el agua y así prepara un plato de macarrones que también se puede usar para preparar un buen arroz o fideos. En *Libro de guisados* Ruperto de Nola admite la misma flexibilidad de sustituir un cereal por otro en su «potaje de fideos». También permite sustituir la leche de cabra u oveja por leche de almendras, un posible reconocimiento de las prácticas *kashrut* que prohíben que los judíos consuman juntas la carne y la leche del mismo animal.

Y desde sean más de medio cocidos echar en la olla, con el caldo de las gallinas o de carnero, leche de cabras o de ovejas, o en lugar de ello, leche de almendras, que ésta nunca puede faltar (...) Dicen que no se debe echar azúcar ni leche, mas esto está en el apetito de cada uno; y en la verdad, con fideos o con arroz guisado con caldo de carne, mejor es echar sobre las escudillas queso rallado que sea muy bueno (pp. 289-290).

Al cerrar la receta Nola expresa su preferencia por queso rallado pero la verdad es que la moda de echar canela y azúcar a los fideos cocidos en caldo de carne continuó hasta el siglo XVIII como se ve en el recetario de Juan de Altamiras de 1745 que incluye, «fideos gruesos» en el que termina con «y sírvelos con azúcar, y canela por encima» (p. 73).

Aún más prevalente en la historia culinaria española son las empanadas. Parecidas a las otras variedades de tortas y pasteles, se entiende que la empanadilla es un panecillo relleno. La masa varía y los rellenos forman parte de un amplio abanico de posibilidades como cordero, perdiz, pies de puerco o sardinas. Otras llevan carne de vaca con alguna verdura; berenjena, nabos, guisantes o alguna hoja verde son comunes. Luego existen recetas para empanadas dulces. Tanto rellenos dulces como salados se encuentran en los recetarios de Nola, Martínez Montañó y otros autores cristianos. Martínez Montañó tiene como dos docenas de recetas para empanadas. En su «Empanadas en asador», asa cualquier ave en un espetón y, mientras le va dando vueltas, le va

aplicando capas con el batido. Tan pronto como se cocina una capa del batido, se pone otra hasta que cubra toda el ave. Luego se guarnece con un glaseado de tocino y azúcar en polvo. La empanada, como los fideos y la pasta en general, sobrevivió plenamente y siguió evolucionando como elemento delimitador de la gastronomía de España. *Canelons* a la catalana, empanada gallega y fideuá todos son ejemplos de cómo los gustos medievales se han evolucionado y perdurado hasta hoy.

Sin embargo, el cuscús a base de semolina, que los bereberes trajeron a la península ibérica en el siglo VIII y que todavía se disfrutaba en la corte de los Habsburgo del siglo XVII, salió mal parado. Comer cuscús apareció en los documentos del Santo Oficio como prueba de la identidad religiosa.¹¹ Los críticos, como Inés Eléxpuru y más recientemente, Olivia Remie Constable (2011),¹² han explicado que el cuscús perdió popularidad debido a su íntima conexión con el Islam y por ser prueba incriminatoria de ser morisco. Pero al estudiar la gama de comidas asociadas con los musulmanes o con los judíos, podemos ver que muchos manjares se adaptaron sin problema a la cocina cristiana. Si nos limitamos nada más a los cereales, que están asociados completamente con las influencias árabes en la comida española, vemos que el arroz y la pasta atravesaron la transición más allá de los comienzos de la Edad Moderna sin ningún problema mientras que el cuscús, no.

La cocina, no menos que otras prácticas culturales, refleja cómo España intentó aceptar su pasado musulmán. Extendiendo las ideas que Barbara Fuchs expone en su obra, *Exotic Nation* (2009), se puede ver una clara hibridación de las prácticas culinarias cristianas, judías y musulmanas puesto que las comidas con claras conexiones musulmanas se asimilan tanto en la cocina de la corte como en las cocinas institucionales como las universitarias.¹³ La berenjena y el arroz ejemplifican esta tendencia. Sin embargo, otras prácticas y comidas son desplazadas, el cuscús es un claro ejemplo. Al examinar la preparación sumamente compleja de este plato podemos empezar a comprender que su ausencia en la gastronomía de España tiene mucho que ver con las destrezas culinarias avanzadas que se requieren para crear este plato.

En el *Fudālat*, Ibn Razīn incluye cinco recetas diferentes para el cuscús y explica con detalle cómo se prepara y se conserva el grano y más tarde, cómo se cocina con carne y verduras. Hace hincapié en su esencia táctil y el cuidado necesario para frotar los granos entre los dedos. La receta no aparece otra vez hasta 1611 cuando Martínez Montañón incluye dos recetas para hacer el cuscús.

¹¹ Para ejemplos de los documentos de la Inquisición que incluyen el cuscús, véase a Cardaillac (1979:27).

¹² En su charla en la Universidad de Chicago, «Food and Meaning, Christian Understandings of Muslim Food and Food Ways, 1250-1550» (2011), Remie Constable presentó que parte del ataque contra Enrique IV para poner en cuestión su lealtad a la fe cristiana incluyó que comía cuscús y otra comida musulmana.

¹³ En *Exotic Nation* Fuchs (2009) examina cómo los españoles y los europeos en general consideran las influencias moriscas en la arquitectura, el traje y la equitación españoles en los comienzos de la Edad Moderna.

La primera explica cómo se hace el cuscús de base de semolina y acemite, una forma artística que solo sobrevive en algunas partes del Magreb. La segunda consiste en una receta de carne y verduras que se sirven sobre el cuscús. Lo que se destaca en la versión cristiana es el mismo detalle intensivo al preparar la mezcla de harina floreada (semolina) y *cemite* (acemite):

Irás trayendo la mano estendida por encima la harina, y siempre à una mano; luego bolverás à echar mas agua con el hisopillo, y andar con la mano estendida sobre la harina; y de quando en quando meterás la mano, y revolverás la harina lo de arriba abaxo; y de esta manera irás haciendo, hasta que la harina ande haciendose muchos granillos, y que no tenga polvo (*Arte de Cocina*, pp. 360-361).

Varios factores indican que Martínez Montañó puso especial atención al escribir esta receta y que en vez de una falta de respeto por sus orígenes musulmanes, muestra cierta maurofilia. Primero, estas dos recetas son algunas de las más extensas y detalladas de toda la colección de casi quinientas recetas. Él distingue los tipos de granos necesarios, el proceso de salpicar el agua por encima de los granos y del trato delicado necesario al tocar los granos. Es más, sus instrucciones reflejan un apego emocional al plato que no se ve en otras partes de su escritura. Por ejemplo, para explicar que el agua tiene que mantenerse hervida a fuego lento, escribe «pon la olla sobre la lumbre que cueza *amorosamente*» (*Arte de Cocina*, p. 362, el énfasis es mío).

Mientras estos primeros tres platos que menciona Aldonza se basan en el trigo, el cereal más apreciado por los musulmanes y después los cristianos, el arroz, descrito en tres maneras diferentes —«arroz entero, seco [todo el caldo absorbido] y grasso [hecho con grasa]»— también informa su memoria selectiva. En el mundo de hoy existen más de dos mil variedades de arroz y dentro de Europa, Valencia es el lugar donde más se cultiva. No es ninguna sorpresa puesto que los musulmanes llevaron el arroz a Europa a través de España y como Ibn Razín declara con orgullo en su receta «Puré de arroz», «este puré no es común, excepto en mi ciudad Murcia, o Valencia (...) que se caracterizan por el cultivo y abundancia del arroz, a diferencia del resto de las regiones de al-Ándalus» (p. 103).

En los manuales de cocina hispanomusulmanes, aparece una variedad de arroz, tanto dulce como salado. La referencia de Aldonza saca a la luz la popularidad de este cereal y las múltiples maneras de prepararlo. Las tres maneras no

se excluyen mutuamente. En los dos libros *Kitāb al-tabīj* y el recetario cristiano, *Libro de Cocina*, hallamos recetas hechas de arroz entero, recetas en las que se absorbe todo el caldo y las que incluyen grasa de algún animal. En las siguientes recetas, «Hechura anarcisada de pinillo» del *Kitāb al-tabīj* (p. 204)¹⁴ y «Arroz en cazuela al horno» de Nola (p. 289), arroz, carne gruesa, azafrán y otras especias se cocinan y después se añade una capa de huevo batido para formar una corteza. Hoy esta receta mantiene su popularidad, sobre todo en zonas del Levante, por ejemplo, ‘arròs amb costra d’Elx’. Otros platos de arroz seco muy conocidos hoy incluyen la famosa ‘paella valenciana’ y el ‘arroz negro’.

Todos estos autores señalan expresamente los distintos líquidos aceptables para preparar un buen arroz. El agua y algún caldo de carne son comunes pero durante siglos la leche fue el líquido predilecto y, según muchos autores de cocina, mejoró la calidad del plato. Nola también señala que cuando se echa caldo de carne, sobra la leche, «mas nota una cosa, como dije en el capítulo de la sémola, que en ningún potaje de éstos, como son arroz, sémola, faro y fideos, cuando se cuece con caldo de carne no hay necesidad de poner ninguna condición de leche» (p. 287). Esto hace pensar si solo es una preferencia culinaria o si otra vez Nola plantea dentro de sus recetas la ley judía de no mezclar la carne y la leche del mismo animal en una sola receta.

Los gustos culinarios en casa de Alonso Quijano nos abren todo un mundo de la herencia culinaria española y su deuda a sus raíces musulmanas y judías. Los recetarios antiguos, testimonios del Santo Oficio, leyes y textos literarios muestran cómo compartieron las dos comunidades étnicas valores culinarios e influyeron en el desarrollo de la comida española. Hoy día en Madrid, Barcelona, y muchas ciudades y pueblos del país, las comunidades musulmanas están creciendo y con ellas han vuelto a la península las carnicerías *halal* y los mercados especializados. En un reciente artículo publicado en *El periódico*, se explica cómo los no musulmanes también compran en estas tiendas no tanto por razones religiosas sino por la calidad de sus productos (Pratdesaba 2012). También la red de juderías organiza cada año un fórum gastronómico para celebrar la gastronomía y los vinos sefardíes.¹⁵ Es apropiado entonces que la crítica literaria española reconozca la importancia de las tradiciones musulmanas y judías en la historia de la cocina española, que aporte a esta discusión las contribuciones literarias tal como se ven en el *Quijote* y otros textos literarios y que haga hincapié en la interacción entre los distintos discursos preceptivos, históricos y literarios tocante a la historia gastronómica de España.

¹⁴ El pinillo se usó como un antiespasmódico y aún hoy se usa para tratar el reumatismo, la gota y los dolores menstruales. Para más información sobre sus propiedades, véase «Pinillo».

¹⁵ Para más información véase «Forum Santiago 2012».

Bibliografía

- Altamiras, Juan de, *Nuevo arte de cocina* [1745], Magalia Ediciones, Madrid, [2000].
- Arellano, Ignacio, «Una alusión tradicional en *La lozana andaluza*. El caudal de un judío (Mamotreto XVI)», *Epos, Revista de Filología*, II (1986), pp. 313-316.
- Bourdieu, Pierre, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, trad. R. Nice, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1984.
- Cardaillac, Louis, *Moriscos y cristianos: Un enfrentamiento polémico (1492-1640)*, trad. M. García-Arenal, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1979.
- Castro, Américo, *Cervantes y los casticismos españoles*, Alfaguara, Madrid, 1966.
- Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, vol. 1, ed. L. A. Murillo, Castalia, Madrid, 1978.
- Cooper, John, *Eat and Be Satisfied. A Social History of Jewish Food*, Jason Aronson, Northvale, NJ, 1993.
- Cortejón, Clemente, *Duelos y quebrantos* (I, Cap. 1). Comentario a una nota de la primera edición crítica del «Don

- Quijote», Barcelona, 1907, Internet Archive, University of Toronto Libraries, <http://www.archive.org/details/duelosyquebrantoocort> (29 de mayo de 2012).
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. M. de Riquer, Horta, Barcelona, 1943.
- Delicado, Francisco, *La lozana andaluza* [1528], ed. Claude Allaigre, Cátedra, Madrid, 2011.
- De Marcella, Ciceri, y Julio Rodríguez Puértolas (ed.), *Cancionero*, Biblioteca española del siglo xv, Salamanca, 1990.
- Douglas, Mary, «Deciphering a Meal», en *Implicit Meanings. Essays in Anthropology*, ed. M. Douglas, Routledge & Paul, Boston, 1975, pp. 38-54.
- Eléxpuru, Inés, *La cocina de al-Andalus*, Alianza Editorial, Madrid, 1994.
- «Forum Santiago 2012», *Fòrum Gastronòmic*, <http://www.forumgastronomic.com> (29 de mayo de 2012).
- Fuchs, Barbara, *Exotic Nation. Maurophilia and the Construction of Early Modern Spain*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2009.
- Gázquez Ortiz, Antonio, *La mesa de la España cervantina*, Ediciones CEP, Madrid, 2009.
- Gitlitz, David M., y Linda Kay Davidson, *A Drizzle of Honey. The Lives and Recipes of Spain's Secret Jews*, St. Martin's Press, New York, 1999.
- Granja, Agustín de la, «Vaca y carnero, olla de caballero», Algo más sobre Cervantes y Lope», en *Codici del gusto*, ed. M. G. Profeti, Francoangeli, Milán, 1992, pp. 215-230.
- Harvey, L. P., *Islamic Spain 1250-1500*, University of Chicago Press, Chicago, 1990.
- Ibn Razín al-Tuġībī, *Relieves de las mesas, acerca de las delicias de la comida y los diferentes platos, Fudālat-al-Hiwān Fī Tayyibāt al-Taām Wa-l-Alwān* [1243-1328], ed. M. Marín, Trea, Gijón, 2007.
- Imperiale, Louis, *La Roma clandestina de Francisco Delicado y Pietro Aretino*, Peter Lang, Nueva York, 1997.
- Izquierdo Benito, Ricardo, *Abastecimiento y alimentación en Toledo en el siglo xv*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002.
- Joly, Monique, «A propósito del tema culinario en *La lozana andaluza*», *Journal of Hispanic Philology*, XIII.II (inv. 1989), pp. 125-133.
- Joset, Jacques, «Para una edición comentada de *La lozana andaluza*; el mamotreto II», *Cultura neolatina*, LXI.I-II (2002), pp. 171-180.
- Kitāb al-tabīj fī l-Magrib wa-l-Andalus fī 'asr al-muwahhidin li-mu'allif mayhūl* (*Tratado sobre cocina en el Magrib y al-Andalus en época almohade, de autor desconocido*) [1228-1243], repub. *La cocina hispano-magrebí durante la época almohade según un manuscrito anónimo del siglo XIII traducido por Ambrosio Huici Miranda*, intro. M. Marín, Trea, Gijón, 2005.
- Lévi-Strauss, Claude, *The Raw and the Cooked Introduction to a Science of Mythology*, I, trad. John y Doreen Weightman, Harper and Row, New York, 1964.
- MacClancy, Jeremy, «Food, Identity, Identification», en *Researching Food Habits, Methods and Problems*, ed. H. Macbeth y J. MacClancy, Berghahn, Oxford, 2004, pp. 63-74.
- Marcus, G., y M. Fischer, *Anthropology as Cultural Critique. An Experimental Moment in the Human Sciences*, University of Chicago Press, Chicago, 1986.
- Martínez Montaña, Francisco, *Arte de Cocina, pastelería, vizcochería y conservería* [1611], Librerías París-Valencia, Valencia, 1997.
- Moreno Gómez, Jesús, «Los duelos y quebrantos en la solidaridad popular», *Isla de Arriarán*, XXV (jun. 2005), pp. 279-292.
- Nola, Ruperto de, *Libro de guisados* [1520], en *La cocina mediterránea en el inicio del Renacimiento*, ed. Juan Cruz Cruz, La Val de Onsera, Huesca, 1997.
- Parrack, John C., «Identity, Illusion, and the Emergence of the Feminine Subject in *La Lozana andaluza*», en *Women in the Discourse of Early Modern Spain*, ed. J. Cammarata, University Press of Florida, Gainesville, FL, 2003, pp. 35-53.
- Peset, José Luis, y Manuel Almela Navarro, «Mesa y clase en el siglo de oro español, la alimentación en "El Quijote"», *Cuadernos de la historia de la medicina española*, XIV (1975), pp. 245-259.
- «Pinillo», *Plantas medicinales, Infojardin*, 2012, <http://www.infojardin.net/fichas/plantas-medicinales/ajuga-chamaepitys.htm> (3 de febrero de 2012).
- Pratdesaba, Pere, «La carne más sabrosa», *El periódico.com*, 30 oct. 2010 (29 de mayo de 2012).
- Remie Constable, Olivia, «Food and Meaning, Christian Understandings of Muslim Food and Food Ways, 1250-1550», Medieval Studies Workshop, University of Chicago, 2 dic. 2011.
- Rodríguez Marín, Francisco, «El yantar de Alonso Quijano el Bueno», en *Estudios cervantistas*, Ediciones Atlas, Madrid, 1947, pp. 421-439.
- Sternberg, Robert, *The Sephardic Kitchen, the Healthful Food and Rich Culture of the Mediterranean Jews*, Harper Collins, New York, 1996.
- Uchmany, Eva Alexandra, *La vida entre el judaísmo y el cristianismo en la Nueva España 1580-1606*, Archivo General de la Nación, Mexico, 1992.
- Valles Rojo, Julio, *Cocina y alimentación en los siglos XVI y XVII*, Junta de Castilla y León, [Valladolid], 2007.
- Wolfenzon, Carolyn, «La Lozana andaluza, judaísmo, sífilis, exilio y creación», *Hispanic Research Journal*, VIII.II (abr. 2007), pp. 107-122.

Sobre fama, infamia y la serpiente Ouróboros en la obra cervantina

VICENTE PÉREZ DE LEÓN
Universidad de Melbourne

En este trabajo se propone una reflexión acerca de la búsqueda de la permanencia en la memoria colectiva en sus dos vertientes, fama gloriosa y locura infame, en el contexto de un universo recurrente. Para ello se propone establecer una relación conceptual entre detalles de la concepción del universo artístico cervantino y la teoría del universo antrópico, mediante el análisis de ciertos momentos de la Segunda Parte del *Quijote* en donde se apuntan ideas neoplatónicas sobre la fama y el eterno retorno, entre otras teorías relacionadas.

En la obra artística cervantina se contextualiza fama, observación artística creativa y eterno retorno, conceptos que se vincularán a la concepción antrópica del universo. En esta teoría del cosmos se hace necesaria una consciencia observadora que participe en el universo para que este exista y tenga sentido, adecuándose ambos a medida que se van creando, observador a elemento observado y viceversa. De igual manera, en el libro IV de *La Galatea* se defiende a partir de ideas del neoplatónico Plotino que el arte necesitaba de la presencia del observador de la hermosura y armonía humana, el cual, como pequeño mundo, encerraba todos los misterios del universo en él. En el centro de todo está la consciencia sensorial del hombre, que al igual que en el principio antrópico, es necesaria para dar sentido a la realidad. En la esencia del universo antrópico está además implícita la ley del eterno retorno, la cual está vinculada míticamente al arquetipo de Ouróboros, la serpiente que se muerde la cola, símbolo del tiempo cíclico y recursivo de repetición permanente desde el principio mítico de los tiempos.

El arte ha convivido en armonía con el universo del ser humano, como atestigua la fama legendaria de los artistas de la Antigüedad. La celebridad reconocida es testigo del desafío del ser humano al transcurrir del tiempo, pero también del

constante y recurrente reconocimiento colectivo de los creadores de obras de arte. Para ilustrar esta idea existe un emblema en el que estos elementos aparecen combinados, ilustrados y encerrados en la figura de la serpiente Ouróboros, la cual representa el eterno retorno asociado al tiempo recurrente. Situado dentro de ella, el ser humano puede alcanzar a conocer y controlar el tiempo. Concretamente llama la atención su representación mitad hombre, mitad bruto animal, tal y como aparece reflejado en el libro *Emblematum libellus* (1534). Específicamente se encuentra en el emblema que trata «De los estudios literarios se alcanza la inmortalidad», *Ex literarum studiis immortalitatem acquiri*:



Neptuni tubicen, cuius pars ultima cetum,
Aequoreum facies indicat esse Deum.
Serpentis medio Triton comprehenditur orbe,
Qui caudam inserto mordicus ore tenet.
Fama viros animo insignes praeclaraque gesta
Prosequitur, toto mandat & orbe legi.

Tritón, el anunciador de Neptuno, cuya cola lo confirma como monstruo marino y su cara como dios del mar, está rodeado por una serpiente que se muerde la cola apretada en su boca. La fama persigue a los hombres de inteligencia excepcional y de nobles acciones, y los conmina a que sean conocidos universalmente. (Traducción mía, Alciato 1536:F8v).

En otra versión que cuenta con la misma figura central, se lee lo siguiente acerca del ser semihumano en su estado híbrido (página siguiente).

El comentario al emblema de la figura del Tritón, interpretado como hombre-serpiente, apunta también al concepto del ser humano sin principio ni fin, astuto y «sin religión, que sólo al mundo cura». Es un ente con una de sus mitades condenada siempre a lo material, apareciendo así con medio cuerpo apegado al mar o a la tierra.

Se puede identificar esta figura concreta de Tritón, asociada al relevante comentario que lo adorna, con la mítica locura de Eróstrato. En el caso



Lettor: ¿Cómo conviene llamarse este monstru
 Disforme, que ni es hombre, ni es serpiente.
 Mas sin pies hombre, y sin cabeza sierpe?
 Autor: Llamarse ha sierpe con cabeza de hombre.
 Y también hombre con pies de serpiente.
 El hombre a la serpiente pare, y ella
 De un regueldo bomita al hombre medio,
 Que sin fin hombre, y sin principio es fiera.
 Tal fue el antiguo Cecrops rey de Atenas.
 Y los Gigantes que parió la tierra.
Y tal figura muestra al hombre astuto
Sin religión, que sólo al mundo cura
 (Alciato cit. en Bernat, Cull y Vodoklys 1999:214-215,
 destacado mío).

concreto del pirómano, existe una separación entre él y el sentido común humano a causa de su eterna visión superficial, terrenal y primaria. Es un tipo de fama, la pretendida por él, que está desvinculada de aquella del individuo que respeta éticamente los principios edificantes que contribuyen a mantener los ideales más elevados del ser humano en su conjunto. Es el anverso y reverso de una misma moneda, siendo fama e infamia ejemplos de dos visiones opuestas orientadas al objetivo común de desafiar el tiempo para conseguir hacerlo recurrente en la memoria colectiva. El permanecer inmortal, famoso o infame, es dejar huella indeleble en el espacio-tiempo, desafiando así el misterio de la existencia humana.

Como se anticipa en la primera obra cervantina, el diálogo amoroso entre ambos pastores observadores en *La Galatea*, Tirsi y Lenio, apunta a la creación de un marco existencial regido por reglas que contribuyen a perpetuar colectivamente, tanto el concepto de la realidad, como las fronteras entre arte y naturaleza. A pesar de que el universo de los sentidos es engañoso, este es también capaz de contener todos los secretos del universo, los cuales se fractalizan alrededor del artificio natural de la belleza cuando se aprende a observar con la profunda y exclusiva visión que procede de los ojos, puerta de la conexión entre mundo físico y universo espiritual.¹

¹ Ver estudio detallado de este asunto sobre *La Galatea* en Pérez de León (2012).

² Llama la atención la aplicación de Sancho y don Quijote a su «propia realidad»: «—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. (...) También viene con esto lo que cuentan de aquel pastor que puso fuego y abrasó el templo famoso de Diana, contado por una de las siete maravillas del mundo, sólo porque quedase vivo su nombre en los siglos venideros; y, aunque se mandó que nadie le nombrase, ni hiciese por palabra o por escrito mención de su nombre, porque no consiguiese el fin de su deseo, todavía se supo que se llamaba Eróstrato (*Quijote*, II, 8, p. 605).

Don Quijote: Locura de la fama, introspección y eterno retorno

En relación al emblemático asunto de la búsqueda de la inmortalidad humana mediante el reconocimiento colectivo, aparece otro caso teórico relacionado en la Segunda Parte del *Quijote*. Específicamente, en el diálogo que mantiene el protagonista con Sancho en el capítulo octavo.² La fama constituye en este apartado una finalidad en sí misma, siendo natural para la industria del hombre. Pero el poder de la celebridad alberga un lado oscuro en forma de tendencia no deseada, ilustrado en el citado mito de Eróstrato, simple pastor que para trascender en la ignominia quemó el templo de Diana, una de las siete maravillas del universo conocido. Este asunto permeará todo el prólogo y principio de la Segunda Parte del *Quijote*, siempre en relación con la falsa versión de Avellaneda. El misterio asociado a la fama, que tanto en Eróstrato, como en cierto modo para el propio don Quijote ha conducido a una especie de locura, es intrínsecamente humano. La búsqueda de la popularidad immortaliza al individuo por estar asociada al desafío del límite del tiempo natural. El hombre autoconsciente, al sentirse mortal busca naturalmente la inmortalidad. Ello sirve además para confirmar la validez del eterno retorno, a pesar de que para evitar el recuerdo de la infamia de Eróstrato, se prohibiera inútilmente hablar de él:

*Quiero decir, Sancho, que el deseo de alcanzar fama es activo en gran manera. ¿Quién piensas tú que arrojó a Horacio del puente abajo, armado de todas armas, en la profundidad del Tíber? ¿Quién abrasó el brazo y la mano a Mucio? ¿Quién impelió a Curcio a lanzarse en la profunda sima ardiente que apareció en la mitad de Roma? ¿Quién, contra todos los agujeros que en contra se le habían mostrado, hizo pasar el Rubicón a César? Y, con ejemplos más modernos, ¿quién barrenó los navíos y dejó en seco y aislados los valerosos españoles guiados por el cortesísimo Cortés en el Nuevo Mundo? Todas estas y otras grandes y diferentes hazañas son, fueron y serán obras de la fama, que los mortales desean como premios y parte de la inmortalidad que sus famosos hechos merecen, puesto que los cristianos, católicos y andantes caballeros más habemos de atender a la gloria de los siglos venideros, que es eterna en las regiones etéreas y celestes, que a la vanidad de la fama que en este presente y acabable siglo se alcanza; la cual fama, por mucho que dure, en fin se ha de acabar con el mismo mundo, que tiene su fin señalado. Así, ¡oh Sancho!, que nuestras obras no han de salir del límite que nos tiene puesto la religión cristiana que profesamos (*Quijote*, II, 8, pp. 605-606, destacado mío).*

Al contrario que Eróstrato o también del caballero romano que tuvo en su pensamiento la locura de arrojar al emperador Carlos V al vacío para ser famoso en Roma, el industrioso artista, soldado o aventurero comerciante tiene la oportunidad de poder fusionarse con el universo eterno y recurrente mediante el reconocido valor positivo de sus acciones. Esta trascendencia basada en la humildad y las buenas obras aparece implícita en el significado del propio hecho de ser un microcosmos o mundo abreviado, manifestación viva de la última fuente creativa. El que trasciende por la fama de las buenas acciones apreciadas positivamente por los demás, podrá también aspirar a ser testigo perpetuo de la eternidad ejemplar en boca de todos, llegando a compartir y ser parte del recurrente misterio del universo.

Ante el personaje de don Quijote, cualquier estudio sobre la búsqueda de reconocimiento colectivo se complica al ser una creación artística especial por su inestable e imperfecta identidad. Esta es capaz de situarse alternativamente entre dos realidades paralelas que en muchos casos no son complementarias y que frecuentemente se oponen. Sin embargo, es también por ello capaz de abrir la puerta de la imaginación de los «observantes» de su propuesta de realidad. La atracción hacia este personaje no sería en este sentido, tanto estética, como trascendental, ya que este protagonista constantemente ofrece con sus desafiantes actos respuestas sobre conceptos tan profundos como la naturaleza de la relación creación y realidad. Don Quijote combina, aun a su pesar, tanto el deseo de Eróstrato, como el de la búsqueda más pura de las trascendencias. Sus acciones confirman la existencia de un diálogo permanente y muchas veces imperfecto entre la estratificada realidad consensuada y la otra interior, oscura y misteriosa. Entre la que permanece oculta en la mente y la que se nos quiere presentar comúnmente fuera de ella. Don Quijote sigue una trayectoria capaz de descubrir la realidad de una manera que no concuerda con la de la mayoría, siendo este un error vibracional y conceptual de los sentidos. Pero tiene suficiente fuerza como para poder imponer su postura anacrónica sobre la del lector, provocando en muchos casos que se llegue a cuestionar un propio universo compartido. Para confirmar este profundo sentido de la trascendencia asociado a este personaje, en el capítulo cincuenta y tres de la Segunda Parte del *Quijote* se plantea específicamente el asunto del eterno retorno a través de una reflexión de Cide Hamete Benengeli. Allí también se anticipa el subsiguiente fin del gobierno de Sancho en su ínsula tras un simulacro de ataque a su fortaleza. Al ser la inmortalidad el mayor

enigma temporal, todo retorna en un mundo que circula paralelo al de la vida eterna después de la muerte física, según el historiador moro del ahora mítico territorio de *la Mancha*:

«Pensar que en esta vida las cosas de ella han de durar siempre en un estado es pensar en lo escusado; antes parece que *ella anda todo en redondo, digo, a la redonda*: la primavera sigue al verano, el verano al estío, el estío al otoño, y el otoño al invierno, y el invierno a la primavera, y así torna a andarse el tiempo con esta rueda continua; *sola la vida humana corre a su fin ligera más que el tiempo, sin esperar renovarse si no es en la otra, que no tiene términos que la limiten*». Esto dice Cide Hamete, filósofo mahomético; porque esto de entender *la ligereza e inestabilidad de la vida presente, y de la duración de la eterna* que se espera, muchos sin lumbré de fe, sino con la luz natural, lo han entendido; pero aquí, nuestro autor lo dice por la presteza con que se acabó, se consumió, se deshizo, se fue como en sombra y humo el gobierno de Sancho (*Quijote*, II, 53, p. 946, destacado mío).

Se plantea en esta cita la paradoja del cosmos y del microcosmos; el ser humano y su razón de ser. El pensamiento más cristiano apunta al cuerpo que temporalmente abandonará la vida, pero también el alma espiritual hija de un universo que siempre lo retorna todo. Ouróboros siempre está vinculado a la parte terrenal de la vida del ser humano, paralela a la de la propia naturaleza. Solo cuando desaparece del cuerpo se produce la fusión de su alma con el universo, algo que se puede entender mediante la fe y gracias a la iluminación que proviene de observar la naturaleza con la visión recóndita de Plotino. La transformación del individuo como microcosmos constituye también su transición en la rueda del Ouróboros. Para alcanzar este tipo de percepción sensorial hay que desarrollar la capacidad de observación de la «luz natural».

Hasta ahora se ha podido apreciar que el deseo de alcanzar la trascendencia se presenta polarizadamente en la obra cervantina, tanto en forma de infamia, como de celebridad ejemplarizante. Al igual que Eróstrato y Anselmo, consciente o inconscientemente, don Quijote se sumerge en el objetivo de decidir alimentar su leyenda en la Mancha mediante acciones que no siempre merecen ser celebradas. Sucede así en el caso del «liberado» Andrés en el capítulo cuarto de la Primera Parte, o en el del muerto en el decimonoveno, cuando uno de los participantes en el funeral acaba con la pierna rota por

culpa de la destemplada intervención del protagonista. A partir del libre albedrío, el hombre católico tiene la libertad de elegir entre el bien y el mal. Si como Eróstrato elige el mal, ha de atenerse a las consecuencias (ignominia), aunque se le dé la oportunidad de arrepentirse finalmente, como ocurre con Rodolfo en *La fuerza de la sangre*. Pero ¿cómo juzgar las acciones de un loco? La respuesta a esta pregunta plantea un nada desconocido debate que no solo se saldría del propósito de estas líneas, sino que es uno que muchos otros cervantistas ya han abordado con maestría.

Observación creativa, locura infame y cosmogonía antrópica en Cervantes

Hasta ahora se ha presentado una breve exploración sobre el rol del observador en la creación artística y por ende del universo paralelo creado en la ficción presentada en diferentes momentos del *Quijote*. A partir de aquí se propone situar estos presupuestos en relación con el papel del observador en el principio del universo antrópico. Como se ha podido comprobar, la combinación de la observación trascendente del observador de la belleza, unida al deseo innato de recurrir eternamente por parte del ser humano mediante la fama y como microcosmos de Ouróboros, sigue varias direcciones. Por un lado la que conduce a que se pretenda permanecer en el imaginario colectivo por causas adecuadas o no éticamente. Por otro, se podría hasta identificar una tercera vía que conduce a que el hombre, consciente de su inestabilidad y eterna transformación, se dé cuenta de que ninguno de los dos estados, fama o infamia, es permanente, asumiendo este como un principal misterio de su existencia.³

La teoría artística de Cervantes, originalmente planteada en *La Galatea* y perfilada en boca de dos de sus pastores protagonistas, se presenta como un diálogo entre seres de ficción sobre el funcionamiento del universo amoroso y humano a partir del papel esencial del hombre como observador-creador de la belleza. Se apunta a que el efecto de la hermosura era profundo y trascendente en el proceso de entender el misterio del enamoramiento. La teoría de la *extramission*, o visión que nace del objeto y se mezcla con el observador, aporta una nueva manera de observar el universo, la cual apunta a una visión activa, compartida y recóndita. Todo ello en el contexto de una autoconsciencia presente en el modo de observar el mundo y finalmente apuntando a una *tercia naturaleza*, a camino entre arte y naturaleza, en el

³ Una interpretación taoísta de esta situación reside en que subiendo o bajando una escalera (alcanzando el éxito o el fracaso), siempre se está alejado de la firmeza y estabilidad de la tierra (Tzu 1988:13).

⁴ Davies (2006:131) explica la importancia de la observación humana en la reciente teoría cosmogónica del principio antrópico: «Human observers find themselves living on a planet because they could hardly have evolved anywhere else. This rather trivial example is a pointer to more weighty considerations. Observers – at least in our experience so far – are living organism, and life is a delicate and complex phenomenon that has many special requirements. It will emerge in the universe only if the circumstances are right. If those circumstances were not universal, then our view of the cosmos would not be typical: it would reflect our situation in a special life-encouraging cosmic locale. Nobody can be at all surprised by this simple tautology. It merely says that observers will find themselves located only where life can exist. It could hardly be otherwise. Nevertheless, in spite of the incontestable nature of the statement, it should not be dismissed as mere wordplay. For a start, the conditions necessary for life could be very restrictive. To be sure, Earth may be a typical planet near a typical star in a typical galaxy as far as its geological and astronomical circumstances are concerned, but it may be highly atypical – even unique – from the point of view of its biological circumstances. If there were just one place in the universe where life was able to form, Earth would be it, because that is where we find ourselves located. This point, while glaringly obvious, is in direct contradiction with the principle of mediocrity and has become known as the anthropic principle».

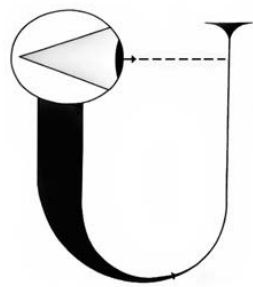
⁵ Bostrom (2002:16-17) aclara la recurrencia asociada a la propuesta teórica del universo antrópico: «In the Wheeler cosmology, there is a never-ending sequence of universes each of which begins with a big bang and ends with a big crunch which bounces back in a new big bang, and so forth. The values of physical constants are reset in a random fashion in each bounce, so that we have a vast ensemble of universes with varying properties. The purported anthropic explanation of fine-tuning based on such

contexto artístico de lograr alcanzar un realismo único. En el camino se exploran las fronteras existenciales del personaje literario, se dialoga sobre el arte de ficción desde dentro de la propia narrativa y se plantea con ejemplos literarios que las teorías sobre la realidad tienen limitaciones que la ficción puede llegar a suplementar.

Es en este punto, en el que el planteamiento artístico cervantino contextualiza fama, *extramission* y eterno retorno y en donde se puede desarrollar mejor su conexión con la concepción antrópica del universo. En esta teoría del cosmos se hace necesaria una consciencia observadora que participe en el universo para que este exista y tenga sentido. De igual manera, en citas como la del libro cuarto de *La Galatea* se defiende la necesidad del arte de la presencia del observador de la hermosura y armonía humana, el cual, como pequeño mundo, encierra todos los misterios del universo en él. En el centro está la consciencia sensorial del hombre, que al igual que en el principio antrópico, es necesaria para dar sentido a la realidad. Se acepta por tanto que la observación creativa es esencial y que esta se realiza a partir de una proyección de contenido semántico a través de los rayos de luz que parten del observador para intercambiarse con lo observado. Igualmente, desde la teoría de la *extramission* se defiende una interacción activa entre el flujo del observador y la energía latente de lo observado. A todo ello se añade finalmente la *tercia naturaleza*, estado de armonía alcanzado entre el arte humano y la naturaleza, ante la que también se requiere una especial interacción entre observador y lo observado.⁴

En la esencia del universo antrópico reside además la ley del eterno retorno, conectada con el arquetipo de Ouróboros, la serpiente que se muerde la cola, símbolo del tiempo cíclico y recursivo de repetición permanente antes, durante y después de los tiempos de Cervantes. Como afirma Davies, la gran implosión o *big crunch* es una etapa evolutiva que se relaciona con lo que había ocurrido antes de la gran expansión universal o Big Bang, y en este contexto, el principio antrópico apunta a que las observaciones del universo físico deben de ser compatibles con la vida consciente del observador.⁵ En el caso del ser humano, la paradoja es que el hombre está condenado a renovarse si quiere ser parte del universo. La eterna mudanza le conduce inevitablemente a su muerte y a la transformación de su alma en energía. Pero la energía eterna no existe ni se explica sin el ser consciente. La cadena propuesta por Archibald J. Wheeler (cit. en Matthews 1995:20, fig. 9) está basada en la importancia de

la mente en la evolución del universo y apunta a un movimiento continuo entre el propio universo, vida y consciencia:⁶



Para poder justificar este movimiento y sabiendo que el universo está en expansión, pero que ha debido partir de un estado original de compresión, la vida consciente o de la mente creativa juega un papel fundamental en la creación universal. La consciencia ha de conducir por tanto a la transformación y posterior recreación de todo el universo. Así, ampliando el concepto cíclico universal de Wheeler:

La gran contracción y la gran expansión ocurren > (Inmortalidad)	Evolución de la vida >	Mente y consciencia >
^ (Inmortalidad humana y cósmica) Hacia la gran implosión y la gran expansión	Reflexión sobre el papel de la gran implosión y la gran expansión en el universo <	Autoconsciencia del rol de la consciencia en el universo <

Parafraseando el cuadro anterior en el contexto de la *tercia naturaleza* cervantina, se puede sugerir el siguiente esquema sobre el hombre como pequeño mundo y la creación literaria:

Nacimiento de la consciencia en el Autor-ser consciente (Autoconsciencia de la Inmortalidad de la fama) >	Evolución Literaria Tercia Naturaleza: Un lugar entre arte y naturaleza >	Consciencia autorial Unidad de autor y obra >
^ Éxito en encontrar la fórmula (arte) para recrear el ser humano en forma de ser de ficción: el personaje tiene vida independiente del autor	Proceso de experimentación para recrear el ser humano en forma de ficción <	Autoconsciencia del rol del arte literario en la conformación del universo <

a Wheeler ensemble notes that, given that the ensemble is large enough, it could be expected to contain at least one fine-tuned universe like ours. An observation selection effect can be invoked to explain why we observe a fine-tuned universe rather than one of the non-tuned ones».

⁶ Como subraya Davies (2006: 248-249): «[Wheeler] thought of observers as *participants* in shaping physical reality, and not as mere spectators. In itself that is hardly new: philosophers are steeped in that tradition. The novel feature of Wheeler introduced via his delayed-choice experiment was the possibility of observers today, and in the future, shaping the nature of physical reality *in the past*, including the far past when no observers existed. That is indeed a radical idea, for it gives life and mind a type of creative role in physics, making them an indispensable part of the entire cosmological story. Yet life and mind are the *products* of the universe. So there is a logical as well as a temporal loop here. Conventional science assumes a linear logical sequence: cosmos > life > mind. Wheeler suggested closing this chain into a loop: cosmos > life > mind > cosmos. He expressed the essential idea with characteristic economy of prose: “Physics gives rise to observer-participancy; observer-participancy gives rise to information; information gives rise to physics. Thus the universe explains observers, and observers explain the universe. Wheeler thereby rejected the notion of the universe as a machine subject to fixed *a priori* laws and replaced it with a self-synthesizing world he called ‘the participatory universe.’” By postulating a closed explanatory loop, similar to the self-consistency argument of Benioff that I considered in the previous section, Wheeler deftly circumvented the infamous tower-of-turtles problem. There is no need for a levitating super-turtle if the bio-friendly universe explains itself».

Bibliografía

- Alciato, Andrea, *Livret des emblemes, de maistre Andre Alciat, mis en rime francoyse*, ed. Jean Le Fèvre J., Maison de Chrestien Wechel, Paris, 1536, <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem.php?id=FALao41> (consultado en Worldcat, 11/02/2012).
- Bernat Vistarini, Antonio, John T. Cull, y Edward J. Vodoklys, *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, vol. I, Akal, Madrid, 1999.
- Bostrom, Nick, *Anthropic Bias: Observation Selection Effects in Science and Philosophy*, Routledge, New York, 2002.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Alfaguara, Madrid, 2004.
- Davies, Paul, *The Goldilocks Enigma: Why Is the Universe Just Right for Life?*, Allen Lane, London, 2006.
- Eliade, Mircea, *Cosmos and History: The Myth of the Eternal Return*, Harper, New York, 1959.
- Matthews, Clifford, «Images of Enlightenment: a mandala for science», en *Cosmic Beginnings and Human Ends: Where Science and Religion Meet*, ed. M. Clifford y R. Varghese, Open Court, Chicago, 1995, pp. 11-30.
- Pérez de León, Vicente, «La observación trascendental en *La Galatea* como fundamento de la locura de amor presente en el resto de la obra cervantina», *Anuario de estudios cervantinos VIII*, Cervantes y la locura, Mirabel, Vigo, 2012, pp. 167-177.
- Tzu, Lao, *Tao Te Ching: A New English Version*, trad. Stephen Mitchell, Harper & Row, New York, 1988.

La locura de Eróstrato existe como posibilidad latente en el ser humano, ya que alcanzar la fama mediante la destrucción es un proceso natural del universo, un salto hacia su siguiente etapa dentro del proceso evolutivo natural del eterno retorno, como se explica en el esquema del universo propuesto por Wheeler, que es posible aplicar naturalmente al microuniverso del ser humano. Como el hombre serpiente, el ser humano está siempre en el límite de la comprensión de lo espiritual y lo terrenal. Como en el caso de la lectura de Eróstrato en el *Quijote*, para los católicos se puede elegir hacer el mal, sabiendo de sus consecuencias. La posibilidad de elección del modo en el que trascender mediante la fama está confirmada por la ley del libre albedrío, tal y como demuestra Rodolfo en su evolución como personaje en *La fuerza de la sangre*. El hombre es finalmente un microcosmos y como tal funciona en armonía con el eterno retorno. Pero lo que es eterno, infinito, imprescindible en el universo, es la consciencia del hombre. Al igual que Luisico, el *homo sapiens sapiens* es capaz de reflexionar sobre su origen ayudado por la fuerza de su sangre, símbolo de la carga semántica contenida en su ser, algo común a todos los seres humanos y cuyo significado compartido le dirige a actuar en armonía con el propio universo.

Por último algunas locuras retóricas más en relación a todo lo expuesto hasta ahora: ¿Existimos los seres humanos como la prueba de que somos necesarios para cerrar el círculo universal de transformación de la energía cósmica?; ¿están escritas desde el futuro ciertas teorías para la explicación, tanto del universo, como del papel del ser humano en algunas obras del pasado, como defiende la teoría del tiempo recurrente de Wheeler?; ¿están despiertas estas leyes en los genes y la mente del autor de este artículo y por ello las está proyectando en la obra cervantina, alterándola?

Cervantes y *El sueño de Polífilo*

ANA SUÁREZ MIRAMÓN
UNED

El libro *La Hypnerotomachia Poliphili* o *Sueño de Polífilo*, publicado en Venecia en 1499, ha sido considerado como uno de los más curiosos y enigmáticos.¹ Atribuido a Francesco Colonna, desde su aparición en la imprenta de Aldo Manuzio se vio rodeado de polémica por su contenido de carácter esotérico, sus grabados (171) de autor desconocido, y el misterio en torno a su autoría, que algunos relacionan con el célebre humanista y arquitecto Leon Battista Alberti (Kretzulesco-Quaranta 1997).

Estructurado en dos partes de diferente extensión, y en 38 capítulos, los primeros 24 tienen por narrador a Polífilo, mientras que desde el 25 al final la narradora es Polia. La primera parte resulta una narración alegórica, propia de la literatura de visiones. Bajo la apariencia de una aventura caballeresca relata el camino de ascensión espiritual del protagonista desde el miedo inicial hasta el encuentro con su amada Polia (una misteriosa ninfa).² El relato finaliza con la ruptura simbólica del velo de Venus por una flecha de oro de Cupido y el despertar del joven.

Este argumento está interrumpido por complejas historias mitológicas y descripciones de lugares fantásticos (con arquitecturas extrañas, liturgias mistericas, tratados sobre propiedades de piedras preciosas, vaticinios, astronomía, botánica, artes culinarias, etc.). Parece que su autor quiso compilar todo el saber humanístico y comunicar una síntesis de la cultura antigua. La segunda parte tiene por protagonista a Polia, la amada de Polífilo, quien dejó de aparecer como ninfa y se presentó como una joven real (Lucrezia Lelli) con grandes dudas sobre ser virgen de Diana o amada de Polífilo. El realismo de esta parte se corresponde con los datos históricos de la peste de Treviso que asoló esa ciudad por las mismas fechas del libro. Podrían parecer dos libros diferentes pero tienen en común la forma de sueño alegórico en la línea de *La divina comedia* de Dante, la *Amorosa Visione* de Boccaccio o el *Roman de la rose*.

¹ Pilar Pedraza realizó la traducción literal y directa del original aldino, en 1981, en una publicación del Colegio de Arquitectos y Aparejadores y una segunda edición más asequible, en 1999, por la que citamos.

² Emanuela Kretzulesco-Quaranta ha podido afirmar la coincidencia del esquema del libro de Polífilo con el del poema de Thomas III, marqués de Saluzzo, *Le Chevalier Errant*, que condensa el espíritu de la caballería medieval, escrito bastantes años antes que el *Polífilo*. Este caballero de la Manta, al que la autora considera un precursor de don Quijote, caballero andante de la Mancha, ofrece también un itinerario alegórico en busca de la verdad (1997:67).

³ Ver Asunción Rallo (1991:12).

Aunque no se editó el libro en castellano hasta la moderna edición de Pilar Pedraza (1981), se hace muy difícil pensar que no fuera conocido en nuestro país en el Siglo de Oro. Apareció en Venecia (1499, la primera edición y 1545, la segunda corregida) y tuvo varias ediciones; se conocen cuatro de París (1546, 1554, 1561 y 1600), y algunos de sus grabados tuvieron amplia influencia sobre todo en arte y en emblemas, aunque también influyó en la novela pastoril. Hay grandes similitudes, ya señaladas por la crítica,³ entre el libro cuarto de *La Diana* de Montemayor y los capítulos VIII-X del *Sueño de Polífilo*, y *La Diana* fue bien conocida de Cervantes. Estas similitudes también están presentes en la obra de Luis Hurtado de Toledo, *Sponsalia de Amor y Sabiduría*, como estudió Begoña Canosa Hermida (1998) y su influencia se dejó sentir también sobre el canónigo Velasco (Nider 1997). Asimismo, su presencia en el arte topiario fue fundamental, sobre todo para el trazado de los jardines de Aranjuez y para los de El Escorial y, como señaló Gállego (1972:41), en todo tipo de fiestas y ceremonias organizadas por la casa de Austria puede verse su influjo.

Otro testimonio importante de que no fue desconocido el libro en España está documentado en los cinco grabados en piedra que reproducen los del *Polífilo* en el claustro de la Universidad de Salamanca. La reproducción fue idea del humanista Hernán Pérez de Oliva, quien sin duda lo conoció directamente en sus viajes por Italia. Su carácter jeroglífico le llamaría la atención en unos momentos en que el descubrimiento de los jeroglíficos de Horapolo había difundido el interés por lo hermético. Posiblemente influyera en los programas de Humanidades impartidos por esa universidad cuando Pérez de Oliva dirigía la institución, como estudió Sebastián (1995).

También se ha comprobado su influencia en la decoración del palacio de las Dueñas de Sevilla, en el motivo de «Cupido arrojando flechas contra el cielo». Lo cierto es que muchos nobles conocieron el libro y utilizaron sus grabados. Se sabe que Francisco I utilizó las alegorías en Fontainebleau; que el cardenal Mazarino poseía un ejemplar y el jesuita Athanasius Kircher demostró haberlo conocido y tenido en cuenta en sus representaciones visuales del saber y en toda su extensa iconografía. Asimismo, Cesare Ripa, estudioso de la tradición hermética de las culturas antiguas y fuente imprescindible del arte y la literatura de la época, no ignoró en su *Iconología* el libro de Polífilo, por lo que tenemos que suponer que, si no directamente, a través de referencias, al menos, sí fue conocido en España en círculos selectos. Felipe II guardaba un ejemplar en la Biblioteca de El Escorial, y también está documentado en

la Biblioteca de Lastanosa. Incluso Soto de Rojas lo utilizó para componer su *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*.

De hecho, una mirada a la estructura del libro y al esquema de itinerario espiritual a partir de una realidad material asequible, como los espacios naturales italianos convertidos en alegorías, constituye también el eje central de muchas creaciones literarias españolas.

También hay otro dato significativo. El presentador de la obra en la edición francesa de 1546 (J. Kerver) utilizó la expresión «este libro habla con dos voces» para justificar la necesaria lectura en dos niveles, literal y metafórico. Esa necesidad de leer de dos formas el texto coincide con la estética cervantina, ya señalada en la «esencial construcción binaria que ordena todo el prólogo» y que se manifiesta en el dualismo y ambigüedad de toda la obra, como muy acertadamente vio Hatzfeld (1966:177-180).

El título completo del libro resume su contenido: *Lucha de amor en sueños de Polífilo, donde se enseña que todo lo humano no es sino sueño y de paso se evocan de un modo en verdad elegante muchas cosas dignísimas*. En las palabras al lector se resume el interés cultural de la obra, en la que destacamos lo siguiente:

[Polífilo] cuenta que en ella vio en sueños cosas admirables (...) y describe (...) todo lo que dice haber visto: pirámides, obeliscos, enormes ruinas de edificios, las distintas clases de columnas, ornamentos, diversidad de joyas o piedras preciosas; jardines bosquecillos, prados, huertos, ríos y fuentes; carros triunfales, un teatro admirable, la fuente de Venus, la fuente donde estaba la sepultura de Adonis y la ceremonia anual que hacía Venus en memoria de este (pp. 69-71).

Pero además, el protagonista ofrece la obra como regalo a Polia, a la que considera «extenso esplendor de belleza, adornada de toda hermosura» y de la que solo espera su «gracioso amor» y su «favor benévolo» (p. 76).

Se pueden destacar algunos elementos concretos que permiten corroborar la presencia de esta obra en Cervantes, bien por un conocimiento directo o a través de su influencia en *La Diana* o en obras cuya huella se ha destacado. Algunas características son, efectivamente, lugares comunes de la época que el *Polífilo* sintetiza; otras son coincidencias interesantes, debidas a afinidades o conocimiento de fuentes comunes, y algunas remiten directamente al libro de Colonna.

En los prólogos hay también un punto de relación entre el *Quijote* y *Polífilo*. Leonardo Grassi, el editor e impresor de la obra italiana advierte en la dedicatoria al Duque de Urbino que

llegó a mis manos hace poco una obra nueva y admirable de Polífilo, pues éste es el nombre que lleva el libro. Para que no estuviera más tiempo en el silencio y las tinieblas, sino que se transmitiera oportunamente a los mortales, he cuidado que se publicara e imprimiera a mis expensas. Pero para que este libro, carente de padre, no parezca un pupilo sin tutor ni patrocinio alguno, te hemos elegido como su patrono (p. 65).

En el *Quijote* también se habla de la falta paterna del libro por parte del propio Cervantes: «Pero yo, aunque parezco padre, soy padrastro». También coincide la estructura de viaje en los diferentes libros. En don Quijote, un ideal le lanza a la acción y el despertar le lleva a la muerte. Polífilo viaja, ama y contempla en sueños la belleza del arte y del paisaje, y cuando despierta se acaba todo, porque como reza el título completo del libro, en él «se enseña que todo lo humano no es sino sueño», y el fin de su sueño representa el paso de la dulzura a la amargura, del mismo modo que Periandro, en el *Persiles*, al despertar de sus breves sueños pudo afirmar «que todos mis bienes son soñados» (p. 244).⁴

Los dos caballeros tienen una musa que les presta las fuerzas necesarias para realizar el itinerario y, lo que es más importante, a medida que avanzan las obras, las pruebas a que son sometidos solo sirven para ponderar aún más a sus damas. La visión de Polia, cuyo nombre significa ‘muchas cosas’⁵ resulta semejante a la ideal («o sin par») Dulcinea (aunque también la «sin par Leonora» aparece en el *Persiles*, p. 101). En ambos casos, el amor por una idea, convertida en «dueña única», sea ninfa o dama manchega, centra el viaje de los caballeros. Según el italiano, su vida «es un viaje sin meta» (p. 81) y, según el manchego, una necesidad para el mundo y el deseo de encontrar a su dama.

Polífilo, desde el principio de la obra, escrita en primera persona, se refiere a su situación desgraciada ante un amor no correspondido, aunque reconoce que su bien no era «mortal» sino «divino»: «Polia, cuya idea venerable vive profundamente impresa en mí, íntimamente grabada como mi invasora» (p. 156). La inspiradora de la misión caballeresca de don Quijote es Dulcinea porque (como afirma en el capítulo XIII de la I Parte), «no

⁴ Citamos por la edición de Avallé-Arce (1969).

⁵ Polífilo significa a su vez ‘amor a muchas cosas’.

puede haber caballero andante sin dama» (p. 192) y Dulcinea «es de hermosura sobrehumana», al igual que «la purísima Polia» (p. 156) es también «un objeto divino». En *La Galatea* es precisamente el desenamorado Lenio (III, pp. 244-246) quien establece toda una teoría del amor, de acuerdo con el platonismo recuperado por la Academia (Bembo, Castiglione), para rebatirlo después con su ejemplo personal, a la que le contesta Tirsi exponiendo toda una lección de la armonía universal conseguida a través del amor como aspiración a la belleza. En el libro italiano puede observarse la misma exposición de las teorías amorosas neoplatónicas.

En *La Galatea*,⁶ de acuerdo con la tradición pastoril, también se elogia al amor y se glorifica su poder en los diversos episodios de pastores. Si el amor es el pretexto que le lleva al sueño a Polífilo, tras una noche de insomnio, y en ese sueño se desarrolla todo el viaje del caballero, también en *La Galatea*, en el libro I, el pastor enamorado y triste por el desamor de su pastora se queda dormido, como Polífilo, y tiene un sueño simbólico en el que una blanca cierva es arrebatada por un fiero león, como presagio de su triste destino. El sueño inicial de Polífilo también resulta una pesadilla en la que él se encuentra simbólicamente perdido en una selva donde le acechan toda clase de peligros y en donde espera a que alguna «crudelísima fiera» le devore. Igualmente, Antonio, el español del *Persiles*, tiene asimismo un sueño donde se le representaban infinidad de peligros, le comían los lobos y le despedazaban las fieras (p. 76).

El sueño no solo constituye la estructura del Polífilo sino que dentro de ese sueño se van abriendo otros nuevos como en una especie de teatro que abre puertas al estilo plástico y visual característico de Cervantes y propio del autor italiano. Algunas de las coincidencias pueden concretarse en las siguientes:

1. La presencia de la Aurora

Lo primero que se le aparece a Polífilo tras penetrar en ese otro escenario de su mente, del sueño, es la Aurora, el amanecer, momento en el que comienza también la primera salida de don Quijote de acuerdo con la tradición épica. La descripción en el italiano resulta un modelo de carga mitológica y plástica: «Febo, saliendo ya de las ondas del Océano, no mostraba aún las ruedas girando por los aires de su carro. Pero, apareciendo diligente con sus veloces caballos (...) pintando de purpúreas rosas la luminosa cuadriga de su hija» (p. 77), muy próxima a la cervantina: «Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras

⁶ Citamos por la edición de Florencio Sevilla y Antonio Rey (1996).

de sus dorados cabellos» (I, II). Si la luz es fundamental en el recorrido por la Mancha, la descripción de la Aurora resulta también uno de los motivos pictóricos más interesantes y repetidos de Cervantes (a veces con intención burlesca) en *La Galatea* (I, p. 55; II, p. 95; III, p. 168; V, p. 318), en el *Quijote* y en el *Persiles* donde incluso se utiliza su pintura tópica para ponderar el espectáculo de la belleza femenina (p. 102).

2. La soledad y el silencio

Estos elementos caracterizan la trayectoria y el ambiente por el que se mueve el personaje de Colonna. En muchas ocasiones se refiere Polifilo a su soledad («a solas con mi pensamiento», p. 78) y al silencio interior «en silencio, mi corazón herido» (p. 79) y al del ambiente que le rodea, como la llanura donde «reinaba el silencio» (p. 80). Ese mismo silencio y soledad están muy acusados en *La Galatea*, tanto en los personajes como en los paisajes, que proyectan la tristeza amorosa de los pastores y pastoras (I, p. 64; IV, p. 232; V, p. 303). Ese silencio acompaña también a don Quijote y constituye en el *Persiles* una constante, ya muy bien estudiada por Aurora Egido (1994).

3. La importancia de la música

En Cervantes resulta un tema fundamental, que afortunadamente ha contado y cuenta con importantes trabajos de investigación. En el *Polifilo* la música, el canto y la variedad de instrumentos musicales que se citan parecen agotar las posibilidades de expresión musical conocidas hasta entonces. Liras que el mismísimo Apolo no tocaría igual (p. 250); flautas simples y dobles (p. 221); trompetas curvas y rectas (p. 320); «flautas lidias» que sonaban mejor que las de Anfión; cítaras de sonidos celestiales (p. 320), además de «antiquísimos instrumentos hechos con tallos y cañas, y trompetas de corteza en forma de serpiente» (p. 347). Incluso se remite a los cantos frigios, en alusión a la voz del propio Orfeo (p. 239) y hay que recordar que la cítara de Orfeo, emblema de la Academia de Ficino, está muy presente en todo el *Polifilo* y es precisamente Galatea quien con su canto y armonía musical supera en poderes al mismo Orfeo (I, p. 58). En la obra cervantina hay pastores tan embebidos en su propia música que ni siquiera se percatan de las pastoras que los admiran (II, p. 98); en ocasiones la consecución de una armonía musical que alcanzan con sus instrumentos es tal que incluso la Naturaleza se une a los coros (II, p. 112), y las grandes fiestas de las bodas se celebran con todo tipo de instrumentos:

tamborino, flauta, gaita, rabel, salterios albogues, castañetas, zampoñas, liras. Las arpas se utilizan como remedio de la soledad y tristeza, (III, p. 112).

4. Mitología y realidad

En *La Galatea* abundan, como es natural, las referencias mitológicas para ponderar a la pastora. Ella sola puede competir con las tres gracias: en ella «se vieron juntas las tres Gracias a quien los antiguos griegos pintaban desnudas por mostrar, entre otros efectos, que eran señoras de la belleza» (I, p. 58). Los nombres mitológicos tienen también una funcionalidad para manifestar los estragos del amor. La serie de Sísifo, Tántalo, Ticio, Egión, Dánae, Minotauro, Megera, Tesifón, Aleto y, por supuesto, Cupido, forma parte de un extenso discurso de Lenio en *La Galatea* (IV, pp. 248-252) pero también en el *Quijote* (I, XIV) aparecen en serie estos personajes en la «Canción desesperada» de Grisóstomo. Sin duda Venus y Cupido son las deidades más presentes en el *Polífilo* pero también los nombres relacionados con el culto a Venus (Gnido, Chipre, Pafos, Campos Elíseos, I, XIX) son frecuentes en el *Persiles*. Tras las diosas del amor, las deidades más citadas se refieren a la música. Sin embargo, junto a esa presencia mitológica, tanto en *Polífilo* como en Cervantes hay una gran preocupación por todo el elemento realista, cotidiano, especialmente por el arte culinario, muy documentado en las espléndidas fiestas que describe el italiano.

5. Los espacios naturales

En el *Sueño de Polífilo* hay una predilección por los espacios agrestes y boscosos, además de los jardines. Llama la atención que en un libro tan artístico pueda encontrarse tanta variedad de plantas, árboles, hierbas y flores. Las enumeraciones son muchas veces exhaustivas, como si el autor tuviera bien aprendido el tratado de Plinio (p. 162). También en *La Galatea* abundan los bosques cerrados, los prados de infinitas breñas (IV, p. 216), las fuentes, las riberas atractivas para los sentidos y tampoco faltan los jardines. Las riberas del Tajo son en *La Galatea* espacios de perfección, como advierte Elicio a Timbrio (VI, pp. 357-360), donde la diosa Venus, Céfito y la propia Flora conforman un artístico lugar donde no faltan los «cultivados jardines, con quien los huertos de Hespérides y de Alcino pueden callar» compitiendo con «los espesos bosques», o «los pacíficos olivos» o «los verdes laureles y acopados mirtos» (VI, p. 358). La descripción del Valle de los Cipreses se cierra aquí con una

adornada y rica fuente como remate final de una ancha plaza. Se trata de «una fuente artística», fabricada de blanco y precioso mármol «con tanta industria y artificio hecha, que las vistas del conocido Tíbuli y las soberbias de la antigua Tinacria no le pueden ser comparada» (VI, p. 359). En estos ambientes, y al igual que las ninfas muestran en el *Polífilo* su habilidad en confeccionar guirnaldas, las pastoras y pastores cervantinos se obsequian con ellas, unas realizadas con madreselvas, otras con jazmines y rosas, o se coronan de laurel o incluso tejen «funestas guirnaldas de cipreses». En el *Polífilo* prácticamente todas las ninfas que encuentra en su recorrido y todas las que participan en fiestas están adornadas con guirnaldas, además de las esculpidas en piedra que describe.

Pero no solo los espacios boscosos están presentes en *La Galatea*. También en el *Quijote* abundan, y su variedad es grande como ya se ha estudiado. Resulta más interesante la presencia de las encinas, los árboles más citados. Incluso en una ocasión se refiere Cervantes a don Quijote «dormitando al [pie] de una robusta encina» (II, p. 12), y aunque en Virgilio (Égloga VI) los pastores ya se sentaban «a la sombra de una encina», lo interesante es que también Polífilo se acuesta bajo el mismo árbol cuando está muy cansado («me acosté bajo una encina ruda y viejísima que tenía abundantes frutos harinosos y (...) frondosas ramas nudosas y amplias que daban fresca sombra, y el tronco hueco, y que crecía en medio del espacioso y herboso prado», p. 88). Hay que recordar que en el *Persiles*, el tronco hueco de la encina tenía especial significado, como estudió Rull (2008). En varias ocasiones Polífilo aparece recostado bajo la encina: «De nuevo, bajo la sombra de la encina (...) fui preso de un gran sueño» (p. 89), e incluso antes, cuando se hallaba perdido, al principio de su sueño, había descubierto también las «duras encinas silvestres (...) llenas de bellotas» (p. 81).

Puesto que no es habitual en la obra de Colonna la descripción de elementos humildes naturales, resulta interesante esta incursión en una naturaleza boscosa y áspera en contraposición con los jardines del sueño que predominan en ella. El otro espacio de gran interés es el mar en cuya descripción se deleita Polífilo al final de la primera parte del libro, cuando viaja a la isla de Citea, y constituye el marco fundamental del *Persiles*.

6. Elogio de la edad dorada

En el *Polífilo*, de manera muy breve, se inicia lo que en el *Quijote* constituye un completo discurso. Cuando el personaje de Colonna contempla la belleza de un artillugio mecánico perfecto, no puede más que registrar su admiración por la edad dorada: «¡Oh, preclaros ingenios pasados, oh edad verdaderamente áurea, cuando la virtud estaba de acuerdo con la fortuna, para este siglo dejaste sólo como herencia la ignorancia y su rival la avaricia» (p. 113). Este discurso se va completando en diversos capítulos posteriores de la obra a medida que el viajero pasea por la Antigüedad y va descubriendo ruinas artísticas que le impresionan: «¡Oh, padres santos, antiguos artífices! ¿Qué clase de crueldad invadió vuestra gran virtud, que os llevasteis con vosotros a la tumba tantas riquezas, que deberían haber sido nuestra herencia?» (p. 121).

7. Los elementos sensuales como visiones artísticas

En el *Polífilo* abundan las visiones de «escuadrones de ninfas» (con la misma expresión que registra Cervantes en el episodio quijotesco de las bodas de Camacho) con claro sentido simbólico, como las cinco que representan los cinco sentidos y conducen al joven a las termas (p. 179), o las dos enviadas por la reina Eleuterilde (Libre Albedrío) para que le acompañen y haga su elección entre Logística, personificación de la Razón, y Thelemia, personificación del Deseo (p. 240), o la ninfa, vestida de verde (el color predilecto del Polífilo, al que denomina «inmortal», y color muy reiterado en Cervantes y emblemático en la Academia florentina) con una antorcha, a quien confunde con su amada Polia (p. 277). Asimismo las procesiones de carros triunfales en tierra y las carreras en barcas que tienen lugar en el mar, así como la última procesión de carros formando tríos en honor de Venus, ya en la isla Citera, representan las visiones más estéticas y dinámicas de la obra.

Aunque en el *Quijote*, no siempre aparece con tanta intensidad el sensualismo del *Polífilo*, sí está muy presente en el sueño de Periandro del *Persiles* y en las carreras de barcas de los pescadores. En el capítulo XV del libro II, no solo el lugar donde se produce ese sueño es totalmente sensual («satisfacía a nuestros cinco sentidos lo que mirábamos») sino que además todo está transformado en piedras preciosas: la ribera la «formaban granos de oro y de menudas perlas», y los prados que más adelante encontraron «no eran verdes por ser yerbas, sino por ser esmeraldas, en el cual verdor las tenían, no cristalinas aguas, como suele decirse, sino corrientes de líquidos diamantes»;

«descubrimos luego una selva de árboles de diferentes géneros, tan hermosos que nos suspendieron las almas y alegraron los sentidos; de algunos pendían ramos de rubíes, que parecían guindas, o guindas que parecían granos de rubíes; de otros pendían camuesas, cuyas mejillas, la una era de rosa, la otra de finísimo topacio; en aquél se mostraban las peras, cuyo olor era de ámbar y cuyo color de los que [se] forma en el cielo cuando el sol se traspone». En ese escenario (que más parece del *Polífilo* que del *Persiles*), según relató Perian-dro a sus compañeros de viaje, tuvo lugar una visión espectacular doble. La primera corresponde a la Sensualidad y la segunda a un carro de doncellas en el que iba Auristela y, como ocurre en toda visión del *Polífilo*, siempre va precedida de música.

En el primer caso, precedido de diversos instrumentos de música, vieron salir de una peña un carro (...); tirábanla doce poderosísimos jímios, animales lascivos. Sobre el carro venía una hermosísima dama, vestida de una rozagante ropa de varias y diversas colores adornada, coronada de amarillas y amargas adelfas. Venía arrimada a un bastón negro, y en él fija una tablachina o escudo, donde venían estas letras: Sensualidad. Tras ella salieron otras muchas hermosas mujeres, con diferentes instrumentos en las manos, formando una música, ya alegre y ya triste, pero todas singularmente regocijadas.

Naturalmente la visión está envuelta en un sueño, como después confiesa el protagonista a sus oyentes, o casi espectadores por el entusiasmo teatral con el que lo describe. Este carro de la Sensualidad, por una parte, recuerda la visión de la Seducción que se le aparece a Polífilo detrás de una puerta: «Una doble mujer, cuyo nombre era Filtronia [Seducción]», quien «con sus miradas atrevidas y volubles y su aspecto gratísimo me arrastraban hacia su amor desde el primer momento» (p. 264). También tiene coincidencias con la procesión de cuatro carros en honor a Júpiter que contempla Polífilo en el capítulo XIV, cada uno de los cuales está formado por grupos de ninfas acompañadas de diversos instrumentos musicales. Cada carro tenía también incorporadas unas tablillas donde podían encontrarse escenas relacionadas con los amores del dios y un letrado explicativo de su significado, tal como aquí se refiere con la Sensualidad. El primer carro, dedicado al Amor, iba tirado por «seis lascivos centauros» (p. 297) y las ninfas que lo ocupaban representaban todas las sensaciones; la vista con los colores; el oído con las

músicas, el olfato con los perfumes, el gusto con las jugosas frutas y el tacto con las telas de raso y seda.

Si la visión de este carro maravilla a Polífilo y el de la Sensualidad a Perianandro, de nuevo este queda extasiado ante el escuadrón de doncellas que contempla, y que para nada tienen que ver con ese primer carro de la Sensualidad. Como oposición a los sentidos (constante dualidad propia de las visiones del italiano), enseguida Periandro escucha una música diferente a la anterior y puede contemplar un escuadrón de doncellas representantes de las virtudes, entre las que se encuentra Auristela:⁷

Otra voz o voces [que] llegaron a nuestros oídos, bien diferentes que las pasadas, porque eran más suaves y regaladas; y formábanlas un escuadrón de hermosísimas, al parecer, doncellas, y, según la guía que traían, éranlo sin duda, porque venía delante mi hermana Auristela (...). Traía mi hermana a sus dos lados dos doncellas, de las cuales la una me dijo: «La Continencia y la Pudicia, amigas y compañeras, acompañamos perpetuamente a la Castidad, que en figura de tu querida hermana Auristela hoy ha querido disfrazarse, ni la dejaremos hasta que con dichoso fin le dé a sus trabajos y peregrinaciones en la alma ciudad de Roma».

Esta visión recuerda la elección a la que le someten a Polífilo entre la Seducción y la mujer que representa la Puerta del Cielo, a la que acompañan Virginitad, Prudencia y Abstinencia, entre otras, pero que el joven abandona en favor de la primera, la cual se desvanece repentinamente y en su lugar aparece una ninfa de extraordinaria belleza, con el «rostro resplandeciente como una estrella» (p. 270) y con «una antorcha encendida en la mano», que se dirige a él con «pasos virginales». Se trata de Polia, defensora del amor casto, cuya presencia y luz se corresponde con la cegadora luz de Auristela a su llegada a Roma (libro IV, X, p. 438).

Finalmente, un último episodio puede mostrar el parentesco entre el *Polífilo* y el *Persiles*. Se trata de la fiesta de pescadores y las regatas de las cuatro barcas (libro II, X), una de las cuales llevaba la insignia de Cupido, otra la del Interés, además de otras representadas por la Diligencia y la Fortuna. Aunque en un principio la barca de Cupido aventaja a las demás, y todos los espectadores la consideran ganadora, al grito de «el amor es invencible» (p. 216), los remeros confiados aflojan sus fuerzas en beneficio de la Fortuna, que al final gana

⁷ Hay que recordar que son dos carros diferentes y antitéticos, y no uno solo, por lo que no parece lógico considerar una lectura «a lo divino» de este pasaje del *Persiles* frente al pagano del *Polífilo* (Lupi 2001).

Bibliografía

- Canosa Hermida, Begoña, «Estudio sobre *Sponsalia de Amor y Sabiduría*, de Luis Hurtado de Toledo», en *Sponsalia de Amor y Sabiduría*, Luis Hurtado de Toledo, *Lemir*, 2 (1998), <http://parnaseo.uv.es/lemir/Textos/Sponsalia/Intro.html>.
- Cervantes, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Avelle-Arce, Castalia, Madrid, 1969.
- *La Galatea*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- Colonna, Francesco, *El Sueño de Polífilo*, ed. Pilar Pedraza, Acanalado, Madrid, 1999.
- Egido, Aurora, *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre «La Galatea», «El Quijote» y «El Persiles»*, PPU, Barcelona, 1994.
- Kretzulesco-Quaranta, Emanuela, *Los jardines del sueño. Polífilo y la mística del Renacimiento*, Siruela, Madrid, 1997.
- Gállego, Julián, *Visión y símbolos de la pintura del Siglo de Oro*, Aguilar, Madrid, 1972.

- Hatzfeld, Helmut, *El Quijote como obra de arte del lenguaje*, CSIC, Madrid, 1966.
- Lupi, Adelia, «El *ut pictura poesis* cervantino: alegoría y bodegones», en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. A. Bernat Vistarini, Universitat de les Illes Balears, Palma, 2001, pp. 907-912.
- Nider, Valentina, «Note sulla fortuna iberica dell' *Hypnerotomachia Poliphili* (1499): I. Il commento del Canonico Velasco», en *Sogno e scrittura nelle culture iberiche. Atti di XVII Convegno AISPI*, Bulzoni, Roma, 1997, pp. 63-72.
- Pedraza, Pilar, *El Sueño de Polifilo*, vol. 1. *Introducción, comentarios y notas*, Galería-librería Yerba / Comisión de Cultura del Colegio de Aparejadores y Arquitectos técnicos, Murcia, 1981.
- Rallo Gruss, Asunción, «Introducción», en *La Diana*, J. de Montemayor, ed. A. Rallo Gruss, Cátedra, Madrid, 1991, pp. 1-99.
- Rull Fernández, Enrique, «El encanto de la voz en el *Persiles*», en *Con los pies en la tierra. Don Quijote en su marco geográfico e histórico. XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 553-565.
- Sebastián, Santiago, *Emblemática e historia del arte*, Cátedra, Madrid, 1995.

la competición. Puede recordarse que también en el *Quijote*, en el episodio de las bodas de Camacho aparecen como personajes alegóricos Cupido y el Interés. Sin embargo en el *Polifilo* él y su ninfa utilizan la «mágica» barca de Cupido, con la inscripción ovidiana «El amor vence todas las cosas» (p. 463), para trasladarse a la isla Citerea, fin del viaje de Polifilo ante la diosa Venus.

Creemos que, conociese directa o indirectamente Cervantes la obra de Colonna, las coincidencias con determinados motivos, que hemos ido señalando y que pueden ampliarse, son lo suficientemente reveladoras como para pensar que no debió ser ajena a él, a su mundo y a su creación novelística, la concepción alegórica y los elementos que informan el *Sueño*. Además no hay que olvidar que Cervantes estuvo en Italia y la obra despertó allí extraordinario interés. En las creaciones de los dos autores hay una estrecha relación con los emblemas y con los grabados, que representan la importancia de lo visual. Por ello, no nos parece que el autor del *Quijote* desconociese la obra de Colonna, máxime cuando una de las fuentes señaladas por los editores del *Persiles*, como Antonio de Torquemada, estuvo en Italia, estudió en Salamanca y fue secretario del conde de Benavente, famoso por su extraordinaria biblioteca, donde seguramente estaba el *Polifilo*. Si no era difícil que desconociese el libro de Colonna, tampoco lo debió serlo para Cervantes.

► Retrato de Cervantes (imaginado), William Kent, *Vida y hechos del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Londres, J & R. Tonson, 1738.



Cervantes, vida y obra. Recepción

Cervantes en el exilio republicano de 1939: *El rufián dichoso*, de Manuel Altolaguirre y *El patio de Monipodio*, de Álvaro Custodio¹

VERÓNICA AZCUE

Saint Louis University. Madrid Campus

¹ Este artículo forma parte del proyecto de investigación *Escena y literatura dramática en el exilio republicano de 1939: final* [FFI2010-2013], financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

² María Teresa Férriz Roure (1994) se refiere a este proceso de recuperación como a una necesidad de los exiliados, los cuales intentan mantener y situar su labor creadora dentro de la historia cultural española en línea, además, con las propuestas culturales republicanas de los años treinta. La investigadora destaca, en este sentido, los contenidos de dos revistas fundadas en México en 1940 por los exiliados: *Romance y España peregrina* y, al comentar la presencia en ella de nuestra literatura del Siglo de Oro, tras destacar la importancia concedida a la vertiente popular de este periodo, se refiere a la «abrumadora presencia de Cervantes» y menciona también a Lope y a Calderón y, por su interés social, al género de la picaresca (Férriz Roure 1994:141).

³ José María Piñero (2005) presenta un estudio detallado sobre este tema. El crítico destaca que Cervantes, y en especial el *Quijote*, además de ser utilizado para difundir

En el proceso de recuperación de la tradición literaria y cultural española que llevaron a cabo los exiliados republicanos la valoración de la obra de Miguel de Cervantes resulta fundamental.² En la producción de los intelectuales, escritores y creadores de distintos ámbitos artísticos la referencia a la obra del autor es constante; una tendencia que se vio además intensificada en momentos puntuales como en la celebración del cuarto centenario del nacimiento del autor en 1947, que originó celebraciones diversas y dio pie a numerosas publicaciones. Como es sabido, la identificación con los dos mitos cervantinos por excelencia, don Quijote y Sancho, se convirtió en lugar común entre los intelectuales exiliados, quienes vieron reflejados en la defensa de la libertad y en el ideal ético del caballero los valores de igualdad y justicia republicanos, reivindicaron a Sancho como representante por excelencia del carácter popular y recurrieron sobre la derrota de don Quijote como imagen y metáfora de la España vencida.³ En este sentido cabe recordar, por ejemplo, el comentario de Ramón J. Sender, quien llegó a afirmar que «*el Quijote* era un libro exiliado» porque los valores principales que defendía —y que podían resumirse bajo la idea general de la defensa de la libertad— eran herencia renacentista y representaban un tipo de cultura que estaba proscrita en la España de Franco.⁴

Pero el interés de los intelectuales republicanos por Cervantes y su propósito de homenajear al autor, más allá del *Quijote*, se extiende al conjunto de su

obra y, en este sentido, se aprecia también cierta tendencia hacia la mitificación general de gran parte de sus personajes, temas y argumentos. El mundo cervantino, apreciado en su totalidad, aparece asimismo evocado y recreado desde el exilio como un todo o conjunto unitario, hasta el punto de que las fronteras entre las diversas historias o los límites entre los diferentes géneros aparecen, en algunos casos, borrados. Como ejemplo de esta tendencia, apenas estudiada, quisiera centrarme en esta ocasión en las obras particulares de dos autores vinculados al ámbito de las artes escénicas: el impresor, autor y cineasta malagueño Manuel Altolaguirre y el director y autor de teatro Álvaro Custodio (Écija, 1912-Madrid, 1992). El primero escribió en México en torno a 1946 el guion para cine *El rufián dichoso*; el segundo, también en México, publicó y estrenó su adaptación para teatro *El patio de Monipodio*. Estas versiones, aunque remiten con sus títulos a obras cervantinas concretas —la comedia del mismo nombre, *El rufián dichoso*, en el caso de Altolaguirre y la novela ejemplar *Rinconete y Cortadillo* en el de Custodio—, son en realidad el resultado de la fusión de argumentos, situaciones y personajes procedentes de diferentes obras de Cervantes. Aunque escritas en fechas distantes, *El rufián dichoso* y *El patio de monipodio* desarrollan recursos y procedimientos de adaptación paralelos, muestran interesantes coincidencias y proponen la recreación en escena del mundo cervantino en toda su extensión.

La apreciación del potencial dramático de la obra de Cervantes y el propósito de actualizarlo en el ámbito escénico se vincula en el caso de estos autores con el proyecto cultural de la Segunda República, concretamente con iniciativas como el Teatro del Pueblo o la Barraca, cuyo objeto era poner al alcance del pueblo la tradición dramática. Tanto en su concepción como en su realización concreta, la presencia de Cervantes había resultado emblemática para estas empresas: creado en el marco de las Misiones Pedagógicas, el Teatro del Pueblo, por ejemplo, al llevar sus representaciones por las zonas rurales de España, era comparado con la carreta de Angulo el Malo del *Quijote*; en tanto que los entremeses o episodios de la novela maestra de Cervantes, como el de Sancho en la ínsula, formaban parte esencial de su repertorio.⁵ La compañía universitaria La Barraca, de la cual tanto Altolaguirre como Custodio habían sido colaboradores,⁶ en su propósito pedagógico de representar el teatro clásico español por pueblos y zonas de baja actividad cultural, incluyó también en su repertorio los entremeses del autor. Tras la ruptura que supuso la guerra civil y durante su exilio mexicano, no es de extrañar que estos dos

la cultura española, sirve a los exiliados para buscar la sustancia de lo español, para reafirmar los valores por los que han tenido que abandonar su patria y, al mismo tiempo, para reivindicar una postura política y cultural abierta y defensora del diálogo con los que están en España (Piñero 2005:4). El crítico aporta varios ejemplos sobre la valoración que los autores exiliados hacen de la obra de Cervantes y destaca especialmente la reivindicación que hacen del humanismo y de su carácter popular.

⁴ El comentario aparece recogido por José María Piñero (2005:7). Ramón J. Sender expresaba estas ideas en el contexto preciso de la conmemoración del cuarto centenario del nacimiento de Cervantes; una fecha que, según el autor, la España de Franco no estaba legitimada para celebrar dada su falta de libertad y su consecuente negación de los principales valores humanistas que el *Quijote* representaba.

⁵ Según puede leerse en la nota preliminar de Casona a su *Retablo jovial*: «A semejanza de la Carreta de Angulo el malo, que atraviesa con su bullicio colorista las páginas del *Quijote*, el teatro estudiantil de las Misiones era una farándula ambulante, sobria de decorados y ropajes, saludables de aire libre, primitiva y jovial de repertorio. Formado por estudiantes y consagrado a auditorios sin letras, no podía ser de otra manera (...). Juan del Encina, Lope de Rueda, el Cervantes de los entremeses, el Calderón de las jácaras y mojigangas, Ramón de la Cruz y el sabroso Molière, formaban la nómina de sus autores predilectos» (Casona 1998:35).

⁶ Según explica James Valender en su edición de las *Obras completas* del autor, a través de la Alianza de Escritores y Artistas Antifascistas, Altolaguirre recibió el nombramiento de director de La Barraca. Valender remite a los comentarios que el propio autor incluyó en su obra autobiográfica *El caballo griego*, en los que explica que se trató de una experiencia feliz ya que contó con una buena compañía de

actores previamente formados por Lorca y obtuvo gran éxito con las representaciones, tanto en Madrid como en los frentes de batalla (Valender 1986:155). Por su parte, Álvaro Custodio fue seleccionado en Madrid por Federico García Lorca para formar parte de La Barraca y participar en uno de los primeros viajes de la compañía. Así lo explica Juan Pablo Heras (2010) en un resumen sobre la obra y la actividad teatral del autor y director incluido en la revista *Acotaciones*. Sobre la relación de Custodio y García Lorca el mismo investigador ha publicado el artículo titulado «La Barraca en México: Álvaro Custodio, Amparo Villegas y la Celestina» (2009).

⁷ En su descripción de las bases teóricas del proyecto teatral republicano consolidadas durante los años treinta César de Vicente Hernando (1999:182) se refiere a una tendencia a la renovación cultural y estética cuyo objeto es la institución de un teatro nacional popular en cuya base se halla, precisamente, la escritura dramática clásica. El crítico insiste, asimismo, en la necesidad defendida por directores de la época, como Cipriano Rivas Cherif, de verter esas piezas a una expresión actual.

⁸ Altolaguirre, como muchos otros exiliados, terminó vinculado al cine mexicano llevado de la necesidad económica: «La necesidad me ha hecho llegar a ser un escritor de cine» son las palabras con que el autor inicia su artículo «Las malas artes del cine», de 1947-1948 (Altolaguirre 1986c:169).

autores, vinculados y comprometidos durante su juventud con el proyecto cultural republicano, retomaran las bases y los supuestos fundamentales de esta tendencia.⁷ Aunque en momentos distantes y en medios diferentes, los dos expresan, como se tratará de mostrar, una apreciación similar de la obra de Cervantes que tiene como base común la revaloración de su carácter popular y la recuperación de su mensaje humanista y que propone, además, un homenaje de carácter totalizador. Custodio continuó su labor teatral en Latinoamérica al frente del Teatro Clásico de México desde 1953 hasta 1973, mientras que Altolaguirre acabó vinculado profesionalmente al mundo del cine, medio en el que inició su carrera en 1944.⁸ Cada uno en su ámbito llevaría a cabo su particular homenaje cervantino.

Ya en 1946, en un artículo titulado «Don Miguel de Cervantes», Manuel Altolaguirre proponía:

Ahora que estamos fuera de su tierra y lejos de su tiempo, hagamos homenaje cordial a su gran obra. Donde ella esté nosotros sentiremos España. La obra de Cervantes despliega ante mis ojos sus llanuras, ante mi sed desata largas fuentes, esconde en mis oídos sus misteriosas armonías. Ella es lección constante de razones de amor. Por ella nace siempre un afán en nosotros de querer ser mejores.

Y tras mencionar a don Quijote, Rinconete y Cortadillo, Galatea o Pedro de Urdemalas, el autor sugería:

Levantar su cosecha, abrazar esos nombres, apretarlos, enseñarlos así, como quien vuelve a la ciudad del campo, flores con que adorar nuestro desierto. Porque hablar de Cervantes con la autoridad del erudito ya se ha hecho mucho. Es mejor delirar así, como dañados por la fiebre de una quijotesca locura de poesía (Altolaguirre 1986a:304-305).

De acuerdo con este propósito, *El rufián dichoso* recurre sobre personajes diversos y entrelaza situaciones y argumentos de diferentes obras cervantinas: entremeses, comedias o novelas. Los títulos ideados para la película, expuestos en un pergamino continuo que la cámara iría recorriendo, anunciaban que se trataba de un homenaje del cine mexicano patrocinado por la Academia Mexicana de la Lengua para incorporarlo al programa de actos conmemorativos del IV

Centenario y definía la película como un «cinedrama»;⁹ una obra «con personajes y sucesos de las obras inmortales del príncipe de las letras españolas» (*El rufián dichoso*, p. 65). Por su parte, las primeras imágenes mostraban un retrato de Cervantes sobre una hilera de volúmenes de sus obras y presentaban a los personajes principales de la película saliendo de los lomos de sus respectivos libros: el rufián celoso, el licenciado Vidriera, el Quijote, la gitani-lla, la ilustre fregona o Pedro de Urdemalas. En la misma vena autorreflexiva la voz de un locutor pasaba a continuación a introducir la acción haciendo aún más explícitos los procedimientos de adaptación, al señalar a Pedro de Urdemalas como autor y artífice de la nueva historia propuesta: «El personaje Pedro de Urdemalas (...) se hace actor (...) Ahora le vemos invitando a sus compañeros a que tomen parte en esta recreación del mundo cervantino» (*El rufián dichoso*, p. 67). Como en la comedia de Cervantes, dos son los escenarios principales por los que se moverán estos personajes: España y México, pero, como una característica facilitada por el medio cinematográfico, la versión de Altolaguirre se distingue por la libertad de movimiento que presenta la acción, así como por la pluralidad espacial y temporal que desarrolla. En la obra abundan los cambios de escenario, se sobreponen y contrastan acciones paralelas y se introduce, además, una notable alteración temporal con respecto al modelo cervantino. En efecto, y mediante la utilización del procedimiento cinematográfico del *flashback*, la adaptación de Altolaguirre propone una visión retrospectiva que se inicia en México, lugar en el que el rufián encuentra refugio para su penitencia, y que retrocede luego a España para enlazar con el pasado licencioso del personaje en Sevilla. La acción en México reproduce los sucesos y las escenas principales de la comedia de *El rufián dichoso*, mientras que la que transcurre en España se basa en la acción de la novela ejemplar *El celoso extremeño*. El escenario mexicano se centra principalmente en el convento de Tepoztlán, mientras que el español alterna los sucesos ocurridos en una posada popular sevillana con los que tienen lugar en la casa de don Felipe de Carrizales que aparece representada en toda su extensión y complejidad.

La relación que se establecerá entre estas dos obras cervantinas, *El rufián dichoso* y *El celoso extremeño*, se anuncia ya al comienzo de la obra, en el espacio mexicano, por medio de una conversación entre el padre del rufián, don Tello, y el padre prior del convento de Tepoztlán en el que el rufián se encuentra retirado. A través de ella se revela ya el procedimiento de entrelazado y fusión de obras diferentes que caracteriza a la versión. El motivo principal de la reclusión

⁹ El texto completo que se lee en el pergamino continuo es el siguiente: «Homenaje del cine mexicano a Don Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616). La Academia Mexicana de la Lengua patrocina esta película, incorporándola a su programa de actos conmemorativos del IV Centenario. El Rufián dichoso cinedrama original de Manuel Altolaguirre con personajes y sucesos de las obras inmortales del príncipe de las letras españolas» (*El rufián dichoso*, p. 65).

¹⁰ La siguiente indicación del guion da buena muestra de la tendencia del autor a la aglutinación de motivos cervantinos: «La cámara nos muestra el conjunto y algunos detalles interesantes de la vida bulliciosa de la posada en donde también se encuentra el Rufián Dichoso, vestido de estudiante (...). La ilustre fregona cruza la sala, llevando una bandeja con vasos y vino. El Rufián se apodera de la jarra e intenta besar a la Ilustre Fregona, que lo rechaza con dignidad. Al verse desairado se dirige a Ana de Treviño, que lo recibe con los brazos abiertos. Ana de Treviño está junto a una mesa donde se encuentra Tomás Rodaja, que se muestra indiferente a las insinuaciones de la actriz» (*El rufián dichoso*, p. 72).

¹¹ El donjuanismo se revela como uno de los rasgos caracterizadores del protagonista. Esta cualidad del rufián, sugerida de paso pero sin desarrollar en la comedia de Cervantes, es potenciada al máximo en esta versión. Tal como se lee en el titulado *El convidado de niebla*, fechado en 1947, Altolaguirre atribuía de hecho a Cervantes la introducción del tipo de don Juan en el teatro, al tiempo que expresaba su percepción del mito como vinculado a la tradición mexicana: «Don José Zorrilla vivió en México antes de escribir su obra inmortal. Tirso de Molina, su glorioso predecesor, también visitó la Nueva España antes de escribir su *Burlador de Sevilla*. Y Miguel de Cervantes, quien por primera vez presenta en el teatro al tipo de Don Juan, en su *Rufián dichoso* le hace venir a este otro mundo para que en México haga la penitencia de sus pecados en el convento de Tepoztlán, de la Orden de Santo Domingo. No es de extrañar que el personaje de leyenda más característico de toda la literatura española tenga parte de sus raíces en esta tierra tan cercana a los cielos, donde el aire tan claro hace posible ver la confusa y blanca espiritualidad de la niebla» (Altolaguirre 1986b:59).

del rufián ha sido, según explica don Tello, su intento de seducción de la esposa de don Felipe de Carrizales. A partir de esta revelación, la cámara no tardará en encadenar con el pasado licencioso del rufián y la acción se sitúa en Sevilla, en el ambiente popular de una posada en la que confluyen y se dan cita, no solo algunos de los protagonistas cervantinos principales —el licenciado Vidriera, la ilustre fregona o don Quijote—, sino algunos de los mitos y referencias de la tradición española en general, como Celestina, don Juan o ciertas imágenes de los cuadros de Velázquez.¹⁰ La conversación de los personajes nos sitúa ya de pleno en la famosa novela ejemplar de Cervantes, *El celoso extremeño*, porque el rufián dichoso, en sincretismo con un nuevo arquetipo cervantino, se propone conquistar a una casada que no es otra que Leonora, la niña-esposa del viejo celoso. El diálogo plantea la conquista como un desafío para el rufián apuntando a uno de los rasgos que caracterizan al personaje en la versión de Altolaguirre, su donjuanismo:¹¹

ANA DE TREVIÑO: (*Cayendo en una idea que la entusiasma.*) El viejo más celoso del mundo. Me asombra que haya salido con ella a la calle. Esta es tu única oportunidad, una conquista digna de Cristóbal de Lugo.

Se miran Ana de Treviño y el Rufián dichoso

RUFÍAN DICHOSO: (*Con aire de aceptar el reto.*) Dices que entró en la casa del sastre.

ESTUDIANTE: Entraba por su puerta hace un momento ¡Qué talla! ¡Qué cabellos! ¡Qué hermosura!

RUFÍAN DICHOSO: (*Se levanta y bebe de un trago el contenido de su copa.*) Lagartija, ¡Vamos! Veremos si es verdad tanta belleza (*El rufián dichoso*, pp. 13-14).

Junto al intento de seducción de la niña por el rufián, el guion introduce como historia secundaria los esfuerzos de Ana de Treviño por conquistar al licenciado Vidriera; una acción que, gracias otra vez a la flexibilidad temporal y espacial que permite el medio cinematográfico, sirve de contrapunto a la historia de la seducción de Leonora. En este caso es la protagonista femenina, Ana de Treviño, quien tiene la iniciativa de seducir al sujeto de su pasión, Tomás Vidriera. Irónicamente, y también por contraste, los recursos celestinescos que el personaje aplica al licenciado para conseguir sus propósitos amorosos

lo dejan completamente inútil, mientras que los esfuerzos y remedios que se utilizan para mantener a Cañizares dormido resultan, al fin, infructuosos. A pesar de las digresiones y enlaces continuos la acción del guion presenta una versión fiel y completa de la novela del celoso extremeño en la que se destacan con detalle las complicadas circunstancias del encierro de la niña, con toda la parafernalia que conlleva: la superación de los diferentes muros y obstáculos interpuestos por Cañizares para acceder a Leonora (el torno y las sucesivas puertas con sus llaves), así como la reproducción de las pautas concretas del proceso de seducción que lleva a cabo el rufián. Se incluye, además, el característico final de la novela de Cervantes en el que Felipe de Carrizales, ya en su lecho de muerte, reconoce el error de su matrimonio, justifica a su esposa y se distancia del rígido y sangriento concepto del honor español. Un desenlace digno de la sensibilidad humanista de Cervantes, cuyo sentido recoge íntegramente Altolaguirre en su versión.¹² El guion incluye asimismo otro desenlace: la penitencia y santificación del rufián en México, y concluye con la imagen del retrato de Miguel de Cervantes según Juan de Jáuregui.

En 1973 Álvaro Custodio publica su versión cervantina *El patio de Monipodio, mojiganga en dos actos basada en «Rinconete y Cortadillo» y «El celoso extremeño», con leves infusiones de «El rufián dichoso», más algunos versos de «El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha», de don Miguel de Cervantes Saavedra con canciones y bailes de la época*. La obra fue estrenada el mismo año en el Teatro Independencia de la ciudad de México.¹³ Aunque el subtítulo de la pieza revelaba notables coincidencias con *El rufián dichoso*, el guion de Altolaguirre, las palabras con las que Custodio abría su prólogo a *El patio de Monipodio*, anunciaban, sin embargo, la originalidad de su propuesta:

En lo que a mi corto conocimiento alcanza nunca se había intentado hasta el presente escenificar en risueña conjunción dos novelas ejemplares de Cervantes, con pequeños remiendos de otras dos comedias suyas y de un entremés, más algunos versos y frases sueltas del Ingenioso Hidalgo (Custodio 1973b:7).

Más adelante, y ahondando en sus procedimientos de adaptación, el autor añadía:

Dudé algún tiempo sobre el tema que debería tratar, resultando sin duda como más completo y directo *Rinconete y Cortadillo*, que intenté mezclar

¹² Aunque de forma reducida, el diálogo del guion reproduce con exactitud parte del discurso de Cañizares: «CELOSO EXTREMEÑO: Yo fui quien como el gusano de seda se fabricó el capullo donde muriese (...). No te culpo a ti, niña mal aconsejada (...). Mi venganza ha de ser muy distinta de lo que imagináis. Sólo quiero que hagan venir a un escribano, pues es mi voluntad hacer testamento a favor de esta niña, para que a mi muerte se despose con el hombre que su corazón prefiera» (*El rufián dichoso*, p. 98).

¹³ La edición de *El patio de Monipodio* de 1973 incluía la referencia completa al estreno de la obra: tras la presentación al público en funciones privadas a precios populares del 2 al 8 de febrero de 1973, fue estrenada el 9 del mismo mes en el Teatro Independencia de la ciudad de México. Las canciones populares fueron armonizadas con la música original de Alicia Urreta, la escenografía estuvo a cargo de David Antón, el vestuario fue diseñado por Isabel Richart y Álvaro Custodio fue el director (*El patio de Monipodio*, p. 153).

con el *Coloquio de los perros*, pero tras largas noches de lectura, meditación, bocetos dialogados en los que parecía querer introducirse de contrabando *La tía fingida*, también cervantina pero de dudosa autenticidad, opté por las dos piezas culminantes de la obra uniéndolas un poco temerariamente con amplia colaboración mía, no puedo negarlo —aunque siempre ceñida al espíritu original— a lo que fui agregando porciones importantes del primer acto de la comedia *El rufián dichoso*, varias frases y los versos finales del Escarramán del entremés *El Rufián viudo llamado Trampagos*, los ovilejos de Cardenio, así como el personaje central de la comedia, Pedro de Urdemalas, que juega aquí un importante papel de componedor de parches, de pregonero y de histrión (Custodio 1973b:33-34).

El autor y director no solo coincidía con Altolaguirre en su procedimiento fusionador, lo hacía además en su elección de argumentos particulares —principalmente en el de *El celoso extremeño*—; en su tendencia a la refundición de fragmentos de otras obras de Cervantes, entre ellas, por cierto, algunos de la comedia de *El rufián dichoso*;¹⁴ en su decisión de recurrir sobre motivos del *Quijote* o en su elección de Pedro de Urdemalas para el papel de mediador y componedor de la acción. Por otra parte, y en lo que se refiere a su interpretación general de la obra de Cervantes, Custodio expresaba asimismo un modo de apreciación y un tipo de valoración que resulta pareja a la del autor malagueño. En este sentido cabe mencionar que insistía en todo momento en la singularidad del autor respecto a otros escritores barrocos y que, frente al institucionalismo y el dogmatismo propio de la literatura y el pensamiento del siglo xvii, Custodio destacaba en la obra de Cervantes aspectos como el humor, el carácter popular, el ambiente desenfadado y, sobre todo, el humanismo de sus personajes.¹⁵

En lo que se refiere ya a las características y procedimientos de adaptación de *El patio de Monipodio*, hay que empezar por señalar que las acciones de las dos piezas principales versionadas, *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*, aparecen también relacionadas en las primeras escenas a través del diálogo de los personajes, aunque esta vez la historia se desarrolla en el orden temporal convencional, esto es, de modo lineal. Loaysa, uno de los pícaros adscritos al patio de Monipodio, se nos presenta en este caso como el protagonista de la seducción de Leonora, la esposa-niña del indiano Felipe de Carrizales. Un dato particular de esta versión es que, a la curiosidad y al desafío que supone la

¹⁴ Durante su entrada en escena Monipodio recita, por ejemplo, el famoso romance tradicional «mis arreos son las armas / mi descanso es pelear...» con el que don Quijote responde al ventero en el capítulo II de la Primera Parte del *Quijote*. Y en el encuentro entre Loaysa y Leonora, que tiene lugar en el acto II, se reproduce parte de los diálogos de *El rufián dichoso* de Cervantes. Concretamente, se incluye parte de la conversación amorosa entre el rufián y cierta dama malcasada que tiene lugar en el acto I de la comedia cervantina.

¹⁵ Las siguientes palabras del autor, recogidas en el prólogo a la obra, ilustran estas ideas: «He tratado de esbozar un aspecto de la personalidad literaria y del humorismo humanizante de Cervantes, lejos del muy desbocado y caricaturesco de Quevedo, o del deprimente a lo Mateo Alemán y Góngora porque Cervantes no es como Lope un simple cantor de las glorias nacionales, ni como Calderón de la inmutabilidad del dogma, ni como la mayoría de los autores de comedias, del sublimado honor caballeresco, la pureza de la sangre cristiana, ni de los inobjetables rangos jerárquicos del abolengo o de la institución eclesiástica» (Custodio 1973b:24-25).

empresa de la conquista de Leonora, se añade como una nueva motivación el interés que muestra el pícaro Loaysa por la riqueza de su marido:

- LOAYSA: También yo me retiro, señor Monipodio. Tengo entre ceja y ceja un trabajo que espero dé buenos frutos y para pronto es tarde.
- MONIPODIO: ¿Cuál es, Loaysa hermano?
- LOAYSA: Entrar en casa de un riquísimo indiano llamado Carrizales que la tiene casi fortificada. Y poco he de valer si no me quedo con el oro del indiano que es su joven e inocente esposa y con la plata de los escudos del viejo (*El patio de Monipodio*, p. 95).

El desarrollo de la acción presenta además una notable variación con respecto a la novela cervantina: el proceso de seducción resulta ahora una empresa fácil porque, en contraste con su modelo original, Leonora no aparece caracterizada como una joven ingenua, sin iniciativa y manipulada por sus criadas. Se trata más bien de un personaje que, consciente de sus carencias, expresa abiertamente su deseo amoroso y participa activamente en la burla, compitiendo incluso con el ama Marialonso, quien aspira también a obtener los favores de Loaysa. Además la versión, en línea ahora con el esquema arquetípico de las burlas de cornudo, sugiere abiertamente la existencia de relaciones sexuales entre los dos jóvenes amantes, Leonora y Loaysa.¹⁶ En este sentido, *El patio de Monipodio* aparece más relacionada con el entremés cervantino *El viejo celoso* y con el tipo general de burlas tradicionales que esta pieza ejemplifica, de acción rápida, sentido subversivo y completamente dominado por la manipulación y el protagonismo de los personajes femeninos. De hecho el molde entremesil se revelará como el verdadero soporte o la estructura dramática básica sobre la que se construye *El patio de Monipodio*. En efecto, la pieza, definida ya en su subtítulo como una mojiganga, concedía como complemento al desarrollo argumental una importancia central a otros elementos del espectáculo, principalmente la música o la coreografía. Al mismo tiempo este modelo dramático presentaba en escena —como era propio de este género— un desfile de figuras y tipos que destacaba por su carácter colorido y pintoresco. Con respecto a la estructura de la obra, destaca el procedimiento de combinar y unir tres núcleos de acción principales, cada uno de los cuales corresponde de hecho con un molde arquetípico entremesil.

¹⁶ En relación a este aspecto de la versión y para justificar su elección, Custodio se refiere en su prólogo al llamado «texto A», versión alternativa de la novela ejemplar de Cervantes en la cual «Leonora y Loaysa, su galanteador, pernoctan con las consecuencias naturales del caso» (Custodio 1973b:38).

A partir de una distribución espacial sencilla y reductora en relación a los modelos cervantinos, la versión presenta dos escenarios principales: el patio de Monipodio y la casa de Carrizales. La acción en casa de Carrizales constituye un entremés de acción, en la modalidad concreta de una burla de cornudos; mientras que la que corresponde al patio de Monipodio, con su característica presentación de personajes en torno a la figura de Monipodio, presenta la forma de un entremés de desfile, concretamente de ambiente picaresco. En este caso, y frente al modelo anterior de burla, el cual incluye una acción unitaria y completa —con su planteamiento, desarrollo y desenlace—, la progresión dramática se realiza mediante la entrada y salida de personajes sucesivos que plantean sus casos ante Monipodio. Pero estos dos núcleos de acción principales, la burla de Carrizales y los sucesos del patio de Monipodio, aunque se desarrollan en la pieza de modo independiente, acaban por vincularse; no solo por el nexo que constituye la figura de Loaysa —en su doble condición de seductor de Leonora y de pícaro adscrito al patio de Monipodio—, sino por la irrupción final en el patio de los protagonistas de la burla de Carrizales, los cuales exigen a Monipodio la resolución del caso. Esta tendencia a la vinculación de obras cervantinas se revela de hecho al final de la pieza como una posibilidad sin límites: tras la inclusión de una breve escena que simula un juicio cuya sentencia condena a galeras a gran parte de los personajes, *El patio de Monipodio* propone, antes de que caiga el telón, la continuación de su acción en un episodio sucesivo. La pieza anuncia en efecto su intención de enlazar con el *Quijote*, concretamente con el famoso capítulo de los galeotes, de reconocible estructura entremesil y muy a tono, por tanto, con el modelo dramático que desarrolla Custodio, así como con el carácter totalizador que inspira a su homenaje cervantino. Vinculada en su origen con dos historias procedentes de las novelas ejemplares, *El patio de Monipodio* se relaciona desde el punto de vista estructural y escénico con la tradición dramática popular y con las formas concretas de la mojiganga y el entremés, de los que recoge el ambiente festivo, ciertos rasgos fijos de los personajes, como la tendencia pícaro y el desenfado erótico de las figuras femeninas, o la incorporación de la música y la danza como parte esencial del espectáculo. Muy desarrolladas en la versión, las canciones y los bailes, más allá de su función escénica decorativa, sintetizan y subrayan además los temas centrales a lo largo de la obra.¹⁷

La lectura comparada de *El Rufián dichoso*, de Manuel Altolaguirre, y de *El Patio de Monipodio*, de Álvaro Custodio, revela una apreciación común de la

¹⁷ En su prólogo a la obra, en la páginas 34 y 35, Álvaro Custodio dejaba constancia concreta de la procedencia de las diversas canciones y músicas incluidas en su versión. Se trata de una selección variada que incluye canciones de las obras cervantinas versionadas, de Lope de Vega o del *Cancionero de Módena*.

obra de Miguel de Cervantes y muestra evidentes paralelismos en cuanto a los procedimientos concretos de su actualización en escena. En los dos casos se propone la creación de un texto híbrido, *collage* formado de fragmentos diversos en el que los autores, haciendo uso de una original técnica de entrelazado, desafían los límites ficcionales de los modelos cervantinos originales y, apelando a la complicidad del receptor,¹⁸ sugieren y desarrollan relaciones insólitas entre personajes y argumentos procedentes de obras diversas. En este empeño, las dos versiones otorgan protagonismo a figuras o arquetipos de rasgos prefijados como el viejo celoso, la malcasada, la celestina o don Juan; al tiempo que coinciden en su elección de personajes secundarios, como don Quijote; o en la decisión de conceder a Pedro de Urdemalas una función especial: la de intermediario, ya sea en su faceta de director teatral o en la de narrador y componedor de la historia. Se aprecia además en las dos obras un uso notable y variado de procedimientos intertextuales, entre los que destaca el plagio o la refundición de diálogos, discursos o canciones procedentes de obras diversas. En los dos casos queda constancia de la preferencia de los autores por el ambiente, el lenguaje y el tono popular general que destila la obra de Cervantes y, en este sentido, la fijación de un espacio popular común —el patio en la versión de Custodio y la posada sevillana en la de Altolaguirre— destaca como un recurso dramático fundamental para la presentación de los diversos personajes, para plantear la confluencia de los diferentes núcleos de acción o para representar bailes, escenas y canciones tradicionales. Por último, los dos autores insisten en destacar, tanto a través del argumento como de los diálogos, canciones y discursos de los personajes, algunos de los temas y motivos principales que definen el pensamiento humanista de Cervantes, fundamentalmente un principio: el de la supremacía del instinto natural sobre las imposiciones sociales. Con todo, hay que insistir, finalmente, en la particularidad de cada versión y en las diferencias que se aprecian en el tratamiento y desarrollo del tema que propone cada autor. Las características del medio artístico imponen ya ciertas licencias o limitaciones a las dos creaciones: en el caso de *El rufián dichoso*, por ejemplo, el cine permite a Altolaguirre una gran libertad espacial y temporal, mientras que la versión de Custodio, destinada a la representación teatral, presenta un tratamiento espacio-temporal más contenido. Asimismo hay que mencionar el propósito de la versión de Altolaguirre de indagar en los vínculos entre España y Latinoamérica, así como su predisposición a la experimentación con estructuras autorreflexivas

¹⁸ En este sentido cabe destacar la presencia de un fuerte componente lúdico en las propuestas de los dos autores que queda ya patente en los títulos de las obras, los cuales, lejos de anunciar o resumir el carácter variado de las piezas, parecen ocultar en principio al receptor gran parte de su contenido argumental.

¹⁹ La versión de Altolaguirre indaga y saca a relucir las relaciones entre España y Latinoamérica: el autor establece una relación entre el mundo español y el americano a través de la figura del rufián y fusiona motivos procedentes de las dos culturas como los mitos, los espectáculos populares o los símbolos religiosos.

²⁰ Sobre las características escénicas concretas y detalladas de esta pieza contaremos pronto con el trabajo de Juan Pablo Heras González, especialista en la obra de Álvaro Custodio.

y recursivas.¹⁹ En lo que se refiere a los modos y recursos de adaptación teatral de Álvaro Custodio cabe destacar, de un lado, el profundo homenaje que supone *El patio de Monipodio* a las formas dramáticas tradicionales populares; de otro, la importancia y el detalle que el autor y director conceden al ámbito escénico y al conjunto general de los elementos que componen el espectáculo teatral, especialmente la música y el baile.²⁰

Bibliografía

- Altolaguirre, Manuel, *Las maravillas. El rufián dichoso*, Ediciones Caballo Griego para la Poesía, Madrid, 2005.
- «Don Miguel de Cervantes», en *Obras completas*, I, Manuel Altolaguirre, ed. James Valender, Istmo, Madrid, 1986a.
- «El convidado de niebla», en *Obras completas*, I, Manuel Altolaguirre, ed. James Valender, Istmo, Madrid, 1986b.
- «Las malas artes del cine», en *Obras completas*, I, Manuel Altolaguirre, ed. James Valender, Istmo, Madrid, 1986c.
- Cervantes, Miguel de, *El rufián dichoso*, ed. Jenaro Talens y Nicholas Spadaccini, Cátedra, Madrid, 1986.
- Casona, Alejandro, «Nota preliminar», en *Retablo jovial*, Alejandro Casona, Edaf, Madrid, 1998, pp. 35-39.
- Custodio, Álvaro, *El patio de Monipodio*, Ediciones Teatro Clásico de México, México, 1973a.
- «Prólogo», en *El patio de Monipodio*, Álvaro Custodio, Ediciones Teatro Clásico de México, México, 1973b, pp. 7-40.
- De Vicente Hernando, César, «José Estruch: Un camino para los “clásicos” durante el destierro», en *El exilio teatral republicano de 1939*, ed. M. Aznar Soler, Associació d'Idees / GEXEL, Barcelona, 1999, pp. 181-189.

- Férriz Roure, María Teresa, «Relectura de la tradición española desde el exilio», en *De historia, lingüísticas, retóricas y poéticas. Actas Irvine-92. Asociación Internacional de Hispanistas*, IV, ed. Juan Villegas, Universidad de California, 1994, pp. 133-146, disponible en el Centro Virtual Cervantes (consultado: 10 de junio de 2012).
- Heras González, Juan Pablo, «La Barraca en México: Álvaro Custodio, Amparo Villegas y la Celestina», en *Exilio y artes escénicas*, ed. Iñaki Beti y Mari Karmen Gil Fombellida, Santurraran, San Sebastián, 2009, pp. 235-251.
- «Un texto recuperado (aunque los muñecos no están de acuerdo) *Con la punta de los ojos*, de Álvaro Custodio», *Acotaciones*, 25 (2010), pp. 157-161.
- Piñero Valverde, José María, «“Las Españas” y la presencia de *El Quijote* entre los exiliados en México», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2005, pp. 1-14 (consultado: 10 de junio de 2012).
- Valender, James, «Guiones de cine: Introducción», en *Obras Completas*, 2, Manuel Altolaguirre, Istmo, Madrid, 1989.

Los escritos cervantistas de Rafael Altamira

MARÍA ASUNCIÓN ESQUEMBRE CERDÁ

Universidad de Alicante

La heterogeneidad y la más que considerable extensión de la producción de Rafael Altamira (1866-1951), cuyas aportaciones en materia de historia, pedagogía, derecho y literatura fructificaron en una obra que ya en 1929 se cifraba en unos sesenta volúmenes (Asín 1996:376), tiene hoy como una de sus más tristes consecuencias el relativo olvido de su figura y un generalizado desconocimiento de su legado. Los actos con los que se conmemoró el 60 aniversario de su muerte, en 2011, parecen haber contribuido solo parcialmente (el tiempo lo dirá) a la recuperación de esta obra plural, que por su misma pluralidad dificulta el estudio sistemático, y que por el contrario promueve un acercamiento multidisciplinar, el trabajo coordinado de historiadores, juristas, pedagogos y críticos literarios.

El artículo titulado «Comentarios histórico-jurídicos al *Quijote*», incluido en el tomo IV de los *Anales de la Universidad de Oviedo*, ilustra, en buena medida, este carácter heterogéneo de la obra del polígrafo alicantino. Bajo el epígrafe general «Notas sobre los procedimientos de enseñanza», recoge Altamira en estas páginas un pormenorizado resumen de las materias tratadas en su cátedra de Historia del Derecho español durante el curso 1904-1905, cuyas dieciséis sesiones (entre el 23 de febrero y el 13 de mayo de este último año) se dedicaron a exponer y comentar los trabajos que, a propuesta del catedrático, habían elaborado los alumnos tomando como punto de partida determinadas expresiones extraídas de la obra de Cervantes. Cuarenta años más tarde, en el volumen misceláneo *Tierras y hombres de Asturias*, publicado en México en 1949, recupera Altamira algunos de estos trabajos, dedicados al estudio histórico de aspectos como la condición de hidalgo o de caballero o a instituciones como la Santa Hermandad. En la misma obra expone el profesor el método seguido en estas clases:

El procedimiento técnico natural siguió en términos generales (...) los trámites siguientes: Lectura de capítulos del Quijote, para anotar las palabras y frases de carácter jurídico; precisar los datos que proporcionan y fijar su significación; buscar en otros libros, de historiadores del Derecho o de España, de literatura de romances de la Edad Media, o de obras de *Caballería* que Cervantes aprovechó tantas veces y de autores modernos, etc., para aducir nuevas noticias que confirmen, o complementen, las interpretaciones adoptadas por el alumno (Altamira 1949:269).

Aunque la elección del *Quijote* como materia de estudio en una cátedra de Historia del Derecho resulte hoy, cuanto menos, sorprendente, no es difícil deducir los motivos por los que Altamira se decidió, en aquel curso académico, por utilizar las aventuras de Alonso Quijano como punto de partida de estas sesiones: la celebración del tercer centenario de la obra de Cervantes, con la consecuente multiplicación de actos conmemorativos y la publicación de numerosos estudios críticos, hacía del *Quijote* una obra de indudable actualidad en este año, en 1905, en el que Altamira rendía su personal y particular homenaje desde las aulas de la Facultad de Derecho.

Esta elección en buena medida oportunista no se justifica, sin embargo, aludiendo únicamente a la moda cervantista o quijotesca de principios de siglo, aunque esta constituyera, como es lógico, un aliciente para la revitalización y el avance en la crítica del *Quijote*. La dedicación de Altamira a los estudios históricos y jurídicos no fue, como ha quedado dicho, exclusiva, sino que esta labor de investigación en materia histórica, quizá la más constante y reconocida, se hizo compatible, sobre todo hasta 1910, con la que fue su primera vocación: la literatura. La pasión de Altamira por la creación y la crítica literarias dio sus frutos, principalmente, en el periodo comprendido entre 1893, fecha de publicación de *Mi primera campaña (Crítica y cuentos)*, volumen prologado por Clarín, y 1910, año en que se imprime *Fantasías y recuerdos*, un conjunto de narraciones breves que evocan paisajes y tipos alicantinos, motivos habituales en el corpus literario altamirano. Muchos años después, la experiencia de la guerra y el exilio, que en tantas ocasiones movió a los transterrados al cultivo de una literatura autobiográfica, determinó también en Altamira el regreso a esta vocación de juventud, y vieron así la luz, en los años cuarenta, títulos como *Cartas de hombres* (Lisboa, 1944), *Tragedias de algunos y de todos y elegías o Máximas y reflexiones*, ambas publicadas en México en 1948.

El origen de la pasión de Altamira por las letras, que explica la elección del *Quijote* como texto de partida en las clases de Historia del Derecho (se emplearon también, en esta misma cátedra, textos procedentes del teatro clásico español) debe buscarse, como no podía ser de otro modo, en su afición por la lectura. En varias ocasiones se refiere el alicantino a las que constituyeron sus primeras lecturas de juventud, entre las que ocupan un lugar destacado las obras de Julio Verne y Walter Scott, pero también las *Novelas ejemplares* (particularmente, *Rinconete y Cortadillo*), y una versión decimonónica del *Quijote*. El *Quijote* genuino, el de Cervantes, confiesa Altamira haberlo leído «con trabajo» en esos mismos años, los de la infancia y la adolescencia. Esa primera lectura de la obra de Cervantes, cuyo recuerdo aflora en una *Breve autobiografía* inédita y en varios artículos de carácter memorialístico («Alicante y mi autobiografía» y «Marieta. Recuerdos de un estudiante»), vino seguida de una segunda, años más tarde, cuando era ya Altamira estudiante universitario en Valencia y reservaba todavía los veraneos al cultivo de esas aficiones literarias.¹ Así lo rememora en un texto titulado «Mi cervantismo prematuro», incluido en un volumen de *Homenaje a Cervantes* publicado en México en 1948, al que aludiremos en más de una ocasión.

Nos interesan aquí, sin embargo, más allá de este acercamiento al *Quijote* como mero lector, los textos que Altamira dedicó, en calidad de crítico literario, al comentario de la obra de Cervantes. La pericia crítica de este verdadero polígrafo lo llevaría a colaborar en prestigiosas publicaciones periódicas, como la barcelonesa *La España Regional*, cuya «Revista literaria» firmó entre 1892 y 1893, o la revista madrileña *La lectura*, para la que redactó las secciones tituladas «Notas bibliográficas» y «Libros». Justo es señalar, en cualquier caso, su evidente preferencia por la literatura contemporánea, y particularmente por la narrativa realista y naturalista. En el prólogo a *Mi primera campaña (crítica y cuentos)*, antes citado, uno de los volúmenes en los que se recogieron algunas de las colaboraciones en prensa, Clarín reprochaba a Altamira, crítico justo y reflexivo por lo demás, la escasa atención prestada en su obra a los clásicos:

A la literatura lleva Altamira su filosofía y su método, y es en este concepto un crítico de lo más moderno que cabe. Sólo quisiera yo verle un poco más aficionado a los clásicos. Sus teorías, sus ejemplos, sus alusiones, sus imágenes, nos hablan pocas veces de griegos y romanos y de españoles de los siglos de gloria (Altamira 1893:xii).

¹ En la localidad alicantina de Tibi, donde su familia solía residir durante los meses de verano, compuso Rafael Altamira algunas de sus novelas de juventud, como la *Epopéya del amor propio*, una trilogía que integran las novelas *La Redimida*, *Las dudas de Leoncio* y *Mirto*.

Ni los clásicos grecolatinos ni la literatura aurisecular figuran, en efecto, como temas predilectos de las críticas altamiranas. Sin embargo, con ocasión de la celebración del centenario de 1905, a la que aludimos antes, Altamira publicó dos artículos, excepcionales en el conjunto de su corpus crítico. El primero de estos dos escritos, «La popularidad del *Quijote*» vio la luz en la revista *España* de Buenos Aires, el 23 de septiembre de 1904; el segundo, titulado «La contemplación artística del *Quijote*», en el *Diario de Alicante*, el 31 de diciembre de 1907, hasta donde tenemos noticia, aunque es probable que apareciera con anterioridad en algún otro diario o revista, no localizado hasta el momento. Los dos artículos fueron incluidos, en este último año, en el volumen *Cosas del día (Crónicas de literatura y arte)*, y los dos serían recogidos, de nuevo, en el citado *Homenaje a Cervantes* publicado en México en 1948.

En «La popularidad del *Quijote*» comienza Altamira por referirse al que juzga como el resultado más importante de la conmemoración del tercer centenario de la publicación de la primera parte de las aventuras del ingenioso hidalgo: la consideración del *Quijote*, a pesar de su indiscutible condición de clásico, como una obra actual, incluso para el gran público, reacio por lo general (tan reacio como el propio Altamira en sus críticas, según lo apuntado antes) a acercarse a las grandes obras de literatura. La actualidad alcanzada por la obra no lleva consigo, desgraciadamente, ni su lectura ni su verdadero conocimiento; denuncia aquí Altamira la actitud de quienes, al referirse al *Quijote*, se limitan a reproducir juicios ajenos, sin haberse dado siquiera la oportunidad de formar uno propio. Aun así, esta actualidad supone un primer paso para la verdadera popularidad del clásico, puesto que, en palabras del autor, «la negra honrilla de no aparecer menos enterados que el vecino arrastrará a muchos, y así el *Quijote* empezará a ser leído» (Altamira 1948a:104). Resulta lógico, sin embargo, que esta lectura orgullosa de los celosos del bagaje cultural del prójimo no pueda resistir más que unos pocos capítulos; Altamira registra una «impotencia inicial» (Altamira 1948a:104) para disfrutar del *Quijote* en el público de principios de siglo, y esto le lleva al que considera el problema de base, el verdadero obstáculo que salvar: el hecho de que, a pesar de los intentos por hacer la obra accesible mediante ediciones de bajo precio, no se ha reparado en la necesidad de despertar en ese gran público la afición y el interés por leerlas.

La reflexión de Altamira llega entonces a un ámbito propio, en el que se maneja sin dificultades por su experiencia en la materia: el de la pedagogía. La enseñanza primaria y la secundaria son, a juicio del autor, el terreno propicio para

fomentar ese interés, y los métodos empleados para la enseñanza de los obreros en los programas de Extensión Universitaria, nacida en esta misma Universidad, podrían resultar efectivos a este propósito en la educación primaria. Las recomendaciones de Altamira respecto de la segunda enseñanza resultan, todavía hoy, útiles: el modo de proceder, si lo que se pretende es un conocimiento real de los clásicos por parte del gran público, es el de sustituir la inútil memorización de autores, fechas y títulos por los textos mismos, convenientemente anotados.

Servir de guía al lector superficial, ayudarle a esclarecer el significado de la obra, debe ser, según lo expuesto por Altamira en «La contemplación artística del *Quijote*», el segundo de los artículos escritos hacia 1905, el objetivo primero de la crítica literaria. Desconfía el alicantino de las significaciones «recónditas y abstrusas» (Altamira 1948a:108) que buscan en las grandes obras literarias quienes, más que comentarlas, construyen fantasías en torno a ellas, y apuesta, en el caso del *Quijote*, por una lectura ingenua, voluntariamente ajena a esa ya por entonces extensa tradición crítica. La novela de Cervantes ofrece, por sí misma, como «obra espontánea del artista, a que corresponde la observación y contemplación natural del público» (Altamira 1948a:110), sobradas virtudes para todo tipo de lector. Esta idea conduce a Altamira a una enumeración de las múltiples lecturas que, en función de quien se aproxime a él, puede recibir el *Quijote*, y distingue, en consecuencia, un *Quijote* eminentemente humorístico; una obra amarga, bajo esa apariencia cómica; una pintura «sobria y vigorosa», «rápida y certera» (Altamira 1948a:112), de paisajes y costumbres manchegos, y también un ejemplo a seguir, para los mismos literatos, en lo que respecta a la construcción de caracteres, que van enriqueciéndose a lo largo de la obra hasta alcanzar, en la segunda parte, un sorprendente grado de complejidad. La novela, en suma, en palabras de Altamira,

brinda de igual modo emociones al lector vulgar que al quintaesenciado y técnico, pues a unos ofrece aquellas cosas universal y perpetuamente humanas que en todo espíritu hallan eco (y así el *Quijote*, con ser tan español, es libro de todas las naciones), y a otros, las que requieren algún esfuerzo para ser advertidas, o piden que el lector sea también, a su modo, algo poeta y artista (Altamira 1948a:113).

Imagina Altamira el efecto que la novela debió producir en el público de 1605; nos es imposible, declara, acercarnos a la obra como aquellos primeros

lectores lo hicieron, pero es esa lectura espontánea e ingenua, desprendida de ajenas interpretaciones, la que nos permitirá apreciar el *Quijote* de un modo análogo. Encontraremos así en la novela lo que a cada uno de nosotros nos aguarda entre sus páginas, y seremos capaces de entender, de esta forma, el verdadero mensaje humano que su poesía contiene.

Con ocasión de la siguiente conmemoración, la del tercer centenario de la muerte de Cervantes, escribe Rafael Altamira otros dos textos de tema cervantista que serán también recogidos en el *Homenaje* de 1948.

El primero de ellos, titulado «El centenario de la muerte de Cervantes», se publicó en la revista *Hispania*, de Buenos Aires, el 1 de junio de 1915, y en buena medida reitera lo ya dicho a propósito de la «popularidad del *Quijote*» y la necesidad de fomentar ese interés por la obra en el gran público, sin el que de poco valen las ediciones asequibles, porque es obvio que comprarlas no equivale, en la mayoría de los casos, a leerlas. Las buenas intenciones de nada sirven sin la ayuda de la «discreta inteligencia», y prueba de ello fueron los actos de 1905, que Altamira recuerda irónicamente en la primera parte del texto:

Por el centro de la vía marcha solemnemente la procesión cívica. (...) Van estos señores estirados y graves, pausados y huecos como pavos reales (...) henchidos de entusiasmo y de fervor literario artístico o filosófico. Toda esta hilera de caballeros enchisterados y enlevitados, fluye como pausado río entre pobladas filas de curiosos, colocados a entrambos lados de las calles; y no es para recordar —por la majestad del acto— las cuchufletas, bromas, donaires y descaros que a éstos les inspiran los graves varones que marchan por el arroyo (Altamira 1948a:115).

No era esta (parece que quedó suficientemente probado) la adecuada manera de despertar la curiosidad por la novela en el gran público, ni tampoco parece que sirviera al objetivo último de esas jornadas festivas, celebradas entre el 7 y el 10 de mayo: el de imbuir al pueblo español de un orgullo patrio tras el todavía reciente desastre del 98 (Vega 2006a).

Altamira, que defendía como hemos visto la necesidad de familiarizar al público lector con los textos clásicos (en la enseñanza primaria y secundaria), y de entregar a ese gran público los propios textos, con los comentarios estrictamente necesarios para garantizar su comprensión, insiste de nuevo en este tercer centenario en la oportunidad que una fecha señalada supone para

la mejora del sistema educativo. A la decisiva tarea de formar lectores, mucho más urgente que la de procurarles nuevas ediciones, respondía, en el ámbito internacional, la Liga Cervantina Universal, institución constituida en 1912 que contaba entre sus objetivos la fundación de escuelas españolas en el extranjero; el mismo Altamira, director general de primera enseñanza desde 1911 y presidente de esta liga, expone en el artículo que nos ocupa esa propuesta de la institución, y acaba por elogiar otro proyecto: el de la creación del Instituto Cervantes, albergue para escritores y artistas españoles e hispanoamericanos. La iniciativa del conde de López Muñoz, en nombre de la Asociación de Escritores y Artistas, daría pronto sus frutos, y el citado instituto se fundaría menos de un año después, en marzo de 1916.

El segundo de los artículos publicados a propósito del centenario de 1916 es el titulado «Cervantes y D. Francisco Rodríguez Marín (Episodios del cautiverio)». Altamira se hace aquí eco de una conferencia pronunciada por este último, que ostentaba entonces la presidencia del Comité Ejecutivo encargado de la organización de los actos conmemorativos, y que presidiría también el Comité Ejecutivo del Monumento a Cervantes. Celebra de nuevo Altamira, como en el texto inmediatamente anterior, la suspensión de las cabalgatas y otras «mascaradas» (Altamira 1948a:124) propuestas en principio como parte del programa de actos de celebración, que hubieran supuesto un error tan grave, a su juicio, como el de 1905, y resume lo expuesto por Rodríguez Marín en una conferencia, la primera de las proyectadas como parte de la «fiesta culta» (Altamira 1948a:124), dedicada a las intrigas del dominico Blanco de Paz, quien, como es sabido, compartió cautiverio con Cervantes. La conferencia, titulada «El doctor Juan Blanco de Paz», pronunciada el 1 de abril de 1916 en la Asociación de la Prensa de Madrid, apareció ese mismo año en la Tipografía de la *Revista de archivos, bibliotecas y museos*. Altamira debió basarse en esta publicación para la elaboración del artículo, aunque no hemos podido establecer la fecha ni el diario o la revista en la que originalmente este texto vio la luz.

Entre los artículos recogidos en el *Homenaje a Cervantes* de 1948 figura también el texto titulado «Cervantes y los hermanos Álvarez Quintero», escrito con ocasión del ingreso del mayor de ellos, Serafín, en la Real Academia de la Lengua, el 21 de noviembre de 1920. Altamira, admirador confeso de la obra de los Álvarez Quintero, había dirigido un considerable número de artículos críticos al elogio de sus estrenos (Rubio 2012), e incluso había prologado, en fechas próximas a las de la escritura del presente artículo, una edición londinense de

² Las otras dos conferencias versaron, según lo anotado por Altamira en esas cuartillas, sobre «Rectificaciones a la teoría del sujeto histórico» y «Direcciones y características fundamentales de las historias de España».

Bibliografía

- Altamira, Rafael, *Mi primera campaña (Crítica y cuentos)*, Librería de José Jorro, Madrid, 1893.
- «Comentarios histórico-jurídicos al *Quijote*», *Anales de la Universidad de Oviedo*, IV (1905-1907), pp. 1-13.
- *Cosas del día (Crónicas de literatura y arte)*, F. Sempere y Compañía, Valencia, 1907.
- «Lo que España debe más a Cervantes», *Revista Cervantista de América* (1947), pp. 29-30.
- «Los trabajos del Centenario Actual», «Mi cervantismo prematuro», «La popularidad del *Quijote*», «La contemplación artística del *Quijote*», «El centenario de la muerte de Cervantes», «Cervantes y los hermanos Álvarez Quintero», «Cervantes y D. Francisco Rodríguez Marín (Episodios del cautiverio)» y «Escritos cervantinos de mis alumnos» en *Homenaje a Cervantes*, Imprenta universitaria, México, 1948a, pp. 97-131.

su teatro. Partiendo del comentario del discurso de Serafín Álvarez Quintero, reflexiona Altamira en torno a la importancia del diálogo en la comicidad de su dramaturgia, y se detiene en un fragmento de la alocución en el que Serafín expone la que es todavía una idea «temeraria», una «ilusión de autor realista»: la escritura de un drama protagonizado por el propio Cervantes, «altivo y humilde, señorial y popular a la vez, grande y oscuro; de tan santa modestia, que ella sola explique su fracaso social; de tan alto ingenio, que se adivine el Quijote detrás de su frente» (Altamira 1948a:122). Los Álvarez Quintero habían estrenado en el Teatro Real, en 1905, una adaptación de *La aventura de los Galeotes*, y en 1916, en el Teatro Cervantes de Málaga, una versión de *Rinconete y Cortadillo* (Vega 2006b). La aspiración de Serafín, celebrada en el artículo por Altamira, de escribir esa obra inspirada en la figura de Cervantes cristalizaría, años más tarde, en la loa titulada *Los grandes hombres*, que se presentaría en 1926, el Teatro Fontalba de Madrid, y con cuyos fondos contribuyeron los dramaturgos a la construcción del monumento de la Plaza de España.

Dos años después, en 1928, Rafael Altamira, que había alcanzado una importante repercusión internacional desde su nombramiento, en el 21, como juez del Tribunal de Justicia Internacional, visitó Bruselas, donde impartió tres conferencias. En el archivo de la Residencia de Estudiantes de Madrid se conservan algunas cuartillas manuscritas en las que se expone el título y el tema de las mismas, y particularmente de la que nos interesa ahora, centrada en «El lugar de Cervantes en la historia de la cultura española».² La velada se celebró, a instancias de la Asociación Cervantista de esta ciudad, en la Academia Real, y Altamira dedicó sus palabras a la que identificaba como la mayor influencia de la obra de Cervantes en nuestra tradición:

La revelación y la difusión del *quijotismo* como nota esencial de nuestro carácter. (...) Cervantes ejerció la doble función que suelen ejercer los grandes escritores: alumbrar la conciencia colectiva sobre un aspecto de su modalidad espiritual que carecía de relieve hasta entonces a los ojos del mismo sujeto que la poseía, y darle un nombre.

La idea es, en esencia, la misma que expresa en el artículo titulado «Lo que España debe más a Cervantes», publicado en 1947 en la *Revista Cervantista de América*, con la que desde México se conmemoraba el cuarto centenario del nacimiento del autor del *Quijote*. Aun constituyendo uno de los más claros

ejemplos de la universalidad del arte, la deuda de los españoles con la novela es, a juicio de Altamira, mayor, porque fue Cervantes quien nos instó a la práctica del *quijotismo*, quien fomentó en nosotros la infatigable defensa del débil y el humilde. La referencia a la política internacional, una de las mayores preocupaciones del ya anciano profesor en estos años, tras la experiencia de la guerra y el exilio, no podía estar ausente en esta ocasión: esa actitud *quijotesca*, que trasciende sin duda alguna el ejemplo del personaje cervantino, es la que solicita Altamira para la resolución de los conflictos entre las diferentes naciones.

En 1948, también en México, el Centro de Estudios Filosóficos de la UNAM publica el *Homenaje a Cervantes* al que nos hemos referido en repetidas ocasiones. En este volumen reúne Altamira, movido de ese afán por inventariar, poner en orden y catalogar el conjunto de su obra que presidió esta última etapa de su vida, todos sus escritos de tema cervantista, que como hemos visto nacieron, en la mayoría de los casos, de la celebración de los distintos centenarios. Con la referencia a otros dos breves textos, no incluidos en este *Homenaje*, me propongo concluir mi intervención.

Se trata de los escritos «Cervantes y Quevedo» y «La tristeza del Quijote», dos de las casi doscientas *Máximas y reflexiones* que bajo este título general se publicaron también en México en 1948. En la primera de ellas, Altamira rememora el capítulo XXIII de la Segunda Parte del *Quijote*, y establece una comparación entre la ironía de Cervantes y la de Quevedo. La segunda *máxima* cervantista recupera en parte la reflexión en torno al *quijotismo* a la que nos referimos antes, aunque la lectura preferida es, en este caso, la que pone el acento en la tragedia humana representada por el ingenioso hidalgo. La identificación de este don Quijote con el Altamira de sus últimos años, cuando contaba entre las pérdidas sufridas a causa de la guerra civil la que había sido una casi inquebrantable fe en la civilización es, a poco que se conozca su biografía, inmediata:

La historia de Don Quijote evoca el desastre moral de tantos hombres bien intencionados que quisieron mejorar la vida humana llamándola a la práctica de la justicia y de la bondad, y que padecieron de una ilusión análoga a la del caballero manchego (...)[:] la utopía de contar como factor positivo para la victoria, una supuesta inclinación de la humanidad a cumplir los ideales que ellos predicaban y defendían (Altamira 1948b:123).

- *Libro de máximas y reflexiones*, Casa unida de publicaciones, México, 1948b.
- *Tierras y hombres de Asturias*, Revista Norte, México, 1949.
- «Alicante y mi autobiografía», en *Rafael Altamira (1866-1951)*, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert / Diputación de Alicante, Alicante, 1987, p. 7.
- «Marieta. Recuerdos de un estudiante», en *Rafael Altamira (1866-1951)*, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert / Diputación de Alicante, Alicante, 1987, p. 21.
- Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín, *Teatro*, J. M. Dent & Sons, Londres, 1920.
- Asín Vergara, Rafael, «Relaciones e influencias entre la masonería y la Institución Libre de Enseñanza: El caso de Rafael Altamira», en *La masonería en la España del siglo xx*, ed. J. A. Ferrer, Universidad de Castilla-La Mancha / Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española / Cortes de Castilla-La Mancha, Zaragoza, 1996, pp. 373-404.
- Rodríguez Marín, Francisco, *El doctor Juan Blanco de Paz*, Tipografía de la Revista de archivos, bibliotecas y museos, Madrid, 1916.
- Rubio, Enrique, «Rafael Altamira y los hermanos Álvarez Quintero», en *Actas del Seminario Internacional Rafael Altamira: prensa, epistolario y escritura memorialista*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, en prensa.
- Vega Rodríguez, Pilar, «Hasta dentro de cien años: el homenaje del teatro al Tercer Centenario del Quijote (I.ª parte)», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 32 (2006a).
- «Hasta dentro de cien años: el homenaje del teatro al Tercer Centenario del Quijote (II.ª Parte)», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 33 (2006b).

El cautivo de Argel, de Ezequiel Endériz, o de cómo «la poesía desencadena y hace libres los espíritus, consuela los dolores y eleva el alma»

CARLOS MATA INDURÁIN

GRISO / Universidad de Navarra

Ezequiel Endériz Olaverri (Tudela, Navarra, 1889-Curbevoie, Francia, 1951) es autor de obras diversas en distintos géneros literarios: poesía, reportaje, ensayo, estampa, novela, teatro... Del conjunto de su producción literaria cabe entresacar su relato *El cautivo de Argel* (1949), una novela corta sobre el cautiverio de Cervantes en los famosos *baños* de Argel: allí el cuerpo del ingenio complutense yace prisionero, pero disfruta de una libertad de pensamiento que en España —se indica— quizá no tendría, porque «la poesía desencadena y hace libres los espíritus, consuela los dolores y eleva el alma; puede, en fin, más que el más bárbaro verdugo y la más dura prisión» (p. 17b).¹ En este trabajo estudiaré el tratamiento del personaje de Cervantes y de su cautiverio en esta recreación narrativa española de mediados del siglo xx. Pero antes ofreceré unos datos mínimos sobre el autor y su obra literaria, no demasiado conocida ni estudiada. Sí ha generado algo más de atención la faceta pública de Ezequiel Endériz, que tuvo una notable actividad, sobre todo como periodista de ideas progresistas (y también como político y sindicalista).²

¹ Todas las citas corresponden a Ezequiel Endériz, *El cautivo de Argel*. Novela corta inédita, (s. a.).

² Ha generado cierta bibliografía que puede verse recogida en el apartado final, y de la que tomo los datos para este resumen biográfico. Ver también Mata Induráin (2003:177).

1. Breves datos sobre Ezequiel Endériz y su obra

Cursó Endériz sus primeros estudios en el colegio San Francisco Javier de Tudela y más tarde los continuó en la Universidad de Barcelona. Desde muy joven se interesó por la literatura, el periodismo y el teatro: así, ya en 1907 colaboraba en el periódico canalejista *El Demócrata Navarro*, de Pamplona. Trasladado a Barcelona, contó con el padrinazgo de Alejandro Lerroux. Ejerció como crítico taurino en las páginas de *El Liberal* con el seudónimo de Goro Faroles. Tradujo del portugués al escritor y político Júlio Dantas y publicó en *Los poetas*, revista fundada por Víctor Gabirondo. Colaboró igualmente en *Nuevo Mundo*, *Cosmópolis* y *Grecia*. Publicó decenas de artículos en el periódico liberal pamplonés *El Pueblo Navarro*, y dio a las prensas un libro sobre *La Revolución rusa: sus hechos y sus hombres* (escrito en 1917), prologado por Luis Araquistáin.

A partir de septiembre de 1918 dirigió en Madrid *Las Izquierdas*, que buscaba impulsar la colaboración entre republicanos y socialistas desde una perspectiva radical y revolucionaria. Asimismo pasó a colaborar en el efímero *El Soviet. Periódico revolucionario*; se mostró firme defensor de los bolcheviques, e incluso se declaró amigo de Trotski. Endériz fue, por tanto, uno de los republicanos de extrema izquierda que se adhirió a la vía revolucionaria seguida en Rusia con el objetivo de implantar en España una república sustentada en las masas obreras.

En 1919 intervino en la creación del primer Sindicato Español de Periodistas y Empleados Administrativos, adherido a la UGT, del que resultó elegido presidente. Endériz y otros compañeros de *El Liberal* fundaron, bajo el patrocinio de Santiago Alba, *La Libertad*, publicación que se caracterizaría por su republicanismo izquierdista. Apartado de la dirección del sindicato, empezó a vincularse con los dirigentes anarcosindicalistas (Pestaña, Piera, Seguí, Bajatierra, Samblancat y otros).³

Más tarde entró en la redacción de *La Tierra*, donde publicó un artículo, «La infancia de Manolito», en el que descalificaba a Manuel Azaña. Al enterarse del incendio de las iglesias y conventos en mayo de 1931, Endériz protestó porque, en su opinión, tales actos solo podían favorecer a los enemigos de la República. A comienzos de 1933 suscribió el manifiesto de la Asociación de Amigos de la URSS. Al mismo tiempo, Endériz cambió de actitud respecto a Azaña y en su folleto titulado *El Pueblo con Azaña* glosó las excelencias del futuro presidente de la República. Presumiblemente Endériz se afilió a Unión

³ «Amigo y colaborador de Blasco Ibáñez. Endériz fue un hombre de ideas progresistas y correligionario de Ángel Pestaña y del Noi del Sucre», escribe Sánchez-Ostiz (1990:290).

Republicana, pero durante la guerra civil se mantuvo vinculado a sus antiguos compañeros anarcosindicalistas, pues publicó, entre otros periódicos, en *Solidaridad Obrera*, *CNT*, *Umbral* y *Nuestra lucha*.

Una vez terminada la contienda bélica, se instaló por algún tiempo en Toulouse. Después se trasladó a París, donde colaboró en algunos periódicos. Intervino también junto al padre Olaso en las emisiones en castellano de Radio París, popularizando el seudónimo «Tirso de Tudela», en un espacio titulado «La rebotica» en el que hablaba de política, arte, literatura, folclore y costumbrismo. Como escribe Sánchez-Ostiz (1990:290):

Durante su exilio parisino mantuvo una estrecha amistad con César González-Ruano, quien lo retrató como un «navarro de vida agresiva y valiente, bastante desgarrada...» y lo calificó como «poeta hondo y natural, espontáneo» que «logró la máxima popularidad que puede tener un poeta de lo popular: la pérdida de su propio nombre en la boca del pueblo», refiriéndose a la faceta de Endériz de autor de jotas.⁴

⁴ Recuerda que «fue el autor de varias coplas de jotas que más asiduamente cantaba Raimundo Lanas» (Sánchez-Ostiz 1990:290).

También participó en la creación de la revista *I.B.E.R.O.*, de Ignacio Barrado, en la que escribió varios artículos poco antes de su muerte, ocurrida en 1951.

Si la faceta de Endériz como periodista ha sido estudiada, no sucede lo mismo con la de literato. Como escritor, el tudelano es autor de obras pertenecientes a muy diversos géneros; mencionaré los títulos más destacados: *Abril*, poesía (Barcelona, 1911); *Lluvia de luz*, poesía (Barcelona, 1912); *Vengadoras*, novela (Barcelona, 1912); *Belmonte. El torero trágico* (Madrid, s. a.); *La Revolución rusa: sus hechos y sus hombres*, con prólogo de Luis Araquistáin (Madrid, s. a.); *El mariscal Foch. Biografía* (Madrid, 1918); *La travesía del desierto y otros poemas*, con prólogo de Enrique Gómez Carrillo (Madrid, 1920); *Yo, asesino*, novela (1922); *Siete viajes por Europa* (París, 1924); *Guerra de autores* (Madrid, 1935); *Teruel* (Barcelona, 1938); *Fiesta en España* (Toulouse, 1949); y *El cautivo de Argel* (Toulouse, 1949). Entre sus piezas teatrales (varias de las cuales fueron estrenadas en Barcelona, Madrid, París, Buenos Aires y México) se cuentan las tituladas *La guitarra de Fígaro*, comedia lírica con música de Pablo Sorozábal; *Madamme Butterfly*, drama en tres actos escrito en colaboración con Víctor Gabirondo; o la zarzuela *Noche de guerra*, en colaboración con Joaquín Roa y música de Rafael Millán. José María Corella Iraizoz (1973:226) valora el

conjunto de su obra señalando que Endériz «es escritor de rica descriptiva y en su obra se aúnan felizmente la prosa y el verso».

De toda esa producción literaria cabe destacar un par de títulos, *Fiesta en España* y *El cautivo de Argel*, en el que me detendré después. Bajo el primer epígrafe se incluye una serie de estampas costumbristas sobre las fiestas, músicas y bailes de España: «La corrida de toros», «La tonadilla», «Moros y cristianos», «La Verbena de San Antonio», «La Feria de Abril», «Corpus Christi», «La Romería», «Las Fiestas de San Fermín», «La saeta», «La habanera», «La sardana», «La guitarra», «Las Fallas», «El zortzico», «Las castañuelas», «El organillo», «La jota» y «La Noche de San Juan». Manuel Iribarren (1970:81) comenta que es «su mejor obra, donde se dan, en prosa y verso, estampas de las regiones, descripciones de fiestas profanas y religiosas, canciones y bailes, folklore en suma».

2. *El cautivo de Argel* y el retrato de Cervantes

Mucho más interesante para mi propósito resulta *El cautivo de Argel*, narración publicada en Toulouse en 1949 como número 17 de la colección «La Novela Española», que dirigía el propio escritor. Se trata de una novela corta (23 páginas de texto a doble columna, repartidas en cuatro capítulos) que aborda el cautiverio de Cervantes en Argel. El argumento abarca desde el apresamiento del escritor hasta su malogrado intento de fuga auspiciado por el jardinero navarro Juan de Valtierra. De su vida anterior, se menciona tan solo que ha sido soldado, que quedó manco en Lepanto y que es poeta; en cuanto a los hechos posteriores, hay una alusión a su deseo de escribir un gran libro, más la mención anticipatoria final de que sería liberado tras cinco años de prisión, así como el vaticinio, a través de unas palabras de Juan, de que Cervantes dará mucha gloria a España.

Los datos históricos incluidos por Endériz en su relato son mínimos: el dominio de los corsarios argelinos en el Mediterráneo; el apresamiento de Cervantes a bordo de la galera *Sol*; los personajes de Arnaute Mamí y Azán Bajá; el hecho de que sus captores lo crean un gran personaje por el que se puede pedir un alto rescate (pero sin que se aluda a las cartas que portaba Cervantes y que dieron lugar a esa confusión)... y poco más. Los cuatro intentos de fuga de la realidad histórica se ven reducidos aquí a uno solo, en el que adquiere un destacado papel protagónico el jardinero navarro llamado Juan, sin que falte la traición del renegado conocido como *El Dorador*. Se

⁵ «Una música suave de chirimía y guzla, los aromas artificiales de los pebeteros y la molicie de tapices y cojines envolvía todo en pereza» (p. 14b); la descripción del vestido de Arnaute (p. 14b), etc.

⁶ No es mi objetivo comparar lo que cuenta la novela con los hechos históricos reales (ver Garcés 2005), ni tampoco analizar las posibles reminiscencias con el relato del capitán cautivo en el *Quijote*, sino ver el tratamiento que se da del personaje Cervantes.

incluyen además algunas ligeras pinceladas de color local sobre la vida en Argel: así, una breve descripción de la ciudad y de los *baños* o una alusión a los tormentos que se daban a los cristianos rebeldes.⁵ Por otra parte, hay que tener en cuenta que las reducidas dimensiones de la novelita no permiten mucho más. En definitiva, si alguien busca en *El cautivo de Argel* una novela histórica erudita y documentada, no la encontrará.⁶ Tampoco existe una intriga especialmente significativa, en el sentido de que el lector conoce a priori que Cervantes no logró huir de su cautiverio en sus sucesivos intentos de fuga. Así las cosas, la etopeya, el retrato interior del escritor, constituye lo esencial del relato de Endériz.

¿Cómo aparece, pues, caracterizado Miguel de Cervantes en esta novelita? Los principales rasgos que se destacan son: la valentía (demuestra con sus palabras y sus hechos que no le falta valor); la resignación en su prisión (se muestra alegre y jovial pese a todas sus penalidades); su piedad religiosa (continuamente reza, pide ayuda a Dios o le agradece algún favor, etc.); el ingenio (da agudas respuestas a sus captores, tiene ocasión de escribir versos...); el humor y la ironía (da muestra de ello en varias de sus intervenciones; luego comentaré este detalle); pero, sobre todo, Cervantes queda caracterizado por su inmenso anhelo de libertad: la libertad de espíritu y, por añadidura, la libertad que le otorga el ejercicio de la escritura. Examinaré a continuación los pasajes más significativos a este respecto.

En el capítulo I, se nos presenta a bordo de la galera —el autor escribe *fragata*— Sol un soldado «con el brazo izquierdo cercenado, nariz aguileña, ojos claros y vivos y barbita rubia» (p. 7b). No hacen falta más datos para que el lector sepa que se trata de Cervantes. Contemplando las islas Marías, encendidas como rubíes, el soldado piensa un poema dedicado a ellas en las que las contempla como jardines del mar (este poema es uno de los primeros textos líricos intercalados en las breves páginas de la novela). Al ser apresada la galera por los corsarios, el soldado manco comenta: «Tras la guerra, la pobreza; tras la pobreza, el cautiverio. ¡Señor, Señor! ¿Podré, algún día, escribir tranquilo?» (p. 11b). No se pone de relieve su carácter heroico en el asalto, pues es consciente de que la lucha es desigual y no se puede hacer nada por evitar la captura (además, apenas hay descripción en este pasaje del combate).

Enseguida da muestras de su prudencia cuando intercede en favor de un pobre hombre que ha insultado a Arnaute Mamí; cuando este ordena que lo ahorquen, Cervantes argumenta que se trata de un loco y le pide que dé una

prueba de su magnificencia perdonándolo, cosa que logra. Después, todos los prisioneros van indicando su nombre para el registro; el último de todos es «Miguel Cervantes Saavedra, de profesión soldado» (p. 13b). En suma, este primer capítulo nos muestra a un Cervantes condenado a la guerra, la pobreza y el cautiverio, pero con un capital grande de prudencia e ingenio que le permite, por ejemplo, salvar la vida a un hombre en una situación crítica.

El capítulo segundo resulta muy interesante para la caracterización del escritor. Arnaute Mamí sospecha que Cervantes es un alto personaje disfrazado de soldado; por ello, se presenta con él ante el rey de Argel. Este lo considera un cautivo más, pero aquel replica: «No, no, no... En él hay algún misterio, algún poder oculto, alguna extraña cualidad que no acabo de comprender... ¡Si vieras cómo habla! ¡Qué juicios hace sobre las cosas más vulgares!...» (p. 15b). En esta entrevista Cervantes da muestras de su nobleza de alma: «Ya está el soldado Miguel de Cervantes en presencia del rey de Argel. Su mirada es tranquila y clara. Su frente luminosa. Sus movimientos naturales y con un aire de nobleza innegable» (pp. 15b-16a). Poco a poco, el rey se va interesando por él. Citaré el diálogo que se establece entre ambos:

—Es que ya dije que, además de soldado, era poeta.

—¿Pero tan pobre que no te crees digno del rescate?

—Pobre de dineros y rico de orgullo. Sin embargo, de ti, señor, dependerá que escriba o no un libro que sea asombro de la gente venidera.

—¿Un nuevo Al-Korán, acaso?

—Sí y no. Sí, porque podrá servir de libro de virtudes para todo aquel que necesite ver en él notables ejemplos de virtud. No, porque con él quiero inaugurar como una especie de religión que no tenga nada que ver con el cielo, sino con la tierra, dando a la fuerza del espíritu una nueva interpretación.

—De verdad que no te entiendo, poeta, y no sé si hablo con un loco o si el loco soy yo, pues que no se concibe para un mahometano, ni supongo que para un cristiano tampoco, que pueda haber virtudes separadas de la religión.

—Así es, en efecto, en nuestros días; y no me atrevería yo a sostener la tesis contraria en mi patria, donde todo es sospechoso de herejía. Pero me hago cuenta de que aquí, hablando contigo, ya que no tengo libre el cuerpo, tengo libre el pensamiento y trueco la libertad de éste a cambio de la prisión de la carne, para compensar lo amargo de lo uno con lo dulce de lo otro (pp. 16a-b).

⁷ No menciona Endériz a la Inquisición, aunque sí podemos adivinar una alusión indirecta al decir Cervantes «mi patria, donde todo es sospechoso de herejía».

⁸ Recordemos las célebres palabras en el prólogo de las *Novelas ejemplares*, donde en tercera persona dice Cervantes de sí mismo: «Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades». Y sabemos que sacó buen partido literario de la experiencia biográfica del cautiverio para varias de sus obras.

⁹ Estas palabras recuerdan las célebres de *Quijote*, II, 58: «La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierran la tierra y el mar: por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida».

Ante estas reflexiones, el rey de Argel se ve obligado a reconocer: «Bien se ve que eres maestro en enredos» (p. 16b). Aparte de la alusión a la futura redacción del *Quijote*, la idea que transmiten las palabras de Cervantes es bien clara: en Argel está cautivo de cuerpo, pero goza de una libertad de pensamiento que en España seguramente no tendría.⁷

Otro pasaje interesante de este capítulo lo constituye su diálogo en los baños con los alféreces Ríos y Castañeda. Ambos están felices porque confían en que llegará pronto su rescate; «Cervantes, en cambio, pobre soldado confundido con un príncipe, tenía sobre él la amenaza de que aquello durara una eternidad» (p. 17b). Pero, pese a todo, se muestra «animoso y jovial». Les dice que ellos no le hacen daño con su alegría, y asegura que será libre escribiendo:

—No lo creáis... No soy tan necio ni tan egoísta que piense que el mal de todos alivia el mío... Sed libres y felices... Es lo que yo os deseo... En cuanto a los días amargos que me esperan, estad seguros que sabré aliviarlos si tengo herramientas con que escribir, que la poesía desencadena y hace libres los espíritus, consuela los dolores y eleva el alma; puede, en fin, más que el más bárbaro verdugo y la más dura prisión (p. 17b).

Y comenta el narrador para cerrar el capítulo: «El espíritu de Cervantes se plasmaba en aquellas sus dulces palabras de consolación, volaba hacia las luces de la tarde que declinaba; tenía catorce alas como un soneto...» (p. 17b).

El comienzo del capítulo tercero nos retrata a Cervantes como hombre curioso: se insiste en que no cree cercana su liberación, por el mucho dinero que piden por ella. ¿Qué hacer, entonces? «Paciencia; mirar a este cielo turquesa de Argel y estudiar a este mundo nuevo en que hemos caído, procurando sacar provecho de la lección» (p. 18b). Por su parte, el narrador comenta: «Ya hemos visto que tomó con resignación su triste suerte» (p. 19b).⁸ Y lo retrata también como hombre decidido a la libertad; cuando *El Dorador* le propone la fuga, le responde así:

—Un brazo me falta, y si no me faltara, diéramo con gusto por la libertad, que, sin libertad, la vida es mil veces peor que la muerte misma. Así pues, a aquel que lograrme pueda esa libertad y lo haga con el desinterés que tú me manifestas, no sólo le deberé la vida, sino más que la vida, aunque ya dije lo que entre la libertad y la vida existe (p. 20b).⁹

Cervantes insiste en proclamar su valor: «Nada me asusta» (p. 20b). Y el narrador explicita que era un «hombre extraordinariamente valeroso» (p. 20b). Igualmente, queda caracterizado aquí como hombre piadoso:

—Señor mío Jesucristo... Grande es tu nombre y tu poder y benditos y alabados sean el uno y el otro... Mas si te apiadaras de este pobre esclavo tuyo y quisieras consentir en arrancarle de este sitio en que me hallo, reintegrándome a mi patria y a los míos, donde aún puedo ser útil en mi inutilidad, tu misericordia sería infinita y mi agradecimiento sería eterno... Padre nuestro que estás en los cielos... (p. 21b).¹⁰

¹⁰ Y tras la oración, se indica, queda como en éxtasis. Poco antes había jurado por la Santísima Trinidad (p. 20b).

A su vez, Cervantes no olvida en su cautiverio que es escritor, y así compone una poesía dedicada a la princesa Zulima, la hija del rey de Argel, de la que está enamorada el jardinero Juan: «Princesa, princesa, que en los jardines del rey...» (ver los versos en la p. 23a-b). Un aspecto muy importante lo va a constituir su amistad con Juan, con quien Cervantes comparte el protagonismo en la parte final de la novela. *El Dorador* le ha presentado a Juan de Valtierra como cristiano y navarro: «¿Cristiano y navarro?... Las dos, para mí, prendas de calidad» (p. 21a), comenta Cervantes. Juan organizará la fuga de Cervantes, para lo cual este habrá de pasar un tiempo encerrado en un pozo del jardín del rey. En esos tres meses que comparten, los dos españoles se convierten en amigos inseparables, hasta el punto de formar un solo corazón: «Entre aquellos dos hombres, enamorado el uno y el otro poeta, se hizo una enorme pausa entrañable que los abrazaba de corazón a corazón en su propia quietud» (p. 23b). El amor (Juan y Zulima) y la amistad (Cervantes y Juan) serán los dos temas nucleares en este tramo final del relato.

En fin, el capítulo IV y último insiste en esa leal amistad que se ha entablado entre ambos y en el deseo de libertad del escritor. Cervantes, en efecto, se siente libre escondido en el pozo:

Dura y penosa era la existencia del pobre Miguel de Cervantes en aquel miserable pozo del jardín de Azán Bajá que Juan de Valtierra le había proporcionado como escondite, hasta esperar su liberación. Pero con todo, no pasaba día sin que Cervantes diera gracias a Dios por tan tremendo beneficio, pues entre vivir la esclavitud de los baños y sin esperanza, y aquella relativa libertad

y la creencia de poder escapar un día, no cabe duda que existía un beneficio. Además había conocido a Valtierra, un hombre completo, un amigo leal, una de esas almas que confirman lo que el hombre tiene de buena levadura cuando no de mala (p. 24a).

En esas largas horas de inactividad y reflexión, Cervantes sigue soñando con la libertad: «Y soñaba con la libertad. Y la veía siempre en forma de paloma. Llegaba hasta él, revoloteaba sobre su cabeza, se posaba sobre sus hombros y cuando se alargaba su mano para conseguirla, se le escapaba siempre» (p. 24a-b). Cuando se acerca el momento de la fuga, Juan le anima diciéndole: «Es que hace falta valor», a lo que responde Cervantes: «Para huir de Argel, no me falta... No tanto para huir de ti puesto que, para mí, ya eres como un hermano...» (p. 24b). Juan, que también le ha cobrado gran afecto, vaticina ahora: «Tengo para mí que, andando el tiempo, tú serás una gloria de nuestra patria» (p. 25a). Ambos hombres se dan la mano y se abrazan, ya totalmente identificados.

Nos acercamos al desenlace. La impaciencia devora a Cervantes: «Dios había atendido su ruego... A España, a la patria otra vez...» (p. 26a). Y se despide del buen jardinero con estas palabras: «¡Adiós, amigo mío, hermano! ¡Suceda lo que suceda, no te olvidaré nunca!» (p. 28b). Todo está preparado, un bajel cristiano espera cerca... Sin embargo, la llegada de *El Dorador* con gente armada desbarata el plan; indica que busca a Juan, y que no tiene nada contra Cervantes; es más, se ofrece a protegerlo, pero este dignamente rechaza su protección. El escritor es devuelto a su prisión:

La policía del Baxí, que ya se llevaba a Valtierra por delante, ató fuertemente a Cervantes, después, y lo trasladó de nuevo a los baños, donde se le sujetó con una cadena. El sueño de su libertad se ha esfumado otra vez. Ya, de nuevo en la cárcel, sólo piensa en la suerte que correrá su amigo, el leal Juan de Valtierra, el amante de Zulima, la hija del rey Azán, el hombre apasionado y bueno (pp. 28b-29a).

Juan es ahorcado al día siguiente en los jardines reales. La princesa ha tratado de interceder por él, pero no ha servido de nada. Estas son las líneas finales de la novela:

Cervantes llora amargamente. Y no aquel día solamente, sino cuantos le quedaban todavía por estar en prisión en aquel cautiverio que duró más de cinco años y del que él solía decir, ya libre y en España:

—Ni me salvaron los frailes dedicados a rescatar cautivos, ni el Estado de la Monarquía que defendí y por la que perdí mi mano izquierda. Me salvaron los amigos, que son los únicos que existen, cuando existen (p. 29b).

Un aspecto que no he comentado todavía, pero que resulta bastante evidente, es el paralelismo que existe entre la situación del protagonista del relato y la del autor, un exiliado republicano español, también escritor; entre la falta de libertad que padecen los cristianos en Argel y la situación en la España de los primeros años de posguerra, paralelismo que se explicita, por ejemplo, cuando el autor equipara los *baños* con los campos de concentración de su presente histórico («aquella prisión, que hoy llamaríamos campo de concentración», p. 18b). Es un detalle que ya notó Jesús Arana Palacios (1993:498): «Hace decir Ezequiel Endériz a Cervantes en esta obra frases que podrían aplicarse sin mucha dificultad a la propia situación del novelista».

3. Breves notas sobre el estilo

Seguramente el rasgo estilístico más notable de la novela es la abundancia de símiles e imágenes: la mañana como una rosa de mar abierta (p. 7a); el agua del mar como esmeralda líquida (p. 8b), que enciende las islas Tres Marías «como tres rubíes» (p. 8b), las cuales se equiparan además con *oasis* y *estrellas* (p. 9); las naves corsarias de Arnaute aparecen «ligeras como centellas» (p. 10a); en la descripción de la ciudad de Argel, «blanca y marítima, con rumores de caracola» (p. 13a), la torre de la mezquita se alza «como una flecha dorada» (p. 13a); las estrellas son «novias blancas / que viajan por el cielo en un coche / de pedrerías» (p. 26b), etc. Encontramos alguna metáfora I de R: «El dulce caramelo de su vida» (p. 9), alguna serie trimembre: «Yo soy blando, generoso, magnánimo...» (p. 11b); y algún recurso de oralidad, del tipo: «Ved... y ved...» (p. 11b).

Algunos breves pasajes, sobre todo descriptivos de paisajes o ambientes, presentan cierto tono poético: «Y las estrellas, líricas y movedizas, iban colocándose en el amplio terciopelo de la noche argelina que recogía la canción aquella como en una ancha copa de brisa y ensueño...» (p. 26a-b); «la noche era clara, demasiado clara. Sobre Argel dormida, la plata de la luna sacaba metálicos reflejos de

la blancura de las casas. Todo era silencio y misterio» (p. 28a). Ya he comentado, además, que en el relato se intercalan algunos poemas, atribuidos a Cervantes, pero compuestos en realidad por Endériz.

El humor y la ironía se hacen presentes por medio de breves comentarios puestos en boca de Cervantes: por ejemplo, la referencia antisemita al hablar de los mercaderes judíos que van en la *Mendoza* (dice que se jugarían la vida, pero no la mercancía, p. 8a).¹⁰ Cuando el corsario que los apresa comenta que los prisioneros que no tengan dinero serán convertidos en esclavos o servirán como alimento para sus tigres, Cervantes comenta irónico: «Tanto honor, señor capitán...» (p. 12a). Luego el rey de Argel le explica que ha pedido como rescate su peso en plata, y Cervantes le replica que le pese pronto o le den más de comer, porque si no perderá dinero. En un determinado momento, Juan afirma que Zulima es la mujer de su vida, a lo que responde Cervantes: «Cuidado, porque estas mujeres de nuestra vida suelen ser las mujeres de nuestra muerte» (p. 22b).¹¹

En fin, llamaré la atención sobre algunos *deliciosos* anacronismos o errores (no los considero voluntarios) que incluye la novela: ya en la primera línea, el narrador habla de las *fragatas* españolas (p. 7a); poco después alude a las *piraguas* corsarias de Arnaute (p. 10a); en los *baños*, la corneta del presidio toca diana (p. 21a); Zulima es «tostada como un nardo [sic]», (p. 22a)...

4. Final

Ciertamente, no estamos ante una novela de excepcional calidad literaria que evoque narrativamente el cautiverio de Cervantes en Argel. Sí ante una pieza curiosa e interesante, sin mayores pretensiones literarias, en la que lo esencial es la caracterización de Cervantes, como escritor y como cautivo anheloso de libertad. O, mejor: la identificación personal e íntima que se adivina —aunque no se explicita— entre el protagonista del relato, Cervantes, el cautivo de Argel, y el autor, Ezequiel Endériz, republicano español exiliado en Francia.

¹⁰ También en el capítulo III gasta bromas a un judío.

¹¹ Se trata de un comentario humorístico, pero acabará convirtiéndose en trágica realidad.

Bibliografía

- Arana Palacios, Jesús, «Más noticias sobre Ezequiel Endériz», *Príncipe de Viana*, año 54, núm. 199 (mayo-agosto de 1993), pp. 483-499.
- Corella Iraizoz, José María, *Historia de la literatura navarra (Ensayo para una historia literaria del Viejo Reyno)*, Ediciones Pregón, Pamplona, 1973.
- Endériz, Ezequiel, *El cautivo de Argel. Novela corta inédita*, [Imprimerie Portes et San Jose], Toulouse, s. a., [D. L., 1949].
- «Endériz Olaverri, Ezequiel», ficha en http://www.fpabloiglesias.es/archivo-y-biblioteca/diccionario-biografico/biografias/5059_enderiz-olaverri-ezequiel.
- Garcés, María Antonia, *Cervantes en Argel. Historia de un cautivo*, Gredos, Madrid, 2005.
- García-Sanz Marcotegui, Ángel, *Navarra, conflictividad social a comienzos del siglo xx*, Pamiela, Pamplona, 1984.
- *Republicanos navarros*, Pamiela, Pamplona, 1985.
- *Diccionario biográfico del socialismo histórico navarro (I)*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2007, pp. 480-490.
- «E. Endériz (1889-1951) y V. Gabirondo (1884-1939). Dos exponentes del periodismo de la República y la Guerra Civil», en *Comunicación, cultura y política durante la II República y la Guerra Civil. II Encuentro de Historia de la Prensa*, vol. 1, coord. Manuel Tuñón de Lara, Universidad del País Vasco-Servicio de Publicaciones, Vitoria, 1990, pp. 268-281.
- Gil Gómez, Luis, *Otra galería de tudelanos ilustres*, Diputación Foral de Navarra, Pamplona, 1978 (Colección Navarra. Temas de Cultura Popular, 326).
- González Ruano, César, *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*, Gustavo Gili, Barcelona, 1946.
- *Mi medio siglo se confiesa a medias. Memorias*, Renacimiento, Sevilla, 2004.
- Iribarren, Manuel, *Escritores navarros de ayer y de hoy*, Gómez, Pamplona, 1970.
- Martín Nogales, José Luis, *Cincuenta años de novela española (1936-1986). Escritores navarros*, PPU, Barcelona, 1989.
- Mata Induráin, Carlos, *Navarra. Literatura*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2003.
- Ruiz Pérez, Jesús, «Soviet y República. La lógica insurreccional de la extrema izquierda republicana durante el trienio bolchevista», en *Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea: Movimientos sociales en la España contemporánea*, Vitoria, 20 a 22 de septiembre de 2006 (edición digital).
- Sánchez-Ostiz, Miguel, «Endériz Olaverri, Ezequiel», *Gran Enciclopedia Navarra*, vol. IV, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1990, p. 290.

Cervantismos olvidados: Sir Walter Scott

ALFREDO MORO MARTÍN
Universidad de Salamanca

1. Introducción

La admiración de Sir Walter Scott por Miguel de Cervantes no es ningún secreto. Las referencias al autor español y su obra abarcan tanto la correspondencia personal del autor escocés y sus diarios como su producción novelística y ensayística, en la que aparecen numerosas citas del *Quijote* y de otras obras cervantinas como las *Novelas Ejemplares* o *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda* (Snel-Wolfe 1932:301-311). De hecho, Scott parece haber iniciado y cerrado su carrera novelística bajo el influjo de Cervantes. Tal y como señala uno de sus biógrafos, Scott sintió el deseo de destacar algún día en el mundo de la ficción gracias a la lectura de las *Novelas Ejemplares* durante un largo periodo de convalecencia juvenil (Johnson 1971:1244), por lo que el escritor en ciernes parece haber sentido un impulso decididamente cervantino desde su juventud. A su vez, su yerno, John Gibson Lockhart señala cómo el autor escocés habría querido escuchar el prólogo del *Persiles* en uno de sus últimos días con vida, algo que confirma la fascinación que Scott sintió a lo largo de toda su existencia por Miguel de Cervantes (Bell 1932:70).¹

Pese a esta reconocida fascinación, y pese a los cientos de referencias al *Quijote* en las novelas de Walter Scott (Snel-Wolfe 1932:301), la crítica cervantina parece no haber prestado demasiada atención a la posible influencia del modelo novelístico que el *Quijote* ofrece a la obra del autor escocés. Animados por el talante quijotesco de héroes como Edward Waverley, autores como Alexander Welsh (1981), Theodor Wolpers (1986), Wolfgang G. Müller (1988), o más recientemente, Heinz-Joseph Müllenbrook (1999), han relacionado a ciertos personajes de las novelas de Scott con la figura quijotesca. Sin embargo, existe una preocupante carencia de monografías o estudios que

¹ El claro interés de Scott por la obra de Cervantes se manifiesta incluso en un revelador desliz que se produce en la obra que quizás resulte menos apropiada para una posible influencia de Cervantes, sus *Letters on Demonology and Witchcraft*, uno de los últimos trabajos del autor escocés, publicadas en 1830. En las *Letters*, Scott hace un repaso de la presencia de la brujería tanto en Gran Bretaña como en el continente, y al referirse a la brujería en España menciona una supuesta escuela nigromántica en El Toboso (*Letters*, VII, p. 213), probablemente queriendo hacer referencia a la escuela nigromántica de Toledo, la *Ars Toletana*, y no a la patria de Dulcinea.

aborden la influencia del «quijotismo de Cervantes» (Ortega y Gasset 1998:87) o del «cervantismo» (Britton 1993:22-23) en la obra del autor escocés. Tras el temprano (y breve) estudio del profesor sueco Carl August Hagberg, *Cervantes et Walter Scott: parallèle littéraire* (1864), son pocos los autores que han abordado las conexiones entre la novelística de Walter Scott y la de Cervantes, y los que lo han hecho se han centrado más bien en aspectos concretos de esta posible influencia, como el empleo de diferentes intermediarios narratoriales en los prefacios a las novelas de Waverley (Waswo 1980, Gaston 1991).²

Si bien la presente comunicación no puede ni pretende resolver estas carencias, el objetivo de la misma se ve directamente motivado por esta ausencia de estudios sobre la concepción novelística de Scott y sus vínculos con el *Quijote*. En ella se pretende abordar esta cuestión desde el ejemplo temprano y paradigmático de la primera novela del autor escocés, *Waverley, or 'tis Sixty Years since* (1814), en la que Scott no solamente sienta las bases de su propia narrativa, sino también de la novela histórica en toda Europa. El ejemplo de *Waverley* supone por lo tanto un interesante banco de pruebas en el que medir la influencia de la gran novela cervantina en el método novelístico del autor escocés. Como se tratará de exponer en esta comunicación, la manera de Cervantes, y su recepción filtrada a través de los grandes autores cervantinos ingleses del segundo tercio del siglo XVIII, se convertirán en una importante herramienta mediante la que el novelista escocés aborda en su obra temáticas como la relación entre el *romance* y la realidad, el presente y el pasado, o el arte y la vida, cuestiones de importancia capital tanto en la obra de Cervantes como en la novelística de Walter Scott.

2. Walter Scott y su posición intermedia en la recepción británica de Cervantes

Sin embargo, antes de abordar el cervantismo de *Waveley*, conviene establecer una serie de reflexiones previas sobre la recepción que Walter Scott hace de Cervantes y su lugar en la recepción general que las letras inglesas hacen del *Quijote* en el siglo XIX, ya que, tal y como señala McDonald (1959:37), «parece lógico que su interpretación del *Quijote* marcara la influencia de esta novela en su escritura». Con el advenimiento del Romanticismo, la literatura en lengua inglesa —influida en gran medida por la novedosa reinterpretación de la novela cervantina llevada a cabo por los románticos alemanes— comienza a descubrir una dimensión heroica y noble en la figura quijotesca. La nueva

² Más recientemente, Robert ter Horst (2000), Michael Gerli (2005) y Howard Mancing (2009) se han ocupado de la influencia de Cervantes en las novelas de Waverley. Ter Horst trata las afinidades entre la obra de Cervantes y la del autor escocés, así como la similar relación inclusiva respecto al *romance* de ambos autores. Gerli analiza la utilización de Cervantes por parte de Scott en relación a sus propios planteamientos sobre la legitimidad del género de la novela a principios del siglo XIX, mientras que Mancing, limitado al contexto de un capítulo sobre la recepción de Cervantes en Gran Bretaña durante los siglos XIX y XX, subraya la fascinación del autor escocés por Cervantes y ciertos paralelismos entre ambos autores. En su entrada para la *Gran Enciclopedia Cervantina* sobre la recepción del *Quijote* en el Reino Unido, Pedro Javier Pardo también ha explorado la recepción de la obra cervantina por parte de Walter Scott en el contexto de la recepción británica del *Quijote* durante el Romanticismo. La entrada de Pardo se encuentra en estos momentos en prensa.

interpretación *trágica* de la novela es representada magistralmente por escritores como Charles Lamb, en cuya opinión, el propósito de Cervantes no fue la risa, sino más bien las lágrimas (citado en McDonald 1959:38). Sin embargo, pese a la preponderancia de estas nuevas ideas en torno a la novela de Cervantes, ciertos románticos británicos adoptarán un posicionamiento intermedio respecto al *Quijote*, más acorde con la interpretación más flexible de autores como Henry Fielding o Tobias Smollett. Tal es el caso de William Hazlitt, quien, aun reconociendo el potencial satírico de la novela, creía que no podría existir un error mayor que «considerar a Don Quijote como una simple obra satírica, o un intento, llevado a cabo por ásperas chanzas, de hacer explotar la largamente olvidada orden de caballería» (citado en McDonald 1959:88). En este sentido, la posición de Scott respecto al *Quijote* es en ciertos aspectos reminiscente a la de Hazlitt, ya que reconoce tanto la dimensión satírica de la novela como su potencial idealizante, algo poco común entre algunos románticos ingleses, tal y como el ejemplo de Charles Lamb demuestra. Para Scott, tal y como señala McDonald (1959:38), los objetivos satíricos del *Quijote* se dirigían fundamentalmente en contra de las extravagancias propias de las imitaciones del *Amadís de Gaula*, pero no frente al *romance* como género en sí mismo, género que Scott apreciaba profundamente, tal y como sus *Essays on Chivalry, Romance, and the Drama* (1815-24) demuestran. Para McDonald (1959:40), el hecho de que Scott se refiriera al *Quijote* habitualmente como *romance* refleja su comprensión de la novela cervantina como una obra de arte mucho más inclusiva de lo que la interpretación *dura* de la novela generalmente había reconocido. Esta concepción inclusiva le acercaría al *comic romance* de Henry Fielding, capaz de combinar lo inusual y romancesco con lo humorístico y realista:

Viewing the novel as a whole, Scott apparently conceived it to be a comprehensive work of art with an unmistakable foundation in reality, a kind of comic romance that combined the marvelous, the humoristic, and the realistic (McDonald 1959:41).

Esta hipótesis de McDonald no resulta descabellada, especialmente si se tiene en cuenta la veneración del escritor escocés por los principales representantes británicos del *comic romance*, Henry Fielding y Tobias Smollett, a los que Scott dedicó sendas biografías y ensayos críticos en su *Lives of the*

Novelists, publicadas entre 1821 y 1824. De este modo, la opinión crítica del romántico Scott sobre el *Quijote* quedaría situada en una posición intermedia «between the earlier extremes which regarded the novel as satire or pure farce and some contemporary extreme which regarded it as essentially tragic» (McDonald 1959:42). Contrariamente a lo que cabría pensar respecto a uno de los símbolos del romanticismo europeo, Scott parece acercarse más a la mesurada concepción inglesa del *Quijote* predominante durante el segundo tercio del siglo XVIII que a la romántica que había comenzado a cobrar fuerza durante el último. Y será precisamente el equilibrado entendimiento de la novela cervantina característico de autores como Henry Fielding el que permita a Scott manejar las principales temáticas que aparecen en *Waverley*; la relación entre pasado y presente, *romance* y realidad, y realidad y ficción, convirtiéndose en un heredero directo de la interpretación que el siglo XVIII inglés hace de la novela cervantina.

3. La novela como suma de contrastes cervantinos

Tal y como se ha señalado anteriormente, Walter Scott pone en juego en su primera novela, *Waverley, or 'tis Sixty Years since* (1814) una serie de temáticas de clara procedencia cervantina. La disparidad entre el *romance* y la realidad, entre el pasado heroico y el presente prosaico, o entre la propia realidad y la ficción juega un papel fundamental dentro de su primera novela. Sin embargo, pese a la reconocible influencia de Cervantes en estas temáticas fundamentales en el universo de *Waverley*, Scott emplea un envoltorio novelístico que se encuentra visiblemente influido por la recepción que los novelistas ingleses de mediados del siglo XVIII hacen de la novela cervantina; y especialmente por el ejemplo de *Tom Jones* de Henry Fielding (1749), la primera gran novela cervantina de la literatura inglesa, definida por Dorothy van Ghent (1967:67) como «la primera novela inglesa en la que se siente, de manera completa y directa, el influjo de *Don Quijote*».³ La influencia de esta novela en *Waverley* ha de ser cifrada en el método contrastivo mediante el que Walter Scott articula las temáticas cervantinas anteriormente mencionadas. En *Tom Jones*, el narrador, en uno de los múltiples capítulos introductorios de carácter teórico que pueblan la novela, declara cómo el contraste es su principal principio estructural, señalando cómo «the jeweler knows that the finest brilliant requires a foil; and the painter, by the contrast of his figures, often acquires great applause» (*Tom Jones*, V, 1, p. 169). El método contrastivo es empleado

³ En *Tom Jones* Fielding profundiza en los aspectos cervantinos ya tratados en su primera novela, *The History of the Adventures of Joseph Andrews and his friend, Mr. Abraham Adams* (1742), que define como «written in the manner of Cervantes». La desaparición de figuras quijotescas como Joseph Andrews o Abraham Adams en *Tom Jones* implica un movimiento de la recepción explícita de Cervantes hacia una asimilación profunda del método cervantino en el proceder novelístico de Fielding. Pedro Javier Pardo ha analizado exhaustivamente el cervantismo de *Tom Jones* en su tesis doctoral, *La tradición cervantina en la novela inglesa del siglo XVIII* (1997:785-898) y en dos artículos más recientes (2006 y 2007) en los que explora el lugar de Fielding y de *Tom Jones* dentro de la recepción de Cervantes en la novela inglesa del siglo XVIII.

por Fielding como un medio para articular la inclusividad característica de su *comic romance*, capaz de amalgamar lo noble y heroico con lo bajo y lo picaresco en su trama. Por su parte, el narrador de *Waverley* pronto señala, en una retórica reconociblemente similar a la del narrador de Fielding, cómo el *contraste* resulta el medio más apropiado para retratar «aquellas pasiones comunes a todos los hombres en todos los estratos de la sociedad», tomadas del «gran libro de la Naturaleza»:

Some favourable opportunities of *contrast* have been afforded me, by the state of society in the northern part of the island at the period of my history, and may serve at once to vary and to illustrate the moral lessons which I would willingly consider as the moral part of my plan, although I am sensible of how short these will fall of their aim, if I shall be found unable to mix them with amusement,—a task not quite so easy in this critical generation as it was “Sixty Years since” (*Waverley*, I, 1, p. 5).

El contraste ofrece por lo tanto la oportunidad de componer una obra que no se constituya como «un romance caballeresco» ni como «un relato de las costumbres modernas» (*Waverley*, I, 1, p. 4), ocupando ese territorio intermedio característico de la novelística de Fielding y retratando de esta manera las preocupaciones centrales que se desprenden de la novela de Scott.

Quizás la temática principal de la novela de Scott sea el contraste entre las aspiraciones románticas propias de la juventud y el choque con la dura realidad. Esta problemática es retratada en la novela a través de la figura de Edward Waverley, un joven noble inglés con una extraordinaria capacidad imaginativa y un amor desmesurado por la literatura. La falta de disciplina en su educación convierte al joven Waverley en un ávido lector, especialmente interesado por las obras de Shakespeare, Milton o de los romances caballerescos españoles, que habrían contribuido a su «stock of chivalrous and romantic lore» (*Waverley*, I, 3, p. 14). A estos intereses literarios se une un pasado familiar caballeresco y heroico, ejemplificado por las hazañas de Willibert de Waverley en Tierra Santa (*Waverley*, I, 4, p. 16), algo que hace que el joven noble viva imbuido en un mundo ideal de fantasía y heroicidad. Pese a las evidentes similitudes con la figura quijotesca, Scott pronto acaba con los paralelos con el hidalgo manchego, declarando que su intención no es seguir a Cervantes en la descripción de «such total perversion of intellect as misconstrues the objects

actually presented to the senses, but that more common aberration from sound judgement, which apprehends occurrences indeed in their reality, but communicates to them a tincture of its own romantic tone and colouring» (*Waverley*, I, 5, p. 18). La intención de Scott, por lo tanto, no es retratar la locura quijotesca, sino más bien esa coloración romántica juvenil, que será contrastada con la realidad de Gran Bretaña a mediados del XVIII, época en la que se sitúa la novela. Este contraste comienza a articularse una vez que Waverley es enviado al servicio militar, y en un periodo de ausencia del servicio decide visitar al barón de Bradwardine en los *lowlands* escoceses. El barón supone la introducción de Waverley a la realidad escocesa, con sus bandidos y sus clanes tribales, algo que pronto despierta la imaginación romántica del joven inglés, que ansía conocer más sobre la ancestral cultura del norte de las islas. Este interés se convierte en fascinación una vez que Waverley es presentado, en una nueva escapada, a Donald Bean Lean (*Waverley*, I, 16-17), una especie de Robin Hood local, y a Fergus MacIvor (*Waverley*, I, 18), uno de los líderes tribales de los Highlands, envuelto en las maquinaciones previas a la insurrección jacobita frente a la monarquía hanoveriana de 1745. Fergus consigue atraer a Waverley hacia la causa jacobita, que es asociada por el joven inglés con sus propias fascinaciones románticas y literarias, así como con un pasado feudal y caballeresco, algo que se ve confirmado una vez que Fergus presenta a Charles Edward Stuart —el pretendiente Estuardo a la monarquía británica y principal impulsor de la revuelta jacobita— al joven e idealista noble inglés en el palacio de Holyrood (*Waverley*, II, 17, pp. 193-196). El «*adventurer*», un astuto político consciente de la importancia de la propia imagen a la hora de ganar adeptos para su causa, es inmediatamente transformado románticamente por Edward, que ve en él al héroe de un *romance*:

Unaccustomed to the address and manners of a polished court, in which Charles was eminently skillful, his words and his kindness penetrated the heart of our hero, and easily outweighed all prudential motives. To be thus personally solicited for assistance by a prince, whose forms and manners as well as the spirit which he displayed in this singular enterprise, answered his ideas of a hero of romance; to be courted by him in the ancient halls of his paternal palace, recovered by the sword which he was already bending towards other conquests, gave Edward, in his own eyes, the dignity and importance which he had ceased to consider as his attributes (*Waverley*, II, 17, p. 193).

De esta manera, Escocia, su pasado gaélico y tribal, y la causa jacobita son asociadas por Edward Waverley con sus nociones románticas de la realidad, propiciadas en gran medida por su juventud e inexperiencia en el mundo.

Sin embargo, esta romantización de la realidad escocesa del 45 se verá contrastada a lo largo de toda la novela con otros aspectos menos ideales y que apuntan a la verdadera situación de Escocia «sixty years since». En primer lugar, la hacienda del Barón de Bradwardine, que había fascinado a Edward por su pasado feudal y su ambientación deliberadamente arcaizante, se verá contrastada con la aldea circundante, que el narrador retrata como «depriamente» y reveladora de «una estagnación de la industria, y quizás del intelecto» (*Waverley*, I, 8, p. 33). Las motivaciones aparentemente justas y heroicas de la causa jacobita se verán contrastadas con los intereses puramente económicos de la mayoría de los líderes tribales, ejemplificados en el maquiavélico Fergus MacIvor, más preocupado en ciertos momentos de obtener una baronía por parte de Charles Edward Stuart que del éxito o justicia de la revuelta jacobita (*Waverley*, III, 6, pp. 250-254); o por los antirrománticos motivos de los estratos más bajos de la soldadesca, que se ven forzados a adoptar la empresa jacobita como único medio para alcanzar la supervivencia económica en una sociedad feudal en la que muchos de ellos todavía dependen de sus señores (*Waverley*, II, 16, p. 189). A su vez, el propio ejército jacobita, con sus orgullosos y pintorescos líderes tribales a la cabeza, se ve contrastado con la poca disciplina militar de los súbditos de los clanes, con apenas vestimenta y en un estado de penuria extrema, que el narrador compara con unos bandidos (*Waverley*, II, 21, p. 193). La empresa jacobita, pese al romanticismo con el que es percibida por Edward Waverley, resulta anacrónica y condenada al fracaso, y se revela como un intento no excesivamente distinto de los esfuerzos quijotescos por resucitar la andante caballería. Quizás pueda existir una cierta justicia en las reclamaciones dinásticas de los Estuardo, pero «el aventurado intento de un ejército que no excedía los cuatro mil hombres, y de estos, ni siquiera la mitad, en el mejor de los casos, bien armados, por cambiar el destino y alterar la dinastía de los reinos británicos» (*Waverley*, II, 21, p. 215) se constituye como una empresa quijotesca, condenada al choque con la dura realidad. Las consecuencias que el involucramiento de Edward en la revuelta jacobita tienen para sus propios familiares (*Waverley*, III, 2, p. 235), así como los desastres de la guerra y la desolación que esta acarrea consigo hacen despertar a Waverley de su sueño romántico, que se torna en «un sueño extraño

horrible e innatural» (*Waverley*, II, 23, p. 221). De esta manera, Edward Waverley interioriza el contraste que el lector ha podido percibir a lo largo de toda la novela, esa discrepancia entre los irresponsables sueños románticos de la juventud, que él mismo asocia inconscientemente con la causa jacobita, y la dura realidad, la de una sociedad en la que los actos heroicos propios de los héroes románticos o de las hazañas de Willibert de Waverley son imposibles de revivir. El reconocimiento de esta discrepancia convierte a Edward en un «hombre más triste pero más sabio» (*Waverley*, III, 16, p. 296), plenamente consciente de que «el *romance* de su vida había acabado, y de que su verdadera historia ahora había comenzado» (*Waverley*, III, 13, p. 283). En esta serie de contrastes entre el pasado heroico y el presente prosaico, o entre el *romance* y la realidad de la historia, esta última gana la partida. Pese a la belleza del intento de revivir un pasado heroico, la realidad acaba imponiéndose, justo tal y como ocurría en la inmortal novela de Cervantes.

Existe a su vez un último contraste que resulta no menos cervantino que los que han sido analizados hasta este momento, y este no es otro que el contraste entre la propia narración y las reflexiones que el narrador hace sobre ella, algo que nos lleva a la dimensión puramente diegética del relato. Este contraste se articula gracias a la asunción de la pose de editor-historiador por parte del narrador, que si bien recuerda en cierto modo al papel de Cide Hamete Benengeli, que compilaba su historia en los anales manchegos, renuncia al complejo entramado narratorial propio del *Quijote*, algo que acerca al narrador de *Waverley* al «*historian*» de *Tom Jones*.⁴ Sus constantes reflexiones sobre lo narrado utilizan una serie de metáforas muy reminiscentes de la iconografía que el narrador de *Tom Jones* emplea habitualmente. Así, por ejemplo, el narrador de *Waverley* compara su historia a «a humble English post-chaise, drawn upon four wheels, and keeping his majesty's highway» (*Waverley*, I, 5, p. 24), que recuerda deliberadamente al viaje al que el narrador de la novela de Fielding invitaba a sus lectores (*Tom Jones*, XVIII, 1, p. 763). Al igual que el narrador de *Tom Jones*, que despóticamente se declaraba como el legislador de su nueva provincia literaria (*Tom Jones*, II, 1, p. 60), el narrador de Scott advierte a sus lectores sobre la tiranía que está dispuesto a ejercer sobre ellos, mostrando su capacidad de extender o acortar sus materiales según sus propios designios (*Waverley*, II, 1, p. 115). A su vez, de una manera similar a la del narrador de *Tom Jones*, que declaraba cómo su historia en ciertos momentos parecería permanecer estática, y en otros volar (*Tom*

⁴ Paradójicamente, Scott adoptará una serie de narradores y editores ficcionales bastante similares a los cervantinos en el resto de su producción novelística, tal y como Waswo y Gaston han analizado. En la introducción a *The Monastery* (1820) el «autor de *Waverley*» se permitirá incluso el lujo de comparar al capitán Clutterbuck, uno de estos agentes narratoriales, con Cide Hamete Benengeli: «How is it possible it should be otherwise, when you reckon among your corporation the sage Cid Hamet Benengeli, the short-faced president of the *Spectator's* club, poor Ben Siltan, and many others, who have acted as gentlemen-ushers to works which have cheered our heaviest, and added wings to our lightest, hours?» (p. XLVIII).

Jones, II, 1, p. 60), el narrador de Scott compara su proceder novelístico con el progreso de una piedra tirada por un truhán colina abajo, lenta al principio, pero adquiriendo una enorme celeridad al final (*Waverley*, III, 23, p. 330). Estas evidentes similitudes en la imagería que los narradores de *Tom Jones* y *Waverley* emplean se ven confirmadas por las similares contradicciones que se derivan de su asunción de la pose historicista y de la evidente manipulación que ambos realizan de sus materiales históricos, apuntando a la naturaleza evidentemente literaria y no histórica de sus textos. En este sentido, pese a que el narrador de Scott es mucho más cercano al de Fielding, el objetivo es el mismo que se deducía del complejo entramado narratorial que Cervantes disponía en el *Quijote*, a través del cual reflejaba el proceso de manipulación que el traductor, el editor, y en ciertas ocasiones el propio Cide Hamete hacían de unos materiales supuestamente históricos. Y esta manipulación artística apunta, tanto en el caso de Scott, como en el de Cervantes, a la naturaleza no histórica, sino literaria, del texto, en definitiva, hacia su ficcionalidad, estableciendo el último contraste que se deriva de esta oposición entre narración e historia, y que no es otro que el contraste entre literatura y realidad. A través de sus distintas aproximaciones narratorias, Cervantes y Scott reflejan de manera refractada la problemática de los personajes centrales de su novela, invitando a sus lectores a no cometer el mismo error epistemológico que estos, aprendiendo a adoptar la distancia crítica necesaria respecto a la literatura y respecto a lo romántico.

De este modo, tal y como se ha tratado de reflejar en esta comunicación, el cervantismo de Walter Scott en *Waverley* se deduce de una influencia dual. Su primera novela muestra unas preocupaciones marcadamente cervantinas, pero que son sin embargo tratadas a través de una estructura novelística profundamente influida por el método contrastivo que Henry Fielding articula en *Tom Jones*. *Waverley, or 'tis Sixty Years since* supone por lo tanto un inusual caso dentro de la recepción de Cervantes en las letras inglesas, en el que se produce al mismo tiempo una influencia directa de la novela cervantina y de su recepción durante el segundo tercio del siglo XVIII. La primera novela de Scott se erige de esta manera como un último residuo de la novela cervantina inglesa de mediados del siglo XVIII en pleno Romanticismo europeo, y llevada a cabo por uno de sus más célebres representantes: un curioso caso dentro de la recepción británica de Cervantes.

Bibliografía

- Bell, Aubrey, «Scott and Cervantes», en *Sir Walter Scott Today: Some Retrospective Essays and Studies*, ed. H. J. C. Grierson, Constable, Londres, 1932, pp. 69-90.
- Britton, R. K., «Don Quixote's Fourth Sally: Cervantes and the Eighteenth-Century English Novel», *New Comparison*, 15 (1993), pp. 21-32.
- Fielding, Henry, *The History of Tom Jones* [1749], Penguin Books, Londres, 1985.
- Gaston, Patricia, *Prefacing the Waverley Prefaces. A Reading of Sir Walter Scott's Prefaces to the Waverley Novels*, Peter Lang, Nueva York, 1991.
- «The Waverley Series and Don Quixote: Manuscripts Lost and Found», *Cervantes*, 11 (1991), pp. 45-59.
- Gerli, E. Michael, «“Pray landlord, bring me those books”: Notes on Cervantes, Walter Scott and the Ethical Legitimacy of the Novel in Early Nineteenth Century England», en *Corónete tus hazañas: Studies in Honor of John Jay Allen*, ed. M. J. Mc Grath, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 2005, pp. 231-243.
- Hagberg, Carl August, *Cervantes et Scott: parallèle littéraire*, C. F. Berling, Lund, 1838.
- Johnson, Edgar, *Sir Walter Scott, the Great Unknown*, Macmillan, Nueva York, 1971.
- Mancing, Howard, «The Quixotic Novel in British Fiction of the Nineteenth and Twentieth Centuries», en *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*, ed. J. A. G. Ardila, Legenda, Londres, 2009, pp. 104-117.
- McDonald, W. U., «Scott's Conception of Don Quixote», *Midwest Review* (1959), pp. 37-42.
- Müllenbrook, Heinz J., «Scott's Waverley als 'Respons' auf Cervantes's Don Quixote», *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrage der Görres Gesellschaft*, 40 (1999), pp. 139-154.
- Müller, Wolfgang G., «Sir Walter Scott's Waverley und die Don Quijote-Tradition», *Arcadia*, 23 (1988), pp. 133-148.
- Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del Quijote*, Cátedra Letras Hispánicas, Madrid, 1998.
- Pardo García, Pedro J., *La tradición cervantina en la novela inglesa del siglo XVIII*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1997.
- «La tradición cervantina en la novela inglesa: de Henry Fielding a William Thackeray», en *Entre Cervantes y Thackeray: Sendas del Renacimiento/ Between Cervantes and Shakespeare: Trails along the Renaissance*, ed. Z. L. Martínez y L. Gómez Canseco, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 2006, pp. 73-111.
- «El Siglo de Oro del Quijote en la literatura inglesa: 1740-1840», en *La Huella de Cervantes y del Quijote en la cultura anglosajona*, ed. J. M. Barrio y M. J. Crespo, Universidad de Valladolid / Centro Buendía, Valladolid, 2007, pp. 133-158.
- «Reino Unido. Don Quijote», en *Gran Enciclopedia Cervantina*, vol. IX, ed. Carlos Alvar, Castalia, Madrid, pp. 796-838, en prensa.
- Scott, Walter, *Letters on Demonology and Witchcraft. Addressed to J. G. Lockhart* [1830], Cambridge UP, Cambridge, 2010.
- *The Monastery* [1820], Adam and Charles Black, Londres, 1896.
- *Waverley; Or, 'Tis Sixty Years Since* [1814], Oxford UP, Oxford, 2008.
- Snel-Wolfe, Clara, «Evidences of Scott Indebtedness to Spanish Literature», *The Romanic Review*, XXIII, 4 (October-December 1932), pp. 301-311.
- Ter Horst, Robert, «Effective Affinities: Walter Scott and Miguel de Cervantes», en *Cervantes for the 21st Century/ Cervantes para el siglo XXI. Studies in the Honor of Edward Dudley*, ed. F. la Rubia Prado, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 2000, pp. 199-220.
- Van Ghent, Dorothy, *The English Novel: Form and Function*, Harper Perennial, Nueva York, 1967.
- Waswo, Richard, «Story as Historiography in the Waverley Novels», *ELH*, 47, 2 (1980), pp. 304-330.
- Welsh, Alexander, *Reflections on the Hero as Quixote*, Princeton UP, Princeton, 1981.
- Wolpers, Theodor, «Der romantische Leser als Krieger und Liebhaber: Poetisierung der Realität in Walter Scott's "Waverley"», en *Gelebte Literatur in der Literatur. Studien zu Erscheinungsformen und Geschichte eines literarischen Motivs*, ed. Theodor Wolpers, Göttingen, Vandenhöck, 1986, pp. 185-197.

Diálogo entre poéticas. Dos casos de reescritura: Cervantes con *El celoso extremeño* y el escritor brasileño Autran Dourado con *Vida, paixão e morte do herói*

MARTA PÉREZ RODRÍGUEZ

Universidade de São Paulo (Brasil) / CNPq

(A María Teresa Álvarez Quicler y Tomás,
con todo mi amor y gratitud)

Decir gracias y escribir donaires es de grandes ingenios
CERVANTES

El presente estudio tiene como objetivo el mostrar una visión paralela del ejercicio de reescritura que ponen en práctica dos autores distantes, tanto por su época como por su contexto, pero que se aproximan a través de ese diálogo que se puede establecer entre sus poéticas. Se trata de explorar las dos historias breves, que escriben y reescriben, primero Miguel de Cervantes y después el brasileño Autran Dourado. Por medio de una auto-revisión crítica en la redacción de ambos, se establece el primer nexo entre ellos, aunque este no será el único. Este artículo se desdoblará en dos partes diferenciadas, que se centrarán en el trabajo realizado por cada uno en su propia novela para así, al final, desembocar en el gran eslabón que crearía el vínculo entre sus poéticas, que no es otro que el guiño que realiza Dourado hacia Cervantes.

Se ha de entender, a priori, el contexto teórico de la reescritura; ejercicio que practican estos autores en cuestión cuando dialogan, y que aparece marcado por el concepto de intertextualidad, una idea de Kristeva (1967), que propugna que todo texto deriva de uno anterior y que cualquier producción textual se debe leer a partir de otra. Esto remite a una idea de Borges, que apuntaba que la gran Biblioteca Universal consta de un solo libro que se escribe y

reescribe constantemente. A raíz de esta noción básica y bastante simplificada, la intertextualidad como teoría no deja de enriquecerse y se amplía incluso hasta la aparición de diversas ramificaciones que van dando respuesta a las más variadas inquietudes y necesidades que surgen a la hora de abordar la interpretación del texto literario. Lo que se pretende con esta concepción tan amplia de reescritura es acotarla para apenas resaltar «la mirada crítica autoral» sobre las propias obras de los dos autores aquí citados, visión por medio de la cual estos, pasado un tiempo, revisaron y modificaron en diverso grado sus textos en busca de parámetros diferenciadores, marcando así un más que posible rasgo de exigencia crítica personal. Hay que tener en cuenta que este ejercicio puede ofrecer al lector una nueva puerta de entrada al universo literario ante:

La posibilidad de considerar la literatura como una perpetua reescritura, lo cual implica que la labor del autor consist[iría] básicamente en recuperar material literario procedente de lecturas previas, con el que paulatinamente irá forjando un discurso personal adecuado a su propia individualidad (Solá 2005:3).

Al revisar el caso cervantino es evidente que este marcará los parámetros de esta «revisión textual» con cariz práctico y llevada a cabo por el propio escritor, pero con acentuada marca crítica. Al hablar de reescritura cervantina, es bastante gráfico el ejemplo que se encuentra en la novela corta titulada *El celoso extremeño*, que apareció publicada en 1613 en el conjunto de sus *Novelas ejemplares*, y de la que se posee una versión anterior en el manuscrito Porras de 1604. Esta copia manuscrita de Francisco Porras de la Cámara fue realizada nueve años antes de la que aparece firmada por Cervantes como encargo para el arzobispo de Sevilla, como bien explica Navarro Durán (2003:67): «Se atribuye a Cervantes (a pesar de su estilo desmañado y de que la trama avance a trompicones)». Esta versión es, por lo tanto, anterior a la que el propio Cervantes entregaría a la imprenta, ya con modificaciones. No se pretende aquí, en ningún momento, discutir la autoría de este texto, cuestión ya harto debatida, y sí establecer un diálogo entre ellos, con el fin de destacar el ejercicio de reescritura llevado a cabo.

Las *Novelas ejemplares* constituyeron un trabajo novedoso, en el contexto histórico-literario en el que aparecieron publicadas, por el hecho de que

tenían como objetivo el entretener y este fue uno de sus grandes logros, como asegura el cervantista Montero Reguera (2007:77). La poética de Cervantes parte de la originalidad manifiesta en su producción textual, que ya está definida en las páginas de su novela inicial, *La Galatea*, desde el planteamiento de la trama. Cervantes también tiene especial cuidado con los detalles mínimos y hace que sus protagonistas vivan «hechos posibles», sin dudar incluso, para conseguir tal efecto, en exagerar lo negativo (Navarro 2003:37).

El celoso extremeño es una novela corta incluida en el conjunto de las *Novelas ejemplares* y que cuenta la historia de un hombre que, tras hacer fortuna en las Indias, regresa a España con una edad avanzada y fortuna considerable y se casa con una joven de unos catorce años. Como resultado de esto, su mayor desasosiego pasa a ser el proteger sus bienes, incluyendo entre ellos a su joven esposa, algo que despierta sus celos y acaba siendo su perdición.

Según las investigaciones del especialista Avalor-Arce realizadas en torno a esta obra, se destacan tres grandes pilares que diferenciarían las dos versiones existentes de *El celoso extremeño*. En primer lugar, sus reflexiones se centran en los posibles destinatarios, es decir, el manuscrito Porras de 1604 habría sido escrito con el objetivo de «llegar a los mosqueteros de los corrales de comedias» y en el caso de la versión de 1613 con el fin de ser recibido por «la Grandeza española» (Avalor-Arce 1982, II:36).

Otra de las características mencionadas por Avalor-Arce se centra en la onomástica. No pretendiendo ahondar demasiado en los motivos, sí que se destaca el hecho de que en la versión manuscrita de 1604 la esposa de Carrizales se llama Isabela y en la versión impresa de 1613 se le cambia el nombre por el de Leonora. Las explicaciones que habrían motivado este cambio son diversas, las más destacables aluden a «recuerdos incómodos» siempre relacionados con la monarquía vigente durante ese periodo (Avalor-Arce 1982, II:36-37).

En relación a la trama de la novela, el cambio fundamental entre ambos textos estaría presente en el argumento. En el manuscrito Porras Isabela, la joven esposa de Carrizales, el protagonista celoso, comete adulterio; en cambio, en la historia de 1613, la muerte de Carrizales evita que se sepa con seguridad si se ha consumado la traición entre los jóvenes. Asimismo, el fin del joven Loaysa es diverso también. En el manuscrito Porras se recibe noticia de su muerte a causa de un accidente, en cambio, la versión de 1613 relata que el joven embarca hacia las Indias, es posible que en busca de la misma suerte que el celoso Carrizales.

En el ámbito de la literatura brasileña un caso próximo a este ejercicio de reescritura cervantina podría ser el del escritor Autran Dourado. Se trata de la práctica llevada a cabo por este cuando (re)elabora su propia obra para dejar registrado el proceso de transformación entre el cuento titulado *Vida, paixão e morte do herói*, publicado en 1995, y *O herói de Duas Pontes*, que (re)aparece así en una antología en el año 2006, pero ¿cómo se ha llegado a este descubrimiento de reescritura? A priori, nada hacía sospechar que esta novela infanto-juvenil fuese objeto de tanto interés para el autor, sobre todo, teniendo en cuenta una producción tan amplia como la que posee. Fue revisando su poética que encontré casualmente un texto con idénticos inicio, trama y personajes, pero que se presentaba con diferente título. Al principio, la dificultad estaba en encontrar el texto primario, dada ya aquella familiaridad, hasta que finalmente apareció nuevamente la novelita independiente de 1995 que, con una trama sencilla, contaba la misma historia que la del cuento de 2006.

En el año 1995, *Vida, paixão e morte do herói* de Dourado narraba la trayectoria de vida de un joven tan normal como otro cualquiera, pero que moría accidentalmente a causa de una bala perdida. Su heroicidad se reducía a haber portado hasta la cima de una montaña una bandera, durante un enfrentamiento armado con trasfondo político. La muerte del protagonista, Oriosvaldino, acaba transformando en el pueblo de Duas Pontes su memoria en leyenda y al personaje en mito. Así lo describe su mejor amigo, testigo presencial de los hechos: «A ojos de Francisco, Oriosvaldino en aquel momento no era un ser humano y sí una figura de bronce, en relieve, estática y perenne por su belleza», pero en cuestión de segundos, la historia da un giro trágico: «Había en los ojos de Oriosvaldino brillo y alegría, en su boca abierta y muda como un grito de victoria. Francisco oyó un silbido y vio a Oriosvaldino caer muerto al pie de la bandera que este plantara en el suelo» (Dourado 1995:82; traducción mía). La paradoja de esta historia es que el héroe muere con el seguro del arma puesto, ya que ni usarla sabía, un secreto que pesa en la conciencia de Francisco con el paso de los años, pero: «Él jamás sería capaz de destruir nuestro sueño, el mito del que vivía nuestra ciudad» (Dourado 1995:84; traducción mía) porque, y así se retoman las palabras que abren la historia, «toda ciudad que se precia tiene a sus héroes, que son cantados en prosa y verso, y sus hazañas constan en los anales» (Dourado 1995:7, traducción mía).

¿Cuáles son, entonces, las diferencias fundamentales entre las dos versiones douradianas? De entre las más significativas este estudio se detiene en dos,

a saber, el cambio radical en el título del cuento, de *Vida, paixão e morte do herói* este se transforma en *O herói de Duas Pontes*, donde se pone de manifiesto la importancia de la carga semántica en el sustantivo *héroe* que, además, es el único referente que permanece intacto en ambos títulos.

En segundo lugar, se produce la supresión del prólogo autoral intitulado: «Breves palabras sobre Oriosvaldino». La omisión de este texto prologal, acompañada de una alteración en la estructuración del mismo, priva al lector de las palabras que el autor le dedica: «Si mis lectores sienten el corazón apretado en el final de la gesta de Oriosvaldino, confórmense conmigo: fue con lágrimas en los ojos que escribí los párrafos finales de su historia» (Dourado 1995:6; traducción mía). Estas ya preconizan el desenlace fatal...

Todavía restaría una pregunta, y es ¿qué posibilitaría el diálogo entre estos dos autores distantes en espacio y tiempo? Se puede decir que la primera línea de conexión entre Cervantes y Dourado la establece el propio escritor brasileño cuando invita a que se lea y se descubra a un Cervantes no solo autor del *Quijote* sino también de las *Novelas ejemplares*.

Además de la recomendación de leer a Cervantes, si se presta especial atención al diálogo que su obra establece con los libros de caballerías, se comprobará que Dourado hace algo similar, sobre todo, al presentar al héroe de su novela: «Porque el héroe no recibió en la pila bautismal ni en los libros del registro civil el nombre de Orlando, Cid, Galaaz, Reinaldo o Riobaldo, uno de esos nombres bonitos de los libros de caballerías o de antiguas aventuras caballerescas» (Dourado 1995:8; traducción mía). Y es una técnica que está lejos de ser una mera casualidad, puesto que le da continuidad en la trama: «Como sucedía con todos los héroes de caballería, que eran puros, a pesar de tentados, lo mismo sucedió con Oriosvaldino. Quien tentó a nuestro héroe fue la propia Natalia...» (Dourado 1995:45; traducción mía).

La narrativa douradiana en este caso obedece a la práctica testimonial, el narrador ha recibido la historia de un modo indirecto:

El narrador oyó a las más diversas personas para coger datos de la vida del héroe y poder registrarlos aquí. Como los datos no son muchos, hay que invocar no solo a la musa de la memoria sino también a la de la imaginación para componer la historia de vida, pasión y muerte de nuestro héroe (Dourado 1995:9; traducción mía).

Esta «voz en off», que no pertenece al narrador, posiblemente deje entrever una voz autoral que, de algún modo, presenta el origen de la historia que ocupará al lector y que incluso refiere el título originario de la misma.

Otro vínculo con la escritura cervantina es el establecido por medio del empleo de la paremiología o refranero popular. En la novela douradiana es frecuente el uso de refranes o frases populares, en este caso propias de la lengua portuguesa, algo que remite a una idea presente en el *Quijote*, sobre todo, a través de la figura de Sancho Panza, pero no con exclusividad.

Asimismo, las referencias tanto a Cervantes como a su obra se producen de una manera explícita también. En el cuarto capítulo de la novela douradiana se ofrece un contrapunto entre el héroe y el compañero que acaba de encontrar, las evocaciones son casi inevitables: «Fue entonces cuando conoció a un chico un poco mayor que él y empezaron a salir juntos. Se llamaba Francisco y era en todo diferente a Oriosvaldino. Oriosvaldino era delgado, alto y agitado; Francisco era gordo, bajo y lerdo» (Dourado 1995:42; traducción mía). Y en el capítulo cinco se realiza una identificación múltiple, entre Oriosvaldino y don Quijote y entre su amigo Francisco y Sancho Panza, que se describe así:

Francisco nada sabía de esas historias de caballería y de caballeros andantes, no poseía la vocación y pureza de nuestro héroe. Él tenía el buen sentido de un Sancho Panza, los pies en la tierra, nada de la vocación de pureza eterna de su amo, el famoso hidalgo don Quijote de la Mancha. A este se parecía nuestro Oriosvaldino, que tendría en su vida un momento de grandeza infinita, sólo comparable al heroísmo del famoso hidalgo manchego (Dourado 1995:56; traducción mía).

Aunque estos no serán los únicos referentes, otros personajes y el propio Cervantes son citados también: «Miguel de Cervantes solo cuenta la devoción del héroe a la casta, fina, pura y noble Dulcinea, que él imaginaba ver en la grosera y vulgar campesina Aldonza Lorenzo» (Dourado 1995:56; traducción mía).

Tras todo lo expuesto se podría concluir que ambos textos fueron concebidos con propósitos diversos pero que, no obstante, detrás de ellos resuena el eco de la reescritura de propia autoría, cuyo punto de unión estriba en que sus autores se perfilan como escritores de espíritu crítico. En opinión de

Riley (1998:cxxix), Cervantes fue en su época un «escritor-crítico», es decir, uno de los autores que más experimentó con las formas literarias existentes en su época y, de un modo indirecto, plasmó sus ideas sobre teoría y crítica literaria en sus producciones. Ya el escritor brasileño Autran Dourado es uno de los pocos escritores contemporáneos que abre las puertas de su ingenio de ficción para mostrarle al lector los bocetos arquitectónicos de cómo se va gestando su novela, qué pasos sigue en la construcción de la trama y para qué se eligen los nombres que bautizan a sus personajes, además de mostrar la importancia de que la crítica es un peldaño necesario como una de las maneras de lograr mejorar el resultado de una obra literaria, algo que se ha hecho extensible al escribir, entre otras, su *Vida, paixão e morte do herói*, transformarla en *O herói de Duas Pontes* y ofrecer, finalmente, ese guiño especial hacia la producción cervantina.

Bibliografía

- Avalle-Arce, Juan Bautista de, «Introducción», en *Novelas ejemplares I*, M. de Cervantes, Castalia, Madrid, 1982, pp. 7-40.
- *Las novelas y sus narradores*, CEC Biblioteca de Estudios Cervantinos, Madrid, 2006.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., Crítica / Instituto Cervantes, Barcelona, 1998.
- *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Santillana Ediciones Generales, São Paulo, 2004.
- *Novelas ejemplares I, II y III*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 1982.
- *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Crítica, Barcelona, 2005.
- Dourado, Autran, *O senhor das horas*, Rocco, Rio de Janeiro, 2006.
- *Vida, paixão e morte do herói*, Global, São Paulo, 1995.
- Montero Reguera, José, *Miguel de Cervantes: Una literatura para el entretenimiento*, Montesinos / Biblioteca de Divulgación Temática, Barcelona, 2007.
- Navarro Durán, Rosa, *Cervantes*, Editorial Síntesis, Madrid, 2003.
- Riley, Edward C., «Cervantes: la teoría literaria», en *Don Quijote de la Mancha*, vol. 2, M. de Cervantes, Crítica / Instituto Cervantes, Barcelona, 1998, pp. LXXVII-CI.
- Solá Parera, Dafne, *En busca de un discurso identitario y canónico: la reescritura de Rhys y Coetzee en Wide Sargasso Sea y Foe*, tesis doctoral en Humanidades, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2005.

La melancolía cervantina y su expresión en Thomas Pynchon

ANA RULL SUÁREZ
UNED

Hay una serie de coincidencias muy reveladoras en la obra de Pynchon que subraya la importancia del modelo cervantino, y el tema de la melancolía es uno de los más destacados. Si el autor español, en la primera crisis de la modernidad, supo captar de manera extraordinaria la sublimación de la melancolía renacentista y trascenderla hasta convertirla en «la melancolía específica de la modernidad», en palabras de García Gibert (1997:83), Pynchon muestra en sus obras, y especialmente en la novela *Against the day* (*Contraluz*),¹ la melancolía específica de la posmodernidad. El escritor norteamericano multiplica en esta obra los personajes (más de cuatrocientos), viajes, fantasías y sueños en una complicada historia donde actualiza la segunda modernidad, iniciada a fines del XIX, a través de un mundo obsesionado por la ciencia, la técnica, la luz, el estudio de la naturaleza y la necesidad de nuevas formas de trascendencia ante un universo que se desintegra y donde la expresión de la melancolía recorre todas sus páginas. Incluso hay una recuperación ficcional del mundo renacentista y barroco, de su pensamiento, arte y ciencia, como experiencia que viven los personajes para mostrar cómo se superponen esos mundos tan distantes pero coincidentes en manifestar el fin de una época optimista y el inicio de una nueva civilización. En esta novela de Pynchon el desengaño y el nuevo orden están marcados por la primera guerra mundial, símbolo de la definitiva caída de las ilusiones del hombre en su ciencia, sus ficciones y su pensamiento tradicional que se había iniciado en el Renacimiento.

En trabajos anteriores hemos ido estudiando las relaciones entre Cervantes y Pynchon y la importancia de determinados temas, como la luz, los objetos ópticos, las visiones y sueños como condicionantes de la personalidad de los protagonistas de su obra. Ahora intentamos mostrar que gran parte de

¹ Citamos por la edición española (2010).

esos temas y motivos tienen como última intención expresar la melancolía y hacerlo con los rasgos de estilo que caracterizan a Cervantes y a Pynchon, con la ironía y el humor. Gracias a esa forma de enfrentarse al drama humano, que en la obra de Pynchon supone un auténtico despertar del sueño optimista de la ciencia, con la conversión en tragedia de lo que se consideraba hasta el momento el mayor descubrimiento sobre la luz entre los ingenuos idealistas. La ficción se inicia a fines del XIX, cuando científicos y pensadores sentían la felicidad de haber encontrado la mayor fuente de energía para iniciar una nueva civilización, con la que el hombre pudiera ser más feliz, y termina con la desolación de la primera guerra mundial. También el lugar utópico, la ciudad de la luz, a la que todos trataban de llegar, como la nueva Jerusalén en la tierra (Shambala), se desvanece dejando como lección que no hay nada fuera del individuo que pueda procurar su felicidad y que ni los ideales ni las utopías existen. Incluso la idea de mujer diosa, proyección de la divinidad en luz, y difícilmente asequible, tal como explica una seguidora de las teorías órficas, puede corresponderse a la creación íntima de Dulcinea por don Quijote. Toda la novela de Pynchon resulta también un canto a la luz y a cuanto ella representa para terminar en las más oscuras sombras de muerte conseguidas con esa misma luz mal utilizada.

La obra, en lugar de estar expresada en forma de tragedia, como en último término podría interpretarse, se desarrolla mediante juegos de humor, de burlas, de distorsiones de la realidad, de mofa de las doctrinas y de los personajes de manera que el dolor humano se atempera y todo el esfuerzo de los investigadores, científicos y pensadores es visto también desde el lado grotesco y alejado de la realidad. La ironía de Pynchon, como la de Cervantes, es la respuesta de un creador a una sociedad que ha visto desmoronarse los principios que sostenían la integridad del ser humano para dejarle abandonado a su relativismo inestable.

La coincidencia en los dos autores no solo procede de la posible afinidad de las dos épocas. Hay coincidencias demasiado extrañas como para pensar en casualidades. Un hecho fundamental es que Pynchon asistió a los cursos de Nabokov sobre el *Quijote* y muy posiblemente pudo conocer la importancia del tema de la melancolía en Cervantes a través de su maestro.² Sabemos que Nabokov, figura de gran influencia en la época (aun siendo muy polémico su curso), se fijó especialmente en este tema para subrayar la melancolía del personaje. El capítulo XLIV de la Segunda Parte (cuando el caballero se queda

² Fueron impartidos en los años 1951-52 en la Universidad de Harvard, precisamente uno de los lugares donde transcurre la ficción.

solo en las estancias de los duques, sumido en la mayor tristeza y soledad) fue uno de los que más le impresionaron. Le resultaba «uno de los episodios más intensos y admirables» y el punto de inflexión de la obra en la evolución de la melancolía del personaje (Nabokov 1987:100).

Destacaba Nabokov en su comentario que a don Quijote le embargaba «un anhelo nostálgico sin objeto» lo que le provocaba una tristeza sin causa conocida e imposible de definir. Realmente todo el libro rezuma melancolía que se hace más profunda (y menos colérica, de acuerdo con las tesis de las dos posibilidades de melancolía) según avanza la historia del caballero. Podemos recordar que no es este el único momento en que aflora la melancolía en el personaje. El «caballero de la Mancha» enseguida es visto por su escudero como «el caballero de la Triste Figura» y así decide él mismo hacerse llamar y pintar en su escudo «una muy triste figura» (I, 19). En ocasiones, la melancolía aparece asociada a la dificultad para trazarse un camino en la vida (propio de caballeros andantes, aunque don Quijote se decanta desde el principio por seguir las locuras «malencónicas» del Amadís y no las furiosas de Orlando); en ocasiones, su melancolía se frena, nos dice el autor, cuando el caballero vuelve a la acción (I, 21); otras, la melancolía se debe a la soledad, como se explica en el capítulo tan atractivo para Nabokov (II, 44); otras, al excesivo pensar (II, 3) o al miedo (II, 18) pero al fin termina por hacerse él mismo una figura melancólica hasta apoderarse de él la enfermedad que da fin a sus ilusiones y a su vida.

Pero no solo el protagonista es melancólico. El propio Cervantes en el prólogo («el melancólico se mueva a risa») y en *El Viaje del Parnaso* («yo he dado en Don Quijote pasatiempo / al pecho melancólico y mohíno») consideró que su obra debía hacer reír al lector y él mismo se mostraba en el prólogo a *Don Quijote* en actitud melancólica «con el codo en el bufete y la mano en la mejilla». Además del protagonista otros personajes de la obra están también señalados por la melancolía, como la princesa Micomicona (I, 29), el triste galeote encadenado (I, 22), Luscinda (I, 28) el canónigo (a quien le ofrece el caballero libros de caballerías para curar su melancolía; I, 50) e incluso el propio Sancho, que en una ocasión aparece «con melancólico semblante» (I, 37). También los espacios solitarios, la música (II, 36), los ríos (II, 23), algunos gobiernos (II, 13) y hasta el propio Rocinante, que en más de una ocasión se muestra «melancólico y triste con las orejas caídas» (I, 43), participan del mismo estado de ánimo del protagonista. Habría que recordar también

que la locura inicial de Alonso Quijano se debe al insomnio por la lectura, y ya Robert Burton (1997 [1621]:248) había considerado «el no dormir» como causa de la melancolía.

En Pynchon, y de manera especial en esta novela *Against the day*, hay una extraña preferencia por señalar la melancolía, tanto para describir el estado de ánimo de los personajes como el paisaje (con especial predominio del otoño y atardecer), con los colores crepusculares (violeta, naranja), la música (acordeón), las canciones (tangos) e incluso las leyendas introducidas por el narrador (p. 1037). Todo el libro está teñido de ese sentimiento que invade las vidas y los diferentes espacios por donde transitan los personajes (ciudades, montes, valles). Y precisamente ese mismo anhelo y tristeza del Quijote, del que hablaba Nabokov, envuelve a la mayoría de personajes de *Against the day*. Además en la obra de Pynchon hay razones muy importantes para considerar la melancolía consecuencia de diferentes factores que se integran en los personajes y que coinciden con los establecidos por los tratadistas de la época cervantina, o forman parte de la cultura del Seiscientos o han sido estudiados en nuestros días como propios de aquellos siglos.

Los factores que permiten establecer las relaciones entre los autores, y que tienen una presencia significativa en la obra de Pynchon para interpretar y justificar la melancolía, se pueden concretar en los siguientes: la importancia del elemento judaizante; la preocupación por la ciencia y el estudio; la capacidad imaginativa y fantástica de los personajes como si estuviesen tocados por la genialidad de Saturno; la forma de mirar como condicionante para interpretar el mundo, y el cristianismo.

La coincidencia en los dos autores proviene de utilizar la ironía para tratar el tema y conseguir así una burla de lo que parece más serio. La ciencia, el interés por la luz y todas sus consecuencias, y el mismo esfuerzo de los viajeros, que recorren los cinco continentes en busca de un ideal nunca descrito ni visto, están expresados bajo un prisma de esfuerzo y abnegación y otro de humor, con lo que el resultado final es esperanzador pese a las consecuencias de la guerra mundial, en este caso.

Nos parece de gran interés la relación entre ironía y melancolía señalada por Gurméndez (1990) y aceptada para la obra de Cervantes por García Gilbert (1997:130-134), cuando afirma que «el tono de la melancolía cervantina no parece (...) traducir una postura despechada, reticente ante la vida (...) sino una actitud de índole más sabia que podríamos calificar (...) como irónica».

El estudioso aporta informaciones relativas al Romanticismo, a Kierkegaard, a Luckács y a Kristeva para quienes la ironía se interpreta, en palabras de Gurméndez (1990:67), como «el lenguaje del melancólico». Esta misma identificación se puede encontrar en la visión del mundo y de los personajes que proyecta Pynchon en la obra.

Es constante en las más de 1300 páginas de la novela norteamericana el uso del término *melancolía* para caracterizar personas, ambientes, colores, músicas y estados de ánimo. Los personajes más importantes del relato se caracterizan por su soledad, capacidad imaginativa, ensimismamiento, facultad de trasladarse a diferentes tiempos y espacios, deseo de saber, de buscar algo que sienten han perdido o que no saben definir ni menos atisbar dónde se encuentra. Su carácter viajero les permite expresar esa constante búsqueda que nunca queda definida pero que constituye el eje dramático de las acciones y cuya respuesta no podía ser otra que la ironía o el humor por parte del narrador para no caer en la completa desesperación puesto que la mayor insatisfacción de los personajes procede de sí mismos.

Teniendo en cuenta el gran conocimiento del humanismo y de los siglos *xvi* y *xvii* que expone Pynchon aquí, visible en las citas de Dante, en el interés por el neopitagorismo, por el orfismo (recuperado por Ficino para Europa), por Botticelli, por los espejos, y los fenómenos de la refracción, manifiesto en múltiples detalles, sobre todo en las leyendas sobre los espejos venecianos, las referencias a mapas de esa época, las ilusiones ópticas (como las desarrolladas por Athanasius Kircher), las interpretaciones de las pinturas de El Bosco, Brueghel (p. 691) Tiziano y Tintoretto (pp. 722 y 1064), Mantegna (p. 900), la obsesión de ciertos personajes por comprar antigüedades de esa época, por los viajes utópicos, e incluso la coincidencia con alguna de las descripciones que realmente representan la ciencia del Seiscientos (Kepler), no puede resultar extraño que Pynchon recogiese de ese momento cultural la característica más importante para sus personajes, como la melancolía.

Además, hay también una preocupación de los personajes por encontrar de nuevo el secreto de los neopitagóricos, la música original de Orfeo y se habla de las sociedades secretas de carácter teosófico (que tuvieron extraordinario desarrollo a finales del siglo *xix*, en la que se podría denominar segunda modernidad), a las que pertenecen, por ejemplo, los personajes Neville y Nigel (p. 279) y hay un deseo de fundir lo oriental y occidental en una nueva síntesis espiritual y cultural como la que intentó a finales del *xv* la escuela de Florencia.

Sin embargo, esta melancolía que conforma los personajes y tiñe los ambientes de la obra está corroborada especialmente por el elemento judío, el mundo de la ciencia y la capacidad imaginativa, que ya estaban presentes en los tratados de melancolía de la época de Cervantes. Entre los estudiosos de la melancolía del Seiscientos, sobre todo Robert Bartra (2001) y sus precedentes R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl (1991), así como el más reciente y ampliado de László F. Földényi (2008), se ha destacado la relación entre el pueblo judío y la melancolía, tema de gran interés para la obra que nos ocupa.

En este sentido, los primeros trabajos que relacionaban el tema judío y la melancolía se dirigieron al estudio de los conversos españoles y su influencia en la creación de personajes afectados por la enfermedad. Américo Castro (1948) y Marcel Bataillon (1964) fueron los primeros en especular sobre esta relación que, según Bataillon (1964:54), sería «imposible encontrar fuera de España esa singular sensibilidad» porque «si no fue creación de los conversos y judíos peninsulares, fue de su particular agrado y tal vez recobró gracias a ellos nueva resonancia».

Por su parte, Américo Castro (1964:578) consideraba que los judíos vivían una trágica contradicción entre la huida y el ocultamiento: y esa contradicción vivida por estas almas —de sentirse a la vez ciudadanos y forajidos que habían de andar a sombra de tejados—, está latente y patente en esa melancolía que transmiten los textos. Lo cierto es que la reivindicación de la melancolía que, a partir de Ficino, tuvo lugar en toda Europa, en España se pensó que era más profunda por la psicología propia de los conversos españoles pero ya se ha visto que la relación entre melancolía y la condición del pueblo judío no era una consideración exclusiva española. Por su parte Bartra señaló diferentes autores que, desde el siglo xv, ya identificaban, y hacían extensivo a los diversos países, la melancolía como una enfermedad propia del pueblo judío. Desde muy pronto se había considerado a los judíos como melancólicos por vivir bajo el signo de Saturno, como escribió Johannes Reuchlin en 1494 (*De verbo mirifico*) pero también se asociaba su tristeza al miedo provocado por las heridas y opresiones del exilio, tal como señaló Isaac Cardoso, en 1679 (*Las excelencias de los hebreos*), y recordó Bartra (2001:102). Este estudioso, además, consideró que los primeros tratados de medicina escritos en España, en el siglo xvi, como los de Andrés Velásquez (*Libro de la melancolía*) y de Huarte de San Juan (*Examen de ingenios para las ciencias*), eran obras debidas a autores con ascendientes judaizantes.

Lo cierto es que la enfermedad estaba extendida por toda Europa, como han apuntado R. y M. Wittkover (1988:105) y permitía construir personalidades melancólicas, unas ciertas y otras artificiales: «En el siglo XVI una verdadera ola de conducta melancólica barrió Europa».

El tema tiene extraordinario interés porque en la novela de Pynchon los cuatro hijos del minero asesinado, Webb, cuyo apellido Traverse se considera judío, son protagonistas del éxodo por los cinco continentes. Pero también declaran su ascendencia judía bastantes personajes más, que se van encontrando y desencontrando durante la novela y, curiosamente, todos presentan los mismos síntomas que los hijos de Webb. En apoyo de esta consideración hay también en la novela referencias a historias acaecidas con judíos (p. 213), a leyendas sobre exiliados errantes del siglo XVI, a capitalistas muy cercanos a los judíos del siglo XX y se cita al escritor francés Eugène Sue, cuya obra *El judío errante* (1844) recoge la leyenda de origen medieval que fue divulgada en diversas versiones desde el siglo XVII y constituyó tema de diversas composiciones en música, cine y literatura de los siglos XIX-XX además de ser protagonista de relatos de Borges, García Márquez o Mircea Eliade. El protagonista, condenado a vagar eternamente, sin poder encontrar nunca la paz, conforma la identidad de muchos personajes de Pynchon y no solo de los protagonistas, y de sus intereses personales.

Las capacidades especiales de los hijos del minero parece que proceden, no del signo bajo el que nacieron, que no se cita, sino del lugar especial donde vivieron, un lugar de extraordinaria luz, Telluride, de cuyos efectos parece que heredaron su genialidad para interpretar signos herméticos, anticipar visiones, tener facilidad para la ciencia, la técnica y todos los fenómenos relacionados con la luz. En ningún caso están separados esos dones especiales de la búsqueda de algo superior con lo que creen están relacionados y que les produce soledad, ensimismamiento y tristeza y hace que ellos y todo su alrededor se manifieste melancólico. En este sentido el narrador recoge la conexión entre genio y melancolía, planteada desde Aristóteles y asentada definitivamente por Ficino en los albores del Renacimiento y estudiada por el artista y conocedor del arte de esa época, Wittkover.

Ya Ficino en los libros *De vita triple* resumió, por vez primera, la doctrina del genio saturnino, creador, que tuvo gran influencia posterior. Precisamente las personalidades melancólicas destacaban por su capacidad creadora y visionaria y la especial sensibilidad para predecir o interpretar fenómenos extraños o doctrinas herméticas, tal como hacen los protagonistas de Pynchon.

Por otra parte, esa propensión a la tristeza, la soledad y el temor en que viven los Traverse y cuantos se les van uniendo en el camino, son características señaladas por Burton (1997 [1621]:172) como propias de la melancolía («un tipo de locura sin fiebre que tiene como compañeros comunes al temor y a la tristeza sin ninguna razón aparente»). El tratadista consideraba que esta dolencia afectaba sobre todo a la mente, a la fantasía y el cerebro y también advertía que la propensión a la soledad, a la contemplación o al estudio la favorecían. El narrador norteamericano insiste en destacar el carácter silencioso, triste y melancólico de los personajes, y su constante temor, que si en principio puede tener un motivo, después desaparece y ellos siguen huyendo sin saber muy bien a dónde y por qué. Van imponiéndose misiones, algunas personales, otras para ayudar a otros y algunas por indicaciones superiores, y se sienten, como dice una de las protagonistas, Yashmeen, «siempre en movimiento», incluso cuando están quietos.

También el cristianismo, en el que Bartra ha profundizado en su estudio, está muy presente en los personajes de Pynchon y en los cervantinos. Bartra (2001:155) consideraba que cuando el cristianismo fue dominante, la melancolía «proporcionó modelos para rechazar la otredad demoníaca y para encaminar el sufrimiento hacia nuevas formas socialmente aceptadas». Igualmente consideraba que, al ser fertilizado por la melancolía, el cristianismo volvió su mirada a la Biblia y los exégetas hallaron «prefiguraciones del mito», principalmente en San Pablo, pero también en el Génesis (Bartra 2001:184) y utilizaba el capítulo 49 de la I Parte, acerca del encantamiento del caballero, para mostrar que, debido a su melancolía, don Quijote creía ver un encantador maligno que trastocaba todo, no solo su mente, sino el mundo, y muchos de los personajes de Pynchon se refieren a elementos demoníacos, a «los otros», «los intrusos», «personajes del otro lado», de «mundos alternativos», no visibles pero presentes, capaces de romper las estructuras organizadas de este mundo. Además, en la novela se intenta incluso realizar una diferente lectura del Génesis para relegar el motivo de la serpiente y del mal, y, no solo hay abundantes citas bíblicas, sobre todo del Apocalipsis y de los Evangelios apócrifos, sino que se pueden encontrar personajes extremados, reales y simbólicos, algunos demoníacos y los que podrían denominarse ángeles, cuyas fuerzas opuestas provocan grandes tensiones. Referencias a Cristo, a El que vendrá, el Ángel, Algo, a la ciudad celestial y la presencia de resplandores sobrenaturales y de la Muerte, la destrucción, el Mal y la Guerra actúan como nuevos encantadores

en la disyuntiva de un mundo que se debate entre el camino del bien y del mal, de aceptar a Dios o expulsarlo, de las luces y sombras.

Incluso en la novela de Pynchon, que como la mayoría de las suyas presenta la estructura de viaje que se inicia en el día de verano de más calor, como don Quijote, puede verse un desdoblamiento del viaje en una doble ruta, por aire y por tierra como si con ello se tratara de visualizar la dualidad humana en los dos espacios diferentes. El viaje por cielo está protagonizado por los Chicos del Azar, que en principio resultan unos héroes idealistas, deseosos de ayudar a los demás, y que en ocasiones se tilda de ángeles. Curiosamente, imitan a los protagonistas de diferentes novelas, como hace don Quijote con los caballeros andantes, y apenas se distinguen de los «héroes de ficción» de sus lecturas. La otra ruta, la terrestre, con más atractivos materiales para los viajeros, comparte también con la del cielo su interés por un ideal, incluso en las correspondencias que tratan de hallar entre la ciencia y lo sobrenatural. Tanto unos viajeros como otros se sienten a veces envueltos en engaños, enajenados por algo que creen ver o intuir, por posibles encantamientos o lugares hechizados, y sienten especial interés por establecer la justicia y ayudar al débil en un mundo lleno de intereses.

Otro elemento de gran interés para ver la relación entre la obra cervantina y la de Pynchon en este tema se corresponde con la actividad de mirar, o lo que W. Benjamín (1991:38) denominó el «delirio de ver». No se entendería el problema de la locura del personaje cervantino ni de los personajes de Pynchon si no se tiene en cuenta este componente.

Como señaló Fernando R. de la Flor (2007) fue precisamente Cervantes quien reflexionó largamente sobre la «construcción social de la mirada» en *El retablo de las maravillas* donde satirizó el hecho evidente de que solo se ve lo que conviene verse, aun cuando incluso, no exista. Considera que en el *Quijote* puede encontrarse un catálogo de distorsiones del mirar y esa distorsión provoca igualmente melancolía porque quien mira ve la imagen distorsionada por la ilusión interior, por sus sueños y visiones personales y además lo hace mediante los sentidos engañosos. La objetividad resulta por ello desplazada por la sugestión fantástica, donde la ilusión y persuasión, el mundo de apariencias y las diferentes posibilidades de interpretación dejan en total relativismo la visión de la realidad. Le ocurre a don Quijote en múltiples ocasiones (gigantes por molinos, por ejemplo) e igualmente les sucede a los personajes de Pynchon, y lo curioso es que las dos épocas, la primera y

Bibliografía

- Bartra, Robert, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- Bataillon, Marcel, «Melancolía renacentista o melancolía judía», *Varia lección de clásicos españoles*, Gredos, Madrid, 1964 [1952], pp. 39-54.
- Benjamín, Walter, *El origen del drama barroco*, Taurus, Madrid, 1991.
- Burton, Robert, *Anatomía de la melancolía*, I [1621], Asociación española de Neuropsiquiatría, Madrid, 1997.
- Castro, Américo, *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Losada, Buenos Aires, 1948.
- Flor, Fernando R. de la, «El Quijote espectral. Desarreglos visuales y óptica anamórfica a comienzos del Seiscientos en el ámbito hispánico», 2007, <http://www.toposytropos.com.ar/N6/dossier-elquijote-flor-notas.htm>.
- Földényi, László F., *Melancolía*, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2008.
- García Gibert, Javier, *Cervantes y la melancolía*, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1997.
- Gurméndez, Carlos, *La melancolía*, Espasa-Calpe, Madrid, 1990.
- Klibansky, R., E. Panofsky, y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, Alianza Forma, Madrid, 1991.
- Nabokov, Vladimir, *El Quijote*, Ediciones B, Barcelona, 1987.
- Pynchon, Thomas, *Contraluz*, trad. Vicente Campos González, Tusquets, Barcelona, 2010.
- Wittkover, R. Y., *Nacidos bajo el signo de Saturno: genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución francesa*, Cátedra, Madrid, 1988 (4.ª ed.).

segunda modernidad, donde se instala la historia de *Against*, están marcadas por los adelantos en óptica. En la época de Cervantes, Descartes, Leibniz, Pascal y Spinoza, sintieron, como escribió F. R. de la Flor (2007) «fascinación por los principios e instrumentos de la óptica [que] ponen de relieve la existencia de una voluntad de saber libre de cualquier metafísica, orientada sólo hacia objetos posibles, observables, medibles, clasificables».

Lo mismo puede decirse de la época descrita por Pynchon donde los personajes están obsesionados por los descubrimientos en torno a la luz, óptica, refracción, cataptropía, etc., y sin embargo, ellos mismos no se ven ni consiguen ver la realidad de modo objetivo. En este sentido, los personajes de Pynchon puede decirse que fabrican su «yo» a partir de su visión y de la mirada que establecen a su alrededor. No es extraño que se hable de «los otros» como elementos de riesgo para el individuo, o que los espejos proyecten una imagen diferente al modelo, o que se busquen elementos científicos para objetivar la realidad (anteojos, prismáticos, gafas). Muchos de los científicos de la narración tienen esa intención y, en sentido contrario, muchos locos lo son por no interpretar correctamente las imágenes.

Además de estas visiones deformadas, que podrían denominarse externas, los personajes de Pynchon manifiestan constantemente imágenes interiores procedentes de mundos del pasado, de la Naturaleza primitiva, de la cultura y de la historia, del mismo modo que don Quijote acumula en su comportamiento imágenes de sus lecturas y memoria de sus héroes. En ambos casos, el resultado de la diferente percepción somete a los personajes a un estado de tristeza y soledad, como expresión de su melancolía, que les hace aislarse de los demás. Incluso el fenómeno de la bilocación en la novela de Pynchon tiene gran semejanza con la locura quijotesca al confundir imágenes de otro tiempo y lugar con impresiones del momento.

En suma, sea de forma directa o indirecta, por medio de una relación causal o de dependencia, lo cierto es que el parentesco entre los personajes y la visión del mundo a través del sentimiento melancólico impregna las características de ambos autores y se manifiesta en sus obras (y en esta especialmente) en los múltiples aspectos señalados, coincidencias que quizá también son reflejo de una crisis melancólica, resultado de la quiebra del mundo perfecto que se pudo concebir en ambas épocas por importantes creadores, Cervantes en la primera modernidad y Pynchon en la segunda modernidad desde su atalaya posmoderna.

Cervantes sobre las tablas: hacia una tipología del personaje en el teatro¹

ADRIÁN J. SÁEZ

CEA-Université de Neuchâtel / GRISO-Universidad de Navarra

Ya en sus obras Cervantes jugaba con los límites entre realidad y ficción, y sus paratextos acogen diversas representaciones del propio ingenio: desde el retrato con palabras de las *Novelas ejemplares* hasta el planto por su marginal posición dramática (*Ocho comedias...*) o los últimos suspiros del prólogo del *Persiles*. Sin embargo, su imagen ficcional más acusada radica en el *Viaje del Parnaso*, donde el personaje Miguel de Cervantes recluta una tropa de buenos poetas para luchar contra los poetastros, y la «Adjunta» que sirve de epílogo, en que Pancracio de Roncesvalles le entrega una carta de Apolo con unos «privilegios, ordenanzas y advertimientos tocantes a los poetas» (p. 320).²

Con el paso del tiempo, Cervantes salta a la ficción y se convierte en personaje protagonista de diversas composiciones literarias, al igual que Calderón, Góngora, Lope, Quevedo o Villamediana.³ No se trata ahora de la amplia descendencia de su obra en forma de imitaciones y continuaciones (fenómeno que ocurre con frecuencia), sino de la conversión del escritor de carne y hueso en ente de ficción, en el paso de creador a criatura.

De entrada, el interés de la proyección cultural de Cervantes se justifica porque, amén de ser el responsable del *Quijote*, su biografía ofrece una rica cantera que explotar literariamente: ejemplo de superación de adversidades, aspiraciones frustradas y dificultades, viajes y carrera militar, etc. A la par de ello, como se verá, en ciertas épocas históricas su figura se ha erigido en símbolo de determinadas ideas y valores. En efecto, no puede olvidarse que estas pervivencias se enmarcan dentro de una trayectoria hermenéutica donde alterna el enfoque en la novela y su protagonista a centrar la mirada en Cervantes.

¹ Este trabajo se enmarca dentro de la primera fase del proyecto RQC («Recreaciones Quijotescas y Cervantinas») del GRISO de la Universidad de Navarra, y se relaciona con el proyecto TC/12 «Patrimonio Teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación» del Programa Consolider-Ingenio 2010, CSD2009-00033 (investigador principal: Joan Oleza). Ha sido redactado durante una estancia de docencia e investigación en la Westfälische Wilhelms-Universität Münster, gracias a la concesión del «Gertraud und Reinhard Horstmann Stipendiumpreis» para el año académico 2011 / 2012. Se agradecen la ayuda y los comentarios de Francisco Cuevas Cervera (Universidad de Cádiz), María Fernández Ferreiro (Universidad de Oviedo) y Santiago López Navia (Universidad Internacional SEK / UNIR).

² Se cita por las ediciones recogidas en la bibliografía final. Canavaggio (1981) estudia el autobiografismo del *Viaje*, donde se identifican plenamente narrador y protagonista.

³ Para el caso quevediano, ver Vélez-Sainz (2006:93-105), Mata Induráin (en prensa).

Dentro del fenómeno de las recreaciones pueden distinguirse dos patrones, según López Navia (2005:226): uno en que la literatura se entiende como texto y la recreación se contiene dentro de los límites de la producción literaria (con cambios formales, en las figuras, etc.) y que no interesa ahora, y otro donde la literatura se recrea como universo, por lo que el abanico de posibilidades trasciende el texto y la obra recreadora se adentra también en el mundo del creador. Por este camino se aborda el entorno histórico, personal y/o social de Cervantes, y puede mantenerse fiel al hombre y a su tiempo, o prescindir deliberadamente de estos límites.

Una recepción dramática

El campo de estudio podría ser la prosa, toda vez que se cuenta un buen número de textos con Cervantes en su centro: la novela histórica *El manco de Lepanto* (1874) de Manuel Fernández González, *El comedido hidalgo* (1994) de Juan Eslava Galán, etc., etc., pero es cuestión ya bien abordada por López Navia (2005). Así pues, el presente recorrido atiende a su presencia sobre las tablas, acorde con la etapa actual del proyecto RQC («Recreaciones Quijotescas y Cervantinas») de GRISO-Universidad de Navarra, que pretende editar y estudiar las versiones teatrales. Por el momento, se ofrece un catálogo provisional, una cartografía de trabajo que permita trazar algunos patrones y líneas maestras, si bien el espacio obliga a dejar de lado textos en otras lenguas y las recreaciones musicales.⁴

Entre las diversas opciones de atender a las andanzas de Cervantes como figura de teatro, quizás convenga recorrer los textos en orden cronológico y atender a las etapas de la biografía cervantina que dan pie a nuevas creaciones literarias, para conjuntamente analizar sus funciones y motivaciones concretas.

En la dramaturgia del siglo xvii menudean las alusiones o pervivencias de don Quijote y se da toda una galería de homenajes cervantinos, especialmente frecuentes en Calderón de la Barca (Arellano 2006). Por el contrario, Cervantes se mantiene en el nivel de las referencias a sus creaciones, sin que nadie (hasta donde tengo noticia) lo metamorfosee en personaje de ficción. Ya en la centuria siguiente y especialmente en el siglo xix se produce un auge en las recreaciones ficcionales de la vida cervantina, en un proceso que marcha paralelo a la reconstrucción de su biografía, como bien sabe Cuevas Cervera (2012).

⁴ Un ejemplo sería el musical *Man of La Mancha* (1965) de Dale Wasserman (texto), Joe Darion (canciones) y Mitch Leigh (música). Algunos textos no conservados y/o localizados se pueden conocer gracias al catálogo de Rius (1899). Sin embargo, en ocasiones se muestra en exceso parco: así, da noticia de una obra titulada *Cervantes*, pero solo indica que fue representada en el teatro del Balón de Cádiz, en septiembre de 1853 (1899:341, núm. 616); tampoco dice nada sobre *El 23 de abril de 1616* (1899:343, núm. 626); de José E. Triay, *Cervantes. Loa en un acto y cuatro cuadros*, 1877, se sabe que se compuso «en pocas horas, para conmemorar el aniversario 261º de la muerte de Cervantes, y estrenada con buen éxito en el Teatro de Albisu la noche del 23 de abril de 1877» (1899:350, núm. 651).

El héroe guerrero y cautivo

La lectura idealista y romántica —bien estudiada por Close (2005) y Rivero Iglesias (2011)— que surge por aquellos años conlleva una vuelta de tuerca en la exégesis de la novela, del autor, y, asimismo, en su metamorfosis a ente de ficción. Igualmente y acorde con el positivismo imperante, entonces se pensaba que la biografía de Cervantes se traslucía en sus creaciones, por lo que la lupa de la crítica sondeaba modelos y reflejos reales para sus textos.

El primer motivo para convertir a Cervantes en figura literaria es su experiencia bélica en Lepanto (1571) y su posterior cautiverio en Argel (1575-1580), episodios que asientan su estatuto de héroe por antonomasia en la España de la época. El marco sociohistórico orienta esta selección: el fervor popular despertado por la victoria española en la guerra de Tetuán (1859-1860) y la anexión de la isla de Santo Domingo (marzo de 1861) produjo un ambiente de exaltación nacional en que se sucedieron diversas efemérides y homenajes cervantinos (Menéndez Onrubia 2004). En general, ninguna de las creaciones comentadas destaca por su calidad poética, pues nacen condicionadas por factores externos y circunstanciales. Sin embargo, su interés radica en los puentes que trazan entre el cautiverio cervantino y el siglo XIX, y por su situación a caballo entre la realidad y la ficción, entre la biografía de Cervantes y la historia de Ruy Pérez de Viedma, el capitán cautivo (*Quijote*, I, pp. 39-41).⁵

La batalla de Lepanto (1861) de Antonio Mallá de Brignole canta las hazañas de don Juan de Austria en la Guerra de las Alpujarras y en Lepanto, junto a sus amoríos con una morisca. La participación de Cervantes es mínima: solo aparece en la primera escena del quinto acto, justo antes de que estalle el combate naval y como un simple comparsa. Investido de capitán —cargo que no alcanzó—, sus tres intervenciones se limitan a describir el paraje y elogiar a don Juan. Por ello, resulta exagerado decir que esta obra se inspira en la vida de Cervantes (Cuevas Cervera 2012:1338-1339, núm. 1177). Los dos personajes vuelven a aparecer juntos en *Los dos camaradas* (1867), drama inconcluso de Ventura de la Vega: compañeros en la Universidad de Alcalá, buscan la fama respectivamente en las armas y en las letras (Rius 1899:345, núm. 634).⁶

Sigue un terceto dedicado a sus años argelinos, donde toma el centro de la escena y se proyecta su imagen de heroico soldado.⁷ *El cautivo en Argel* (estrenada en 1860 y publicada en 1862) de Joaquín Tomeo y Benedicto se representó apenas tres meses después de la toma de Tetuán. El propósito celebrativo daña la fidelidad a los hechos referidos. En una medianoche de 1581 —cuando ya

⁵ Así, aunque don Quijote deja paso a Cervantes, estas obras toman algunos elementos de su novela.

⁶ A la experiencia militar se dedica *Cervantes soldado. Ópera en un acto* (1894) de Juan de la Coba Gómez (Rius 1899:352, núm. 658), al cual no he podido acceder.

⁷ Algunas notas en Sáez (en prensa). Teóricamente, en primer lugar constaba *El cautivo de Lepanto* de Ricardo López Arcilla y Felipe Velázquez, representada en 1844 y publicada en 1848, pero Cervantes no es personaje, aunque aparezca en los catálogos oportunos.

era libre— Cervantes informa a sus compañeros de su intento de conquistar Argel o huir:

Y cual mártires todos perecemos
o allí el pendón clavamos
y un reino más a España conquistamos (p. 31).

Cuentan con la ayuda de Zhora, pero, delatados por el traidor Blanco de Paz, son apresados. Ante el peligro, Cervantes se declara el único culpable para salvar a sus compañeros. Sin embargo, dado que antes había evitado que Zhora les acompañase en la huida al comprender el dolor de un padre abandonado, es perdonado por Dalí Mamí. Se cierra la obra con una escena que testimonia el tono elogioso de la figura de Cervantes; la acotación final lee:

Cervantes permanece de pie elevando los brazos al cielo, el padre Juan se adelanta y lo cubre con el pendón de la orden; los demás cautivos caen de rodillas en torno de Cervantes, así como los monjes. A la derecha Dalí y los moros se inclinan como cediendo a un impulso sobrenatural; los marinos y soldados en último término; el pueblo moro llena las alturas; el buque en alta mar suelta el cañonazo de partida, los rayos de un vivo sol resplandecen (p. 41).

Esta apoteosis, digna de una comedia de santos, es más espectacular que el cierre de las otras piezas, lo que puede atribuirse a su más inmediata relación con el contexto, con el éxito militar que da pie a tales recreaciones cervantinas. Como fuere, se pinta a Cervantes como un héroe intrépido y valeroso, portaestandarte y defensor de la religión cristiana y un hombre compasivo y generoso, que anhela la libertad sin resignarse al cautiverio. Este es el paradigma que caracteriza este grupo de textos elogiosos.

Entre medias, al marco anterior se une el descubrimiento de la *Epístola a Mateo Vázquez* en 1863, con la polémica derivada, analizada por Gonzalo Sánchez-Molero (2010). La difusión cultural de este hecho contribuía a delinear el retrato heroico de Cervantes, un tanto oscurecido al revelarse su pasado de prófugo de la justicia, a la vez que favorecía el gobierno liberal de O'Donnell y recordaba las recientes glorias en suelo norteafricano.

En 1867 ven la luz dos textos que rememoran pasados éxitos nacionales. El primero de ellos es *Cervantes cautivo* de Jaime Horta. Repite varios puntos ya

señalados: la delación de Blanco y el auxilio de Zoraida —más claro enlace con la historia del capitán cautivo—, a quien salva Cervantes, su autoinculpación, etc., más otro intento de fuga posterior. El final, no obstante, es más fiel a la información conocida: ya a los remos de una galera con rumbo a Constantinopla, Cervantes se salva gracias al auxilio del trinitario Juan Gil.

Se cierra este periodo con *El manco de Lepanto* (1867, publicada en 1873) de Ángel Mondéjar y Mendoza. Vuelve a presentarse el intento de «hacer a Argel de España» (p. 4), esta vez con Agá de aliado. Este es un criado del rey argelino que se ha convertido al cristianismo persuadido por Cervantes. Otra vez su proyecto se ve frustrado y se confiesa único culpable. Es más, confiesa arrogante que pretende:

Dar a este reino la luz
de la gloria y la fortuna,
y arrancar la media luna
para colocar la cruz (p. 13).

Al fin, se paga su rescate y regresa a España junto a su amada Zoraida, en un apoyo para quienes ven en la historia del capitán cautivo el retrato de la experiencia norteafricana del propio escritor. La obra acaba con un elogio de Cervantes:

Pasan los siglos y un nombre
se grava en el porvenir.
Guarda ese nombre la historia
y el mundo entero le aclama;
le da su gloria la fama
y el cielo le da su gloria.
Absorto el mundo se arredra
ante tan gigante sol.
¿Quién es? El manco español,
Miguel Cervantes Saavedra (p. 18).

En suma, estos dramas pretendidamente históricos combinan la veracidad con la inventiva para dignificar la figura de Cervantes, que en el caso de *El cautivo en Argel* de Tomeo alcanza un cierto mesianismo o santificación.

No interesan sus creaciones, sino sus hazañas y su comportamiento ejemplar en el cautiverio norteafricano, que se pinta con tintes románticos a partir del relato contenido en la *Información de Argel*.

Derivaciones familiares

La vida familiar de Cervantes es otro paradigma central de las recreaciones sobre su figura. Frente al retrato glorioso de las piezas anteriores, aquí se presenta la otra cara de la moneda: sus infortunios y penurias, que posiblemente deban vincularse con el auge de los artículos de costumbres. Las parcelas sembradas son: 1) el proceso Ezpeleta, 2) los amoríos de Isabel con los problemas que acarrea a Cervantes —como el señalado— (Canavaggio 2005:319-326) y 3) su muerte, todo ello aderezado de buenas dosis de inventiva y añadidos al servicio del espectáculo.

El drama *La hija de Cervantes* de Aureliano Fernández-Guerra y Orbe fue estrenado en 1840 y no pasó por la imprenta. Refiere una versión del caso Ezpeleta según la cual Cervantes, enojado al descubrir las pretensiones de Ezpeleta hacia su hija Isabel —fruto a su vez de los amores con la hija del duque de Braganza—, busca venganza de sangre y se bate en duelo con su ofensor. Con claros rasgos de comedia áurea, se aleja, sin embargo, de la verdad histórica y de la inocencia habitualmente defendida para Cervantes. Se complica un paso más en *Miguel de Cervantes* (1850) de José Caicedo y Rojas: si aquí Ezpeleta va a casarse con Isabel, el malvado Blanco de Paz alega antes de la celebración del deseado matrimonio que su unión es imposible porque son hermanos; además, hace que Cervantes presencie la huida de Ezpeleta, a quien asesina poco después; por si fuera poco, culpa del crimen al escritor, pero se descubre que Ezpeleta es hijo de Blanco y se sortea el peligro (Cuevas Cervera 2012, núm. 988).⁸ Hay que recordar que los documentos sobre el proceso Ezpeleta no se publicaron hasta 1886, por lo que hasta entonces la imaginación carecía de cortapisas que favoreciesen el conocimiento de la realidad. Y con todo, junto a una detallada y valiosa información albergan buen número de incógnitas, al proceder de una investigación con motivaciones ocultas que, al parecer, no buscaba sacar toda la verdad a la luz (Canavaggio 1997:25-26).

Hermana de título pero bastante más conocida es *La hija de Cervantes. Loa* (1861) de Juan Eugenio Hartzenbusch,⁹ compuesta como aperitivo antes del drama *Don Quijote de la Mancha* de Ventura de la Vega. Aunque el escritor no consta en la lista de *dramatis personae*, pues ha muerto tras una vida de

⁸ *Un prólogo y un proceso. Apropósito* (1874) de Tomás Martínez Marquina dramatiza el mismo proceso vallisoletano y el prólogo a la Primera Parte del *Quijote* (Rius 1899:348-349, núm. 645). También: Eduardo Pérez Pedrero y Arraya, *Isabel de Saavedra, drama histórico en cinco actos*, 1853 (Rius 1899:341, núm. 614); Ramón Guerrero de Luna, *La hija de Cervantes*, 1880 (p. 350, núm. 653), que no he podido consultar. Cuevas Cervera (2012, núm. 1075) señala que *Michel Cervantes* (1856) de Théodore Muret gira en torno a la relación de Cervantes con su hija (aquí Josefa) y fue traducida por Alejandro González y González en 1857 (se conserva el manuscrito en la BNE: Mss/14123/3).

⁹ En la actualidad, estoy preparando una edición crítica de la obra en colaboración con Jéssica Castro. Rioli (2011:63-65) señala que Hartzenbusch pudo inspirarse en el drama de Fernández-Guerra.

desventuras, su recuerdo recorre todo el texto y, más importante, se buscan los referentes reales de don Quijote y Sancho, que resultan ser don Alfonso y don Blas. Y he ahí que este personaje estuvo cautivo en Argel, de donde trató de fugarse (pp. 70-73), al igual que Cervantes. Pues, según recita su hija Isabel al final, «con designio profundo, / Cervantes, en ese loco, de sí mismo puso un poco; lo demás, de todo el mundo» (p. 79).

Si la muerte de don Quijote (Alonso Quijano) ha sido blanco de numerosas recreaciones, el último día de Cervantes centra la segunda cala (aunque publicada antes) de Tomeo y Benedicto: *Cervantes, drama apologético en tres actos y en verso* (1861). En compañía de diversos ingenios del momento (Avelleda, Espinel, Quevedo), se desarrolla un triángulo amoroso entre Cervantes, su mujer Catalina y Villegas, cual si de un drama de honor se tratase. Tras buscar venganza, Cervantes se retira finalmente para morir coronado de laureles por Quevedo, en reconocimiento de su gloria literaria. Y nuevamente reconocido por Lope fallece en *La muerte de Cervantes* (1874) de Emilio Ferrari (Rius 1899:349, núm. 647).¹⁰

Se conocen otras dos loas que celebran sus éxitos literarios: en *Los dos genios* (1873) de Pedro A. Torres, los genios de la Guerra y el Arte rinden homenaje a Cervantes, que, pobre y olvidado, muere al pie del árbol de la Fama; y segundo, *El sueño y la realidad* (1876) de José Moreno Castelló, en que el poeta se rodea de figuras alegóricas (Tiempo, Envidia, Fama, Gloria y España) (Rius 1899:347-348, núm. 642; 349-350, núm. 650). Más cercano, *Un entremés de Cervantes* (1905) de Manuel Chaves reivindica el genio del escritor frente a la suerte adversa que sufrió en vida, como la persecución de la justicia que pone sobre el tablado.

El creador en acción

Muy natural resulta que algunas recreaciones se inspiren en el proceso creativo de Cervantes que culmina en el *Quijote*. Así, imaginan su taller de redacción, ahondan en sus motivaciones, buscan moldes reales para la acción y las figuras de su novelística, etc., etc.

A Narciso Serra se debe la zarzuela *El loco de la guardilla* (1861), inspirada en el cuento *La locura contagiosa. Anécdota del siglo XVII* de Hartzenbusch. Miguel, sin éxito en sus pretensiones cortesanas, se encierra en la guardilla de su casa y no para de reír. Ante el temor de su hermana Magdalena, que lo cree demente, es visitado por un doctor y un clérigo, que se contagian de su risa. Sucumben otros,

¹⁰ Puede incluirse aquí *El pedestal de la Estatua. Drama original, en dos actos y en verso* (1864) de Roque Barcia, cuya acción «comprende unos pocos momentos de la vejez de Cervantes quien, olvidado de todos, se ve obligado a consentir que su hija Isabel entre en el convento» (Rius 1899:343, núm. 627); también *El último día* (1874) de Luis Montoto y José de Velilla, pero Rius (1899:348, núm. 644) no aporta más información.

¹¹ Menéndez Onrubia (2004:671-672) señala que contó con una parodia a cargo de Serafi Pitarra (Federico Soler y Roviroza), *L'boig de las campanillas* (1865).

acude Lope y se revela el origen de la comicidad: *Don Quijote*, libro que está componiendo Cervantes. Frente a la enemistad real, ambos escritores se declaran amistad y admiración. El rol de Cervantes es, pues, bastante escaso hasta el final, y se muestra rodeado de miseria y penurias económicas, ambiente donde redacta su libro (Mata Induráin 2011).¹¹ Animado por el éxito alcanzado, Serra escribe la continuación *El bien tardío* (1867): enfermo de hidropesía, Cervantes recibe la visita de Quevedo, refiere cómo mató a Ezpeleta para defender a su hija Isabel y es nombrado gobernador en Indias justo antes de morir.

En el prólogo del drama *Amor del genio* (1864) de Manuel Víctor García se trata de probar que las ridiculeces de Alonso Quijada inspiraron la idea del *Quijote*, y su muerte en 1604 explica que se dilatase su publicación hasta 1605 (Rius 1899:344, núm. 629). La génesis del *Quijote* se aborda asimismo en la zarzuela *La venta de don Quijote* (estrenada en 1902 y publicada en 1903) de Carlos Fernández-Shaw. En la venta Miguel de Cervantes asiste a las peripecias de Alonso de Pimentel, hidalgo lanzado a la caballería andante, y su criado Blas, de modo que la «realidad» y la ficción ideada por el escritor acaban unidas en un abrazo final (López Navia 2005:213-217). Por su parte, Enrique Zumel revisa la tradición según la cual se redactó el *Quijote* durante su prisión en Argamasilla en *El manco de Lepanto* (1874) (Rius 1899:349, núm. 646).

En esta línea se inscriben dos más, escurridizos a mis pesquisas, que abordan la relación del escritor con el conde de Lemos: *Cervantes, comedia* (1865), inédito de un tal licenciado Mateos, versa sobre el robo del manuscrito del *Quijote*, que vuelve al escritor gracias a su protector, sin que remedie los lamentos de Cervantes por la ingratitud de sus coetáneos y las desgracias que le asolan; a su vez, Isidoro Martínez y Sanz narra en *Con la pluma y con la espada* (1870) «la protección que el conde de Lemos promete al desvalido Cervantes, quien le ofrece dedicarle el *Quijote* que va a concluir; y, como episodio, los amores de Isabel con don Lope» (Rius 1899:343-344, núm. 628; 347, núm. 638).

Por el último centenario, Ernesto Caballero escribe *La batalla naval. Diálogo imaginario entre Lope y Cervantes* (2005): desde su atalaya de éxito, el joven dramaturgo critica la propuesta teatral de Cervantes, porque en vez de atender a los gustos del público y los representantes, parece escribir para los lectores. Y como se muestra incapaz de seguir a la demanda, Lope le indica el camino con una pregunta: «¿Has pensado en escribir una novela?».

Por último, pueden destacarse algunas apariciones menores, fugaces, de Cervantes sobre la escena: la *Apoteosis de don Pedro Calderón de la Barca* (1840)

de José Zorrilla, *El Fénix de los Ingenios* (1853) de Tomás Rodríguez Rubí, y, especialmente, *Una conversación del otro mundo entre el español Cervantes y el inglés Shakespeare* (1838) de José Somoza, donde los dos escritores entablan una conversación *post mortem*, más otros diálogos entre sor Juana y León Marchante y un discurso de Ramón de la Cruz.

Más allá de la vida: juegos contemporáneos

El panorama de los siglos xx y xxi ofrece un variado abanico de experimentaciones dramáticas. En muchos casos se relaciona con aniversarios y efemérides varias, y en otros parte de ayudas y subvenciones económicas, de modo que abundan las piezas cervantinas en la cartelera española, especialmente a partir de la década de los 70 y 80. En general, puede decirse que la fidelidad a los hechos o el simple asiento en los episodios de la vida de Cervantes dejan paso a una mayor libertad donde prima la elaboración artística. Esto es: el argumento ya no bebe tanto de la biografía del escritor, sino que este puebla un mundo nuevo, ajeno a sus circunstancias vitales.

En *Cervantes o la casa encantada* (1931) de Azorín, el juego espacio-temporal y realidad-ficción va de la mano de la metateatralidad: Víctor, un poeta contemporáneo, viaja imaginariamente a la casa que Cervantes habitaba en Valladolid en 1605 y dialoga con él. Como si de otro don Quijote se tratara, confunde la realidad y la ficción hasta que sana de sus delirios febriles, potenciados por un elixir milagroso. El epílogo aclara el panorama: gracias al relato de tales alucinaciones por parte del criado Postín, Durán construye la pieza de teatro que da título a la obra.

Años después, se mueve por el mismo camino *El engaño a los ojos* (1998) de Jerónimo López Mozo, pero más centrado en la literatura que en la vida de Cervantes. En este primer homenaje de un dramaturgo muy «cervantino», el título coincide con el motivo literario que consiste en la burla a un pueblo en base a convenciones sociales y con una comedia prometida en el prólogo a las *Ocho comedias*... La acción, situada «a principios del 97» (p. 2), refiere la invitación de Vagal (álter ego de López Mozo) a Cervantes para una fiesta organizada en su honor. Mientras se dirigen allí, contemplan la representación de *La cueva de Salamanca*, que se transforma en *Los cuernos de don Friolera* para regresar a *El viejo celoso*, conocen a gente de teatro, el escritor pelea con un par de defensores de Lope de Vega y es auxiliado por don Quijote y Sancho antes de proseguir hacia su destino. Junto al claro homenaje, López Mozo

muestra la huella de Cervantes en la dramaturgia posterior, que se traduce especialmente en el uso de la metateatralidad y el juego con los límites entre realidad y ficción. De hecho, *El engaño a los ojos* es un texto sobre la composición literaria: de modo similar a la recreación de Azorín, la pieza se escribe mientras se representa y solo recibe título al final, con el beneplácito de Cervantes. Porque esta reflexión metaliteraria es, precisamente, una de las facetas que centran la mirada de los creadores modernos: así, otra recreación, *La más fingida ocasión y Quijotes encontrados* (1998) de Santiago Martín Bermúdez, se presenta «escrita por una de las personas que en ella aparecen, don Álvaro Tarfe» (p. 1). En otro sentido, a López Mozo le interesa trazar una pequeña historia del teatro marginal, aquel que vive a espaldas de la aceptación pública y critica la sociedad y literatura del momento, donde se inscribe su propia producción dramática (Fernández Ferreiro, en prensa).

No ha mucho tiempo que Ramón García Domínguez firmaba *Yo, Cervantes, tuve otras cosas que hacer* (2005). El escritor contempla su trayectoria personal y literaria desde los últimos días de su vida, «puesto ya el pie en el estribo». En un cruce entre realidad y ficción, le acompañan familiares y contemporáneos (Catalina, Lope de Rueda...) y se reencuentra con sus personajes (don Quijote y Sancho, Maritornes, el Licenciado Vidriera y la Gitanilla). Como si fuesen fantasmas, estos cobran vida en forma de marionetas que rodean al escritor, en una nueva muestra de teatro dentro del teatro. Con todo, destaca el clímax final, cuando don Quijote y Cervantes entablan una batalla dialéctica entre las armas y las letras, las ideas y las palabras que se decanta al cabo por el personaje, en la estela del debate de *Niebla* o *Seis personajes en busca de autor* pero que, según García Domínguez (en prensa), significa el paso o la conversión de don Quijote a Cervantes.

Antes de dejar caer el telón (nunca mejor dicho), interesa recordar una curiosa apuesta dramática muy reciente, para comprobar la vigencia de las recreaciones cervantinas más allá de la escena española. Este mismo 2012 la compañía del teatro Thalia de Hamburgo ha representado un espectáculo titulado *Quijote. Trip zwischen Welten* (*Quijote. Viaje entre los mundos*), que tuve la fortuna de presenciar con algunos compañeros de la Universität Münster. A partir de la novela cervantina y aderezado con textos de diversos autores (Jörg Albrecht, Diedrich Diederichsen, Roland Schimmel-Pfenning, Ginka Steinwachs y Juli Zeh), el montaje entabla un diálogo entre los problemas a los que se enfrentan don Quijote y Sancho con las preocupaciones del hombre

del siglo XXI: desde la crítica a la clase política hasta la equiparación de los molinos de viento con la energía eólica, esta labor de actualización reflexiona sobre el presente desde un pasado no tan disímil como pueda presumirse. Cervantes únicamente aparece un momento en los últimos acordes de la obra: en medio del escenario giratorio permanece callado y meditativo, acariciando su perilla como un autómatas, en lo que parece un mero testimonio de homenaje al autor del texto sobre el que orbita toda la acción.¹²

Final de viaje

En síntesis, en el panorama trazado de las recreaciones dramáticas con Cervantes como protagonista se pueden deslindar cuatro paradigmas centrales: 1) el perfecto soldado y poeta, quintaesencia del héroe patrio; 2) el padre de familia y desdichado escritor que muere en la miseria sin haber gozado la gloria merecida; 3) el artista en el proceso de dar a luz el *Quijote*, en frecuente hermandad con la categoría previa; y 4) el creador que visita el mundo de la ficción y la actualidad, como modelo y maestro de tantas obras que siguen sus pasos. Sorprende, con todo, la ausencia de la etapa italiana de Cervantes, tan habitual en recreaciones en géneros como la novela. La mayor o menor fidelidad, junto a la decisión de cada autor, debe tener en cuenta el proceso de conocimiento progresivo sobre la vida de Cervantes, en notable aumento desde finales del siglo XVIII.

Comedia cómica, drama heroico, loa, ópera o zarzuela, ningún género niega entrada a Cervantes, según se ha visto. Asimismo, si la mayoría de los textos comentados se concentran en el siglo XIX, cuando el elogio de la figura de Cervantes se combina con una cierta función política, en los siglos XX y XXI se cede el paso a don Quijote. El estudio de esta suerte de pervivencias abre interesantes caminos para ver, por ejemplo, qué imagen se proyecta de Cervantes sobre las tablas de otros países y en otras lenguas. Porque, ironías de la vida, el dramaturgo que no pudo alcanzar el éxito que anhelaba con su teatro, con el tiempo asciende a las tablas en otro homenaje a su vida y obra.

¹² Puede verse más información en: http://www.thalia-theater.de/h/repertoire_33_de.php?play=563. (Consulta: 08/06/2012.)

Bibliografía

- Arellano, Ignacio, «Cervantes en Calderón», en *El escenario cósmico. Estudios sobre la Comedia de Calderón*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2006, pp. 123-152.
- Azorín (José Martínez Ruiz), *Cervantes o la casa encantada. Comedia en tres actos y un epílogo*, *Revista Literaria Katharsis*, 2008, http://www.revistakatharsis.org/casa_encantada.pdf. (Consulta: 04/06/2012.)
- Caballero, Ernesto, *La batalla naval. Diálogo imaginario entre Lope y Cervantes*, en *Los 400 de «El Quijote»*, *El cultural.es* (06.01.2005), http://www.elcultural.es/version_papel/ESPECIAL/11099/La_batalla_naval_por_ErnestoCaballero. (Consulta: 22/06/2012.)
- Canavaggio, Jean, «La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 1.1-2 (1981), pp. 29-41.
- «Aproximación al Proceso Ezpeleta», *Cervantes*, 17.1 (1995), pp. 25-45.
- *Cervantes*, trad. M. Armiño, Espasa-Calpe, Madrid, 2005 (3.^a ed.).
- Cervantes, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, ed. M. Herrero García, CSIC, Madrid, 1983.
- Chaves, Manuel, *Un entremés de Cervantes. Boceto histórico en un acto...*, Francisco de P. Díaz, Sevilla, 1905, disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/un-entremes-de-cervantes-boceto-historico-en-un-acto-dividido-en-dos-cuadros-origina-y-en-verso--o>. (Consulta: 22/06/2012.)
- Close, Anthony J., *La interpretación romántica del «Quijote»*, trad. G. G. Djembé, Crítica, Barcelona, 2005 (original: *The Romantic Approach to «Don Quixote». A Critical History of the Romantic Tradition in «Quixote» Criticism*, Cambridge University, Cambridge, 1977).
- Cuevas Cervera, Francisco, *Del «Quijote» de Ibarra (1780) al «Quijote» de Hartzenbusch (1863). El cervantismo en el siglo XIX: catálogo comentado y estudio*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 2012 (tesis doctoral inédita).
- Fernández-Guerra y Orbe, Aureliano, *La hija de Cervantes: drama en cuatro actos*, ed. S. Rioli, en «*La hija de Cervantes*»: un drama romántico inédito de Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, Universidad de Bolonia, Bolonia, 2011 (tesis doctoral inédita).
- Fernández Ferreiro, María, «El Quijote y Cervantes en la obra de Jerónimo López Mozo», en *Alegorías cervantinas y recreaciones teatrales*, ed. C. Mata Induráin, Euns, Pamplona, en prensa.
- Fernández-Shaw, Carlos, *La venta de don Quijote. Comedia lírica en un acto en prosa y en verso*, R. Velasco, Madrid, 1903.
- García Domínguez, Ramón, «De la persona al personaje (o viceversa): a propósito de Yo, Cervantes, tuve otras cosas que hacer», en *Alegorías cervantinas y recreaciones teatrales*, ed. C. Mata Induráin, Euns, Pamplona, 2012, en prensa.
- Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis, *La «Epístola a Mateo Vázquez»: historia de una polémica literaria en torno a Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2010.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio, *La hija de Cervantes*, en *Obras de encargo*, Rivadeneyra, Madrid, 1884 (manejo también el manuscrito de la BNE: Mss/14379/11).
- Horta, Jaime, *Cervantes cautivo. Drama en verso, en tres actos y un epílogo*, Imprenta de la viuda e hijos de Gaspar, Barcelona, 1867 (BNE: Cerv/2319; con otras obras: Cerv 2338/3).
- López Mozo, Jerónimo, *El engaño a los ojos*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998 (manejo el texto de la edición virtual de 2006: <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=21190>. Consulta: 19/05/2012).
- López Navia, Santiago, *Inspiración y pretexto. Estudios sobre las recreaciones del «Quijote»*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2005.

- Mallí de Brignole, Antonio, *La batalla de Lepanto. Drama histórico de gran espectáculo en seis actos y en verso*, Imprenta de T. Fortanet, Madrid, 1861 (en Google Books: Biblioteca de Cataluña).
- Martín Bermúdez, Santiago, *La más fingida ocasión y Quijotes encontrados*, Teatro Independiente Alcalaíno, Alcalá de Henares, 1998 (manejo la edición virtual del año 2000: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-mas-fingida-ocasion-y-quijotes-encontrados--o/>).
- Mata Induráin, Carlos, «Cervantes personaje de zarzuela y drama: *El loco de la guardilla* (1861) y *El bien tardío* (1867), de Narciso Serra», en *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Münster, 30 septiembre-4 de octubre 2009), ed. C. Strosetzki, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2011, pp. 579-589 (CD-Rom).
- «Los Quevedos de la ficción (Quevedo, personaje literario)», en prensa.
- Menéndez Onrubia, Carmen, «Cervantes en escena: *El loco de la guardilla*, de Narciso Serra», *Arbor*, 177 (2004), pp. 665-676, <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewArticle/602>.
- Mondéjar y Mendoza, Ángel, *El manco de Lepanto: episodio histórico en un acto y en verso*, Imprenta de Gabriel Alhambra, Madrid, 1873 (BNE: Cerv 2338/8).
- Rius, Leopoldo, *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra. II*, M. Murillo, Madrid, 1899 (disponible en <http://www.archive.org>. Consulta: 07/0/2012).
- Rivero Iglesias, M.^a Carmen, *La recepción e interpretación del «Quijote» en la Alemania del siglo XVIII*, Diputación de Ciudad Real, Argamasilla de Alba, 2011.
- Rodríguez Rubí, Tomás, *El Fénix de los ingenios. Drama en cinco jornadas*, Círculo Literario Comercial, Madrid, 1853.
- Sáez, Adrián J., «“Por poco es dueño de Argel”: texto y contexto de tres dramas cervantinos del siglo XIX», en *Alegorías cervantinas y recreaciones teatrales*, ed. C. Mata Induráin, Eunsu, Pamplona, en prensa.
- Serra, Narciso, *El loco de la guardilla. Paso que pasó en el siglo XVII, escrito en un acto y en verso*, Imprenta de Manuel de Rojas, Madrid, 1861 (manejo la 5.^a ed.: Imprenta de los señores Rojas, Madrid, 1868. En Google Books: University of California, Berkeley).
- *El bien tardío. Segunda parte de El loco de la guardilla*. Drama original en un acto y en verso, Imprenta de Rojas y Compañía, Madrid, 1867 (en Google Books).
- Somoza, José, *Una conversación del otro mundo entre el español Cervantes y el inglés Shakespeare, Semanario Pintoresco Español*, 127-128 (1838), pp. 691-692 y 700-702.
- Tomeo y Benedicto, Joaquín, *Cervantes, drama apologético en tres actos y en verso*, Imprenta de José Rodríguez, Madrid, 1861 (en Google Books: Universidad de Harvard).
- *El cautivo en Argel, drama en un acto y en verso*, Imprenta de José Rodríguez, Madrid, 1862.
- Vélez-Sainz, Julio, *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Visor Libros, Madrid, 2006.
- Zorrilla, José, *Apoteosis de don Pedro Calderón de la Barca*, 1841 (manuscrito de la BNE: Mss/14532/4).

Construcción, función y significación de Rocinante

CHRISTIAN ANDRÈS

Universidad de Picardie, Amiens

Levantóse en esto don Quijote (...), asíó con la otra las riendas
de Rocinante, que nunca se había movido de junto a su amo
—tal era de leal y bien acondicionado—
MIGUEL DE CERVANTES

Rocinante es para mí el último caballo de la Edad Media
RAMÓN GONZÁLEZ-ÁLEGRE

¹ En cambio, al referirse al rucio de Sancho, dice: «Un casi “personaje”» en el vol. III de su edición del *Quijote*, p. 219. Véase para la evaluación del «número enorme de personajes» en el *Quijote* la obra mencionada, en particular la nota 62 de la p. 50. Sin poder pasar revista de todo lo escrito por eminentes cervantistas, también me parece ser la opinión de Francisco Márquez Villanueva, ya que escribe en el prólogo de la primera edición de su libro *Personajes y temas del Quijote* (p. 18): «No se ha intentado en él sino sacar a la luz cuatro estratigrafías practicadas con un cierto equilibrio, de modo que abarquen personajes masculinos y femeninos». Luego, para Márquez Villanueva solo se merecen la apelación de «personajes» los «personajes masculinos y femeninos», es decir los personajes antropomórficos. Mucho antes (1949), en *Sentido y forma del «Quijote»*, apenas cita Joaquín Casaldueño a Rocinante, y cuando lo hace tampoco piensa en él como en un personaje, sino solo como instrumento de una derrota de don Quijote, por su caída.

² Más exactamente, se trata de su nota 27, y allí se refiere a un «personaje ecuestre» al asociar a don Quijote y a Rocinante en el arte universal.

¿Se puede considerar a Rocinante como a todo un personaje, un personaje equino en el caso? Quizás no resulte inútil plantearse tal pregunta, de buenas a primeras, porque al respecto creo comprobar tres tendencias mayoritarias en la crítica cervantina: se califica a Rocinante de «personaje» sin la menor duda, de personaje zoomórfico por supuesto; se estima que los solos personajes del *Quijote* son los «humanos», los seres ficcionales con caracteres antropomórficos, que hablen o no, y entonces no se merece Rocinante tal apelación; se concede que es «casi» un personaje pero no exactamente, más bien un mero recurso cómico, una relativa atribución de rasgos humanos, un simple mecanismo de personificación (ocurre lo mismo con el rucio de Sancho, pero en menor grado). Así, por ejemplo, para ilustrar la no categorización de Rocinante como personaje, pienso en Vicente Gaos que menciona la existencia de 659 personajes en el *Quijote* —y entre ellos se cuenta a 607 hombres y a 52 mujeres— luego no admite a Rocinante como personaje (Gaos 1987:50).¹ Además señalaré una manera marginal de enfocar el tema, la de Andrés Murillo en su edición del *Quijote*, ya que finalmente tampoco se interroga sobre la naturaleza tipológica y novelística de Rocinante prefiriendo hablar de «personaje ecuestre» (Murillo 1987:76) para don Quijote.² Sin embargo, me parece posible zanjar el problema recurriendo al consabido modelo actancial de Greimas (1966), viendo pues en el ilustre rocín un actante, incluso un actor, o sea en este caso una entidad zoomórfica individualizada, la plasmación discursiva de una

(o más) categoría actancial. Si Rocinante es un actor equino en las dos partes del *Quijote* (a pesar de su ocultación o desvaloración bastante importante en la Segunda Parte), y un actor tratado con cierta flexibilidad, puedo afirmar que en principio será adyuvante del sujeto que es don Quijote de la Mancha, si varias veces —y probablemente las más veces— viene a ser oponente al sujeto y en ocasiones contadas, es verdad, hasta sujeto él mismo en la diégesis de la gran novela cervantina, sobre todo como catalizador de aventuras por su libre «elección» del camino por seguir, a imitación de la literatura caballeresca.

La construcción de Rocinante no empieza con la primera mención del rocín en I, 1, p. 45, sino mucho antes, en el paratexto o, por decirlo mejor, en un elemento del paratexto que son los poemas burlescos que siguen al Prólogo de la Primera Parte del *Quijote*. Más precisamente, se trata del poema «del donoso poeta entreverado» dedicado a Rocinante: «Soy Rocinante, el famo-, / bisnieto del gran Babie-» (*Quijote* ed. 2004, p. 31).³ Notemos que aquí Rocinante se comporta como un personaje humano dotado del habla. En este caso, ya se encaja a Rocinante dentro de una perspectiva paródico-burlesca, haciéndolo descendiente de Babieca, el famoso caballo del Cid. Sobresalen como rasgos de Rocinante su flaqueza, su poca velocidad en las carreras, y su gran apego a la cebada. Otro poema lo evocará dialogando con Babieca, y es el soneto dialogado y satírico que principia con «¿Cómo estáis, Rocinante, tan delgado? / —Porque nunca se come y se trabaja» (p. 35). También por medio de Babieca se burla el autor de la importancia de la comida (cebada, paja) para Rocinante, de su «lengua de asno» e irrespeto por su amo, y no carece de gracia lo de «metafísico estáis», sin hablar de los tres endecasílabos finales que abarcan a don Quijote, a su escudero y al mismo rocín en una igualitaria visión degradada: «¿Cómo me he de quejar en mi dolencia, / si el amo y el escudero o mayordomo / son tan rocines como Rocinante?» (p. 36).⁴

Pues, de manera analéptica respecto a Rocinante —porque ya está enterado el lector de tal nombre paródico y de ciertas características suyas— se nos va a contar su «fabricación», por así decirlo, en el primer capítulo de la Primera Parte del *Quijote*. Y lo que más llama la atención del lector será la importancia del mismo nombre, la visión irónica de Cervantes, y la evolución del papel actancial del rocín en la gran novela. En efecto, el acto de más relieve sin duda en la construcción de una entidad zoomórfica singular —el actor equino quijotesco— será lo que llamaré el «bautismo onomástico» de la cabagaldura. El nombre propio, según Roland Barthes, desempeña un

³ Son versos de cabo roto que resultan muy jocosos, y parecen algo enigmáticos de buenas a primeras. No se repetirá cada vez «*Quijote*», ni el año de la edición utilizada, ya que todas las citas aquí utilizadas remiten a la excelente edición del Instituto Cervantes bajo la dirección de Francisco Rico. Solo, pues, se indicará la página de la cita cada vez.

⁴ La nota 4 señala que «rocín» se solía usar en aquel tiempo como insulto...

⁵ «Le nom propre résume tout le langage. Sa structure coïncide avec celle de l'œuvre. S'avancer peu à peu dans les significations du nom, c'est s'initier au monde, apprendre à déchiffrer ses essences», citado en epigrafe por Dominique Reyre (1980:13).

⁶ Para los «cuartos» de Rocinante, se sabrá que es ante todo una enfermedad propia de los caballos y «animales mulares» según el *Diccionario de Autoridades*: «Quarto. Se llama cierta especie de enfermedad que da a los caballos y animales mulares en los cascos, que es una raja que se les hace desde el pelo a la herradura». Además se nos dará otra descripción muy satírica de Rocinante, a través de una suerte de *mise en abyme* como ocurre con el cartapacio por vender en la Alcaná de Toledo: «Estaba Rocinante maravillosamente pintado, tan largo y tendido, tan atenuado y flaco, con tanto espinazo, tan ético confirmado, que mostraba bien al descubierto con cuanta advertencia y propiedad se le había puesto el nombre de Rocinante», I, 9, p. 120. Nótese de paso que es una manera muy sutil de volver sobre el «bautismo» nominal del rocín por don Quijote, además de connotar cierta autosatisfacción cervantina por la perfecta adecuación de las palabras con una realidad (ficcional) ya descrita...

⁷ Ya se ha comentado muy bien la malicia cervantina en este juego entre «rocín» y «antes»: véase Dominique Reyre (1980). En su comentario de la fragua de tal nombre propio, se pregunta Reyre si el nombre «Rocinante» no sería una alusión al del mismo autor, «Cervantes», ya que parece calcado el nombre del caballo sobre el de «Cerv-ante(s)»... En este caso, concluye Reyre (1980:132-133): «Le récit de la dénomination du cheval de Don Quichotte serait alors une sorte de projection ludique de la part de Cervantes. Ce n'est pas une identification mais un jeu qui a peut-être pour but la glorification de l'auteur (voir aussi Benengeli)».

⁸ Observo que la operación duró 12 días en suma. Dejo sacar libremente todas las consecuencias numerológicas y simbólicas que se quieran, que no puedo decir más.

papel importantísimo, hasta estructural en una obra narrativa.⁵ Pero antes del mismo acto de nombrar y de las significaciones del nombre —una suerte de génesis heroico-burlesca en este caso— hace falta recordar unos cuantos datos esenciales a mis ojos, y sobre todo este: todo parte de la locura caballeresca de don Quijote, luego de sus lecturas caballerescas que le trastornaron los sesos. Así que decide el ingenioso hidalgo «hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras...» (I, 1, p. 43). A partir de tal decisión que prefigura y anuncia las salidas del «héroe», bien se ve que el caballo no puede ser un elemento cualquiera en la novela, sino uno de los tres definitorios que constituyen al héroe (o anti-héroe) caballeresco que desea ser don Quijote, tan importante como las armas y la búsqueda de aventuras. Entonces, si antes se nos describe el armamento arcaico y grotesco de los bisabuelos de don Quijote, seguirá inmediatamente la tercera descripción fundamental en este capítulo inaugural, la del caballo que es un rocín: «Fue luego a ver su rocín, y aunque tenía más cuartos que un real y más tachas que el caballo de Gonela, que “tantum pellis et ossa fuit”, le pareció que ni el Bucéfalo de Alejandro ni Babieca el del Cid con él se igualaban» (I, 1, p. 45).⁶ Cervantes se burla despiadadamente de su héroe por ligar su destino caballeresco a una cabalgadura tan ética, enfermiza y endeble, sin hablar de la alabanza comparativa, paródica y superlativa que hace del rocín quijotesco un caballo fantaseado hasta superior al griego Bucéfalo y al ibérico Babieca. Y es que Cervantes —como tantas veces— juega del desfase irónico entre la focalización omnisciente y la focalización interna de su personaje principal, don Quijote. Para decirlo de otro modo, ya con Rocinante asistimos al proceso de idealización propio de don Quijote que antes de idealizar a Aldonza Lorenzo —«señora del Toboso»— su dama, idealiza a su caballo tan imprescindible en su empresa caballeresca. Sigue a la descripción el «bautismo onomástico» del rocín: «Cuatro días se le pasaron en imaginar qué nombre le pondría, alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín, antes de lo que ahora era, que era antes y primero de todos los rocines del mundo» (p. 45).⁷ Notemos de paso que antes de bautizarse a sí mismo como «don Quijote» nuestro hidalgo nombra a su caballo, indicio de lo que representa para él, sin hablar del tiempo que le costó ese doble nombramiento: cuatro días para el rocín, ocho días para él.⁸ Muy pronto nos precisará Cervantes el gran papel diegético que desempeñará Rocinante en su novela, sin ser por lo tanto un actor antropomórfico, sino animal. Y es que lo veremos a veces concretando

el actante sujeto, las más veces adyuvante del sujeto u oponente al sujeto don Quijote. En efecto, desde la primera salida, don Quijote armado sube sobre Rocinante, pero en vez de escoger él mismo su camino lo deja a la libre elección de su caballo: «Y con esto se quietó y prosiguió su camino, sin llevar otro que aquel que su caballo quería, creyendo que en aquello consistía la fuerza de las aventuras» (p. 49).⁹ Se repetirá tal elección del camino por el caballo, y entonces se puede estimar que en cierta medida el actante sujeto viene a ser Rocinante y no don Quijote puesto que la aventura —objeto— la determinará el caballo y no el amo.¹⁰ De todos modos, muy pronto aparece muy ligado al de don Quijote el destino de Rocinante, como lo podemos ver en el cansancio y el hambre compartidos por la montura y el caballero: «Él anduvo todo aquel día, y, al anochecer, su rocín y él se hallaron cansados y muertos de hambre» (p. 52). Ahora bien, aparte de las aventuras y de los lances en que salen las más veces muy malparados amo y caballo, y amén de la responsabilidad que de vez en cuando le achaca don Quijote a su famoso rocín cuando no le sale bien la aventura,¹¹ el «ingenioso hidalgo» elogia no pocas veces a Rocinante.¹² En este caso, claro está que habla de Rocinante a través de su lectura épico-caballeresca del mundo y lo aprecia sobre todo como adyuvante en sus aventuras y medio de alcanzar la fama, como se puede notar en su invocación al «sabio encantador» desde la primera salida: «¡Oh tú, sabio encantador, quienquiera que seas, a quien ha de tocar el ser coronista desta peregrina historia! Ruégote que no te olvides de mi buen Rocinante, compañero eterno mío en todos mis caminos y carreras» (p. 51). Ahora bien, se ha podido enfocar todo dentro de una perspectiva historicista no sin interés, por supuesto, insistiendo en los estrechos lazos que unen al caballero medieval con su caballo, y se ha hablado de «vigencia esencial» de Rocinante, y de parte de don Quijote de «amor en el corazón de un caballero y de la fidelidad al medio más activo y físicamente valedero para el logro de sus fines: el caballo» (González-Alegre 1959:24). Bien puede ser, pero si se puede leer en filigrana tal apego y sentido medieval en la relación caballero-caballo en la gran novela cervantina, no se debe olvidar que se trata ante todo de una relación don Quijote-Rocinante, y que prevale una visión del mundo paródico-crítica. Una sola vez —en mi opinión— pudiera observarse alguna fuerte vinculación psicológica entre el amo y el caballo, un sentimiento de gran alegría compartido por ambos, y es cuando parece comunicarse el gozo de don Quijote a Rocinante: «La del alba sería cuando don Quijote salió de la venta tan contento, tan gallardo, tan alborozado por

⁹ Como cualquier lector habrá notado, estamos en «la primera salida que de su tierra hizo el ingenioso don Quijote», capítulo 2.

¹⁰ Así en I, 4, p. 73; I, 25, p. 305; II, 11, p. 775; en II, 29 (el episodio del barco encantado), asistimos a un caso distinto e interesantísimo del azar en la aventura. En todo caso, Cervantes no inventó tal recurso al azar ni referencia al caballo por existir ya en la tradición romanceril, como en el romance del marqués de Mantua.

¹¹ Por ejemplo, cuando la primera caída de Rocinante con don Quijote (I, 4, p. 75): «Non fuyáis, gente cobarde; gente cautiva, atended que no por culpa mía, sino de mi caballo, estoy aquí tendido». Una nota nos precisa que semejante disculpa puede provenir del *Orlando furioso*, I, 67.

¹² Lo recomienda al ventero como «la mejor pieza que comía pan en el mundo», en I, 2, p. 55. Para don Quijote, Rocinante es la «flor y espejo de los caballos», bella idealización caballeresca de su famélico rocín...

verse ya armado caballero, que el gozo le reventaba por las cinchas del caballo» (I, 1, p. 67). Otra vez, será Sancho Panza quien revelará un fuerte apego a su rucio y a Rocinante en el episodio de la barca encantada: «¡Oh carísimos amigos, quedaos en paz y la locura que nos aparta de vosotros, convertida en desengaño, nos vuelva a vuestra presencia!» (II, 29, p. 950). Una vez se expresa hasta un sentimiento de gran amistad pero no entre Rocinante y su amo sino entre el rocín y el rucio de Sancho Panza, una amistad comparable con la de los hombres y la famosa entre Niso y Euríalo o la de Píldes y Orestes:

Y así lo hizo Sancho, y le dio la misma libertad que al rucio, cuya amistad dél y de Rocinante fue tan única y tan trabada, que hay fama, por tradición de padres a hijos, que el autor desta verdadera historia hizo particulares capítulos della, mas que, por guardar la decencia y decoro que a tan heroica historia se deba, no los puso en ella, puesto que algunas veces se descuida deste su supuesto y escribe que así como las dos bestias se juntaban, acudían a rascarse el uno al otro, y que, después de cansados y satisfechos, cruzaba Rocinante el pescuezo sobre el cuello del rucio (que le sobraba de la otra parte más de media vara) y, mirando los dos atentamente al suelo, se solían estar de aquella manera tres días, a lo menos todo el tiempo que les dejaban o no les compelia la hambre a buscar sustento (II, 12, p. 786).

Huelga decir que tal amistad entre animales suena como un eco burlesco de otra amistad que acabará por manifestarse entre el ingenioso hidalgo y su fiel escudero. Con toda evidencia, de modo recurrente e incluso con cierta visión irónico-paródica, Cervantes le presta a Rocinante una psicología rudimentaria más o menos inspirada en las teorías galénicas de Huarte de San Juan: así se notará en él lealtad, buena condición (I, 18, p. 214), flema (I, 23, p. 279),¹³ melancolía y tristeza (I, 43, p. 559), paciencia (I, 52, p. 644). Aunque lo más sabroso, en mi opinión, se manifestará en un irresistible impulso sexual del macho Rocinante para con las yeguas yangüesas, causa lujuriosa de un mal trance para él y su amo:

Sucedió, pues, que a Rocinante le vino en deseo de refocilarse con las señoras facas, y saliendo, así como las olió, de su natural paso y costumbre, sin pedir licencia a su dueño, tomó un trotico algo picadillo y se fue a comunicar su necesidad con ellas. Mas ellas, que, a lo que pareció, debían de tener más gana de pacer que de ál, recibieronle con las herraduras y con los dientes, de

¹³ Más exactamente los cuatro humores —sangre, flema (o pituita), bilis amarilla (o cólera), bilis negra (o atrabilis, o melancolía)— son hipocráticos, y se encuentran en Galeno y Huarte de San Juan, entre muchas obras de medicina. Y Galeno elaboró su doctrina de los temperamentos que recoge Huarte de San Juan, completándolos y aplicándolos a las aptitudes intelectuales en su *Examen de ingenios*. Pero Cervantes muy bien pudo conocer las teorías hipocráticas y galénicas en otra parte que en Huarte de San Juan, por supuesto.

tal manera, que a poco espacio se le rompieron las cinchas, y quedó sin silla, en pelota. Pero lo que él debió más de sentir fue que, viendo los arrieros la fuerza que a sus yeguas se les hacía, acudieron con estacas, y tantos palos le dieron, que le derribaron malparado en el suelo (I, 15, p. 174).¹⁴

En este caso —como en muchos otros— huelga decir que Rocinante vuelve a ser un oponente al sujeto que es el «heroico» don Quijote, papel accintial que comparte con los muleteros yangüeses y otros tantos personajes encontrados a lo largo de tantas aventuras...

Ahora bien, para mejor darse cuenta de la singularidad y complejidad cervantina en el tratamiento de Rocinante, bastará una rápida equiparación con el homónimo Rocinante visto por Avellaneda. Por una parte se reproducen mecánicamente los mismos elementos notables: el paralelismo don Quijote/Rocinante con Sancho Panza/jumento; la fuerte gana de comer y el hambre; el cansancio del rocín; el elogio de su montura por don Quijote («el mejor caballo del mundo», «mi preciado caballo»); los reproches.¹⁵ Pero notaré quizás más precisión en materia de capacidades físicas en el Rocinante de Avellaneda que en el de Cervantes: «Por lo poco que don Quijote caminaba, que no era más que cuatro o cinco leguas cada día; ni aun Rocinante podía hacer mayor jornada, que no le daba lugar para ello la flaqueza y años que tenía a cuestas» (Avellaneda ed. 2000, XXV, p. 573). Por otra parte, no existe una analogía absoluta ya que se notan algunas diferencias importantes, como la de sentir la falta de Rocinante por haber sido llevado (con el jumento de Sancho) «en prendas» a Ateca, en Aragón, por un melonero y tres compañeros suyos (VI, p. 299). En efecto, en el *Quijote* de Cervantes, no se le roba a su amo el rocín como ocurre en el de Avellaneda, lo que ridiculiza todavía más cruelmente al famoso «caballero andante»... Y si no me equivoco, no he visto al Rocinante de Avellaneda desempeñar el papel del actor sujeto de la acción, como ocurre varias veces en el *Quijote* de Cervantes cuando le deja don Quijote la rienda suelta a su caballo para que siga él mismo el camino que quiera, a imitación de las novelas de caballerías.

Pero volvamos al Rocinante de Cervantes, y comprobemos que se cierra la Primera Parte del *Quijote* de modo análogo al principio: si empezó la construcción de Rocinante en ciertos poemas burlescos del paratexto que precede la novela, se refleja en cierta manera dicha construcción en algunos poemas contenidos en la caja de plomo de «un antiguo médico» al final del capítulo 52,

¹⁴ Más abajo en la gran novela —en I, 43, pp. 559-560— ocurrirá lo contrario: uno de los caballos de los cuatro caballeros que llegaron a la venta donde está Maritornes, viene a oler y a hacer caricias a Rocinante...

¹⁵ Aunque el don Quijote de Cervantes no dirá nunca de Rocinante lo que dice el de Avellaneda: «Pero la culpa de la primer carrera la tuvo Rocinante, que mala pascua le dé Dios, pues que no pasó con la velocidad que yo quisiera», XI, p. 362 (ed. 2000). Además, se insiste mucho más —y torpemente— en el *Quijote* en las maldiciones del amo en contra de Rocinante (véase VI, p. 292).

es decir unos cuantos versos burlescos de unos «académicos de la Argamasilla». Ahora bien, nótese que en esos pretendidos «pergaminos escritos con letras góticas» (I, 52, p. 647), se daba noticia de «la hermosura de Dulcinea del Toboso, de la figura de Rocinante, de la fidelidad de Sancho Panza y de la sepultura del mismo don Quijote» (I, 51, p. 647), o sea que el rocín se ve citado en segundo lugar y antes de Sancho Panza, lo que no es poco. Además, al acabarse la Primera Parte del *Quijote* mencionando a tres personajes humanos, bien se ve que al lado de la «trinidad» antropomórfica Dulcinea-Sancho-don Quijote figura el personaje zoomórfico Rocinante, asunción individualizada que así traduce significativamente su enorme importancia en tal novela. Entonces, en los epitafios burlescos que acaban con la Primera Parte del *Quijote* veremos al ingenioso hidalgo asociado indisolublemente a su rocín de este modo perifrástico: «Aquel que en Rocinante errando anduvo» (p. 649),¹⁶ el recuerdo de la flaqueza y pocas aptitudes físicas de Rocinante que le valen sarcasmos y culpabilización,¹⁷ todo un soneto «en loor de Rocinante, / caballo de don Quijote de / la Mancha» por «el Caprichoso» (pp. 650-651),¹⁸ cierto rasgo poco heroico de Rocinante —«el manso / caballo Rocinante»— (p. 651),¹⁹ la representación de Rocinante como la de un actor sujeto de la acción por su elección del camino por seguir.²⁰

Ahora bien, Rocinante es todavía algo más o algo distinto de cuanto aquí se ha evocado. Sin duda puede considerarse como un actor equino, por lo esencial adyuvante del sujeto y varias veces oponente al sujeto heroico que es don Quijote. Pero, como lo ha visto muy bien Knud Tøgeby hace ya bastantes años, también es «el principio director de la composición» (1957:15) en la Primera Parte del *Quijote*. En efecto, Rocinante no solo soporta el peso del heroico don Quijote, no solo comparte en gran medida un destino común con su famoso amo, sino que le permite vivir las «aventuras» y concretar su loco deseo caballeresco, el de ser «caballero andante» en tiempos irremediablemente ajenos a los de las novelas de caballerías, en tiempos pretéritos y extraños a la España medieval por verse ahora vinculados a la España imperial de Felipe II y Felipe III. O como lo dijo tan bien y sucintamente Ramón González-Alegre, tiempos en que se ha pasado del «caballo» del caballero a «los caballos». Rocinante —ese manso rocín cuyo destino más probable hubiera sido vivir y morir pacíficamente en la cuadra de su amo cincuentón, con todos sus cuartos y sus tachas— de modo simétrico y paródico también conocerá una vida de aventuras fuera de lo común, y todo eso ya solo a partir

¹⁶ En el epitafio del «Monicongo».

¹⁷ Si don Quijote está obligado a andar «a pie y cansado» es «culpa de Rocinante» en el soneto del «Paniaguado» (pp. 649-650).

¹⁸ Se exalta aquí por antífrasis la «gallardía» de Rocinante que excede a la de Brilladoro y de Bayardo, los caballos respectivos de Orlando y de Reinaldos de Montalbán.

¹⁹ Soneto del «Burlador».

²⁰ En el epitafio del «Cachidiablo» se lee: «Aquí yace el caballero / bien molido y malandante / a quien llevó Rocinante / por uno y otro sendero» (p. 652).

del nombre que le dio don Quijote, como si el nombre mismo fuera la causa mágica que le abriera tales perspectivas y le asegurara una vida postficcional, a través del fenomenal éxito del libro y de su propia posteridad. Una posteridad que acaba por convertirle en un símbolo, o por mejor decir, un símbolo irónico, paródico y paradójico ya que hasta en el habla corriente, «Rocinante» ha venido a ser sinónimo del rocín endeble y desgraciado, la imagen misma del fracaso, de la ridiculez y de la visión irónica del mundo (tres aspectos inscritos en su nombre). Aunque habría que ser más justo con semejante actor equino, ya que es capaz de soportar todas las locuras de su amo, muestra una paciencia infinita y una fidelidad ejemplar digna de un caballo feudal. Incluso adquiere una dimensión de mártir animal y ficcional por todas las caídas sufridas y los numerosos golpes recibidos al servicio de su señor. Sin «Rocinante» —creación de la loca imaginación de su amo— nunca hubiera podido vivir su sueño caballeresco don Quijote, nunca hubiera conocido la gran novela cervantina tanta posteridad. De suerte que si podemos convenir con González-Alegre que Rocinante es «el último caballo de la Edad Media» (1959:25) nótese que viene a ser al mismo tiempo tan anacrónico como don Quijote. Por fin, añadiría yo, que eso pase en la primera novela «moderna» no será la menor de las paradojas cervantinas. Y, en definitiva, Rocinante es para mí la columna vertebral del *Quijote*.

Bibliografía

- Avellaneda, Alonso Fernández de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* [1614], ed. Luis Gómez Canseco, Clásicos de Biblioteca Nueva, Madrid, 2000.
- Casalduero, Joaquín, *Sentido y forma del «Quijote» (1605-1615)*, Ínsula, Madrid, 1970 (1.ª ed., 1949).
- Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 3 vols., ed. Vicente Gaos, Gredos, Madrid, 1987.
- *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, t. I, ed. Andrés Murillo, Castalia, Madrid, 1987 (5.ª ed.).
- *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2004.
- González-Alegre, Ramón, «Meditación sobre Rocinante», *Nuestro tiempo*, 55, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1959.
- Márquez Villanueva, Francisco, *Personajes y temas del «Quijote»*, Edicions Bellaterra, Barcelona, 2011, 2.ª edición revisada (1.ª ed., 1975).
- Reyre, Dominique, *Dictionnaire des noms de personnages du «Don Quichotte» de Cervantes*, Editions hispaniques, París, 1980.
- Togeb, Knud, *La composition du roman «Don Quijote»*, suplemento 1 de *Orbis Litterarum*, Libr. Munksgaard, Copenhagen, 1957.

Don Quijote y el Caballero del Verde Gabán: ideas de Juan Luis Vives en la composición del personaje cervantino

MARIANA BARONE BEAUCHAMPS

USP / Faculdade Sumaré

El episodio del Caballero del Verde Gabán, en los capítulos XVI a XVIII de la Segunda Parte del *Quijote*, siempre sorprende por la oscilación del comportamiento de don Quijote, de lo más lúcido e inteligente, en sus primeras charlas con el Caballero del Verde Gabán, a lo más loco y disparatado con su lucha en contra de los leones con el suero de requesones guardados por Sancho dentro de su yelmo escurriéndole por la cabeza. La crítica analiza este episodio a la luz de la prudencia y la discreción, conceptos involucrados en la vida de la sociedad española de los siglos xv y xvi.¹

Este trabajo, entretanto, investiga dicho episodio a la luz de las ideas humanistas, que no del todo se disocian de los conceptos citados anteriormente, buscando comprender su influjo en la concepción de los personajes cervantinos.

Es importante poner de relieve toda la compleja problemática humanista que sobrepasa la cuestión planteada por la crítica como su eje central: el problema ético del individuo que debe decidir y actuar en este mundo.² Sin embargo, según Nassaro (2005:57), se puede considerar que el tema principal defendido por Erasmo en sus obras pasaba por el punto de cómo el hombre se posicionaba en el mundo.

Tal preocupación constituyó la base de sus obras, con los cambios que una vida larga y una capacidad de observación y comprensión refinadas podrían dejar entrever. Eso, evidentemente, se hizo a lo largo de muchos años, con la

¹ Acerca de los conceptos de prudencia, discreción y vulgaridad en ese episodio del *Quijote*, léase el artículo de Maria Augusta da Costa Vieira (2005:282-285).

² Sobre la problemática de Erasmo y, por extensión, del humanismo, léase la maestría de Silvio Lúcio Franco Nassaro (2005:9-22).

ayuda de muchas personas. Una de ellas fue, sin duda, Juan Luis Vives, humanista contemporáneo y muy cercano a las ideas erasmistas.³

Así, en este artículo, se busca observar algunas coincidencias entre la concepción presente en la composición de personajes cervantinos en el episodio del Caballero del Verde Gabán y las ideas de Vives, centrándose particularmente en don Diego. Como no podría dejar de ser, también se habla de cómo estas ideas están presentes en don Quijote, pero por supuesto no es nuestra intención agotar el tema.

Verdad es que lo primero que llama la atención en el referido episodio es un paralelismo entre los dos personajes principales, que mucho despierta la atención de la crítica. Tanto don Quijote como el Caballero del Verde Gabán son manchegos, de unos cincuenta años de edad y pertenecen a una misma clase social. Es eso, tal vez, lo que los lleva a la curiosidad que inmediatamente sienten uno hacia el otro: «Y si mucho miraba el de lo verde a don Quijote, mucho más miraba don Quijote al de lo verde» (*Quijote*, II, XVI, p. 138). Respecto a eso, Riley (2001:42) afirma que en este trecho tiene don Quijote la oportunidad de verse a sí mismo como le ven las otras personas. Por otro lado, para Vieira (2005:289) la observación atenta y recíproca sobre las apariencias y el deseo de descubrir algo sobre la vida del otro sigue el guion del pensamiento de cada uno con más interrogantes que propiamente conclusiones, estableciéndose así un diálogo oculto en el que importan tanto las declaraciones de los personajes como sus pensamientos, lo cual se debe considerar como una actitud propia de hombres discretos.

Estos dos puntos de vista pueden ser corroborados por este reconocimiento que también tiene que ver con la difundida idea humanista de que personas de un mismo rango etario y pertenecientes a una misma clase social deberían haber participado de una misma educación,⁴ lo cual permite concluir forzosamente que compartían un mismo repertorio del mundo. Eso justifica a la vez la curiosidad de don Quijote hacia don Diego y su inmediato gesto de explicar todas las incongruencias que el Caballero del Verde Gabán debería observar en su persona, de las cuales, en un principio, el Caballero de la Triste Figura no debería darse cuenta, creyendo como cree que es un verdadero caballero andante. Una vez más, la locura de don Quijote no pierde el vínculo con su realidad, aunque esta sea travestida de sueños e ilusiones.

Don Diego, en su respuesta, bien demuestra que el comportamiento de don Quijote es fuera del normal. Pese a sus dudas en relación al caballero,

³ Sobre la vida de Juan Luis Vives, véase el ensayo publicado en la edición de sus *Obras Completas* por Lorenzo Riber (1947:13-255).

⁴ Dicha idea es ampliamente difundida en los muchos textos humanistas que tratan del comportamiento social y de la educación que se debe dar a los hijos como *Educación de la mujer cristiana*, *Deberes del marido* y tenían el objetivo de crear una clase social fortalecida que no llevara en consideración solo la pureza de la sangre como característica deseable. Todo se relaciona entrañablemente con la creación y los objetivos del movimiento humanista, como se ve en Martínez-Góngora (1999: 7-24).

él inmediatamente retribuye el discurso de presentación con los mismos contenidos, reafirmando fuertes rasgos humanistas.

Tras aclarar su nombre y condición (*Quijote*, II, XVI, p. 140), inmediatamente afirma: «Paso la vida con mi mujer, y con mis hijos, y con mis amigos» (*Quijote*, II, XVI, p. 140). Juan Luis Vives, en su obra *Deberes del marido*, afirma que el buen padre de familia es aquel que pasa su tiempo dentro de casa, mirando y orientando el trabajo de su esposa y todas las obras que se hacen dentro de su hogar (*Obras completas*, I, pp. 1312-1319). Debe también cuidar para que los que ahí entran respeten la familia y sean dignos de los lazos de amistad que los une a ella (*Obras completas*, I, pp. 1329-1334). Se ve, por lo tanto, que la vida del caballero, centrada en su familia y sus amigos, cuaja dentro de los preceptos humanistas del buen comportamiento social.

También sus ejercicios, «la caza y la pesca» (*Quijote*, II, XVI, p. 140), están de acuerdo con la propuesta de Vives de aprovechar el tiempo sin ociosidad, sea en actividades que fortalezcan el espíritu, sea en actividades que trabajen el físico de manera saludable (*Obras completas*, I, p. 1319) y que, además, sean pasatiempos adecuados a una persona de su condición social. También sus libros son dignos de nota, ya que Vives y otros autores humanistas valoran al hombre culto y letrado: «Tengo hasta seis docenas de libros» (*Quijote*, II, XVI, p. 140). Pero, la naturaleza humanista de su lectura va más allá. Primero, cabe decir que el caballero leía obras en latín (*Quijote*, II, XVI, p. 140); segundo, que no desdeñaba la lengua romance, que pasa a la condición de lengua corriente para la lectura y los estudios en la península ibérica gracias a la labor de los humanistas que, como Erasmo y Vives, defendían la idea de hacer accesibles las obras literarias y también la Biblia y otros textos religiosos por medio de la lengua vernácula.⁵ Además, el caballero dice que sus libros son «de historia algunos y de devoción otros» (*Quijote*, II, XVI, p. 140), añadiendo que «los de caballerías aún no han entrado por los umbrales de mis puertas» (*Quijote*, II, XVI, p. 140). Los humanistas en general y Vives en particular defienden la lectura de un cierto tipo de obras. Vives cita textualmente cuáles libros son o no adecuados:

Existe una literatura que tiene por fin el pulimento y la riqueza del lenguaje. Existe otra literatura que atiende al deleite sensual, a la astucia, a la hipocresía, y otra que va al conocimiento de la Naturaleza, y otra a la compostura del alma. El deseo de placeres carnales estremece en su mayor parte las obras de los poetas, como son las *Fábulas*, *Milesia*, el *Asno*, de Apuleyo; casi todos

⁵ Vives, varias veces a lo largo de su obra, se refiere al hecho de que los autores escriben tanto en latín como en lengua vernácula, sin en momento alguno colocar ese como superior a esta última (*Obras completas*).

los *Diálogos*, de Luciano, y como las hay escritas copiosamente en las lenguas vernáculas: los *Tristones*, *Lancelotes*, *Ogeres*, *Amadis*, *Arturos*, y otras obras análogas de caballerías (*Obras completas*, I, p. 1308).

Se ve que para Vives los libros de caballerías son obras reprochables de manera que nadie debería leerlos, idea que aparece en varias obras, como *Instrucción de la mujer cristiana* y *Deberes del marido*, y el Caballero del Verde Gabán sigue estos preceptos rechazando dicha lectura. Vives se refiere claramente, en *Instrucción de la mujer cristiana*, a la necesidad que los libros sean de «honesto entretenimiento», lo que reitera en *Deberes del marido* (*Obras completas*, I, pp. 1311-1314) y que Cervantes va a explotar en otro personaje quijotesco, Dorotea (*Quijote*, I, XXVIII). Al contar su historia, también impregnada de ideas humanistas, ella habla, sobre los libros que lee:

Los ratos que del día me quedaban, después de haber dado lo que convenía a los mayores, a capataces y a otros jornaleros, los entretenía en ejercicios que son a las doncellas tan lícitos como necesarios, como son los que ofrece la aguja y la almohadilla, y la rueca muchas veces; y si alguna vez, por recrear el ánimo, estos ejercicios dejaba, me acogía al entretenimiento de leer algún libro devoto, o a tocar una arpa, porque la experiencia me mostraba que la música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu (*Quijote*, I, XXVIII, p. 347).

También el Caballero del Verde Gabán va a reiterar la idea usando las propias palabras: «Como sean de honesto entretenimiento» (*Quijote*, II, XVI, p. 140). Se revela ahí una preocupación cervantina, pero que está mucho más relacionada a la manera como uno se presenta socialmente que al modo de proceder concreto de los personajes: la de no presentar a sus personajes como si hicieran cosas inadecuadas a su condición social. Y, hay que fijarse, la adecuación o inadecuación pasa integralmente por las ideas humanistas.

Sin embargo, el Caballero del Verde Gabán, al revés de Dorotea, no saldrá de esa esfera de perfección presentada por sus palabras y desmentidas por sus propios actos. Al presentarse, Dorotea afirma que sus lecturas eran «libros devotos». Pero más adelante, al asumir la farsa de la princesa Micomicona, ella garantiza al cura que «había leído muchos libros de caballerías y sabía bien el estilo que tenían las doncellas cuitadas cuando pedían sus dones a los

andantes caballeros» (*Quijote*, I, XXIX, p. 359). Se observa, por lo tanto, un descompás entre lo que se dice y lo que se hace.

Ya con el Caballero del Verde Gabán, la estratagema no se aplica. Él afirma textualmente que los libros de caballería no forman parte de su biblioteca y su conocimiento sobre ellos se muestra más bien general y superficial, un conocimiento que todo hombre de su condición social y cultural tendría de un género tan consumido en su época,⁶ como su reacción a la presentación de don Quijote deja entrever:

¿Cómo y es posible que hay hoy caballeros andantes en el mundo, y que hay historias impresas de verdaderas caballerías? No me puedo persuadir que haya hoy en la tierra quien favorezca viudas, ampare doncellas, ni honre casadas, ni socorra huérfanos, y ni lo creyera si en vuestra merced no lo hubiera visto con mis ojos (*Quijote*, II, XVI, p. 140).

Curiosamente, Cervantes va a utilizar las ideas humanistas como artificio literario para crear una de las ideas magistrales del *Quijote*: la de que el caballero, por no leer libros de caballerías, no tiene instrumentos para acercarse a don Quijote una vez que, hasta entonces, en las dos partes del libro, el caballero dialoga dentro del mundo caballeresco porque sigue sus reglas. Así, solo mantiene conversaciones con los que adentran dicho mundo: el ventero que lo «arma» caballero, Dorotea travestida de princesa Micomicona, los duques... Al no tener este repertorio, don Diego no logra «entrar» en el mundo de don Quijote y tampoco lo entiende con los instrumentos propios de la caballería, lo que lo lleva a no comprender el desnivel que hay entre la locura de sus acciones y la cordura de sus ideas.

Por otra parte, la ausencia de materia caballeresca en el episodio tras la lucha de don Quijote con el león abre la posibilidad de un gran colmo de materia humanista, como pocas veces se encuentra a lo largo de la obra.

Otros datos humanistas aún se sacan de la presentación del Caballero del Verde Gabán: él se afirma caritativo, pero sin vanagloriarse (*Quijote*, II, XVI, p. 141), actitud extremadamente valorada por los humanistas que consideraban la caridad un deber y el vanagloriarse una vanidad inútil.⁷ También afirma «oír misa cada día» (*Quijote*, II, XVI, p. 141), lo que se relaciona con la visión humanista de traer Dios para su vida en sus acciones diarias (*Obras completas*, pp. 1134-1137).

⁶ Acerca de eso, léase el excelente libro de Edward Williamson (1995).

⁷ Los humanistas, Vives incluso, valoran las calidades ya aludidas en este trabajo de «prudencia» y «discreción», considerando el vanagloriarse una «vulgaridad». Sobre tales conceptos, consultar el ensayo de Maria Augusta da Costa Vieira (2005:284-288) y también el artículo de João Adolfo Hansen (1996:92-93, 95).

Hasta aquí, se nota que las ideas humanistas presentes en algunas obras de Juan Luis Vives permean la presentación de don Diego y sus relaciones con el mundo. Y a tal punto parece ser la encarnación del caballero perfecto en todas sus acciones que toma voz la ironía cervantina con Sancho poniéndose a besarle los pies por creer que él que lleva una vida tan buena y santa ciertamente hace milagros.

Inmediatamente después de esa presentación, comienza el caballero a dar muestras de que no solo de ideas humanistas se compone su carácter. En respuesta a don Quijote, y contrariando su afirmación anterior de que se pasaba la vida con la mujer y los hijos, dice que tiene un solo hijo, de 18 años, que «a no tenerle, quizá me juzgara por más dichoso de lo que soy; y no porque él sea malo, sino porque no es tan bueno como yo quisiera» (*Quijote*, II, XVI, p. 141). Se ve un grado de exigencia y un juzgamiento hacia las actitudes del hijo incompatibles con la justicia y la bondad que se notan en su presentación personal.

Una vez más, están presentes las contradicciones cervantinas, que hacen que todo un apartado de reglas y normas sea seguido por algunos personajes como un manual de presentación social, pero no del todo defendido por ellos. Las muchas lecturas de novelas de caballerías por parte de Dorotea tal vez hayan influido en su desgracia, así como la resistencia a ellas por parte del Caballero de Verde Gabán parece extenderse a su manera de ver el mundo, en un juego inverso a lo que le pasa a don Quijote.

La razón de la insatisfacción paterna es interesantísima a la luz del humanismo: le molesta sumamente el gusto que el hijo tiene por el latín y el griego y, sobre todo, por la poesía, en detrimento de las leyes, que le haría más gusto, o aun de la teología, considerada por don Diego como la única ciencia que merecería la pena estudiarse (*Quijote*, II, XVI, pp. 141-142).

Anteriormente se trató en este ensayo acerca de la importancia dada por los humanistas al conocimiento de las lenguas y a la valoración del romance. Cabe también resaltar que, aunque la teología fuera para ellos una gran preocupación, se preocupaban sobre todo en hacer la palabra de Dios accesible a los hombres, lo cual les valió a los humanistas una gran disputa con los teólogos. De modo alguno se consideraba la teología como la única ciencia digna de ser estudiada.

Cabe a don Quijote traerlo a la realidad, con un discurso que, más allá de las ideas humanistas, pregona sus valores:

Los hijos, señor, son pedazos de las entrañas de sus padres, y así, se han de querer, o buenos o malos que sean, como se quieren las almas que nos dan

vida; a los padres toca el encaminarlos desde pequeños por los pasos de la virtud, de la buena crianza y de las buenas y cristianas costumbres para que cuando grandes sean báculo de la vejez de sus padres y gloria de su posteridad (*Quijote*, II, XVI, p. 142).

Las palabras del caballero andante coinciden con lo que dice Vives en su obra. Estas ideas revelan trazos humanistas mucho más profundos que aquellos exhibidos por don Diego en su primer discurso, puesto que advienen del comportamiento, no del habla. Para Vives, una vez que se ocupa de la educación de una persona, y que en ella no se vea ninguna tendencia al vicio y a la maldad, es necesario respetar sus dones y, si posible, hacer con que en ellos se desarrollen de la mejor forma posible, en su propio beneficio y en el de los demás (*Obras completas*, pp. 1237, 1334, 1456, entre otras).⁸

Tal impresión se profundiza aún más con la continuación del discurso de don Quijote, ya no en el ámbito de las ideas generales, pero en el de las opiniones propias:

Y en lo de forzarles que estudien esa o aquella ciencia, no lo tengo por acertado, aunque el persuadirles no será dañoso; y cuando no se ha de estudiar para *pane lucrando*, siendo tan venturoso el estudiante, que le dio el cielo padres que se lo dejen, sería yo de parecer que le dejen seguir aquella ciencia a que más le vieren inclinado, y aunque la de la poesía es menos útil que deleitable, no es de aquellas que suelen deshonnar a quien las posee (*Quijote*, II, XVI, p. 142).

Se observa, por lo tanto, cómo don Quijote, con su locura y su singular manera de ver el mundo, posee también valores humanistas en su construcción como personaje y, más que eso, cómo esos valores están profundamente entrañados en su capacidad de observación y opinión. Se nota, incluso, su capacidad de discordancia con elegancia y fundamento, valores altamente apreciados en la época, y que están estrechamente relacionados tanto con el humanismo como con la discreción.

Es importante resaltar la importancia de las bellas letras para los humanistas, muchos de ellos escritores, que valoraban la capacidad de composición y de argumentación como pocos. Vives afirma en sus obras el valor de la retórica, de las poéticas y de todo el arsenal que valora el habla y,⁹ consecuentemente, la buena expresión de las ideas, aunque afirma en la obra *Deberes del marido*

⁸ Tal cuestión, constante en el humanismo y en las obras de Vives, se relaciona con la búsqueda del movimiento por una liberación del derecho de la sangre y una valoración de las características personales de cada uno. A ese respecto, consultar la obra de Mar Martínez-Góngora (1999).

⁹ *Obras completas: Deberes del marido, Instrucción de la mujer cristiana, Retórica.*

que, no obstante deben saber expresarse, para las mujeres el silencio es una virtud (*Obras completas*, p. 1313).

La poesía como entretenimiento es considerada un género ingrato, con lo que se pone de acuerdo don Quijote, como se ve al final de la citación anterior, pero varios poetas son textualmente indicados por Vives para la lectura: Prudencio, Arador, Sedulio y Juvenco, entre otros, que «cantan cosas de piedad» (*Obras completas*, I, p. 1313).

Don Quijote se revela todo el tiempo un amante de las letras, sea por su profesada pasión por los libros de caballerías —y su incuestionable capacidad de juzgar los méritos y defectos de cada uno de ellos—; sea por su imponente discurso en la Primera Parte, que acaba afirmando la superioridad de las letras a las armas (*Quijote*, I, XXXVIII, p. 346). Además, su argumentación es de tal monta que el propio don Lorenzo, el hijo de don Diego, queda muy impresionado con la calidad de los análisis e ideas del caballero a tal punto que vuelve a su idea de que era una persona disparatada.

Pero, por otra parte, el Caballero de la Triste Figura, si se toma algunas licencias en su proceder que hieren el código humanista de conductas, tiene sus valores entrañados, al revés de lo que parece pasarle a don Diego, y los pone en práctica con tanta constancia como hace con los de la caballería.

De todo eso, resulta claro que el humanismo será la base para que Cervantes ponga en práctica lo que Riley apunta en el segundo ensayo de su libro *La rara invención* (2001): la delicadeza y complejidad con que Cervantes crea sus personajes. Según Riley (2001:45):

Cervantes es muy consciente de los sentimientos inesperados y de los tipos de comportamiento conflictivos que pueden aparecer desde las profundidades de una sola personalidad (...). A menudo parece construir una concepción del carácter como compuesto de elementos aparentemente contradictorios e incluso incompatibles, tales como la locura y discreción de Don Quijote, la sabiduría y la locura de Sancho (...). El carácter humano es infinitamente complejo y contradictorio. El escritor solo tiene que desarrollar estas características lo suficiente y los nebulosos límites de la identidad personal comenzarán a mostrarse por sí solos.

Así, con palabras y comportamientos, Cervantes hace un juego de espejos entre dos personajes tan cercanos en algunas cosas, pero tan distintos en otras tantas, evidenciando, una vez más, su maestría en crear personajes tan humanos.

Bibliografía

- Allen, John Jay, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Cátedra, Madrid, 1994.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Obras completas*, ed. Angel Valbuena Prat, Aguilar, Madrid, 1984 (2.ª ed.).
- *Don Quijote*, ed. Francisco Rico, Editorial Crítica / Instituto Cervantes, Barcelona, 1998.
- Hansen, João Adolfo, «O Discreto», en *Libertinos e Libertários*, org. Adauto Novaes, Minc / Funarte / Companhia das Letras, São Paulo, 1996, pp. 77-102.
- Kristeller, Paul O., *El pensamiento renacentista y sus fuentes* (comp. Michael Money), Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1982.
- Martínez-Góngora, Mar, *Discursos sobre la mujer en el humanismo renacentista español. Los casos de Antonio de Guevara, Alfonso y Juan Valdés y Luis de León*, Spanish Literature Publications Company, York, 1999.
- Nassaro, Silvio Lucio Franco, *A unidade da verdade em Erasmo*, disertación de maestría en Filosofía presentada en la Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de la Universidade de São Paulo, bajo la orientación de la profesora doctora Maria das Graças de Souza en 2005.
- Vieira, Maria Augusta da Costa, «Louco lúcido. Dom Quixote e o Cavaleiro do Verde Gabão», *Revista USP*, 67 (sept./ nov. 2005), pp. 282-293.
- Vives, Juan Luis, *Obras completas*, vol. 1, primera traslación castellana íntegra y directa, comentarios, notas y ensayo bibliográfico Lorenzo Riber, Aguilar, Madrid, 1947.
- Riley, Edward C., *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria* (trad. Mari Carmen Llerena), Crítica, Barcelona, 2001.
- Williamson, Edwin, *El Quijote y los libros de caballerías*, Taurus, Madrid, 1995.

Cervantes y Castillo de Bobadilla

SUSAN BYRNE

Yale University

¹ Véase Alcalá-Zamora y Castillo (1961), Batiza (1964), Galbis (1981), Álvarez Vigaray (1987), Alcalá-Zamora y Torres (2001), Alguilera Barchet (2006), y Prat Westerlindh (2006).

² Los primeros en señalar en general las conexiones entre el mundo del Derecho y el de la Literatura fueron, creo, dos juristas españoles que escribieron a fines del siglo XIX: Eduardo de Hinojosa y Antonio Martín Gamero (Byrne 2012:6-11). Sobre el tema en el *Quijote*, véase, por ejemplo: Martínez Olmedilla (1905), Rodríguez Marín (1920), Herrero García (1948), Astrana Marín (1948), Ossorio Morales (1949), Castro Dassen (1953), Basave Fernández del Valle (1968), Vega Carney (1994), y González Echevarría (2005), además de las ediciones de la obra, cuyas anotaciones notan, en muchos casos, el sentido jurídico del lenguaje empleado por Cervantes (Rodríguez Marín 1947-49, Sabor de Cortazar y Lerner 1969 y 2005, Rico 1998).

³ Los biógrafos la han comentado: véase, por ejemplo, Sliwa y Eisenberg (1997), o Canavaggio (1998).

⁴ Me he acercado al tema anteriormente, de forma más comprehensiva en Byrne (2012).

Varios juristas han apostillado el contenido jurídico de la novela de Cervantes, y hasta han realizado congresos sobre el tema;¹ los estudiosos del campo de la literatura también han notado el lenguaje, además de temas y referencias al mundo del Derecho en la obra.² Nos ha quedado constancia de la experiencia personal que tuvo Cervantes con la ley,³ y la historia de don Quijote es, a fin de cuentas, una que versa sobre el reinado de la justicia. Así que me propongo destacar unas sutilezas más del comentario jurídico en el *Quijote*.⁴ A mi parecer, lo que hace Cervantes en el *Quijote* es glosar los mismos asuntos y cuestiones que les preocuparon a los juristas de su época; al hacerlo, lleva los debates contemporáneos sobre la ley, y la historia de la misma, a un espacio protegido, es decir, el que se iba constituyendo como uno ficticio a la vez verosímil.

Entre los juristas cuyas obras tienen eco en el *Quijote* se encuentra Jerónimo Castillo de Bobadilla, quien ejerció de corregidor en Badajoz, Soria y Guadalajara, luego fue pesquisador en Alcalá de Henares y abogado en la Corte. Hace casi cien años, Rodríguez Marín señaló dos conexiones posibles entre las obras y vidas de los dos hombres: una relacionada con los problemas legales personales de Cervantes (1914:320-321) y otra con el comentario de Sancho Panza sobre las casas de juego en la insula Barataria (citada en Etienne 1987:142-143). En su edición de los *Entremeses* de Cervantes, Asensio señala un pleito sobre los alcaldes de Daganzo referido por Castillo de Bobadilla y estudiado por Noël Salomon en conexión con el entremés cervantino *Los alcaldes de Daganzo* (Asensio 1970:38-39). Hoy, me interesa hablar de la representación de Sancho Panza como reflejo del mismo corregidor Castillo de Bobadilla, y de sus recomendaciones para un gobernador ideal.

La vida del corregidor Castillo de Bobadilla abarca los mismos años, más o menos (1547-1605), que la del autor del *Quijote*. Sus dos volúmenes sobre la práctica de los magistrados fueron muy difundidos en la época y posteriormente. El manual se titula *Política para corregidores, y señores de vasallos, en tiempo de paz, y de guerra, y para preladados en lo espiritual, y temporal entre legos, Jueces de Comisión, Regidores, Abogados, y otros Oficiales Públicos: y de las Jurisdicciones, Preeminencias, Residencias, y salarios de ellos: y de lo tocante a las Órdenes, y Caballeros de ellas*.⁵ El texto representa un momento clave en la jurisprudencia práctica española por varias razones: se publicó en castellano, abarca una gama extensa de temas y problemas, y revela unos detalles insólitos sobre el funcionamiento del sistema legal de la época.

En cuanto al lenguaje, desde mediados del siglo xvi se habían publicado varios volúmenes en castellano para ayudarles en la práctica de su oficio a los escribanos: por ejemplo, la *Summa de notas copiosas muy sustanciales y compendiosas* de Hernando Díaz de Valdepeñas, que ofrece patrones, o cartas modelo, para todo tipo de situación legal, desde un «Poder para desposar» y un «Finiquito de compañeros» hasta un «Perdón de cuernos». El «Pleyto omenage», por ejemplo, reza:

En tal parte tantos días de tal mes, etc. Estando delante las puertas de tal fortaleza o castillo dela dicha parte donde yo el dicho escriuano fui llamado para dar testimonio delo que viesse y oyesse y en mi presencia passasse; y estando presente el muy magnífico cauallero fulano señor de tal parte, y otro fulano vezino de tal parte el dicho señor cauallero fulano dixo que por quanto él quería tener por su alcaide y tenedor de la dicha fortaleza al dicho fulano... y luego el dicho fulano alcaide teniendo las manos plegadas juntas vna con otra entre las manos de fulano cauallero om[n]e hijo dalgo que presente estaba, dixo que hacía juramento y pleito omenage, vna y dos y tres vezes, vna y dos y tres vezes, vna y dos y tres vezes según fuero de España... (Díaz de Valdepeñas 1554, fols. 39-40).

Este tipo de texto con su lenguaje muy específico nos permite mejor contextualizar el estilo de la escritura de Cervantes con, por ejemplo, los verbos triplicados: *viesse*, *oyesse*, *passasse*, y las opciones dejadas abiertas: *fortaleza* o *castillo*. A propósito de mi charla hoy, se escucha un eco durante los primeros momentos de Sancho en Barataria, cuando el nuevo gobernador le pregunta al mayordomo el sentido de las «grandes y muchas letras que en la pared frontera

⁵ Es un título extenso, en adelante abreviado por *Política*.

⁶ Aquí y en adelante, cito de la edición de Sabor de Cortazar y Lerner, abreviada por *Quijote*.

de su silla estaban escritas» y este le responde: «Dice el epitafio: Hoy día, a tantos de tal mes y de tal año, tomó la posesión desta ínsula el señor don Sancho Panza» (*Quijote*, II, 45).⁶ Otro ejemplo de estos volúmenes prácticos para los escribanos es la *Summa de tratos y contratos* de Tomás Mercado, publicada en una segunda edición en 1571, que lleva casi una docena de aprobaciones de teólogos, entre ellas una de fray Luis de León. El volumen de Mercado versa específicamente sobre los negocios, para ofrecer los formularios de: «Todos los contratos humanos (excepto el matrimonio)» (fol. 1r).

El texto de Castillo de Bobadilla se distingue de estos dos para escribanos porque no es simplemente un resumen de formularios sino una glosa-explicación-exploración de la ley, y de la historia y filosofía de la misma. Lo que comparte con los repertorios para escribanos es ser un texto escrito con una perspectiva sumamente pragmática hasta, podemos decir para la obra del corregidor, maquiavélica. Para Castillo de Bobadilla, los fines sí justifican —y siempre— los medios; no obstante, como ha dicho Tomás y Valiente, el autor mismo no parece haber sido un juez cruel, aunque sus escritos, sin duda, nos dejan ver «la existencia de determinados abusos en la práctica procesal penal» (1975:208).

Con la excepción de los volúmenes en castellano para escribanos, a finales del siglo XVI los juristas oficiales todavía optaron por el latín al comentar o explicar los textos jurídicos, hasta cuando estos se escribieron en castellano, como se había hecho por varios siglos en España. Castillo de Bobadilla terminó su *Política* en 1595, pero se le negó la licencia para imprimir con admonición de que reescribiera la obra en latín. El jurista apeló ese fallo y dos años después salió el manual en castellano. En su introducción, dice haberlo escrito en vulgar a propósito para ayudar a los cargos de mando que no eran «eruditos en la [lengua] latina», inclusive algunos corregidores y «gobernadores no juristas» (1775 [1597], «Al lector»). Quería que aquellos no instruidos en latín pudieran «sin preguntarlo todo, ayudarse en las materias de sus Oficios, y cumplir con las obligaciones, y evitar las culpas, y cargos de ellos» (1775 [1597], «Al lector»). El autor habla del origen de las leyes, compara las *Repúblicas* de Platón y Aristóteles, incluye historias de casos particulares y, mientras les enseña a los corregidores cómo cumplir con su deber, también les ofrece todas las escapatorias legales posibles, en sus propias palabras como acabo de citar, para «evitar las culpas» de su mando. Tomás y Valiente ha dicho que se evidencia en el texto un casuismo sobre casuismo, con que Castillo de Bobadilla ofrece una regla general solo para luego presentar tantas excepciones que se

anula por completo el modelo normativo propuesto al principio (1975:199). Podemos decir que el corregidor explica en todo detalle el funcionamiento de la ley del encaje tan despreciada por Cervantes. El manual llegó a ser muy popular, y salieron nuevas ediciones en 1608, 1616, 1624, 1649, luego cuatro más en el siglo XVIII. También es reconocido por el Banco de España como el primer escrito económico en español que justifica la propiedad privada, que el corregidor defiende con datos y referentes bíblicos.

Entre los detalles que tienen en común las obras de Castillo de Bobadilla y Cervantes se incluye una reflexión sobre la Edad de Oro.⁷ Al hablar de la propiedad privada, dice el corregidor: «Platón quiso (...) que los hombres no tuviesen propiedad, ni mío, ni tuyo, sino que todas las cosas fuesen comunes (...) y el Filósofo afirma, que los hombres vivieran quietísimamente en este mundo, si se quitaran dos palabras: es a saber, *mío*, y *tuyo*» (Castillo de Bobadilla 1775 [1597], I, 1, 16).⁸ Escuchamos el eco cuando Cervantes trata el mismo lugar común: «Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados (...) porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mío*. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes» (*Quijote*, I, 11). Los textos comparten hasta unos detalles mínimos de la descripción, como las bellotas comidas por Sancho Panza y don Quijote con los pastores durante el discurso del caballero, que también se destacan en el texto del corregidor, quien nota —aunque con actitud de desprecio— que para los poetas, era una edad en que los hombres «vivían como bestias, sustentándose de bellotas» (1775 [1597], I, 1, 3). Castillo de Bobadilla concluye que el cambio a la propiedad privada fue necesario porque el hombre por su naturaleza es avaro y ambicioso. Sin razón de proteger lo suyo, el ser humano nunca podría vivir en paz, ni obrar bien *ergo* ganar al cielo: «Pues habiendo comunidad en las cosas (...) quién excusaría las grandes cuestiones y peleas, que desde antiguo tiempo hay por apropiarse los bienes? Nunca vi concordia, sino donde todas las cosas están en señorío particular, porque cada cual defiende su capa» (1775 [1597], I, 1, 19). Cervantes, por su caballero andante, ofrece un buen contraste al comentario del corregidor sobre la necesidad de jueces y justicia. Lamenta don Quijote que en aquella «santa edad»:

La justicia se estaba en sus propios términos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y los del interese, que tanto ahora la menoscaban, turban y persiguen. La ley del encaje aún no se había asentado en el entendimiento del

⁷ Para la historia del topos de una Edad de Oro, véase la ponencia de María Stoopén Galán, en esta misma colección.

⁸ Cito por libro, capítulo y número del párrafo de la edición de 1775. El énfasis se encuentra en el original de esa edición. Modernizo la grafía y añado acentos para facilitar la lectura.

juez, porque entonces no había que juzgar, ni quien fuese juzgado (...). Y agora, en estos nuestros detestables siglos, no está segura ninguna (*Quijote*, I, 11).

Una razón para el pesimismo cervantino se encuentra en el discurso del corregidor quien, por ejemplo, después de aconsejarle al pretendiente al cargo sobre los límites de castigos que puede ponerle al reo, es decir, los mandados por ley y permitidos por opinión común de juristas, añade: «Pero según otra común opinión, no se puede en esto dar cierta regla, ni doctrina, y así se ha de dejar al albedrío del juez» (1775 [1597], V, 3, 10). Lo añorado por Cervantes es lo razonado por el corregidor.

En el lenguaje del escudero Sancho Panza, Cervantes pinta el tono y estilo del mismo Castillo de Bobadilla, también un aficionado de ensartar refranes, como se nota cuando habla del tiempo: «Cuando el mal sobrepuja a las fuerzas, débese poner tiempo en medio, pues con él se mudan las cosas: y quien tiene tiempo, tiene vida; y es cosa de hombre sabio obedecer alguna vez al tiempo, y a las grandes adversidades, porque una gran tormenta no se repara mejor que bajando las velas» (1775 [1597], IV, 3, 7). En otros momentos, se escucha en boca de don Quijote el eco de las sentencias del corregidor, aquí pidiéndole perdón a Sancho por haberle golpeado: «Perdóname el enojo que te he dado; los primeros movimientos no son en manos de los hombres» (*Quijote*, I, 30). Castillo de Bobadilla emplea la misma máxima para justificar las acciones de un corregidor: «Porque en fin, como hombre, está sujeto a las pasiones humanas, según decía el Terenciano Cremes: Hombre soy, y tendré lo que es de la cosecha humana: y los primeros movimientos, como dicen las Leyes de Partida, *no son en poder del hombre*» (III, 11, 47, énfasis en el original). La voz del corregidor tiene múltiples ecos en el texto cervantino.

Específicamente en cuanto a la figura de Sancho Panza, hay varios detalles en la representación del personaje que lo ligan con el corregidor. En el capítulo sobre «Cuál debe ser el corregidor en la edad», Castillo de Bobadilla recomienda que:

Demás de las calidades y partes que ha de tener el corregidor que habemos referido, no es la menos necesaria la madurez en la edad, y junto con esto el vigor, y fuerzas corporales, decimos, que esto dificultosamente se halla junto con la experiencia (...). Porque la experiencia consiste en la vejez, y el vigor, y fuerza, en la juventud (1775 [1597], I, 7, 2).

El corregidor revisa lo dicho por Solón, Licurgo, Platón, Casiodoro, Averroes, y hasta el profeta Daniel: todos los que recomendaron al viejo para gobernar con justicia, porque los mozos padecen de pasiones, calenturas, amor, ira, ambición, y «mal podrá regir a otro el que no se rige a sí» (1775 [1597], I, 7, 4). Don Quijote también le aconseja a Sancho que no sea apasionado (*Quijote*, II, 43) y, al comienzo de la Segunda Parte del *Quijote*, cuando Sansón Carrasco admite unas dudas sobre el gobierno posible de una ínsula por parte de Sancho, le responde don Quijote: «Aún hay sol en las bardas (...) y mientras más fuere entrando en edad Sancho, con la experiencia que dan los años, estará más idóneo y más hábil para ser gobernador que no está agora» (*Quijote*, II, 3). Una vez en la ínsula, Sancho cumple con todos los deberes listados por Castillo de Bobadilla en su discurso sobre la edad del gobernador ideal, para quien:

Ha menester brio para ocurrir a las questiones, quitar los tumultos, buscar los ladrones, rondar las noches, y estar en acecho, y andar como dicen, por el caballete del tejado; mirando lo que se hace en una y otra calle, y estar muy presto y diligente en muchas cosas (...) y junto con esto son menester fuerzas para sufrir los fastidios de los negocios, las importunaciones, e impertinencias de los negociantes, y los estudios de los pleitos (1775 [1597], I, 7, 11).

En otro lugar, el corregidor enfatiza de nuevo la necesidad de buscar por la noche al atrevido, al ladrón y al desalmado, conforme las autoridades clásicas y también la ley del «invictísimo Don Carlos Quinto, y la reina doña Juana su madre», incluida en la *Recopilación de leyes*, que manda a todas justicias «que rondan de noche» (Recop. 6, 6, 5, citada en Castillo de Bobadilla 1775 [1597] 2, 13, 7-8). Como sabe todo lector del *Quijote*, Sancho Panza estudia y soluciona los pleitos de manera que «los presentes quedaron admirados» (*Quijote*, II, 45), aunque el nuevo gobernador también se queja de «las importunidades de los negociantes» (*Quijote*, II, 49). Sancho ronda la ínsula «con su vara» para limpiarla «de todo género de inmundicia y de gente vagamunda, holgazanes y mal entretenida; porque (...) la gente baldía y perezosa es en la república lo mesmo que los zánganos en las colmenas, que se comen la miel que las trabajadoras abejas hacen» (*Quijote*, II, 49). Es precisamente lo aconsejado por Castillo de Bobadilla porque «para extirpar los delitos de la república, la principal medicina que los sabios hallaron, y la más eficaz, es evitarse ociosidad de los moradores della» (1775 [1597], II, 13, 27). Los zánganos de

Sancho también se encuentran en el texto del corregidor, con una lista de las autoridades pertinentes:

Y esto de excluir, y echar de las comunidades los ociosos, está bien proveído, no solamente en las ciudades de buen gobierno, pero en la república de las abejas, cuyo orden, solicitud, y artificio, es de mejor regimiento que el de los hombres; estas (según cuentan Platón, Plinio, y los naturales) no consienten la ociosidad de los zánganos, ni de abeja alguna, antes en continente los matan, y sin ningún respeto por esta causa los consumen (1775 [1597], II, 13, 31).

Como gobernador de su república, y después de sufrir los negocios y pleitos durante el día, Sancho ronda de noche para librar su ínsula de los zánganos ociosos: «Y vos, que no tenéis oficio ni beneficio, y andáis de nones en esta ínsula (...) mañana en todo el día salid desta ínsula desterrado por diez años» (*Quijote*, II, 49).

Castillo de Bobadilla describe en todo detalle la figura de un buen gobernador. Después de hablar extensamente sobre sangre, herencia, y la historia de nombrar a los nobles a tales oficios como el de corregidor, insiste en que: «Yo una sola nobleza hallo, que es la virtud, y lo demás es fortuna (...) preferir se ha la nobleza de costumbres a la del linaje» (1775 [1597], II, 4, 31-32). En otro lugar, repite que lo necesario es «la nobleza política, la cual se prefiere a la nobleza legal, o civil» (1775 [1597], I, 3, 23), y define esta nobleza política por generosidad de espíritu. Sus consejos a los gobernadores: teme a Dios, concóctete a ti, son los mismos que ofrece don Quijote a Sancho Panza, para quien también «la sangre se hereda, pero la virtud se aquista» (*Quijote*, II, 43). Esto, a fin de cuentas, no sorprende en la época; son los mismos consejos que se encuentran también en las Siete Partidas, o en los mandatos bíblicos. Recomienda don Quijote que Sancho se precie «más de ser humilde virtuoso que pecador soberbio» y advierte Castillo de Bobadilla que «el origen de todo pecado es la soberbia» (1775 [1597], I, 3, 32). Es decir, los dos autores comparten en lo esencial el pensamiento de su época sobre la pintura del hombre bueno y justo. No obstante, se diferencian en sus simpatías; don Quijote le advierte a Sancho: «Hallen en ti más compasión las lágrimas del pobre, pero no más justicia, que las informaciones del rico» (*Quijote*, II, 42). Castillo de Bobadilla habla desde la perspectiva inversa: «No se incline a condenar injustamente al rico y poderoso, por sólo que litiga con el pobre y oprimido» (1775 [1597], I, 5,

19). Es frecuente leer en el texto del corregidor que la ley no juzga igualmente al rico; es, simplemente, como funciona el sistema que conoce y de esto sí escuchamos otra resonancia en el texto cervantino: Sancho Panza ronda la insula y el escribano que lo acompaña le advierte que no puede quitar cierta casa de juego, «porque la tiene un gran personaje» (*Quijote*, II, 49). Castillo de Bobadilla explica: «El rigor, que habemos dicho en el visitar, y castigar los jugadores, y casas de juego, no se entiende con algunas cosas de caballeros, o personas ciudadanas principales» (1775 [1597], II, 13, 21).⁹

En lo que se distinguen en mayor medida la voz del corregidor de la de Cervantes es en el acto, en el ejercicio —o no— de los ideales expuestos. Don Quijote le aconseja a Sancho: «Nunca te guies por la ley del encaje, que suele tener mucha cabida con los ignorantes que presumen de agudos» (*Quijote*, II, 42). Esta ley del encaje es, a fin de cuentas, la norma cotidiana revelada por Castillo de Bobadilla: menciona el corregidor que otro jurista ha encontrado 64 causas que permiten mitigar o aumentar el castigo legal de cualquier crimen, luego dice que él mismo tiene 2000, y que va a publicar un volumen sobre ellas (1775 [1597], II, 21, 147). Asevera que no se puede cambiar una ley escrita, solo para añadir:

La opinión contraria, que puedan los jueces inferiores, corregidores, pesquidores, y señores de vasallos indistintamente alterar las leyes, disminuyendo, o acrecentando con causa las penas de ellas (...) se prueba por la autoridad del jurisconsulto Ulpiano, que permite castigar al ladrón manifiesto, al sedicioso, al alborotador, y a otro delincuente famoso, sin otorgarle la apelación, y aún sin substanciar el proceso (1775 [1597], II, 21, 139).

Este contrapunteo de perspectivas del corregidor explica la necesidad por, y el gozo del lector contemporáneo en, los juicios rectos del protagonista don Quijote y de su escudero.

Ambos Castillo de Bobadilla y Cervantes lamentan la falta de educación formal en un gobernador. Sansón Carrasco, bachiller de Salamanca —como también lo es, y se jacta de ser, Castillo de Bobadilla—, le advierte a Sancho «que los que gobiernan ínsulas, por lo menos han de saber gramática» (*Quijote*, II, 3). Don Quijote lamenta: «¡Qué mal parece en los gobernadores el no saber leer ni escribir!» (*Quijote*, II, 42). En un lugar Castillo de Bobadilla también se queja de los jueces que «aún no saben Gramática» (1775 [1597], II, 10, 18), pero, en otro, dice preferir al hombre sin ciencia para gobernador:

⁹ Esta resonancia fue notada por Etienvre (1987).

Está fundado que los hombres sin letras, y aún sin saber leer, y escribir, pueden ser jueces y corregidores (...) los hombres sin letras suelen ser más astutos y sagaces que los letrados, y doctos (...) y así debiendo el gobernador de una república de necesidad negociar con muchos y varios géneros de gentes, no menos necesario le es aprovecharse de las cautelas y astucias de los hombres sin letras, que de las letras y ciencia de los letrados; como quiera que según el proverbio, la mitad del año se vive con arte y engaño, y la otra parte con engaño y arte: pues para los negocios que penden de conciencia, y justicia, pueden ayudarse de los letrados, y para lo que es gobierno y tratar del beneficio de la hacienda de la república, bien bastan los astutos, pues enseña la experiencia, que no menos prestan y valen las astucias, y cautelas en los gobiernos y negocios, que las letras y ciencia (1775 [1597], II, 9, 2).

El texto resuena en lo que dice don Quijote: «Ya por muchas experiencias sabemos que no es menester ni mucha habilidad ni muchas letras para ser uno gobernador, pues hay por ahí ciento que apenas saben leer, y gobiernan como unos gerifáltes; el toque está en que tengan buena intención» (*Quijote*, II, 32). Se nota otra vez la perspectiva distinta: para el caballero andante, la «buena intención» es clave; para el corregidor, lo importante es la astucia. Como sabemos, Sancho Panza se muestra el más astuto en sus deliberaciones y fallos legales. Los habitantes de la ínsula lo toman por un «nuevo Salomón» (*Quijote*, II, 45), y al dejar su gobierno le despiden con cariño: «Los dejó admirados, así de sus razones como de su determinación tan resoluta y tan discreta» (*Quijote*, II, 43). Sancho es el gobernador recomendado por Castillo de Bobadilla: noble políticamente, es decir, astuto. No obstante, sus acciones como gobernador son tan recatadas y decentes que los habitantes de la ínsula le dejan ir sin residencia.

Cuando Sancho está para dejar la ínsula, su mayordomo le advierte: «Pero ya se sabe que todo gobernador está obligado, antes que se ausente de la parte donde ha gobernado, dar primero residencia» (*Quijote*, II, 53). Y es verdad, Castillo de Bobadilla habla detalladamente de la residencia, y de cómo un gobernador puede protegerse durante la misma; como dice al comienzo de su libro, intenta explicar cómo «evitar las culpas, y cargos» del mando. Todo el libro quinto de la *Política* versa sobre la residencia, pero Cervantes ha pintado a Sancho como tan buen gobernador que no necesita las protecciones registradas allí por Castillo de Bobadilla. Sancho le contesta al mayordomo:

«Nadie me la puede pedir (...) si no es quien ordenare el duque mi señor. Yo voy a verme con él, y a él se la daré de molde; cuanto más que saliendo yo desnudo, como salgo, no es menester otra señal para dar a entender que he gobernado como un ángel» (*Quijote*, II, 53). Otra vez en compañía de los duques, Sancho les asegura: «Fui a gobernar vuestra ínsula Barataria, en la cual entré desnudo, y desnudo me hallo, ni pierdo ni gano» (*Quijote*, II, 55). Los dos comentarios dejan claro cuál fue el peor problema con los gobernadores contemporáneos, y me confirma una sospecha sobre la inspiración detrás del nombre Barataria.¹⁰

Conforme las concordancias de Ruiz-Fornells, el vocablo *cohecho* se encuentra ocho veces en el *Quijote*. El primer uso está en el mismo capítulo en que el duque le promete a Sancho la ínsula; don Quijote dice que su primer consejo a Sancho será: «Que ni tome cohecho ni pierda derecho» (*Quijote*, II, 32). El segundo uso es el único que no se relaciona directamente con el gobierno de Sancho: la historia de la condesa Trifaldi incluye que un guitarrista-poeta-bailarín-ladrón había cohechado a Trifaldi para ganar el acceso a Antonomasia (*Quijote*, II, 38). Todas las demás instancias del vocablo sí se relacionan directamente con Sancho y la ínsula Barataria. El tercer uso: Sancho se resiste a montar en Clavileño y el duque intenta convencerlo, advirtiéndole que «vos sabéis que sé yo que no hay ninguno género de oficio destos de mayor cantía que no se granjee con alguna suerte de cohecho, cuál más, cuál menos, el [cohecho] que yo quiero llevar por este gobierno es que vais con vuestro señor don Quijote» en Clavileño (*Quijote*, II, 41). El cuarto: cuando Sancho está para salir al gobierno, don Quijote habla de la suerte que tiene su escudero, y le dice: «Otros cohechan, importunan, solicitan, madrugan, ruegan, porfían, y no alcanzan lo que pretenden; y llega otro, y sin saber cómo ni cómo no, se halla con el cargo y oficio que otros muchos pretendieron» (*Quijote*, II, 42). El quinto está en voz del propio Sancho, cuando insiste en que el médico Pedro Recio le traiga algo para comer, y le promete: «Yo gobernaré esta ínsula sin perdonar derecho ni llevar cohecho» (*Quijote*, II, 49). El sexto se lee en la carta que el gobernador Sancho le escribe a don Quijote, en la cual le asegura que «hasta agora no he tocado derecho ni llevado cohecho» a pesar de ser, aparentemente, la práctica común en la ínsula Barataria, porque «aquí me han dicho que los gobernadores que a esta ínsula suelen venir, antes de entrar en ella, o les han dado o les han prestado los del pueblo muchos dineros, y que ésta es ordinaria usanza en los demás que van a gobiernos, no solamente en

¹⁰ Véase Byrne (2012:85-87).

éste» (*Quijote*, II, 51). Es decir, el cohecho es práctica común en Barataria, y en todas partes. El séptimo uso: Sancho ha dejado el gobierno, luego caído «en una honda y escurísima sima»; rescatado por don Quijote y llevado a los duques, entre los presentes hay un estudiante que dice: «Desta manera habían de salir de sus gobiernos todos los malos gobernadores, como sale este pecador del profundo del abismo: muerto de hambre, descolorido, y sin blanca, a lo que yo creo» (*Quijote*, II, 55). Sancho le responde: «Ocho días o diez ha, hermano murmurador, que entré a gobernar la ínsula que me dieron, en los cuales no me vi harto de pan siquiera una hora (...) ni he tenido lugar de hacer cohechos, ni de cobrar derechos» (*Quijote*, II, 55). El último uso de la palabra: Sancho sabe que su mujer le ha mandado bellotas a la duquesa, y piensa: «Lo que me consuela es que esta dádiva no se le puede dar nombre de cohecho, porque ya tenía yo el gobierno cuando ella las envió (...). En efecto, yo entré desnudo en el gobierno y salgo desnudo dél» (*Quijote*, II, 57).

Todos estos usos se relacionan íntimamente con la obra de Castillo de Bobadilla, porque el corregidor intenta introducir alguna luz entre los términos *cohecho* y *barratería*, para ofrecerle al gobernador-corregidor una defensa durante la residencia. Dice que con el primero, *cohecho*, el curso de la justicia se desvía por el dinero, mientras con la barratería, el juez simplemente recibe un pago por lo que debe ser *gracioso* (es su palabra del corregidor), es decir, gratis, pero sin corrupción de la justicia (1775 [1597], V, 1, 228). La distinción del corregidor exige la necesidad, por parte del oidor de residencia frente a una posible queja de monedas aceptadas, de probar la *intención* —lo que es, legal y literariamente, como sabemos, un paso de dificultad notoria—. El otro vocablo, *barratería*, es un término legal derivado del latín *Baratarius*. En lengua provenzal, es *Barataria*, el nombre exacto de la ínsula de Sancho. En la época, incorpora no simplemente el soborno, sino también la tendencia de algunos abogados a instigar pleitos innecesarios: otro eco claro de los escuchados por el gobernador Sancho Panza.

A fin de cuentas, lo que tenemos en don Quijote y Sancho es un caballero andante sacado de la figura ideal del mismo de las Partidas, como he argumentado en otro lugar.¹¹ Ahora vemos que Sancho Panza se puede leer como la figura del corregidor actual de la época, aunque conforme a su estado ideal, es decir, no corrupto. Lo que nos dice esto sobre la creación de la novela moderna por Cervantes es que ley e historia, y específicamente la historia de la ley con sus prácticas relacionadas, informan y conforman en gran medida el

¹¹ Véase Byrne (2007).

desarrollo de la novela. Los juristas del siglo xvi que estudiaron las dos disciplinas mientras que estas empezaron a definir y separarse, nos dicen que la ley provino, sin duda, de la historia. Quisiera añadir yo que la novela, en turno, provino de esta doble consideración de la historia y de las leyes y prácticas jurídicas. Es otra faceta del dialogismo cervantino.

Bibliografía

- Aguilera Barchet, Bruno (ed.), *El Derecho en la época del Quijote*, Seminario internacional organizado por el Instituto de Estudios Jurídicos Internacionales Conde de Aranda, 15-17 marzo 2005, Thomson / Aranzadi, Navarra, 2006.
- Alcalá-Zamora y Castillo, Niceto, *Estampas procesales de la literatura española*, Ediciones Jurídicas Europa-América, Buenos Aires, 1961.
- Alcalá-Zamora y Torres, Niceto, *El pensamiento de «El Quijote» visto por un abogado*, Patronato Niceto Alcalá-Zamora y Torres, Priego de Córdoba, 2001 (1.ª ed, 1947).
- Álvarez Vigaray, Rafael, *El Derecho civil en las obras de Cervantes*, intr. R. G. Sánchez de la Vega, Comares, Granada, 1987.
- Astrana Marín, Luis, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, 7 vols., Reus, Madrid, 1948.
- Basave Fernández del Valle, Agustín, *Filosofía del «Quijote» (Un estudio del antropología axiológica)*, Espasa-Calpe mexicana, México, 1968 (1.ª ed, 1959).
- Batiza, Rodolfo, *Don Quijote y el Derecho*, Porrúa, México, 1964.
- Byrne, Susan, «Cervantes' *Don Quijote* as Legal Commentary», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 27.2 (2007), pp. 81-104.
- *Law and History in Cervantes' Don Quixote*, University of Toronto Press, Toronto, 2012.
- Canavaggio, Jean, «Resumen cronológico de la vida de Cervantes», en *Don Quijote de la Mancha*, Miguel de Cervantes, dir. F. Rico, Crítica, Barcelona, 1998, <http://cvc.cervantes.es/obref/quijote/introduccion/resumen/default.htm>.
- Castillo de Bobadilla, Jerónimo: *Política para corregidores, y señores de vasallos, en tiempo de paz, y de guerra, y para prelados en lo espiritual, y temporal entre legos, Jueces de Comisión, Regidores, Abogados, y otros Oficiales Públicos: y de las Jurisdicciones, Preeminencias, Residencias, y salarios de ellos: y de lo tocante a las Órdenes, y Caballeros de ellas* [1597], Imprenta Real de la Gazeta, Madrid, 1775.
- Castro Dassen, Horacio N., *El derecho en «Don Quijote»*, Araiú, Buenos Aires, 1953.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., ed. Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner, pról. M. Morínigo, Eudeba, Buenos Aires, 2005 [1969].
- *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco Rico, Crítica, Barcelona, 1998.
- *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 10 vols., ed. Francisco Rodríguez Marín, Atlas, Madrid, 1947-1949.
- *Entremeses*, ed. Eugenio Asensio, Castalia, Madrid, 1970.
- *Rinconete y Cortadillo*, ed. Francisco Rodríguez Marín, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1920.
- Díaz de Valdepeñas, Hernando, *Summa de notas copiosas muy sustanciales y compendiosas*, Hernando Díaz y Juan de Medina, Toledo, 1544.
- Etienvre, Jean-Pierre, «Paciencia y barajar: Cervantes, los naipes y la burla», en *Actas del coloquio cervantino*, Würzburg 1983, ed. T. Berchem y H. Laitenberger, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster, Westfalen, 1987, pp. 131-156.
- Galbis, Ignacio R. M., «Aspectos forenses de la obra cervantina: *El Quijote* a la luz del derecho natural», en *Cervantes: Su obra y su mundo*, dir. M. Criado de Val, EDI-6, Madrid, 1981, pp. 699-705.
- González Echevarría, Roberto, *Love and the Law in Cervantes*, Yale University Press, New Haven / London, 2005.
- Herrero García, Miguel, *Vida de Cervantes*, Editora Nacional, Madrid, 1948.
- Martínez Olmedilla, Augusto, «Referencias legales y jurídicas del Quijote», *La España Moderna*, 197 (1905), pp. 18-31.
- Mercado, fray Tomás de, *Summa de ratos y contratos*, Hernando Díaz, Sevilla, 1571.
- Ossorio Morales, Juan, *Derecho y literatura*, Universidad de Granada, Granada, 1949.
- Prat Westerlindh, Carlos, *La justicia en «El Quijote»*, Dykinson, Madrid, 2006.
- Rodríguez Marín, Francisco, *Nuevos documentos cervantinos, hasta ahora inéditos*, RAE, Madrid, 1914.
- Sliwa, Krzysztof, y Daniel Eisenberg, «El licenciado Juan de Cervantes, abuelo de Miguel de Cervantes Saavedra», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17.2 (1997), pp. 106-114.
- Tomás y Valiente, Francisco, «Castillo de Bobadilla (ca. 1547-ca. 1605). Semblanza personal y profesional de un juez del antiguo régimen», *Anuario de Historia del Derecho Español*, 45 (1975), pp. 159-238.
- Vega Carney, Carmen, «Righting Wrongs: Don Quixote and the Rhetoric of Justice», *Indiana Journal of Hispanic Literatures* 5, *Magical Parts: Approaches to Don Quixote* (1994), pp. 37-55.

«Soberana y alta señora»: lectura y comentario de una extraña carta de amor

MANUEL CANGA SOSA
Universidad de Valladolid

El objetivo de esta comunicación es analizar, desde una perspectiva que intenta conjugar las aportaciones de diferentes disciplinas teóricas, la carta que el Caballero de la Triste Figura redactó para Dulcinea mientras se hallaba en Sierra Morena emulando a Amadís de Gaula, flor y espejo de toda la caballería, según se cuenta en el capítulo XXV de la Primera Parte del *Quijote*. Para ello, nos ocuparemos de examinar su estructura sintáctica y la relación entre expresiones y contenidos, sin olvidar en ningún momento que el análisis debería apoyarse en una experiencia de lectura que no tiene por qué coincidir con la experiencia del autor, y que ese proceso está siempre determinado por las «coerciones» impuestas por el entorno sociocultural y la competencia textual del propio analista (Greimas 1990:236).

La lectura podría ser concebida como una travesía destinada a surcar las diferentes capas o estratos que dan forma y consistencia al texto literario; un texto que podría ser interpretado en función de diferentes niveles o registros categoriales a los que haremos referencia sobre la marcha: semiótico, imaginario, real (González Requena 1996). Basta, por ahora, con señalar que la Semiótica nos ayudará a entender mejor la articulación del texto, con su conjunto de significantes y estructuras discursivas, con sus redes de semejanzas y oposiciones, mientras que el Psicoanálisis a entender mejor la relación establecida entre los signos y el «deseo», que domina la emergencia del sentido en una obra de clara vocación poética. Interesa, en definitiva, estudiar el sentido de una carta que resume buena parte de los tópicos del amor cortés para dar contenido a lo esencial de la experiencia amorosa que recorre el *Quijote* de principio a fin.

No en vano, afirmaba Pedro Salinas en un artículo escrito en 1952 que esa carta es imagen resumida de quien la escribió, «porque empieza siendo magnífica pretensión de aventura amorosa, lance de otro mundo, y remata en ridículo suceso de risa y mofa, en un mesón de la Mancha» (Salinas 2005:51).

Miguel de Cervantes forma parte de ese grupo de escritores que se ocuparon de forjar la literatura española durante los siglos XVI y XVII. Algunos de ellos destacan por su exuberancia y derroche de recursos; otros por su concisión, su precisión conceptual, su laconismo. Aunque repleta de un amplísimo repertorio de tropos que la enriquecen y dan vida propia, de resonancias, alusiones y referencias oblicuas, la de Cervantes es una obra donde reina la prosa templada, sin estridencias, y en la que se dan cita los géneros más dispares, formas discursivas heterogéneas, desde la descripción hasta el diálogo, pasando por la poesía, el teatro o la literatura epistolar, que se encuentra sometida —como todos los géneros— a los rigores del código, ya se trate de epístolas familiares, políticas, de exhortación, filosóficas, de consolación o amorosas. La carta que nos ocupa formaría parte de este último grupo, y en ella advertimos que el emisor ha expuesto con franqueza buena parte de su intimidad en espera de respuesta por parte de la destinataria, que aquel imagina ensartando perlas o bordando empresas con oro de cañutillo.

El verdadero autor de la carta —el propio Cervantes— ha llevado a cabo un desdoblamiento para asumir el papel de su protagonista y jugar con diferentes niveles de escritura, de texto en el texto: su propia novela, el cuaderno hallado por casualidad en una maleta, la carta redactada por don Quijote y el texto de *Amadís de Gaula*, sin mentar aquí la epístola inventada luego por Sancho al ponerse a memorizar las palabras de su amo ante el cura y el señor barbero. Cervantes ha convertido al animoso protagonista de su novela en escritor ocasional para redactar una carta en espejo que nunca llegará a su destino y terminará convirtiéndose en papel mojado. En palabras de Salinas (2005:43), estaríamos ante una carta gratuita, puro juego, «globo inflado de aire que se suelta para verle subir, recreándose en su marcha por el cielo, imaginándose que va arrumbado a un misterioso punto celestial, cuando en el fondo bien se sabe que no va a ninguna parte». Lo cual no quita para que, al final, y como de rebote o carambola, encuentre perfecto sentido para su autor, porque, gracias a los embustes de su escudero y la ayuda inestimable de su propia imaginación, terminará creyendo que el mensaje había llegado felizmente a su destino. Es fácil «creer lo que se desea» (Gracián 1993:178).

La redacción de la carta tiene lugar en el capítulo XXV, tras el desafortunado encuentro en Sierra Morena con el Roto de la Mala Figura y el hallazgo, dos capítulos antes, de la maleta deshecha con algunas monedas de oro, cuatro camisas de lino y un librito de memoria en el que estaban escritos varios sonetos de amor y cartas en prosa. Hallazgo determinante para que don Quijote tomara la decisión de escribir su carta, pues, según sus propias palabras, «todos o los más caballeros andantes de la edad pasada eran grandes trovadores y grandes músicos, que estas dos habilidades, o gracias, por mejor decir, son anexas a los enamorados andantes». Tras llegar al pie de una montaña para cumplir penitencia, don Quijote se dispuso a escribir la carta en el mentado librito de Cardenio; una carta compuesta de tres frases, a las cuales habría que sumar la presentación, la despedida y la firma. Es una carta libresca que gira alrededor de las relaciones entre el deseo y la muerte, y resume lo esencial de la posición atribuida al amante en la tradición literaria del amor cortés: servidor de una dama alojada entre las nubes, en lugares inaccesibles. Dice así:

Soberana y alta señora:

El ferido de punta de ausencia y el llagado de las telas del corazón, dulcísima Dulcinea del Toboso, te envía la salud que él no tiene. Si tu fermosura me desprecia, si tu valor no es en mi pro, si tus desdenes son en mi afincamiento, maguer que yo sea asaz de sufrido, mal podré sostenerme en esta cuita, que, además de ser fuerte, es muy duradera. Mi buen escudero Sancho te dará entera relación, ¡oh bella ingrata, amada enemiga mía!, del modo que por tu causa quedo: si gustares de acorrerme, tuyo soy; y si no, haz lo que te viniere en gusto, que con acabar mi vida habré satisfecho a tu crueldad y a mi deseo.

Tuyo hasta la muerte,

El Caballero de la Triste Figura.

Como se puede apreciar, se trata de una carta que expone a las claras, en tiempo presente, los rasgos fundamentales de un estado sentimental que, de no repararse, podría tener funestas consecuencias. El discurso se desarrolla a través de la afirmación explícita de una relación vertical que excluye la igualdad y acusa la desproporción entre destinatador y destinataria. Así lo confirma la primera frase del texto, que destaca la presencia de una destinataria calificada con dos adjetivos elocuentes: «Soberana y alta señora».

El sentido de la frase —cadena formada en la extensión por eslabones diferentes, lineal e irreversible— depende de la articulación de los elementos que la componen y de la relación establecida con respecto al contexto lingüístico y el sistema de valores, ideas y apetencias de cada época. El hecho de que el escritor haya empezado con la palabra «soberana» indica con claridad el sentido que atribuye a su destinataria, puesto que se trata de un término tomado de un campo semántico donde se mezclan referencias políticas, militares y religiosas. Se cruzan, por tanto, varios códigos y subcódigos sociales a través de una palabra que tiene un considerable peso simbólico. Es soberano quien posee autonomía para tomar sus propias decisiones, sin estar subordinado a una instancia superior, lo cual debería ser tomado en el contexto de la carta como una hipérbole que pone de manifiesto un estado de sumisión y entrega a la voluntad del otro. Como es sabido, el poeta que cultiva la cortesía suele adorar a su Dama en la distancia y raras veces llega a consumir su deseo (Lacan 1992:183). Ella es una figura ideal, que viene a ocupar la posición del Señor en el orden de las jerarquías sociales. De hecho, la palabra *dama* procede del término latino *domina*, que significa ‘dueña’ o ‘señora’.

El texto de Cervantes sigue al pie de la letra las indicaciones de un código amoroso que ha mantenido su vigencia durante siglos y está presente en la obra de contemporáneos como Shakespeare, en cuyos poemas se percibe la misma distribución de papeles. En la colección de sonetos redactada a comienzos del Seiscientos, el amante aparece colocado en la posición de esclavo y vasallo «slave and vassal», que, sin ser exactamente lo mismo, delimitan con claridad su lugar y su función en el contexto de la trama erótica. La dama, por su parte, es definida con palabras como «mistress» (‘ama’, ‘dueña’), «tyrant» (‘tirana’) o «female evil» (‘diablesa’), lo cual indica que la mujer, o quien se encargue de ocupar la posición femenina, interviene como un ama que domina, como un ser fascinante que maneja con destreza las riendas del amor, siendo, no obstante, tan negra como el infierno y tan oscura como la noche: «As black as hell, as dark as night» (*Sonetos*, p. 308). No podemos detenernos a explicar con detalle esta cuestión, pero es de notar que ciertos aspectos de ese código se basan en un juego de estructura narcisista donde tiene gran importancia la relación de opuestos, que tienden a oscilar como en una balanza: todo/nada, arriba/abajo, muerte/vida, bueno/malo, tú/yo. El narcisismo de una persona «ejerce gran atractivo sobre aquellas otras que han renunciado plenamente al suyo y se encuentran pretendiendo el amor del objeto» (Freud 1972:2026).

La carta se desenvuelve en el terreno de la intertextualidad, ya sea para asumir o cuestionar los códigos de referencia, el sistema de expresiones que subyacen en cualquier proceso de representación. El segundo adjetivo —«alta»— redundante en la idea antes citada, y nos obliga a saltar de la denotación a la connotación, territorio propio y específico de la creación literaria, ese orden poético donde las palabras reverdecen, abriendo nuevos cauces para la significación. La connotación está ligada a la dimensión del sentido, que depende a su vez del sistema de relaciones y asociaciones establecidas por la palabra o frase, de las direcciones semánticas. En este punto, no está de más recordar que Roland Barthes sostenía, evocando las aportaciones de Hjelmslev, que en todo sistema de significación existe un plano de expresión (E) relacionado (R) con un plano del contenido (C), de manera que la denotación estaría limitada al sistema significativo ERC, mientras que la connotación estaría determinada por la aparición de un segundo sistema significativo extensivo al primero: (ERC) RC. Un sistema connotado sería «un sistema cuyo plano de la expresión está constituido por un sistema de significación» (Barthes 1990:76). Es evidente que la altura no está referida a la estatura, sino más bien a una cualidad relacionada con el estatus sentimental de Dulcinea, con su valor, su poder y su nobleza, tal y como es vista desde la perspectiva del Quijote, lo cual no impide que tales epítetos —«soberana», «alta»— puedan estar remitiendo a las huellas dejadas en el inconsciente por una figura de especial relevancia. La significación denotativa del adjetivo *alta* se vería desplazada o complementada por la irrupción de un nuevo sistema significativo, que, en el orden de las representaciones metafóricas, podría aludir a una presencia fantasmática, tan lejana e inaccesible como esa figura materna que tantas veces se dibuja en el interior de la mujer deseable.

Tras la referencia a Dulcinea —referencia que sigue el protocolo de presentación—, el escritor se nombra a sí mismo en tercera persona mediante el artículo determinado, dando así entrada a quien comparece como miembro masculino de la pareja: «El ferido de punta de ausencia». El recurso tan manido de la tercera persona no es solo una muestra de respeto y cortesía, sino también un desplazamiento de la enunciación, una manera de guardar distancias y proteger al yo que se desgarró, al yo del poeta que escribe, y cuya identidad solo podría ser descubierta por la destinataria al leer la firma, pero no antes. El desgarró ha sido marcado por el uso de la palabra «ferido», arcaísmo que tiene además el carácter de una herida corporal provocada por una «punta de ausencia»: imagen sorprendente que evoca tanto el impacto de

una lanza arrojada en combate como las flechas afiladas de Cupido, dios del Amor en la tradición pagana, con lo cual estaríamos ante una combinación de elementos militares y amorosos presente ya en Ovidio. La ausencia es experimentada como una herida de guerra debido a su dureza y profundidad. Cervantes ha jugado aquí con la polivalencia semántica de las palabras para ensamblar conceptos heterogéneos cuya yuxtaposición produce una agradable sorpresa en el lector y subraya la densidad del estado emocional, siendo este reforzado por los términos que completan la frase: «Y el llagado de las telas del corazón».

La herida va ahora acompañada por la llaga, que intensifica la parte corporal del sufrimiento, cuyo centro no podría ser otro que el corazón: ese objeto parcial que se perfila como pieza clave de las relaciones amorosas y se halla representado por doquier en las más diversas manifestaciones literarias. Aunque una de sus acepciones alude al embuste o engaño —lo cual justificaría decir que don Quijote está sufriendo por las ilusiones del corazón—, el sustantivo *tela* remite a los hilos entrelazados que dan forma a un tejido; en este caso, al tejido membranoso de una víscera blanda encargada de bombear sangre y dar vida. Las palabras van describiendo un paisaje corporal abierto al sufrimiento, con fisuras y desgarros que demandan una sutura en forma de respuesta, acaso un gesto de misericordia, por más que intuyamos que se trata de una operación retórica calculada para captar y envolver el deseo del otro.

Debemos notar que esa frase es una versión de la escrita por Oriana como remitente de la carta enviada a Amadís en un pasaje del libro II para reprocharle su falsedad y deslealtad al enterarse de su amistad con la bella Briolanja, del castillo de Turín: «Yo soy la doncella herida de punta de espada en el corazón y vos sois el que me heristeis». Fue entonces cuando Amadís tomó la decisión de abandonar la Ínsula Firme para hacer penitencia en la Peña Pobre, junto a un monje de barbas blancas llamado Andalod que propuso cambiar su nombre por el de Beltenebros, en vista de las tinieblas que le rodeaban. Oriana redactaría luego una segunda carta en la que reconocía su yerro, y ambos se encontrarían de nuevo en el castillo de Miraflores, a dos leguas de Londres.¹

Viene luego una oración subordinada, acotada entre comas, que descubre el nombre de la destinataria e introduce una repetición llamada a reforzar la correlación semántica entre adjetivo y sustantivo: «Dulcísima Dulcinea del Toboso». El adjetivo destaca en grado superlativo una cualidad derivada del sentido del gusto, el sabor del azúcar, que adquiere su valor por contraste y oposición a lo salado, y que está ligado a su vez al trato afable de la amada.

¹ Agradecemos las intervenciones de nuestros colegas el día que expusimos un resumen de este trabajo en el VIII CINDAC celebrado en la Universidad de Oviedo. Especialmente, las de José Montero Reguera, relativa al conocimiento de los lectores de la época del texto de Amadís, y Luis Carlos Salazar Quintana, relativa a la estructura sintáctica de las frases de la carta. De contar con más tiempo y espacio, nos hubiera gustado desarrollar sus aportaciones.

Las sensaciones corporales quedan así unidas a la actitud y a los rasgos de la personalidad. Dicha expresión supone una apelación directa a una hipotética interlocutora que nunca responderá, pero que mantiene el papel de referencia constante del discurso. Esta primera frase es rematada con una idea desatinada que acusa la situación afectiva del emisor y plantea una relación de opuestos a nivel semántico, una contraposición: «Te envía la salud que él no tiene». Su carácter absurdo reside en la pretensión de enviar aquello de lo que se carece; propuesta que sintetiza buena parte de lo que es y hace don Quijote: dar nada, nada más que su buena voluntad para un tiempo que ya no cree en los caballeros andantes y solo acierta a ver en su figura una rémora del pasado, un loco. Nótese que, además de combinar la proximidad del pronombre personal «te» con la distancia implícita de la tercera persona, «él», Cervantes ha introducido un brillante juego de palabras, una condensación entre el concepto de salud física y la cortesía del saludo.

A continuación, tenemos una larga frase dominada por el condicional y las locuciones desiderativas, con especial protagonismo de la conjunción «si», repetida tres veces, y en la que vuelven a aparecer tópicos relativos a la posición femenina. Cervantes se muestra de nuevo ambivalente en su manera de trabajar los códigos literarios, pues resulta complicado adivinar cuándo escribe en serio y cuándo en broma, dónde están las veras y dónde las burlas. Desde el punto de vista sintáctico, constatamos que la frase tiene una estructura muy elaborada, hecha a base de paralelismos e iteraciones fónicas, y que realza con sutileza el componente paródico de la demanda mediante una sucesión escalonada de tres prótasis, que terminan con la correspondiente apódosis, tras la inserción de una frase subordinada explicativa, y antes de una oración final que incorpora nuevos datos: «Si tu fermosura me desprecia, si tu valor no es en mi pro, si tus desdenes son en mi afincamiento, maguer que yo sea asaz de sufrido, mal podré sostenerme en esta cuita, que, además de ser fuerte, es muy duradera». Se apela en esta llamativa sucesión de oraciones subordinadas a los rasgos físicos de Dulcinea y a ciertos aspectos de su comportamiento: de la hermosura pasamos al desprecio, y de este al valor, para saltar de inmediato al desdén —rasgo que define mejor que ningún otro la actitud de la siempre amada, con el que suele atizar las pasiones del amante, aunque este apenas pueda sostenerse en sus cuitas duraderas, anhelos y aflicciones—.

El fragmento destaca por la estructura de la frase y el manejo del ritmo, que depende de la combinación de los intervalos entre los elementos sensibles:

palabras y sonidos. Estos son analizables en términos de intensidad y pueden dividirse en fuertes y débiles, mientras que los intervalos están asociados al número y la duración. La estructura rítmica de la frase se manifiesta a través de la proporción, que implica siempre relación y orden entre las partes. Por otro lado, la periodicidad implica la idea de repetición y se expresa a través de la cadencia, la cual supone sucesión y alternancia. La cadencia es la marca propia del ritmo, el acento. Según acabamos de ver, el uso reiterado de la conjunción *si* contribuye a reforzar el ritmo en una serie de oraciones encadenadas que mantienen una estructura similar destinada a producir sensaciones de armonía, aunque su longitud y los términos elegidos contribuyen a destacar el tono burlesco y pomposo de la frase.

En casi todas las oraciones está aludiéndose de manera implícita al *yo*, instancia imaginaria que acusa la posición narcisista del emisor, si bien es cierto que ese *yo* se hace explícito mediante la inserción del pronombre personal. Es un *yo* herido, sufrido y llagado, encadenado a ese otro *yo* que es el *tú* de la relación imaginaria, especular, que provoca un acusado sentimiento de pérdida y dolor al desaparecer de la escena. La melancolía es un estado que se define por la pérdida de ese objeto llamado a colmar las expectativas del *yo*, un estado que revela la imposibilidad de satisfacer los deseos imaginarios. Cabría sin embargo considerar que, en el caso de algunos individuos dotados de una sensibilidad especial, la melancolía —ese estado morbosos tan ligado a la temática barroca del desengaño— podría llevar a compensar la ausencia del cuerpo amado mediante el ejercicio de la actividad artística. La escritura, apuntaba Freud, es el lenguaje del ausente (Freud 1974:3034).

La siguiente frase —que finaliza con el recurso del hipérbaton, o alteración de la posición de las palabras— mantiene idéntico tono, aunque en ella encontramos dos expresiones que recalcan el sentido de la retórica quijotesca, según el ya conocido modelo poético: «Mi buen escudero Sancho te dará entera relación, ¡oh bella ingrata, amada enemiga mía!, del modo que por tu causa quedo».

La letra escrita es un elemento material que nada expresa al estar aislado, y cuya significación depende siempre del contexto. Así ocurre con la sonora exclamación «oh»: significante sin referencia exterior alguna que tiene la resonancia de un suspiro y, a pesar de su ambigüedad, expresa mucho más del estado emocional de quien lo pronuncia que otras palabras de apariencia más concreta. Ciertamente es, no obstante, que resulta complicado muchas veces captar su verdadero sentido, el cual depende por entero de las palabras que lo

acompañan y del proceso de la enunciación: del tono y del énfasis. La interjección funciona como una expresión lastimera de asombro, como la traducción de un lamento que difícilmente podría verbalizarse de otra manera, por más que se trate de una exclamación convencional y estereotipada, de las que se aprenden en el colegio, en las clases de literatura básica. Se sitúa en las fronteras del lenguaje, en los límites de la significación, y responde a la necesidad de reforzar la potencia de dos expresiones colocadas entre admiraciones que podrían funcionar al margen de la articulación discursiva: «bella ingrata» y «amada enemiga mía». En rigor, no podríamos calificarlas como expresión de una antítesis —oxímoron— puesto que el antónimo de la belleza no es la ingratitud, sino la fealdad, y el del amor el odio, no la enemistad.

La parte final de la carta acentúa la idea de posesión y entrega a la entera voluntad del otro. El autor se coloca en posición pasiva, de espera, dejando a su amada la iniciativa y la decisión implícita en el verbo *hacer*; una decisión de la cual dependerá, ni más ni menos, el destino del Quijote. Y todo ello en función del gusto que la mujer hallase en la acción demandada: «Si gustares de acorrerme, tuyo soy; y si no, haz lo que te viniere en gusto, que con acabar mi vida habré satisfecho a tu crueldad y a mi deseo». Se hace patente, de nuevo, a través del reiterado y obsesivo empleo del condicional (*si... si...*), con su estructura bipartita de prótasis y apódosis, la relación de vasallaje y servicio que delimita el contexto de las relaciones amorosas, aunque, ahora, la situación se agudiza al anunciarse la posibilidad del fin.

El poeta parece hallarse entre la espada y la pared, en un punto de no retorno, y solo admite la salvación o la muerte. No hay, en consecuencia, término medio, y solo es posible avanzar mediante la satisfacción del deseo, ya sea por amor o por crueldad —un rasgo de carácter vinculado al odio—. Diríase que estamos ante una nueva hipérbole, un tropo por exageración, que parte de un concepto real para magnificarlo o minimizarlo a través de una sustitución por otra idea semejante, cuya equiparación con el primer término resulta desproporcionada (Azaustre 1997:86). Al fin y al cabo, sabemos que el propio Sancho se ocupó de desmontar la ilusión de los ingenuos enamorados que pretenden llevar las cosas al extremo, cuando decía, ya avanzada la Segunda Parte, en el capítulo LXX, que «esto del morirse los enamorados es cosa de risa», añadiendo a renglón seguido que podrán decirlo, mas no hacerlo. La emoción se dispara con el lenguaje, y es de nuevo Sancho Panza quien demuestra que el amor —ese afecto contagioso— está hecho de palabras.

Don Quijote está lanzando por escrito como una suerte de advertencia y aspira a realizar lo que no puede verbalizarse, un más allá de la carta y del lenguaje, lo indecible. Es un emisor decidido a tomar medidas drásticas, que mantiene una posición agónica, marcada con insistencia por significantes que nos llevan a la temática de la muerte, o sea, lo real. La epístola finaliza con una nueva demostración incondicional de sometimiento, aludiendo de manera explícita a la muerte, puesto que el Caballero de la Triste Figura cierra su mensaje con una declaración patética que haría estremecer a cualquier destinatario y en la que no faltan resonancias masoquistas: «Tuyo hasta la muerte».

La asociación entre el deseo y la muerte no es original, y ha sido tratada en muchísimas ocasiones, incluso dentro del mismo *Quijote*. Por ejemplo, en el poema que, a modo de epitafio, adornaba la tumba de Grisóstomo, muerto a manos del rigor de una esquiva hermosa ingrata, según leemos en el capítulo XIV de la parte primera. También en el XXI de la segunda, donde se narra el casamiento de Basilio y Quiteria y se jugaba con la fusión de los opuestos: *tálamo y sepultura*. Lo mismo podríamos decir con respecto a los poemas ya citados de Shakespeare, donde hallamos declaraciones bien precisas que insisten en la misma idea: «Desire is death», el deseo es la muerte que rechaza los remedios.

Estamos, pues, ante una carta que sugiere dobles sentidos, lecturas contrapuestas. Tomada por separado, de manera autónoma e independiente, es una carta seria, incluso dramática, que confiesa penas insondables, entregas absolutas, como exige el amor verdadero, que es un amor sin condiciones, que no pide nada a cambio. Según afirmaba García Morente (1996:450), «el amor quiere ser penetración absoluta de dos vidas, y eso *a priori*, por tanto, todo auténtico amor es amor sin esperanza, es amor desesperado». Pero, tomada en su contexto —ese marco de significación que siempre modifica el sentido de las palabras—, y sobre todo para un lector atento y avisado, se descubre como una carta ridícula y desatinada, pura parodia. Cervantes ha mezclado el lenguaje serio y extremado con lo cómico, las palabras elevadas dirigidas a una señora de cuento con la vulgar misiva de los tres pollinos. Lo que hace el caballero, decía Salinas, lo deshace el criado.

Volvemos de nuevo a toparnos con la doble melodía que da forma al *Quijote*, con las tensiones inevitables entre dos maneras de ser y pensar, vivir y desvivir; con ese tira y afloja entre sueño y realidad, engaño y desengaño, saber y contra-saber, que define al periodo más fructífero de nuestra literatura.

Bibliografía

- Amadís de Gaula, Losada, Buenos Aires, 1972.
- Azaustre, Antonio, y Juan Casas, *Manual de retórica española*, Ariel, Barcelona, 1997.
- Barthes, Roland, *La aventura semiológica*, Paidós, Barcelona, 1990.
- Canga, Manuel, «La imagen fantasmática de Dulcinea en el discurso amoroso del Quijote», en *Tus obras los rincones de la tierra descubren, Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. A. Dotras, J. M. Lucía, E. Magro y J. Montero, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2008, pp. 215-224.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Galaxia Gutenberg, Madrid, 2005.
- Freud, Sigmund, *El malestar en la cultura, Obras Completas*, VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974.
- *Introducción al narcisismo. Obras completas*, VI, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972.
- García Morente, Manuel, *De la metafísica de la vida, Obras Completas*, I, vol. 1, Fundación Caja de Madrid / Anthropos, Madrid / Barcelona, 1996.
- González Requena, Jesús, «El texto: tres registros y una dimensión», *Trama y Fondo*, 1 (1996), pp. 3-32.
- Gracián, Baltasar, *El Criticón. Obras completas*, I, Biblioteca Castro, Turner, Madrid, 1993.
- Greimas, Algirdas Julien, y Joseph Cortés, *Semiótica*, Gredos, Madrid, 1990.
- Lacan, Jacques, *El Seminario 7, La ética del psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Salinas, Pedro, «La mejor carta de amores de la literatura española», en *La generación del 27 visita a don Quijote*, Visor, Madrid, 2005, pp. 41-55.
- Shakespeare, William, *Sonetos*, Hiperión, Madrid, 1999.

Autenticidad y lectura en *Don Quijote*, II

GONZALO DÍAZ MIGOYO
Northwestern University

No hay más autenticidad que la derivada de la opinión lectora.

Sobre esta premisa se dirime la polémica novelesca acerca de la autenticidad del segundo Quijote, cuestión que Cervantes resuelve a su favor en los capítulos I a IV haciendo que su protagonista asuma la opinión que los lectores de la Primera Parte tienen de él. Cómo y dónde se manifiesta esta aceptación quijotesca y quiénes sean esos lectores son las dos cuestiones objeto de estas reflexiones.

I. Autenticidad

La famosa conversación sobre la Primera Parte entre don Quijote, Sancho y Sansón Carrasco en los capítulos III y IV es parte de la contestación polémica al *Quijote* espurio: en efecto, la vinculación que ahí se establece entre las partes Primera y Segunda autentifica la propiedad de la continuación cervantina y en esa medida relega a las tinieblas exteriores del mundo quijotesco a la de Avellaneda. Pero esta conversación no es la única pieza de la estrategia autenticadora de Cervantes sino, más bien, su remate, el corolario de dos conversaciones preparatorias anteriores en los capítulos I y II.

Las tres conversaciones son variantes de un mismo procedimiento argumentativo: hacer que el caballero asuma la opinión que los demás tienen de él; es decir, hacer que se reconozca a sí mismo en el conocimiento ajeno. En la primera de ellas, lo hace según el conocimiento personal de su familia y de sus amigos, testigos de su pasada conducta. En la segunda, ampliando el ámbito de la opinión ajena, según la opinión de sus vecinos. En la tercera, en una máxima ampliación del ámbito público, tal como es universalmente conocido como personaje libresco por los lectores y oidores de su historia.

La primera conversación está dedicada a determinar si el protagonista mantiene su principal seña de identidad, la locura caballeresca. Conversando con el cura y el barbero don Quijote se muestra sensato hasta que salen a colación temas bélicos. Inmediatamente reincide en su idiosincrática locura. Es la desconsolada sobrina quien expresa el temido diagnóstico: «¡Que me maten si no quiere mi señor volver a ser caballero andante» (p. 552), un diagnóstico que don Quijote no siente empacho alguno, sino, al contrario, orgullo, en asumir plenamente afirmando su propósito de morir como tal caballero andante.

El barbero quiere entonces comprobar hasta qué punto don Quijote se da cuenta de lo descabellado de su propósito para lo cual recurre al cuento de un loco sevillano. Don Quijote se da cuenta de que el barbero le está ofreciendo un retrato en el que reconocerse y entra al trapo señalando que, a diferencia del loco del cuento,

yo, señor barbero, no soy Neptuno, el dios de las aguas, ni procuro que nadie me tenga por discreto no lo siendo. Sólo me fatigo por dar a entender al mundo el error en que está en no renovar en sí el felicísimo tiempo donde campeaba la orden de la andante caballería (pp. 555-556).

La negativa no impide la sospecha de la validez del parecido con el loco sevillano en tanto que ambos ignoran la insania de su respectivo propósito. Sospecha que se convierte en realidad incontestable cuando don Quijote completa su pensamiento: «Y con esto, no quiero quedar en mi casa, pues no me saca el capellán della; y si su Júpiter, como ha dicho el barbero, no lloviere, aquí estoy yo, que lloveré cuando se me antojare. Digo esto porque sepa el señor Bacía que le entiendo» (p. 556). Palabras que aun cuando sibilinas dejan claro, como poco, que cuando el barbero le propone al orate sevillano como retrato, don Quijote no tiene inconveniente en asumir la locura que implícitamente se le achaca.

Se salda así esta primera conversación con la evidencia no ya de que don Quijote siga fiel a sus señas de identidad anteriores, sino de que ahora, al verse tachado públicamente de loco por quienes le han conocido íntimamente en su vida anterior, acepta que sus ideas y sus propósitos merezcan ese calificativo, a pesar del cual no está dispuesto a abandonarlos. Hechas por el protagonista mismo, tanto la aceptación del parecer ajeno como la declaración de continuidad personal acreditan la identidad entre el que era y el que es con

más eficacia y más incontrovertiblemente que si esta se debiera a la simple declaración de terceros.

Este desafiante reconocimiento de don Quijote de ser el mismo loco que recuerdan sus íntimos podría sugerir que le es indiferente la opinión ajena sobre su persona, pero no hay tal. Aunque se sabe singular y lo acepta, incluso se ufana de ello, quiere saber qué opinan de su singularidad más allá de su círculo doméstico. Y esto es justo lo que le pregunta encarecidamente a Sancho. Se inicia así el segundo paso de su acreditación como auténtico don Quijote, la segunda conversación:

¿Qué es lo que dicen de mí por ese lugar? ¿En qué opinión me tiene el vulgo, en qué los hidalgos y en qué los caballeros? ¿Qué dicen de mi valentía, qué de mis hazañas y qué de mi cortesía? ¿Qué se platica del asunto que he tomado de resucitar y volver al mundo la ya olvidada orden caballeresca? Finalmente quiero, Sancho, me digas lo que acerca de esto ha llegado a tus oídos, y esto me has de decir sin añadir al bien ni quitar al mal cosa alguna (p. 563).

Confiado en la salvaguarda prometida a su franqueza, Sancho no se anda con paños calientes y resume contundentemente: «El vulgo tiene a vuestra merced por grandísimo loco, y a mí por no menos mentecato» (p. 564). En cuanto a los demás asuntos por los que pregunta el caballero, según Sancho las opiniones de los vecinos «van discurriendo en tantas cosas, que ni a vuestra merced ni a mí nos dejan hueso sano» (p. 564). Obsérvese que el que estos múltiples pareceres sean en su mayoría negativos no los hace inaceptables para don Quijote, quien considera que «pocos o ningunos de los famosos varones que pasaron dejó de ser calumniado de la malicia. Así que, ¡oh Sancho!, entre las tantas calumnias de buenos bien pueden pasar las mías, como no sean más de las que has dicho» (pp. 564-565).

Se trata, de nuevo, de una aceptación personal, mínima, quizá, pero aceptación, al fin y al cabo, de unas señas de identidad locales que, como antes ocurría, son tanto más fidedignas cuanto que don Quijote las asume sin empacho, es decir, es él mismo quien se identifica con la opinión que los demás tienen de él, aceptándola.

Mas «las caloñas que le ponen» no se limitan a las de sus vecinos: «Lo de hasta aquí son tortas y pan pintado», dice Sancho, en comparación con las que le podrá referir el bachiller Sansón Carrasco, conocedor de «la historia de

vuestra merced, con nombre de *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*» (p. 565). Llegamos así al plato fuerte de este tríptico re-identificativo del Quijote cervantino de la Segunda Parte, la tercera conversación antedicha de los capítulos III y IV.

La noticia deja a don Quijote atónito y pensativo mientras llega Sansón, de quien espera impacientemente «oír las nuevas de sí mismo». Tener noticias de la propia vida equivale a desconocerla, a considerarla ajena al recuerdo o la conciencia personales y, como si de la vida de otro se tratara, a enterarse de ella mediante la opinión de terceros. Bien pensado, esto o algo muy parecido es lo que don Quijote ha venido haciendo en las dos conversaciones anteriores cuando acepta ser el que otros creen que es, o sea, cuando acepta una caracterización ajena hasta entonces desconocida para él. Pero esta tercera conversación sigue derroteros más radicales. Ahora los terceros en cuestión no son ajenos a su vida en el sentido de no conocerlo o no saber de él personalmente como amigo, vecino o paisano. Los terceros ahora lo desconocen como persona y no saben de su vida más que como lectores de su biografía. La opinión de estos nuevos terceros no es sobre un hombre sino sobre un personaje, el protagonista del *Quijote* de 1605.

Téngase en cuenta además que aunque el bachiller es vecino del mismo pueblo que don Quijote, a causa de su ausencia como estudiante en Salamanca no debió de enterarse de las aventuras de este por boca de sus paisanos. Su opinión sobre el caballero no es, pues, como en las conversaciones anteriores, ni la del amigo ni la del vecino. No sabe de él más que lo que se dice en Salamanca, o sea, lo que dice su historia de 1605. De hecho, Sansón se distancia aun más de un posible conocimiento personal al no ofrecer ni siquiera su propia opinión como lector: se limita a ser portavoz de los demás lectores, cuyas opiniones y actitudes va a pormenorizar.

Hay que insistir en ello: el retrato público de don Quijote no es el que hace de él la historia de Cide Hamete, sino el que hacen de él los lectores de esa historia. La razón de que así sea es fácil de entender si recordamos que el propósito de esta y de las demás conversaciones es acreditar al protagonista de la Segunda Parte como idéntico al protagonista de la Primera. En efecto, quienes más señaladamente podían dudar de esa identidad eran aquellos que, después de haber leído la Primera Parte y habiendo leído también o simplemente sabiendo de la Segunda Parte de Avellaneda, se disponían a leer la Segunda Parte cervantina. Su pregunta era tan razonable como obvia: ¿cuál de los dos personajes continuadores era el auténtico?

Igualmente obvia era su contestación: la más convincente prueba de autenticidad era que el don Quijote de la Segunda Parte concordara con el don Quijote que ellos como lectores recordaban de la Primera. Para merecer la consideración de auténtica la Segunda Parte debía pues ajustar su protagonista a la imagen que los lectores mismos habían creado del protagonista de la Primera Parte. En otras palabras, la autenticidad o inautenticidad del protagonista de la Segunda Parte se cifraba en la opinión de los lectores de la Primera Parte: nunca sería más convincentemente auténtico que cuando coincidiera con el que estos recordaban.

Por otra parte tampoco se debe olvidar que don Quijote no tiene ocasión en ningún momento de hacerse una opinión personal sobre su historia puesto que ni siquiera intenta leerla. Podría parecer curioso este desinterés en alguien tan aficionado a la lectura, pero resulta obligado cuando caemos en la cuenta de que si el caballero llevara a cabo esa lectura forzosamente habría de contrastar sus recuerdos y su conciencia de sí mismo con la versión del historiador, constatación personal que carecería de valor autenticador alguno para los lectores y, por tanto, inútil en esta coyuntura narrativa. Lo que interesa en este momento no es más que la multitudinaria opinión del público lector de la que nace la fama que le define e identifica.

Por eso también es por lo que Sansón Carrasco dirá muy poco acerca de los hechos historiados o de la calidad de la historia misma y mucho, en cambio, acerca de su recepción lectora. El relato llega incluso a dramatizar esta atención exclusiva cuando ofrece pasajes cuya posible anfibología en este sentido es significativamente resuelta sin lugar a dudas. Así, por ejemplo, cuando don Quijote quiere saber «qué hazañas más son las que más se ponderan en esa historia» (p. 568), frase que podría hacer pensar que el hidalgo pregunta por la valoración que hace la historia de los varios hechos de su vida, es decir, podría hacer pensar que don Quijote se interesa por el contenido de su historia. La contestación de Sansón anula este posible sentido en favor de un sentido alternativo, el de la valoración que hacen los lectores de las hazañas recogidas por la historia: «En eso», dice, «hay diferentes opiniones, como hay diferentes gustos» (p. 568).

Ciertamente don Quijote había comenzado por interesarse por la conducta del historiador, mas al ver continuamente frustrada su curiosidad por este tipo de contestaciones de Sansón, acaba por rendirse, atendiendo más a las dificultades de los lectores que a la pericia del escritor. Así cuando se inquieta por la posible oscuridad de la historia e insinúa que quizás tenga «necesidad de

comento para entenderla». La respuesta de Sansón, una de las más famosas de la novela, subraya otra vez que el asunto prácticamente exclusivo de su informe son las circunstancias lectoras:

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» (p. 572).

Igualmente ocurre a continuación, cuando el bachiller, defendiendo al historiador de sus críticos, constata perogrullescamente «que es grandísimo el riesgo a que se pone el que imprime un libro, siendo de toda imposibilidad imposible componerle tal que satisfaga y contente a todos los que le leyeren» (p. 573).

Don Quijote no siente compasión alguna de los sufridos autores sino que induce del truísmo que su historia quizás haya contentado a pocos y que su público haya sido escaso. «Antes es al revés,» le espeta cruelmente Sansón, «que como de *stultorum infinitus est numerus*, infinitos son los que han gustado de la tal historia» (p. 574). No es del caso reparar ahora en lo detonante de esta afirmación de la estupidez de los infinitos lectores —entre cuyo número nos contamos, sin duda— a quienes complace la historia de don Quijote. Dado el sesgo de mi comentario, baste con señalarla como muestra adicional de la atención exclusiva que la conversación presta a la lectura de la historia en vez de a cualquier otro aspecto de su escritura o de su contenido.

II. Lectura

Hasta ahora no he parado mientes en el hecho de que esta y las demás conversaciones se digan ocurridas un mes después del retorno a casa de don Quijote. Como además para entonces ya se había publicado su historia en 1605, todas ellas han de tener lugar a principios de ese año. Dejemos de lado la maravillosa celeridad de la escritura y de la publicación de la historia, tan a seguido del retorno de don Quijote de su segunda salida, último episodio de la Primera Parte, de la que el mismo don Quijote se sorprende: «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» (p. 566).

Ateniéndonos a estas fechas, los lectores de cuya opinión informa Sansón no podrían ser más que los pocos de la recientísima primera edición de ese año. Así parece confirmarlo el hecho de que Sancho se vea obligado a precisar cómo le fue sustraído el asno, incógnita que, como se sabe, solo se da en la primera edición (y en las inmediatamente siguientes ediciones piratas de Valencia y Portugal). Mas como la incógnita fue despejada a partir de la segunda impresión legal de abril de ese mismo año de 1605, los lectores de cualesquiera primeras partes impresas a partir de esa fecha no necesitaban la precisión de Sancho.

Hay más referencias textuales que contradicen esta datación temprana de las conversaciones y, consecuentemente, la identidad y el número de los lectores cuya opinión es objeto del comentario de Sansón Carrasco. La principal es que en el momento de la conversación, como este asegura, ya es universal la fama de don Quijote gracias a la abundancia de ediciones de su historia: «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» (p. 567). Esta universalidad no podía darse, desde luego, para quienes acababan de leer una recién aparecida Primera Parte a principios de 1605. Únicamente era cierta para los lectores que en 1615 tenían en sus manos la recién publicada Segunda Parte de la historia. Pero tampoco 1615 es fecha posible para datar estas conversaciones puesto que han de haber ocurrido antes de ser publicadas en la Segunda Parte.

1614 es fecha, como se sabe, a la que se alude o que se menciona repetidamente en la Segunda Parte como presente de la acción. A ello hay que añadir que el propósito cervantino de beligerante autenticación que yo atribuyo a las conversaciones iniciales de la Segunda Parte no cobraba importancia más que para los lectores que ya supieran de la continuación espuria de 1614. De todo lo cual es forzoso concluir que las conversaciones no ocurren un mes después de la vuelta de don Quijote a casa, recién publicada la historia de sus aventuras, es decir, a principios de 1605, sino nueve años después de esa fecha, en 1614. Consecuentemente, cuando el don Quijote de la Segunda Parte se reconoce en el de la Primera Parte, no puede hacerlo en 1605, recién publicada y recién leída esta, sino cuando ese personaje se ha convertido ya en el *famoso* don Quijote, o sea, al cabo de al menos esos nueve años de existencia pública.

De modo que los datos novelescos no casan. Pero son tozudos y no se dejan negar: se dice conocido en 1605 lo que no pudo conocerse más que en 1614. Un mes después de la publicación de la Primera Parte de su historia, o sea, en

algún momento de 1605, don Quijote no pudo enterarse de su fama a lo largo de los nueve años siguientes.

¿Cómo puede una conversación ocurrida en 1605 tratar de temas nueve años posteriores? ¿Otro descuido cervantino? Quizá no, quizá haya una lección de lectura en este imposible bucle temporal —mediante el cual, a modo de cinta de Moebius cronológica, nueve años de fama lectora posterior confluyen en un momento nueve años anterior—. Creo que hay una indudable analogía entre esta imposibilidad cronológica y el imposible conocimiento de sí mismo de don Quijote como personaje ficticio según la opinión de sus lectores reales. La conjunción del mundo de la ficción con el mundo real solo es válida textualmente, lo cual quiere decir que es únicamente en la lectura donde adquiere sentido. Pero también significa que en esa medida ambas situaciones tienen una realidad lectora que aúna ambas naturalezas, la ficticia y la real.

Acabo de decir que los lectores a quienes se refiere la tercera conversación de los capítulos III y IV de la Segunda Parte no pueden ser los de 1605 sino aquellos otros, posteriores, más cercanos a 1615 que a 1605, cuyas numerosas opiniones hacen famoso a don Quijote. Pero tampoco me parece descabellado mantener que *todos* los lectores posteriores a esas fechas, hasta hoy mismo, nos colamos inescapablemente en la foto: todos los lectores del *Quijote* somos el referente de los lectores aludidos en las conversaciones de la Segunda Parte. Nos incluye el hecho de que la autenticidad del personaje de 1615 se base en la fama que le han granjeado los lectores de su historia de 1605, porque esta autenticación lectora no ha cesado, se repite sin tregua desde entonces para, con y gracias a todos y cada uno de nosotros, lectores sucesivos de la Primera Parte.

Se configura así, a modo de conclusión, el siguiente principio: la cambiante fama del personaje llamado don Quijote es el fundamento de su también cambiante autenticidad, siempre dependiente de unos cambiantes lectores. O, más sucintamente, la autenticidad de don Quijote, para cualquier lector, antiguo, presente o futuro, depende de la fama lectora conseguida en cada momento por el *Quijote*.

Si solo la fama de don Quijote lo define como auténtico son sus lectores quienes lo autentican al hacerle famoso y según la fama que le den. La autenticidad de don Quijote se debe a aquella fama suya que precede a *cualquier* lectura del *Quijote*. Dicho de otro modo: solo leemos el verdadero *Quijote* cuando nuestra lectura lo hace coincidir con el *Quijote* hecho famoso por lecturas anteriores.

III. Bucle final

En 1615 la figura de don Quijote había crecido no solo en la imaginación y el recuerdo de sus lectores sino incluso en el imaginario popular. Volver a presentarlo al cabo de diez años era, en primer lugar, elegir cuál de los Quijotes ya existentes iba a historiarse esta vez, el continuador del antiguo o uno nuevo. La decisión de Cervantes es doble: la confrontación identificativa del actual don Quijote con la fama del antiguo, es decir, con su propia fama, se convierte en la materia principal de la vida del don Quijote de 1615.

Es imposible olvidar que don Quijote no ha merecido una biografía por ser famoso, sino que es famoso gracias a su biografía. Quiere decirse que aunque la fama sea suya no es famoso por los hechos de su vida sino gracias a las interpretaciones, los gustos, los recuerdos y hasta las fantasías de los lectores de su biografía. De modo que, si bien don Quijote no rechaza identificarse con su famoso yo, no deja de tratarse de alguien cuyo origen se debe a otros, que es, por tanto y en esa medida, ajeno. Dicho de otro modo: por muy suya que sea, don Quijote no es el padre de su fama, lo que hace que esta tenga inherentemente un carácter inauténtico, postizo.

Añádase a ello que en su tercera salida cuando su entorno condice con su fama, las circunstancias suelen ser engañosas: bien porque, según él, sean los encantadores quienes hacen que la realidad no caballerisca enmascare una realidad caballerisca, bien porque, de hecho, se trate de circunstancias caballerescas que no son sino escenificaciones o mentiras a cargo de terceros. De modo que se puede decir que cuando el mundo del don Quijote de 1615 está conforme con su fama, esta, al sumirle en un mundo engañoso, le traiciona.

A mayor abundamiento, resulta paradójico que una fama que tan incontestablemente identifica al personaje de la Segunda Parte como sucesor del protagonista de la Primera sea precisamente lo que le hace distinto del que era. Mientras don Quijote no se sabía famoso, en la Primera Parte, su identidad era auténticamente personal. Mas en cuanto conoce y asume su fama, en la Segunda Parte, deviene alguien a cuya identidad personal se suma la identidad postiza del famoso. Aquellos mismos cuya opinión, al hacerle famoso, es piedra de toque de su identidad actual, modifican sustancialmente su identidad anterior. Tanto que entre la persona que don Quijote sabe que es y el personaje que la fama dice que es se llega a producir, inevitablemente, cierta indecisión acerca del predominio de uno u otro en cada momento de su

vida. Indecisión de la que derivan sin duda las repetidas dudas e inquietudes del don Quijote de la Segunda Parte.

Es de sobra sabido que gran parte de las aventuras de don Quijote en la Segunda Parte no se debe a sus lecturas, como ocurría en la Primera Parte, sino a la fama generada por una multitud de lecturas anónimas de esa parte de su historia. O sea: mientras que la Primera Parte novelaba las lecturas de don Quijote, la Segunda Parte novela más bien las lecturas del *Quijote* de 1605. De ahí que se dé una sorprendente analogía entre nuestra lectura de la Segunda Parte, actividad real, y las ficticias lecturas de don Quijote que desembocan en la Primera Parte: los libros de caballerías que Alonso Quijano vivía como don Quijote en la Primera Parte son equiparables al libro de caballerías leído, y en esa medida también vivido, por nosotros, el *Quijote* de 1605.

Vivir esta fama de origen lector me parece que está muy cerca de ser precisamente lo que don Quijote siempre había anhelado: vivir la literatura. Irónicamente, en la Segunda Parte de su vida, no vive su propia literatura, la de sus queridos libros de caballerías, sino una literatura ajena, la de los lectores del *Quijote* de 1605.

Dado que al saber de su fama don Quijote sabe *ipso facto* que esta se debe a los lectores de su historia, bien se puede decir que las lecturas de estos son parte integral de su vida en la Segunda Parte. Y, por ende, que la vida de don Quijote discurre no solo en un mundo de personajes ficticios, sino también en el mundo de unas personas reales, sus lectores. En última instancia, pues, la fama de don Quijote resulta no ser ni falsa ni ficticia sino ambas cosas a la vez: dependiente de nuestra lectura, es una fama real que solo se puede vivir en el mundo ficticio.

Podían haberlo dicho —lo pensaron, sin duda, antes que nosotros— tanto don Quijote como Cervantes: *lego, ergo sum*.

Bibliografía

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV Centenario, Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española / Alfaguara, Madrid, 2004.

Partos de la imaginación: autores y textos en el *Quijote* de 1605

CLEA GERBER

Universidad de Buenos Aires / CONICET

¹ El *Quijote* se citará siempre por la edición al cuidado de Francisco Rico consignada en la bibliografía, y para mayor claridad se indicará la parte en números romanos, el capítulo y la página en arábigos.

² Uno de los casos más evidentes es el escrutinio de la biblioteca del capítulo 6 de 1605, donde se alude a los libros del hidalgo en términos de «familias literarias» de padres e hijos.

La primera figura de autor que nos presenta el *Quijote* de 1605 se construye en torno a la imagen de un parto. En efecto, la voz prologal se referirá a las dificultades para «sacar a luz» su libro, al cual califica como «hijo del entendimiento» (I, Pról., p. 9),¹ presentando un símil que retornará en diversos lugares del texto: aquel que vincula reproducción biológica y actividad creativa. A partir de aquí, el contrapunto entre cuerpos humanos y cuerpos textuales se desplegará con frecuencia a lo largo de las dos partes del *Quijote*, donde se trazan numerosas analogías entre géneros biológicos y literarios o se sugieren relaciones entre familias y genealogías de uno y otro orden.²

En este marco, resulta llamativo constatar, en primer lugar, que en contraposición a las apariciones de cuerpos muertos, funerales y entierros, no se registran en cambio, en todo el *Quijote*, secuencias de nacimientos. Así pues, el parto del «hijo» textual mentado en el prólogo contrastará, por un lado, con la insistente presencia de la coordenada mortuoria y, por el otro, con la proliferación de «engendramientos textuales» debidos a diversos personajes o instancias narradoras. Las imágenes de gestación aludirán no solo a la generación de textos escritos, sino a la actividad de la imaginación en general: así, por ejemplo, en la Segunda Parte de 1615 don Quijote responderá a la insinuación de la duquesa de que Dulcinea es «dama fantástica» diciendo «ni yo engendré ni parí a mi señora» (II, 32, p. 897), y se nos explicará que Sancho pensaba usar los consejos de su amo para «salir por ellos a buen parto de la preñez de su gobierno» (II, 43, p. 973).

Así pues, si *lo que nace* en el *Quijote* son textos, la propuesta de este trabajo es indagar sobre sus instancias de «paternidad» a fin de situar, a partir de ello, los rasgos de una mirada particular sobre el fenómeno de la creación

literaria. Cabe puntualizar que el sentido y función de estas imágenes ha de transformarse en el pasaje de la primera a la segunda parte del *Quijote* ante la aparición del «hijo espurio» que representa la continuación de Avellaneda, la cual provocará que se reconduzca en gran medida este sistema metafórico hacia la disputa con el apócrifo;³ por ello es necesario aclarar que nos concentraremos, en esta ocasión, en el texto de 1605. A su vez, y dado que por lo general los acercamientos críticos han focalizado en la cadena de autores ficticios que interviene en la transmisión del *Quijote*, dejando de lado a los autores que pueblan la diégesis («aquellos de las narraciones intercaladas que aún enriquecen y complican más el recurso», en palabras de Santiago Fernández Mosquera [1986:47]), procuraremos en esta ocasión ahondar en los vínculos que pueden establecerse entre estos últimos y el autor prologal, ya que si bien operan en diferentes niveles, presentan, no obstante ello, sugestivos puntos de contacto.

Cabe destacar una serie de características de la instancia que engendra al «hijo» del parto prologal. En primer lugar, el *locus* de la carencia a partir de la cual se plantea la escritura: «De todo esto ha de carecer mi libro, porque *no tengo* qué acotar en el margen, ni qué anotar en el fin, *ni menos sé* qué autores sigo en él, para ponerlos al principio» (I, Pról., p. 12). Esto motiva que el autor se plantee la posibilidad de dejar «sepultado» a don Quijote en los archivos de la Mancha debido a las muchas cosas que le faltan, ante las cuales declara hallarse «*incapaz* de remediarlas, por *mi insuficiencia y pocas letras*» (I, Pról., p. 13, subrayado nuestro).

Como bien se sabe, la relación entre las carencias del padre y las del hijo aparecen justificadas en la imposibilidad de «contravenir el orden de naturaleza, que en ella cada cosa engendra su semejante» (I, Pról., p. 9). Esto nos lleva a una segunda característica peculiar del autor prologal: su designación en términos de un ingenio «estéril», que produciría por ende

la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación (I, Pról., p. 9).

Destacan dos contradicciones en el fragmento aludido. Por un lado, el adjetivo «estéril» aplicado al ingenio del autor se ve enseguida desmentido por la acción de engendramiento; por el otro, si bien se califica al «hijo» —sea el

³ Basta comparar la proliferación de instancias de paternidad de la historia de don Quijote en el libro de 1605 con el gesto de certificación de su muerte al final de 1615 «para quitar la ocasión de que algún otro autor que Cide Hamete Benengeli le resucitase falsamente, y hiciese inacabables historias de sus hazañas» (II, 74, p. 1221). Sobre el problema de la «resurrección» en 1615, puede verse nuestro trabajo en prensa, «Reproducir, resucitar, reescribir: la generación y sus metáforas en el *Quijote*».

personaje o el libro, voluntariamente confundidos— desde la marginalidad y la carencia que corresponden a semejante ingenio, al mismo tiempo se le atribuye un don peculiar: la originalidad («nunca imaginados de otro alguno»). Así pues, en el movimiento que va de la carencia a la originalidad se pondrá en entredicho el postulado «biologicista» con que se abría la argumentación: la originalidad como concepto desmiente por sí misma el «cada cosa engendra su semejante», brindándonos la mayor ironía del prólogo.

Cabe recordar aquí la observación de Avalor-Arce (1976:16), quien señaló con justeza que el «cada cosa engendra su semejante» se ve invalidado en el texto al permitírsele a un hidalgo cincuentón, pobre, seco y loco, «engendrar» a un caballero andante. De este modo el prólogo conecta, al entrelazar la gestación de don Quijote y la del libro *Quijote*, el problema del personaje como transformador de sí mismo y el libro como transformador del canon literario de la época. A la absoluta novedad del libro corresponde la figura de un protagonista que ha de confundirse y *fundirse* con el relato de su propia historia, en tanto se erige, él también, como «autor» de su nueva identidad, verdadero «parto de la imaginación», como lo caracterizó Rogelio Miñana (2007:160). Vemos entonces que el gesto prologal de vincular autor/libro/personaje tenía otros fines que mostrarlos como carentes: lo que se pretende es más bien vincular la *osadía* y la *originalidad* del personaje y del libro, a la vez que su *locura* y *anormalidad*, involucrando en ello también al autor. Esa locura está asociada a la estigmatización de quien se anima a gestar un cambio (en el caso del autor, con respecto a la tradición literaria). Y a su vez, la carencia que aparecía como elemento constitutivo de ambos bajo el signo de lo «estéril» terminará mutando, irónicamente, en *aquello de lo que deben carecer* para ser originales, producir lo novedoso.⁴ Así pues, en la coordenada de la gestación simbólica, el prólogo instala la pauta del *desvío* como poética del texto (según se aprecia también en la conocida afirmación de que se es «padrastró» y no padre de la historia).

Importa retener que la utilización de metáforas reproductivas para aludir a la producción literaria está en sintonía con una concepción general de la creación poética en tanto actividad que surge de la naturaleza física del hombre. Esta idea —que anima por ejemplo la *Philosophia Antigua Poetica* de Alonso López Pinciano— evidencia el decisivo influjo de Huarte de San Juan y su influyente *Examen de ingenios para las ciencias*. La idea de generación está presente en el corazón de su definición de «ingenio», tal como se explicita en la

⁴ Estas consideraciones, expuestas aquí resumidamente, han sido desarrolladas en un trabajo anterior sobre este prólogo (Gerber 2009).

edición reformada del *Examen...* (p. 428), donde se indica que dicho nombre «desciende de este verbo *ingenero*, que quiere decir engendrar dentro de sí una figura entera y verdadera que represente al vivo la naturaleza del sujeto cuya es la ciencia que se aprende».⁵

La insistencia de Huarte en la noción de engendramiento —en otro lugar dirá «que el entendimiento es potencia generativa y que se empreña y pare, y que tiene hijos y nietos» (*Examen*, p. 426)— se complementa con una especial consideración de los ingenios inventivos y de la imaginativa como potencia privilegiada (en tanto hace a los hombres aptos para los oficios más altos de la república, entre ellos el del buen gobierno). Se trata, en todos los casos, de una particular valoración de la capacidad humana para emprender la *generación* de lo nuevo. Se reconoce así que para generar respuestas a las siempre novedosas situaciones de la experiencia, se necesitan habilidades que no se encuentran acudiendo al depósito de lo ya sabido, y es menester poder inventarlas. A su vez, la imaginación se asociará estrechamente a la idea de carencia (son los hombres de vida «menos regalada» —dice Huarte— los que desarrollan al máximo su imaginativa), tópico que se explicita en términos muy cercanos a la atmósfera del prólogo cervantino: Huarte indicará, por ejemplo, «que las regiones estériles y flacas, no paniegas ni abundosas en fructificar, crían hombres de ingenio muy agudo» (*Examen*, p. 241).

Así pues, si las ideas huartianas sobre el *ingenio* arrojan luz sobre el parto del prólogo cervantino, ello debe contextualizarse en el marco de la noción de *transformación* que se privilegia a lo largo del mismo a partir de la dicotomía entre engendrar lo semejante y engendrar lo diverso, para lo cual es menester contravenir el «orden de naturaleza». De ahí la puesta en valor de lo estéril, en tanto se configura como lo imposibilitado para engendrar su semejante: en el pasaje del orden físico al simbólico, de los partos biológicos a los partos de la imaginación, se privilegiará la posibilidad de alterar el «orden» dado.

Cabe preguntarnos, pues, qué ocurre con el diseño de la figura de autor al interior del texto. Tal como pretendemos demostrar, las características relevadas para el caso del autor de la historia de don Quijote, y de don Quijote autor (pues ambas instancias se entremezclan) reaparecen de modo peculiar en otras figuras. Dado el tiempo y espacio de que disponemos, nos detendremos solamente en el caso de los autores de textos escritos: Grisóstomo, Cardenio, Ginés, el canónigo de Toledo y el anónimo autor de los manuscritos hallados en la venta.⁶

⁵ Publicado en Baeza en 1575, el libro contó en pocos años con varias reediciones y traducciones a las principales lenguas europeas, antes de sufrir la censura inquisitorial. Luego, una edición reformada vio la luz en 1594 —cinco años después de la muerte de Huarte— en casa del mismo impresor de la edición príncipe, aunque de todas formas en los Países Bajos siguieron imprimiéndose ejemplares, en castellano, de acuerdo con el texto primitivo (Torre 1977).

⁶ Excluimos del análisis las composiciones del propio don Quijote en Sierra Morena (que ameritarían una consideración especial), pues se enfocará especialmente a la figura protagonista según resulta de su ambigua presentación en el prólogo, en virtud de la confusión que allí se trama entre las instancias de autor, libro y personaje. Cabe explicitar que el recorte que hemos hecho deja afuera las composiciones transmitidas oralmente (como las del cabrero o la de don Luis), los casos en los que diversos personajes imaginan ficciones (como la de la princesa Micomicona) y, dentro del universo de lo escrito, los autores y obras que son mencionados durante el escrutinio de la biblioteca, amén de los autores ficticios de la historia de don Quijote.

Debemos puntualizar en principio que, al margen de las composiciones del propio don Quijote en Sierra Morena, los casos de Grisóstomo y Cardenio son los únicos en los que autor y obra comparecen a un tiempo dentro de la novela, pues en el caso de *El curioso impertinente* se trata de un manuscrito anónimo (hay texto, pero no autor), mientras que Ginés y el canónigo se refieren a sus producciones escritas, pero de las mismas solo consta lo dicho por ellos (hay autores, pero no textos). Esta situación es indicio de una de las marcas distintivas del universo de la escritura en relación con el de la oralidad, las cuales aparecen en constante tensión en el *Quijote*: la posibilidad de escindir las producciones verbales del contexto en que son generadas, abriendo la opción de difuminar o aun de «renegar» de la paternidad de lo escrito, tal como lo evidenciará la multiplicidad de instancias transmisoras de la historia de don Quijote.

Tras el corte textual entre la primera y la segunda parte del libro, y la posterior reanudación de la historia, la primera figura de autor con que se topan los protagonistas es, según se puntualiza, «*un cuerpo muerto, vestido como pastor*» (I, 13, p. 143, subrayado nuestro). Se contraponen aquí, de modo explícito, la acción de enterrar un cuerpo a la de dar vida a un corpus textual, especificándose que tan solo uno de los muchos papeles del pastor-poeta logra escapar del sepulcro, y ello gracias a la intervención del caballero Vivaldo, que obtendrá el permiso de leer la «Canción desesperada». En las primeras estrofas de la misma, el poeta invoca a las fuerzas infernales para que lo asistan en la tarea de decir su dolor, no con un «concertado son», sino con «ruido» y torciendo el uso común de su voz, «pues la pena cruel que en mí se halla / para cantalla pide *nuevos modos*» (I, 14, p. 147, subrayado nuestro). Es decir, se enfatiza nuevamente la noción de *originalidad* en otro personaje que, como el autor del prólogo y el propio don Quijote, aparece signado por la mudanza, la locura y la escritura.⁷

Asimismo, se expresará más adelante «que allí se esparcirán mis duras penas / en altos riscos y en profundos huecos / con muerta lengua y con palabras vivas» (I, 14, p. 148), configurando así el «lugar áspero» como *locus* de la escritura.⁸ Esto se vinculará con los escritos de Cardenio y del propio don Quijote en Sierra Morena, sitio áspero también, donde ambos enmarcan su producción poética, pero puede relacionarse asimismo con la «cárcel» en la que fue concebida la historia del *Quijote* según el prólogo, en el cual, además, se la contraponía explícitamente al *locus amoenus* donde las musas podrían

⁷ Con respecto a ello, Mary Gaylord (2001:292) expresa: «Cervantes no hace del pretendiente de Marcela únicamente un ejemplo de error sentimental que se debe evitar: hace de Grisóstomo la personificación de un nuevo proyecto poético, relacionado en algún aspecto con el proyecto literario-vital de don Quijote, pero también vinculado con la evolución del lenguaje poético de la época del autor. Para un lector culto de 1605 los “nuevos modos” de la *Canción* no pueden dejar de evocar los “modos nuevos i llenos de hermosura” que Herrera incita a su poeta ideal a explotar».

⁸ Parafraseo el título de un trabajo de Julia D’Onofrio (1997): «En altos riscos y profundos huecos. La escritura en lugares áspers: Grisóstomo, Cardenio y don Quijote». Véase también el estudio de Mary Gaylord (1990) sobre los espacios de la poética cervantina.

mostrarse fecundas. Creemos por tanto que esta primera figura de autor que aparece en el texto contribuye decisivamente a cimentar la poética allí esbozada: el autor prologal, don Quijote y Grisóstomo se presentan bajo el signo de lo estéril (el autor se refiere a su «estéril ingenio», don Quijote es un viejo seco y sin hijos, y Grisóstomo se ha quitado la vida sin dejar descendencia), pero engendran, sin embargo, textos. Se trataría entonces, en oposición al lugar apacible y la fecundidad, de una poética del lugar áspero y el prodigio del estéril fruto.⁹

Queda en evidencia que Grisóstomo ha llevado al extremo la poética de la carencia esgrimida en el prólogo: mientras que allí se sugería cómo a partir de una mengua o pérdida vital —identificada con la locura— se hacía posible el acceso a la escritura, este estudiante que se ha hecho pastor a imitación de la coordinada idealizante de los libros —contrapuesta en el texto al universo de los rústicos cabreros— llegará al punto de perder la vida, y ello en íntima conexión con su labor poética (de hecho, es la escritura la que atestigua su voluntad de «desesperarse»). A su vez, este abrupto pasaje de la vida a la literatura, cuyo corolario es la muerte, opera de primer espejo al protagonista, cuya progresiva merma física —no en vano se lo apodará «el de la triste figura»— acompaña su devenir escritura.

Y si de mermas se trata, es de señalarse que el otro autor cuyos textos se ofrecerán a la decodificación de los personajes es precisamente el «roto» Cardenio, cuyas conexiones con el pastor Grisóstomo son notorias, comenzando, como hemos mencionado, por la topografía escarpada en la que se desarrollan los episodios que los tienen como protagonistas (la crítica ha señalado, de hecho, el posible cambio de lugar ulterior de la materia de los capítulos 11-14 por parte de Cervantes, hipotetizando que se hallaban ligados a la secuencia de Sierra Morena). En este caso los textos se anuncian antes que la figura del autor, y al tiempo que se repite la coordinada de la mengua o carencia que funda la escritura (una locura de signo literario), hallamos nuevamente el contrapunto entre unos textos que se ofrecen a la lectura y otros que se pierden, ya que se puntualiza que no todo lo escrito «en borrador» en el librito de memoria logra ser decodificado por don Quijote. El soneto que allí se ofrece a la lectura del hidalgo introduce por su parte una isotopía que atraviesa al personaje de Cardenio, y que será crucial en los sucesos de Sierra Morena: aquella del hilo cortado y retorcido de la historia que debe retomarse dificultosamente una y otra vez. En efecto, el escudero confunde el nombre de la

⁹ Nuevamente, retomo aquí consideraciones desarrolladas con mayor detalle en un trabajo anterior, actualmente en prensa: «Contravenir el orden de naturaleza»: sobre partos antinaturales en el *Quijote*, citado en la bibliografía.

amada del poema («Fili») y lo asemeja a «hilo», coligiendo que «por el hilo se sacará el ovillo», y anuda esta isotopía con la del laberinto, que también se hará muy presente a lo largo de estos capítulos.

En relación con ello, cabe destacar que ya desde la presentación del personaje de Cardenio, que se hace primero a partir de sus textos y otras pertenencias, luego en base al relato del cabrero y por fin a través de su propio testimonio varias veces interrumpido, hay una dinámica de cortes y desviaciones que mantiene suspensos a sus oyentes —a la vez que a los lectores— y alude a su propia condición de personaje «quebrado», presa de accesos de locura. Cardenio también funciona, a partir de varios indicios, como un «doble» de don Quijote, de ahí que la ausencia de su dama resulte una mengua ontológica para el enamorado (el cual resulta sin ella, al decir de don Quijote, «árbol sin hojas y sin fruto»), carencia que oficiará de génesis de la locura y la escritura.

Cabe subrayar el contraste que opera, en relación con los personajes hasta aquí mencionados, el caso de Ginés de Pasamonte, que representa, por su parte, otro tipo de «espejo» para don Quijote, trasladándolo de la coordenada idealizante hacia el mundo picaresco con el cual la figura del hidalgo presenta varias conexiones.¹⁰ Aparecerá aquí, una vez más, la mención del lugar incómodo en el que se fragua la escritura —concretamente, una cárcel— y vuelve a subrayarse asimismo la estrecha conexión entre vida y literatura, entre el cuerpo físico del autor y el corpus escrito que lo reemplaza empeñado en la cárcel y que aguarda además el acabar la vida del galeote para poder «completarse» como obra. La carencia no es aquí la locura en tanto merma ontológica, como en el eje idealizante, sino la pérdida de la libertad, circunstancia que el propio Ginés considera propicia para la escritura.¹¹

Ahora bien, en sintonía con el tinte burlesco hacia su labor como autor que presenta todo el diálogo entre Ginés y don Quijote (sobre todo en lo que hace a las supuestas «verdades» de su libro), cabe destacar la presentación que el galeote hace de su obra: «Es tan bueno (...) que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren» (I, 22, p. 243). Se evidencia, por tanto, que Ginés no piensa más allá de las leyes de un género ordenado en torno a un «padre» —*Lazarillo*— invocado explícitamente. No pretende gestar algo único en su especie, sino el mejor ejemplar de una familia reconocible. La labor autoral de Ginés difiere, en este punto, de la de los personajes que analizamos anteriormente, y en sintonía con ello, se verifica aquí el «cada cosa engendra su semejante» en tanto

¹⁰ Antonio Rey Hazas (1996) desarrolló las conexiones entre el *Quijote* y el género picaresco, y su relación con la conformación de la novela moderna. Véanse asimismo los trabajos de Juan Diego Vila (2001, 2005 y 2007) sobre el lugar de la picaresca en la génesis del *Quijote*.

¹¹ El personaje declara, en efecto: «No me pesa mucho de ir a ellas [las galeras], porque allí tendré lugar de acabar mi libro, que me quedan muchas cosas que decir, y en las galeras de España hay más sosiego de aquel que sería menester, aunque no es menester mucho más para lo que yo tengo de escribir, porque me lo sé de coro» (I, 22, p. 243). Jannine Montauban (2003:106) sugiere respecto a ello que la vuelta a galeras que ahora el personaje ha de desembocar en última instancia en la muerte, si nos guiamos por su aseveración de que allí hallará el «sosiego» necesario para concluir el libro, y dado que antes aclaró que el mismo solo podría finalizar cuando acabara su propia vida.

el galeote pretende producir justamente una pseudoautobiografía picaresca. Quizá sea para contradecir este paradigma generativo que la mentada obra de Ginés nunca aparece, y solo existe, por tanto, en su discurso.

Esta presencia meramente discursiva de la autobiografía de Ginés permite vincularla a las «más de cien hojas» del libro de caballerías que declara haber escrito el canónigo de Toledo. Este personaje, en tanto figura eclesiástica, escenifica por excelencia la imposibilidad de reproducción biológica, lo que contrastará, de igual modo que en el caso del cura tracista, con su propensión a la gestación ficcional, calificada como «tentación» según sus propias palabras. La posibilidad de una «esterilidad creadora» será no obstante reprimida en su caso, pues él mismo declara haber dejado voluntariamente trunca la labor de escritura. Las motivaciones de ello resultan ambiguas, pues si bien aduce razones morales, desliza también: «No quiero sujetarme al confuso juicio del desvanecido vulgo» (I, 48, p. 551), actitud que lo contrapone a la osadía del autor prologal al atreverse a enfrentar al público tras años de silencio y olvido.¹² Y aquí, al igual que en el caso de Ginés, no se pretende originalidad alguna, en tanto el canónigo, aristotélico fiel, se proponía guardar los preceptos componiendo un libro de caballerías que respetase la armonía de la fábula. Es claro que desde tales esquemas compositivos no podría concebirse un texto como el *Quijote*, hijo *desviado* del género caballeresco, cuyo desvío aparece estrechamente vinculado al extravío del protagonista.

Estos textos inexistentes del canónigo y Ginés constituyen la contracara de la novela de *El curioso impertinente*, ya que en este caso se trata de la aparición de un texto de cuyo autor nada se sabe y cuyo hallazgo resulta fundamental en relación con la estructura del *Quijote*,¹³ pues tras haber concluido su lectura comienzan a atarse los cabos que permiten anudar las historias de los personajes de la venta y dar comienzo al periplo de vuelta de don Quijote a su aldea (encerrado en su propia «cárcel»: un carro enjaulado). El contrapunto entre las figuras pseudoautorales de Ginés y el canónigo, y esta novela huérfana, que genera no obstante importantes efectos en sus lectores, constituyéndose de hecho en el centro de la anagnórisis de la venta, pese a —o quizás debido a— no llevar firma de autor, apuntala la idea de que, en todo caso, no se es autor solo por proclamar serlo, en línea con la burla al «autoengrandecimiento» de la figura de autor que hallábamos en el prólogo.¹⁴

Cabe mencionar asimismo que, si bien se efectúa la lectura de *El curioso*, queda elidida la de *Rinconete y Cortadillo*.¹⁵ La repetición de esta secuencia en la

¹² William Worden (2010) ha analizado los personajes de Ginés y el canónigo de Toledo enfatizando, precisamente, que estos vehiculizan la crítica cervantina hacia los autores que no publican.

¹³ La denegación del nombre del autor ha sido interpretada por Molho (2005) como la «borradura» del nombre de Cervantes, aunque la plausibilidad de esta hipótesis dependería de la certeza acerca de la circulación previa del manuscrito *Porras de la Cámara*, así como de la atribución a Cervantes, por parte del público lector, de la versión de *Rinconete* que allí aparece.

¹⁴ La burla cervantina al «autoengrandecimiento» de los autores ocupa un lugar central en el prólogo de 1605 y en las poesías laudatorias que le siguen, como bien ha mostrado Adrienne Lasker Martin (1990). A partir de allí, reaparecerá en diversos lugares a lo largo de las dos partes del texto (entre los que destacan, por supuesto, las numerosas críticas a la continuación apócrifa que encontramos en el libro de 1615).

¹⁵ Este texto ausente oficiaría de «cifra borrada» del *Quijote*, según lo ha propuesto Juan Diego Vila (2001) en relación con los visos picarescos sugeridos en la construcción del protagonista.

¹⁷ Para el desarrollo de esta coordenada a lo largo del texto de 1605, véase Cabado (2009).

¹⁸ Mary Gaylord dedicó una serie de sugestivos trabajos a la paradójica construcción cervantina de la figura del artista, destacando que los retratos cervantinos de autor no sugieren autoridad, control o poder, sino más bien contingencia, limitación e incluso impotencia, en tanto son concebidos desde una perspectiva humana (Gaylord 1983, 1986 y 1990). Por su parte Forcione (1970:306), en el capítulo final de su *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, sostenía, con relación a las figuras de poeta cervantinas: «Nearly all of them are tainted with criminality; they glory not in the act of edification but rather in the act of deception; any supernatural connections which they may have are infernal; and their abode is not the city, but some underworld kingdom which is opposed to all conventional values».

que se ofrecen y a la vez se escamotean textos, que ya hemos señalado en relación con los de Grisóstomo y Cardenio, instala fuertemente la coordenada del azar en la generación textual.¹⁷ Y si el azar se define por romper una lógica de causa-efecto, este azar que preside la emergencia de los textos está en línea con la ruptura del «orden de naturaleza» mentado en el prólogo y la consecuente puesta en entredicho de la «autoridad» de la instancia «paterna». Se habilita así, en cambio, una radical libertad lectora, no en vano explicitada en el prólogo en la misma frase en que se atribuye el autor la calidad de «padrastró»:

Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padrastró de *Don Quijote*, no quieroirme de la corriente del uso, ni suplicarte, casi con lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres; y ni eres su pariente ni su amigo, y tienes tu alma en tu cuerpo y *tu libre albedrío como el más pintado*... (I, Pról., p. 9, subrayado nuestro).

Tal como lo expresa Redondo (2001: 526), «al rechazar el peso de las Autoridades (...) en un momento en que, con la Contrarreforma, triunfa el principio de autoridad, y al darle al lector una suprema autonomía, se creaba un espacio de libertad y se invertía radicalmente la orientación de la lectura al uso». La quiebra del principio de autoridad resulta así del todo acorde al programa de un libro (y un personaje) en el que escribir y leer son dos caras de un mismo gesto creativo, y donde se asumen la paradoja y el desvío como posibilidades eminentemente *humanas*.¹⁸

Así pues, todos estos autores «fallidos» que pueblan el universo del *Quijote*, incluso en el reverso negativo de los que anuncian una labor de escritura de la que solo constan sus dichos, proyectan características de la figura del autor prologal y del propio don Quijote, contribuyendo a cimentar una poética que desafía la autoridad —y con ello la «paternidad»— en aras de subrayar la libertad del «desocupado lector». En concordancia con ello, los personajes que escriben escenifican diversos extravíos sociales que apuntalan la coordenada de la «esterilidad productiva» presente en el prólogo, cualidad que paradójicamente los hace, desde la impotencia y el margen, singularmente fecundos.

Bibliografía

- Avalle-Arce, Juan Bautista, «Directrices del prólogo de 1605», en *Don Quijote como forma de vida*, J. B. Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 1976, pp. 13-35.
- Cabado, Juan Manuel, «El Azar en la generación textual del Quijote de 1605», en *Don Quijote en Azul. Actas de las II Jornadas Cervantinas Internacionales*, ed. José Adrián Bendersky, Margarita Ferrer y Carlos Filippetti, Ediciones del Instituto Cultural Educativo del Teatro Español, Azul, 2011, pp. 59-71.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Crítica, Barcelona, 1998.
- D'Onofrio, Julia, «En altos riscos y profundos huecos. La escritura en lugares ásperos: Grisóstomo, Cardenio y don Quijote», en *Cervantes, Góngora y Quevedo. Actas del II Simposio Nacional Letras del Siglo de Oro Español*, Instituto de Literaturas Modernas, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1997, pp. 189-199.
- Fernández Mosquera, Santiago, «Los autores ficticios del Quijote de 1605», *Anales Cervantinos*, 24 (1986), pp. 47-65.
- Forcione, Alban, *Cervantes, Aristotle and The Persiles*, Princeton University Press, New Jersey, 1970.
- Gaylord, Mary, «Cervantes' Portrait of the Artist», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 3.2 (1983), pp. 83-102.
- «Cervantes' Portraits and Literary Theory in the Text of Fiction», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 6.1 (1986), pp. 57-80.
- «Los espacios de la poética cervantina», en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 357-368.
- «Voces y razones en la Canción desesperada de Grisóstomo», en *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, coord. Isabel Lozano-Renieblas y Juan Carlos Mercado, Castalia, Madrid, 2001, pp. 287-300.
- Gerber, Clea, «Bajo la advocación de Urganda la desconocida: identidad, ruptura y cambio en los protocolos de lectura del Quijote», en *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius «Estados de la cuestión. Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria»*, dir. José Amícola, 2009, <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>.
- «Contravenir el orden de naturaleza»: sobre partos antinaturales en el Quijote», en *Actas del VII Congreso Internacional «Letras del Siglo de Oro Español»*, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta, 2009, en prensa.
- «Reproducir, resucitar, reescribir: la generación y sus metáforas en el Quijote», en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Université de Poitiers, 2011, en prensa.
- Huarte de San Juan, Juan, *Examen de Ingenios para las ciencias*, ed. Esteban Torre, Editora Nacional, Madrid, 1977.
- Martin, Adrienne Laskier, «Un modelo para el humor poético cervantino: los sonetos burlescos del Quijote», en *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 349-356.
- Miñana, Rogelio, *Monstruos que hablan. El discurso de la monstruosidad en Cervantes*, University of North Caroline Press, Chapel Hill, 2007.
- Molho, Maurice, *De Cervantes*, Editions Hispaniques, París, 2005.
- Montauban, Jannine, *El ajuar de la vida picaresca. Reproducción, genealogía y sexualidad en la novela picaresca española*, Visor, Madrid, 2003.
- Rey Hazas, Antonio, «El Quijote y la picaresca: la figura del hidalgo en el nacimiento de la novela moderna», *Edad de Oro*, XV (1996), pp. 141-160.
- Redondo, Augustin, «Acercas de la portada de la primera parte del Quijote. Un problema de recepción», en *Silva. Studia Philologica in Honorem Isaías Lerner*, coord. Isabel Lozano-Renieblas y Juan Carlos Mercado, Castalia, Madrid, 2001, pp. 525-534.
- Torre, Esteban, «Introducción», en *Examen de ingenios para las ciencias*, J. Huarte de San Juan, ed. E. Torre, Editora Nacional, Madrid, 1977, pp. 9-45.
- Vila, Juan Diego, «Lo que el cura ha dejado de leer: Rinconete y Cortadillo, cifra borrada del Quijote», en *Para leer el «Quijote»*, ed. Alicia Parodi y Juan Diego Vila, EUDEBA, Buenos Aires, 2001, pp. 157-180.
- «Aunque claramente sepa que yo soy hijo de un azacán: sueños, verdades calladas y linaje en el delirio caballeresco de don Quijote», en *Releyendo el «Quijote» cuatrocientos años después*, ed. Augustin Redondo, Universidad de la Sorbonne Nouvelle, París, 2005, pp. 51-64.
- «El Quijote y un género velado: el Lazarillo y el Guzmán frente a frente», *Críticón*, 101 (2007), pp. 7-35.
- Worden, William, «The Unpublished Texts of "Don Quixote"», *Rilce*, 26.1 (2010), pp. 231-242.

Un entrevero entre lo serio y lo cómico en los versos preliminares del *Quijote*

GISELLE CRISTINA GONÇALVES MIGLIARI

Universidade de São Paulo / USP

Don Quijote, en el célebre capítulo XI de la Primera Parte, declama su altisonante discurso sobre la mítica edad dorada en la presencia de su escudero y de algunos cabreros. Estos, sin alcanzar la profundidad y la intención de sus palabras y considerándolas, como afirma el narrador, un «inútil razonamiento», lo escuchan «sin respondelle», «embobados y suspensos». A partir de una verdadera lección, fundada en un contraste con su contemporánea Edad de Hierro, el caballero demuestra su discreción y elocuencia al proclamar, frente a los que están en la cabaña, su idealizadora arenga acerca de una época en la que reinaba la igualdad entre los hombres, la inexistencia de posesión y el ofrecimiento, por parte de la naturaleza, del sustento básico a todas las necesidades humanas. En contrapartida, su pronunciamiento, un tanto indecoroso, debido a su emplazamiento, al público oyente y al tono solemne de su retórica, suena como disparates y sinrazones, dando lugar al humor. De esta forma, cordura y locura, seriedad y comicidad componen, ingeniosa y paradójicamente, el episodio del hidalgo.¹

No obstante, este entrevero entre lo serio y lo cómico no se manifiesta solamente en la narrativa del caballero de la Mancha. Es posible, asimismo, identificar dicho recurso en las páginas preliminares de la obra, más propiamente en los versos preliminares del *Quijote*. El presente trabajo busca centralizar su reflexión, específicamente, en uno de los poemas de cabo roto del grupo encomiástico cervantino, con el objetivo de evidenciar el recurso estilístico del autor, revelado, aquí, por la amalgama entre lo serio y lo cómico.

¹ Sobre el tema de la mezcla entre cordura y locura en el *Quijote*, ver el trabajo de Vieira (2005). Sobre la misma paradoja en los versos preliminares del *Quijote*, ver la disertación de Migliari (2011).

El primer poema del conjunto laudatorio, «Al libro de don Quijote de La Mancha, Urganda la Desconocida», tiene, como poeta, a la maga Urganda —protectora y auxiliadora del caballero Amadís de Gaula—. Denominada «la Desconocida» por tener poderes que posibilitan transformar su apariencia, la hechicera de Amadís se presenta en los versos como una defensora de la obra *Don Quijote*, a quien sus recomendaciones son destinadas en versos que, ya en su forma, demuestran cierta comicidad. En un juego poético de revelación y encubrimiento, debido a la supresión de las últimas sílabas de los versos de cabo roto, la voz de Urganda empieza sus consejos a *Don Quijote*, mostrándole que, si opta por la cautela para aproximarse a los «buenos» o discretos —según el significado del término *discreción* entre los siglos XVI y XVII—,² los presumidos o «boquirrubios»³ no podrán juzgarle indebidamente.

Si de llegarte a los bue-,
libro, fueres con letu-,
no te dirá el boquirru-
que no pones bien los de-.⁴

Sin embargo, si, por impaciencia, el libro decide circular entre lectores incultos, con el propósito de obtener un apresurado reconocimiento, percibirá en su momento la vulgaridad de dichos lectores, que no alcanzarán sus significados, aunque se esfuercen en demostrar cierta erudición. En medio a un discurso protector, característico del personaje de *Amadís*, es posible reconocer la prudencia como la virtud a ser recomendada por Urganda al libro *Don Quijote*.

Mas si el pan no se te cue-
por ir a manos de idio-,
verás de manos a bo-
aun no dar una en el cla-,
si bien se comen las ma-
por mostrar que son curio-.⁵

Los consejos a la obra de Cervantes expresados, supuestamente, por el personaje de la literatura caballeresca del siglo XVI presentan un dato verídico, que figura en la publicación de 1605 del *Quijote*. Los versos de la segunda

² Según el *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Sebastián de Covarrubias, ser *discreto* significa ser un «hombre cuerdo y de buen seso, que sabe ponderar las cosas y dar a cada una su lugar» (Cov., p. 680).

³ De acuerdo con Covarrubias, *boquirrubio* se dice «al moçalbete galan que le empieça a salir el boço rubio, y se precia mucho de su gentileza» (Cov., p. 322).

⁴ Los versos de cabo roto de la primera décima se completan con las siguientes palabras: «buenos», «letura», «boquirrubio» y «dedos».

⁵ Los versos de cabo roto de la primera décima presentan la supresión de las siguientes palabras: «cuece», «idiota», «boca», «clavo», «manos» y «curiosos».

estrofa, proferidos por la voz de la maga, parecen aludir a la dedicatoria de Cervantes a don Alonso López de Zúñiga y Sotomayor, el duque de Béjar. En este texto, que antecede los poemas encomiásticos de la Primera Parte, el autor le agradece al duque el favor que, posiblemente, recibió para la publicación de su libro. Aunque Francisco Rico añade, en nota, que la dedicatoria al duque no fue escrita por Cervantes, sino por el editor Francisco Robles (*Quijote* ed. 2004, p. 6), a partir del modelo hecho por Fernando de Herrera en *Obras de Garcilaso, con anotaciones* (1580), se observa una aproximación relevante entre el inicio del poema de Urganda y el texto en homenaje al noble. En la dedicatoria, Cervantes (o, quizá, Francisco Robles) aproxima *El ingenioso hidalgo Don Quijote* a las obras que «por su nobleza no se abaten al servicio y granjerías del vulgo», pensamiento que se conecta al primer consejo de Urganda. Luego, el escritor le solicita al duque que reciba el libro «agradablemente en su protección, para que a su sombra (...) ose parecer seguramente en el juicio de algunos». El término «sombra», que alude a la idea de protección, se relaciona con la segunda décima del poema de la hechicera, en la que Urganda, por intermedio del proverbio «el que a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija», explica que aquellos que establecen relación con personas ilustres, como el duque de Béjar, pueden obtener beneficios provenientes de tal vínculo. En este punto, Urganda parece dar continuidad al homenaje iniciado en la dedicatoria al duque que, posiblemente, actuó como mecenas de Cervantes.⁶ El noble, en el poema, es metaforizado por la expresión «árbol real» —por pertenecer a la familia de los reyes de Navarra— y comparado a «Alejandro Magno», exageración que remite a su posible generosidad.

⁶ «Don Alonso López de Zúñiga y Sotomayor, duque de Béjar (desde 1601 hasta su muerte en 1619), fue repetidamente ensalzado por los poetas de la época (hasta Góngora, quien le dedicó las *Soledades*) y costeó las *Flores* que de los más *ilustres* reunió Pedro Espinosa y se publicaron en Valladolid (1603-1605), donde el Duque se había trasladado con la corte y donde C. pudo tener acceso a él y solicitarle, no sabemos con qué resultados, ayuda o apoyo», nota de Joaquín Forradellas (*Quijote* ed. 2001, p. 7).

⁷ Los versos de cabo roto de la segunda décima se complementan con las palabras «enseña», «arrima», «cobija», «estrella», «ofrece», «fruto», «duque», «Magno», «osados» y «fortuna».

Y pues la espiriencia ense-
que el que a buen árbol se arri-
buena sombra le cobija-,
en Béjar tu buena estre-
un árbol real te ofre-
que da príncipes por fru-,
en el cual floreció un du-
que es nuevo Alejandro Ma-:
llega a su sombra, que a osa-
favorece la fortu-.⁷

El poema atribuido a Urganda sigue con enseñanzas un tanto relevantes al *Quijote*. En la cuarta estrofa, los versos «si en la dirección te humi-» y «no dirá mofante algu-» transmiten, como consejo, la importancia del autor de exhibir una postura modesta frente a su lector desde la dedicatoria («dirección»),⁸ como forma de evitar que parvos o «mofantes» realicen comentarios depreciativos acerca de su libro. Ya los versos posteriores efectúan un paralelismo con obras literarias: la cuarta estrofa alude a un poema, escrito por fray Domingo de Guzmán contra fray Luis de León,⁹ y la séptima estrofa se refiere a los escritos de Bartolomé Leonardo de Argensola. Los versos derivados del poema de fray Domingo de Guzmán, «¡Qué don Álvaro de Lu-, / qué Anibal el de Carta-, / qué rey Francisco en Espa- / se queja de la fortu-!», utilizan una selección de ejemplos de personalidades históricas que padecieron las consecuencias de juicios, condenas o capturas y que, por eso, presentan como ilegítimas las posibles quejas contra el destino que les fue reservado. Así como las grandes personalidades de la historia, Urganda destaca que *Don Quijote* no debe lamentarse por su fortuna, en el caso de que opte por desempeñar una postura no recomendada por la maga. Francisco Rico, en la edición del *Quijote*, comenta que:

Se trata de grandes personajes que acabaron trágicamente o sufrieron una situación desgraciada: Álvaro de Luna, privado de Juan II, fue decapitado en 1453; Aníbal (...) se suicidó para no caer en manos de los romanos; y Francisco I de Francia estuvo preso en Madrid tras ser capturado en Pavía (1525) por Carlos I (*Quijote* ed. 2004, p. 16).

Ya de los versos de Argensola, «y el vulgo dice bien que es desatino / el que tiene de vidrio su tejado / estar apedreando el del vecino», se originan los de Urganda, «advierte que es desati-, / siendo de vidrio el teja-, / tomar piedras en las ma- / para tirar al veci-». Estos refuerzan la importancia de ponderar las críticas contra otros, una vez que las mismas pueden ser sufridas por quienes las practicaron. La voz de Urganda complementa el pensamiento de Argensola con la idea de que el libro debe preciar por la actuación del «hombre de juicio», que escribe su obra con cautela y discreción (o «con pies de plo-»), pues aquel que «saca a luz pape- / para entretener donce-», o el que compone obras de puro entretenimiento, no respetando el precepto horaciano de deleitar y enseñar,¹⁰ «escribe a tontas y a lo-», o a cualquiera, sin discernimiento.

⁸ Según nota de Joaquín Forradellas, «si en la dedicatoria (dirección) te muestras humilde, no dirá burlón (mofante) alguno...» (*Quijote* ed. 2001, p. 23).

⁹ Joaquín Forradellas comenta, en nota: «Se citan aquí ciertos versos escritos en son de mofa contra el poemilla ("Aquí la envidia y mentira...") que fray Luis compuso al salir de la cárcel» (*Quijote* ed. 2001, p. 23). Adolfo de Castro relata que el poeta fray Luis de León, estando preso «en las cárceles secretas del Santo Oficio», de 1572 a 1576, dejó escrita en las paredes de su celda una décima, en la que condena la envidia y la mentira involucradas en su encarcelamiento. Pero, la idea de injusticia, presente en los versos de fray Luis, es rebatida por otro conjunto poético después de la liberación del religioso y la divulgación de sus quintillas. Fray Domingo de Guzmán, en defensa del Santo Oficio, compone un poema contra la declaración de fray Luis, siendo una de sus estrofas parodiada por Cervantes: «¿Qué don Alvaro de Luna? / Qué Aníbal cartaginés? / Qué Francisco, rey francés, / Se queja de la fortuna / Que le ha traído á sus pies?». Estas informaciones sobre fray Luis de León son explicadas, en nota, por Adolfo de Castro (Castro 1854:X).

¹⁰ De acuerdo con el precepto de Horacio, presente en su *Arte Poética*, «arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor; esse livro sim rende lucros aos Sósias [libreros]; esse transpõe os mares e dilata a longa permanência do escritor nomeado» (*A Poética Clássica*, p. 65).

¹¹ En los poemas también se verifican algunas invectivas, relacionadas con la crítica que hace Cervantes a las páginas preliminares publicadas en las obras de la época y a la postura arrogante de algunos autores, en especial, la de Lope de Vega (Martín 1991:160).

¹² El texto consultado se encuentra en portugués: «Pensa-se que é característico de uma pessoa de discernimento ser capaz de deliberar bem acerca do que é bom e conveniente... (...) Consequentemente, no sentido mais geral, a pessoa capaz de bem deliberar é dotada de discernimento. (...) Ele é uma qualidade racional que leva à verdade no tocante às ações relacionadas com as coisas boas ou más para os seres humanos» (*Ética a Nicômaco*, pp. 116-117). La traducción al español fue hecha para este trabajo.

En el primer poema del grupo preliminar, la Desconocida aconseja el libro *Don Quijote* a relacionarse con lectores discretos, a mantenerse en proximidad al duque de Béjar, a manifestar una postura modesta frente a su obra y a su lector y a no tratar con burlas a otros autores y libros. Dichas recomendaciones se muestran, aparentemente, prudentes y mantienen un paralelismo con las ideas presentes en el exordio de la Primera Parte, en el que el «autor» declara estar en desacuerdo con la postura esnob y pretenciosa de ciertos escritores y con las páginas laudatorias de las publicaciones de la época.¹¹

Decir que Urganda revela cierta prudencia en sus consejos significa afirmar, en un lenguaje aristotélico, que su facultad racional práctica actúa de forma superior. La maga, en el poema, es recreada por la pluma cervantina como un personaje que aconseja buenas acciones al libro, a partir de una combinación necesaria para la deliberación entre pensamiento y carácter. En las palabras de Aristóteles:

Se piensa que es característico de una persona de prudencia ser capaz de deliberar bien acerca de lo que es bueno y conveniente. (...) Consecuentemente, en el sentido más general, la persona capaz de bien deliberar es dotada de prudencia. (...) Esta es una cualidad racional que lleva a la verdad (*Ética a Nicômaco*, pp. 116-117).¹²

En la *Ethica Nicomachea*, el filósofo estagirita comenta que la razón, vista como un elemento divino, se fracciona en dos partes: la teórica o científica y la práctica o calculativa. La primera, de carácter objetivo, se relaciona con la búsqueda por el conocimiento de la naturaleza de las cosas; ya la segunda, de propiedades más individuales, se refiere a la actuación del hombre frente a circunstancias particulares. Es esta virtud intelectual, perteneciente a la parte práctica de la razón, que Aristóteles llamará *phronèsis* o prudencia (Zingano 2008:70). De acuerdo con Marco Zingano (2008:71):

La prudencia evalúa razones y busca la justa medida en las emociones y los afectos involucrados en la acción. Para Aristóteles, actuar virtuosamente no es aquietar o, en el límite, eliminar las emociones o pasiones, sino que más bien consiste en darles expresión adecuada o su justa medida. La prudencia opera de modo deliberativo, pesando razones a su favor y contra una cierta acción; y emite, a partir de estas consideraciones, un imperativo cuyo

contenido revela la verdad práctica involucrada en las circunstancias en que se produce determinada acción.

Frente a la juventud inexperta, representada por el libro *Don Quijote de la Mancha* que, en la presentación de Urganda, acaba de ser publicado, la hechicera desempeña un papel instructivo, en el intento de hacerlo pensar y actuar correctamente.¹³ Además, se exhibe como un personaje virtuoso, dotado de discernimiento y capaz de educar moralmente las emociones y las acciones de la obra a la que se refiere, para perfeccionarla.

Justamente con una cualidad —la prudencia— la persona tendrá todas las formas de excelencia moral. Y es obvio que, aunque la prudencia no tuviera cualquier valor práctico, tendríamos necesidad de esta porque es la forma de excelencia moral de la parte de nuestro intelecto a que conviene; es obvio también que la elección no será acertada sin la prudencia, de la misma forma que no lo será sin la excelencia moral, pues la prudencia determina el objetivo y la excelencia moral nos hace practicar las acciones que llevan al objetivo determinado (*Ética a Nicómaco*, p. 127).¹⁴

El fondo moral y, consecuentemente, serio, involucrado en los versos de Urganda, se contrasta con la absurda idea de la hechicera como poeta y con su forma de manifestación. Así como ocurre en el capítulo XI de la Primera Parte, en el que el discurso aparentemente coherente y suntuoso del caballero don Quijote deja de ser estimado como un pronunciamiento discreto y pasa a presentar un carácter ridículo, el poema de la maga, en un primer momento sensato y comedido, sufre una quiebra de tono a causa de la voz y del modo como es proferido. Tanto la prosa como el verso son utilizados por el autor del *Quijote* como posibles vehículos para el entrevero en cuestión. La atribución del poema a la Desconocida parece marcar el inicio de la antítesis entre lo serio y lo cómico de los versos. Sin embargo, es a partir de una relación con la forma, propuesta por Cervantes, que el entrevero entre lo grave y lo jocoso más se evidencia.

El primer poema del grupo preliminar exhibe una estructura de composición conocida en lengua española como verso de cabo roto. Dicha estructura se caracteriza por presentar una supresión de las últimas sílabas del verso, siempre finalizado por una palabra grave, convertida en aguda debido a la

¹³ Según Aristóteles, «los jóvenes no son expertos, porque es el decurso del tiempo lo que les da experiencia» (*Ética a Nicómaco*, p. 120).

¹⁴ El texto en portugués es: «Justamente com uma qualidade – o discernimento – a pessoa terá todas as formas de excelência moral. E é obvio que, ainda que o discernimento não tivesse qualquer valor prático, teríamos necessidade dele porque ele é a forma de excelência moral da parte de nosso intelecto à qual ele convém; é óbvio também que a escolha não será acertada sem o discernimento, da mesma forma que não o será sem a excelência moral, pois o discernimento determina o objetivo e a excelência moral nos faz praticar as ações que levam ao objetivo determinado» (*Ética a Nicómaco*, p. 127).

Bibliografía

- Anaya Flores, J., «Los versos preliminares del Quijote y la ficción cervantina», *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 32 (2008), pp. 17-74.
- Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, trad. Mário da Gama Kury, Editora Universidade de Brasília, Brasília, 1985.
- Aristóteles, Horácio, y Longino, A. *Poética Clásica*, Editora Cultrix, São Paulo, 2005.
- Baehr, R., *Manual de versificación española*, Editorial Gredos, Madrid, 1970.
- Castro, A., *Biblioteca de Autores Españoles*, M. Rivadeneyra, Madrid, 1854.
- Cervantes, M., *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes, dir. Francisco Rico, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Centro de edición de los Clásicos Españoles, Barcelona, 1998.
- *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Crítica, Barcelona, 2001.
- *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV Centenario, Real Academia Española / Prol Gráfica, São Paulo, 2004.
- Covarrubias Horozco, S., *Tesoro de la lengua castellana o española*, Luis Sánchez, Madrid, 1611. Disponible en <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/?desplegar=8662>. (Acceso en 20/07/2010.)

apócope sufrida. Rudolf Baehr (1970:388) comenta que los versos de cabo roto representan una variante burlesca del verso terminado en palabra aguda, «en el cual se consiguen los agudos por el uso regular de la apócope». Este tipo de verso, según Baehr, corresponde a una de las composiciones consideradas «de ingenio artificioso», por presentar una relevante dificultad en su elaboración. Representa, además, un elemento cómico formal del poema, destacado por la sonoridad producida y por alimentar un humor conectado a la connotación de términos no explicitados totalmente en el verso, pero producidos por la oscilación entre el enmascarar y el revelar.

De acuerdo con José Domínguez Caparrós (2002:157), es de Alonso Álvarez de Soria el primer ejemplo de versos escritos en cabo roto, fechados al principio del siglo xvii. Ya Tomás Navarro Tomás afirma que, en el inicio del mismo siglo, Álvarez de Soria «practicó el recurso humorístico de suprimir las sílabas finales inacentuadas en las rimas de los versos. Cervantes usó este mismo procedimiento en las décimas de Urganda al frente del *Quijote*» (Navarro Tomás 1974:273). El escritor alcalaíno, así, se encuentra entre los primeros en hacer uso de la nueva composición, como una especie de parodia de las formas líricas y como parte de su elaboración poética burlesca.

Jerónimo Anaya Flores (2008:35) admite que los versos de cabo roto, «tal como los introdujo en las academias apicaradas de Sevilla Alonso Álvarez de Soria, poeta que acabó en la horca en 1603, eran una broma literaria». Navarro Tomás complementa que el hecho de que Álvarez de Soria y Cervantes utilicen el mismo recurso poético en el inicio del siglo xvii no representa una coincidencia; muy probablemente, ambos se relacionaron y compartieron la forma poética:

Las poesías de Álvarez de Soria correspondían a los mismos años en que se preparaban para la imprenta *La pícaro justina* y *Don Quijote*, publicados en 1605. Es de suponer que la coincidencia en la particularidad del cabo roto, sólo registrado en las obras citadas, obedecía a alguna relación directa entre los autores respectivos (Navarro Tomás 1974:273).

Los consejos de la Desconocida, aparentemente serios, parecen estar en disonancia con el modo como son proferidos. Conectado a la forma cómica de los versos está el lenguaje articulado por la protectora de Amadís, considerado indiscreto. Por intermedio de locuciones coloquiales como «si el pan

no se te cue-», «verás de manos a bo-», «aun no dar una en el cla-», «si bien se comen las ma-», «el que a buen árbol se arri-, / buena sombra le cobí-», «siendo de vidrio el teja-», «tomar piedras en las ma-», «para tirar al veci-», «se vaya con pies de plo-», «escribe a tontas y a lo-», o de términos peyorativos como «boquirru-», «idio-» y «mofante», las recomendaciones de Urganda son presentadas. La hechicera, en las páginas preliminares del *Quijote*, es retratada como un personaje de habla vulgar, que combina la discreción del eloquio con una manera popular de expresarlo. De este modo, la forma burlesca del verso de cabo roto, sumada a la voz de un personaje perteneciente a los libros de caballerías que actúa, absurdamente, como poeta, parecen combinarse, contrariamente, a un discurso de cierta prudencia destinado al libro.

El mismo recurso puede ser identificado, de forma inversa, en otros poemas del conjunto, en los cuales las mofas proferidas por las voces caballerescas a los personajes cervantinos se encuentran en oposición a la configuración poética del soneto. En una oscilación que demuestra conciliar una forma de verso supuestamente burlesca (versos de cabo roto), o sería (soneto), con un tema que, de cierto modo, contraría esta configuración, Miguel de Cervantes concibe la mezcla entre lo serio y lo cómico como una de las vertientes a ser explotada en su conjunto poético. No obstante, para el autor, tanto su prosa, ejemplificada por el episodio de don Quijote y los cabreros, como su verso son medios posibles de difusión de la creativa y paradójica miscelánea. Es el tema del discurso quijotesco de la edad dorada el que se contrasta con su alrededor, de la misma manera que es el argumento en la voz de Urganda el que disiente de la forma poética elegida por Cervantes. Dicha combinación, que le da al *Quijote* un humor singular, puede ser entendida como «la tesis irónica del autor», en las palabras de Ciriaco Morón (2005:326), que «nos mantiene siempre en la encrucijada entre lo cómico y lo serio».

Domínguez Caparrós, J., *Métrica de Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 2002.

Martín, A. L., *Cervantes and the Burlesque Sonnet*, University of California Press, Berkeley, 1991. Disponible en <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4870069m/>. (Acceso en 29/04/2010.)

Migliari, G. C. G., *Dom Quixote: poesia, crítica e tradução. Estudos dos versos preliminares de «Dom Quixote» e proposta de tradução*, disertación de Máster, USP, São Paulo, 2011. Disponible en <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-04072012-154738/en.php>. (Acceso en 01/06/2012.)

Morón, C., *Para entender el Quijote*, Rialp, Madrid, 2005.

Navarro Tomás, T., *Métrica Española. Reseña histórica y descriptiva*, Ediciones Guadarrama / Labor, Madrid / Barcelona, 1974.

Vieira, M. A. da C., «Louco lúcido: Dom Quixote e o Cavaleiro do Verde Gabão», *Revista USP*, 67 (2005), pp. 282-293.

Zingano, M., «Paideia, virtud intelectual y virtud moral en la Antigüedad», en *Filosofía de la educación*, ed. Guillermo Hoyos Vásquez, Editorial Trotta, Madrid, 2008, pp. 55-76.

Teología, religión y religiosidad en la Segunda Parte del *Quijote*

MARIAPIA LAMBERTI

Universidad Nacional Autónoma de México

Cuando en 2005 se cumplieron los 400 años de la publicación del *Quijote*, se multiplicaron en el mundo —porque en el mundo entero se venera a Cervantes y a su héroe— congresos y escritos sobre el texto que dio a conocer al ingenioso hidalgo. Por mi parte, hice un estudio sobre la presencia textual de elementos religiosos en el primer *Quijote*, que presenté en un encuentro de mi Universidad con la de Alcalá de Henares, y que vio luego la luz por el Congreso Cervantino de Guanajuato, celebrado en 2010. Obviamente mi contribución solo es una de las muchas que sobre el tema se presentaron en aquel año.

Pero quedaba pendiente, en mi caso, un estudio análogo sobre la Segunda Parte, con la inquietud de que había sido la expurgada por la Inquisición, y sobre todo, con la intención de establecer un paralelismo con los resultados de la investigación primera.

Sobre la religiosidad de Cervantes se ha escrito mucho y se han dado opiniones encontradas. Todos sabemos que en las profundidades prácticamente insondables del texto cervantino, se pueden encontrar «pruebas» de toda teoría, así como los sofistas (o mejor dicho los heristas) lograban demostrar primero una tesis y luego, con la misma solidez retórica, su contrario.

Una de las tesis más defendidas es que Cervantes en realidad se mofa de la estructura eclesiástica y no tiene en real cuenta la religión. De esta opinión era Ludovik Osterk, en cuya escuela me formé al Cervantismo.¹ Pero los sostenedores de una actitud crítica de Cervantes para con la Iglesia contrarreformista son legión, así como lo son los que sostienen su devota ortodoxia. También se ha opinado sobre la posibilidad de que Cervantes descendiera de judíos conversos, con un judaísmo críptico que se comprobaría con su conocimiento y menciones de la Biblia y sobre sus dos apellidos que corresponden a dos villas vecinas en

¹ No solo en sus clases, sino en varios ensayos como *El Quijote, la Iglesia y la Inquisición* (1972), el primero publicado individualmente, y sobre todo en *El pensamiento social y político del Quijote* (1988). Osterk parte de Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, pues comparte y acentúa muchas de sus posturas.

Galicia:² pues además de todos los misterios que rodean a Cervantes, también hay dudas sobre su lugar de nacimiento, y las teorías y reclamaciones abundan.³

Lo que se hace evidente de inmediato, en la lectura de la Segunda Parte del *Quijote*, es que la presencia de elementos o menciones relativos a la religión es mucho más abundante que en la Primera Parte. Pero es interesante ver en qué consiste esta mayor presencia y qué significado pueda tener.

1. Menciones de Dios

Las innumerables menciones del nombre de Dios en esta Segunda Parte se han notado. Es cierto que también en la Primera Parte, Dios es mencionado muchísimas veces, por supuesto en exclamaciones coloquiales como «válame Dios» —que es, por cierto, el mero *incipit* del «Prólogo al Lector» de la Segunda Parte— o expresiones como «si Dios quiere», «así me ayude Dios» y sus variantes. Y el nombre de Cristo en la Primera Parte no aparece, mientras en esta segunda, algunas veces sí, pero en expresiones que no aluden a su real figura o divinidad: «Cristo con todos» se dice en los Preliminares como para dar un punto final a una frase (II, Prólogo, p. 560);⁴ en el capítulo LVIII, nuestros héroes están admirando unas imágenes donde aparece Santiago Matamoros y la vocación de San Pablo, y aparece la palabra Cristo dos veces. Jesucristo, «Dios y hombre verdadero», se menciona en un pasaje que amerita una mención específica y que veremos más adelante. Y es todo.

Pero en esta Segunda Parte, solo en el primer capítulo, las menciones de Dios (el único, el que aparece en las ediciones con la mayúscula)⁵ son 25; y se nombra 5 veces a dioses paganos (Júpiter, Neptuno) o la palabra *dios* (en minúscula), a ellos referidos. Es el loco del pueblo, supuestamente sanado pero no tanto, quien los menciona. Y lo hace en el momento mismo que más se remite al Dios con mayúscula: «Dios ha sido servido, por su infinita bondad y misericordia, sin yo merecerlo, de volverme mi juicio: ya estoy sano y cuerdo; que acerca del poder de Dios ninguna cosa es imposible» (II, I, p. 568). Pero unas líneas más abajo el loco remata, dirigiéndose al licenciado Sansón: «Andad con Dios; pero yo os voto a Júpiter, cuya majestad represento en la tierra». Claro, es el tema de la locura que se presenta en este primer capítulo, para crear en la mente del lector el contraste con la locura cuerda del héroe principal; pero el paralelo contraste en términos religiosos es evidente y tiene efectos irónicos. En el texto además no se cuentan las veces que el nombre de Dios está mencionado muy a despropósito: «Como lo sabe Dios y todo el

² Estos datos se encuentran en un artículo de Pablo A. Chami, «Indicios judío-conversos dejados por Cervantes en el *Quijote*» (2005). La lectura de la Biblia a partir de Trento estaba restringida a permisos eclesiásticos, y, en polémica con Lutero y los reformados, se prohibía la realización y lectura de traducciones en lenguas modernas. Sin embargo, traducciones al castellano las había habido ya, antes de las restricciones contrarreformistas, y un artículo del mismo año, por Joaquín Yebra (2005) las menciona detalladamente; y aunque no se sabe con exactitud si y cómo Cervantes pueda haber tenido acceso a ellas, no es nada imposible o difícil. Un ensayo de Juan Antonio Monroy, de la Universidad de Michigan, está dedicado a *La Biblia en el Quijote*. El estudioso, de religión reformada, afirma haber encontrado más de 300 citas bíblicas en el texto cervantino. Pero hay que notar que las menciones bíblicas de Cervantes conciernen episodios o personajes (Job, Salomón, Matusalén) de amplia difusión entre los cristianos.

³ Por lo que respecta a tener apellidos de lugar, aducido como prueba de su ascendencia judía, es una realidad por ejemplo en Italia que un apellido de lugar es señal infalible de origen hebreo. En España muchos son los apellidos de ciudad o lugar en todo el territorio, y no excluyen que quien los lleve sea «cristiano viejo». En el artículo de Chami (2005) mencionado se puede ver la interesante y amplia bibliografía al respecto; y hasta la noticia de un congreso en 2005 en la Universidad Hebrea de Jerusalén sobre «Cervantes y las religiones».

⁴ La edición del *Quijote* de la que me serví es la comentada por Martín de Riquer, 2005. Indicaré entre paréntesis el capítulo del pasaje, y la página de esta edición.

⁵ Nos referimos a esta convención gráfica según el nombre de Dios indique la unicidad o la pluralidad. Las ediciones modernas la respetan.

mundo y mis gallinas» dice el Ama a propósito de los seiscientos huevos que había gastado para intentar sanar a don Quijote (II, VII, p. 606).

Obviamente, casi todas estas menciones son frases hechas, que remiten principalmente a la voluntad divina con fórmulas populares.

Pero hay un argumento que sí se remite claramente a la voluntad específica de Dios, y es el otorgamiento del gobierno de la ínsula a Sancho: «Pero, dejando esto del gobierno en las manos de Dios, que me eche a las partes donde más de mí se sirva» dice Sancho (II, III, p. 584); y hasta Sansón Carrasco, que solo quiere darles por su lado a los dos que considera locos para amansarlos, remata el concepto poco más adelante: «—Vos, hermano Sancho —dijo Carrasco—, habéis hablado como un catedrático; pero, con todo eso, confiad en Dios y en el señor don Quijote, que os ha de dar un reino, no que una ínsula» (II, IV, p. 592). Así que Dios, de paso, se encuentra a la par con don Quijote.

En el capítulo V, que incluye el diálogo (tildado de posible apócrifo por el traductor aljamiado, que adelanta eventuales dudas del lector) entre Sancho y su mujer, en el que por cierto el nombre de Dios, en las frases coloquiales, se repite 11 veces, Sancho remata su concepto: «—A buena fe —respondió Sancho— que si Dios me llega a tener algo qué de gobierno» (II, V, p. 595). Le hace de contrapunto en boca de Teresa la remisión a Dios, pero sobre todo a la honradez, de una vida holgada sin necesidad de gobiernos y títulos: «Dejadnos a nosotras con nuestras malas venturas, que Dios nos las mejorará como seamos buenas» (II, V, p. 597).

Retoma muy adelante Sancho un principio como este, a su modo algo revuelto, cuando dice: «Quiero decir que si Dios me ayuda, y yo hago lo que debo con buena intención, sin duda que gobernaré mejor que un gerifalte» (II, XXXIV, p. 819).

Ahora bien, el gobierno de la ínsula, que tanto se remite a voluntad y gracia divina, Sancho lo obtendrá por la amarga y soez broma de los duques. El contraste habla por sí solo.

2. Menciones del diablo

En contraparte de las menciones de Dios, tampoco faltan las del diablo o sus equivalentes,⁶ pero en número netamente menor: siempre en locuciones idiomáticas, por supuesto. Hablando del verse involucrado en tantas aventuras como la de ir buscando a Dulcinea, exclama Sancho: «¡El diablo, el diablo me ha metido a mí en esto; que otro no!» (II, X, p. 627). Y siempre en boca de Sancho,

⁶ Por ejemplo, en el capítulo V durante el diálogo entre Teresa y Sancho, este irritado la increpa: «Ahora digo —replicó Sancho— que tienes algún familiar en ese cuerpo» (II, V, p. 597). Martín de Riquer aclara en la nota 16 del capítulo que se trata de *demonio* familiar. Pero no falta quien ve en este término una alusión a los «familiares» de la Inquisición, como Pablo Chami (2005). Y lo considera tan cierto, que afirma que «evidentemente» esta es la intención de Cervantes.

esta frase que habla sola: «Pero perdóneme vuestra merced, señor mío, si le digo que de todo cuanto aquí ha dicho, lléveme Dios, que iba a decir el diablo, si le creo cosa alguna» (II, XXIII, p. 734). Así que las dos entidades, la suprema del Bien y la tradicional del Mal se encuentran intercambiables. Parece Cervantes estarnos insinuando que tanto el remitirse siempre a la voluntad divina como el considerar que el diablo se insinúa en la vida humana, tienen el mismo nivel de necedad.

3. Menciones de la religión católica

Algo en este segundo libro destaca de inmediato: la frecuencia con la que Cervantes menciona la Iglesia católica, la fe católica, lo católico; o simplemente usa el adjetivo *católico* aplicado a personas o cosas. Este es el elemento que se nota más evidenciado, como exhibido voluntariamente.⁷

No hay que olvidar que el movimiento de Reforma era reciente, y la Contrarreforma había establecido reglas que los gobiernos católicos se encargaban de hacer respetar con las fuerzas del Estado; y a partir de este movimiento los cristianos apegados a la tradición religiosa con centralidad romana empezaron a distinguirse de los reformados por la denominación de católicos, cuando el adjetivo en realidad se aplica al cristianismo en su esencia primaria, como religión abierta también para los gentiles y no solo para los hebreos. Veamos entonces cómo se usa y en qué circunstancias este término.

Es evidente en esta Segunda Parte la polémica con el apócrifo de Avellaneda, polémica que Cervantes expresa en varios puntos, señaladamente en el inicio y final de su segunda novela, como por enmarcar con precisión el asunto. Hasta la muerte de don Quijote, Cervantes nos da a entender que la debemos a este apócrifo y al temor de que el plagio y la denigración se pudieran repetir. Pero es singular que la excelencia del original contra la imitación se determine con una frase como esta, que dice Sansón Carrasco en el primer capítulo: «Finalmente, la tal historia es del más gustoso y menos perjudicial entretenimiento que hasta ahora se haya visto, porque en toda ella no se descubre, ni por semejas una palabra deshonesto ni un pensamiento menos que católico» (II, I, p. 585). Aquí se remarca la intención de afirmar la ortodoxia religiosa como elemento primordial.

Y hay otras afirmaciones del mismo tenor: «—No llores, maese Pedro, ni te lamentos, que me quiebras el corazón; porque te hago saber que es mi señor don Quijote tan católico y escrupuloso cristiano que si él cae en la cuenta de que te ha hecho algún agravio, te lo sabrá y te lo querrá pagar y satisfacer con

⁷ Es imprescindible remitirse al artículo de Antonio Rey Hazas (2008). Además de un recuento numérico preciso de la presencia en toda la obra de Cervantes de los dos términos, *cristiano* y *católico*, con evidente aumento de este último con el proceder de la obra, hay una investigación minuciosa sobre las analogías y contrastes de autores contemporáneos de Cervantes, y una hipótesis del porqué de esta paulatina preferencia del adjetivo *católico* fundamentada en las circunstancias históricas y personales del autor, que «decidiera usar cada vez más el término “católico”, claramente ligado a la Iglesia de Roma y a su remozado poder sobre España y su rey, en detrimento de “cristiano”, palabra más propia del humanismo quinientista, más independiente, por tanto, de Roma y de la Corte» (Rey Hazas 2008:100).

muchas ventajas» (II, XXVI, p. 760) dice Sancho; y el mismo Maese Pedro remata: «No esperaba yo menos de la inaudita cristiandad del valeroso don Quijote de la Mancha» (II, XXVI, p. 761). Claramente el adjetivo *inaudito* destaca y sorprende por absurdo. El mismo don Quijote reafirma su ortodoxia cuando se siente acosado por fantasmas en el episodio de doña Rodríguez: «Si eres alma en pena, dímelo, que yo haré por ti todo cuanto mis fuerzas alcanzaren, porque soy católico cristiano y amigo de hacer bien a todo el mundo» (II, XLVIII, p. 908). Y repite la expresión cuando, caído en la sima, siente que Sancho viene en su ayuda y piensa que sea un espíritu de difunto: «Viniéndosele al pensamiento que Sancho Panza debía de ser muerto, y que estaba allí penando su alma, y llevado desta imaginación dijo: —Conjúrote por todo aquello que puedo conjurarte como católico cristiano, que me digas quién eres» (II, LV, p. 967).

Hasta aquí las profesiones de fe, algo abundantes como para hacerse notar; pero hay otras expresiones en las que el término *católico* se usa en forma sorpresiva, como cuando don Quijote sale de su caída en la sima: «Tentóse todo el cuerpo, y recogió el aliento, por ver si estaba sano o agujereado por alguna parte; y, viéndose bueno, entero y católico de salud» (II, LV, pp. 964-965). Si los reformados están en el error y los católicos en la verdad, por consecuencia «católico» es todo lo correcto, también en ámbito de salud. Un uso que tal vez se restrinja a la época inmediatamente posterior a aquella revolución religiosa que se llamó Reforma. Dice Covarrubias en la voz *católico*: «Por alusión, decimos de alguno que no tiene entera salud o no está intencionado a nuestro propósito, no estar católico, por no estar sano o constante» (*Cov.*, p. 481). Este es —o era— entonces un uso lingüístico común; pero hay que notar que la última vez que se emplea el adjetivo con esa acepción, es esta: «Quedó molido Sancho, espantado don Quijote, aporreado el rucio y no muy católico Rocinante» (II, LVIII, p. 991). El término aquí se aplica al caballo de don Quijote, y el efecto cómico es inevitable.

Asimismo, en los juramentos o afirmaciones de algo en forma contundente «como católico cristiano», destaca el que inicia el capítulo XXVII: «Entra Cide Hamete, coronista desta grande historia, con estas palabras en este capítulo: “Juro como católico cristiano...”» (II, XXVII, p. 763). La sorpresa del lector es grande y el efecto cómico irresistible. Cervantes sabe qué consecuencias puede tener su burla, y explica que el *como* es comparativo, no reforzativo: no quiere decir ‘en calidad de’, sino ‘al igual que’: «A lo que su traductor dice que el jurar Cide Hamete como católico cristiano, siendo él moro, como sin duda lo era, no quiso decir otra cosa sino que, así como el católico

cristiano cuando jura, jura, o debe jurar, verdad, y decirla en lo que dijere, así él la decía, como si jurara como cristiano católico» (II, XXVII, pp. 763-764). Vuelve a jugar Cervantes con el doble filtro del autor-traductor, y repite la expresión *católico cristiano* cuatro veces en pocas líneas. No ver la ironía en estos dos casos es casi imposible.

4. Menciones de dogmas o principios religiosos

En sí, los elementos profundos de la religión no se mencionan o no se toman en cuenta. Parece que el único principio es el que se repite en la profesión de fe del catecismo: creo en todo lo que la santa Iglesia nos propone creer. El principio fundamental del cristianismo, que es la caridad, está mencionado a su modo: en un caso célebre, en la frase inculcada por la Inquisición: «Advierta Sancho que las obras de caridad que se hacen tibia y flojamente no tienen mérito ni valen nada» (II, XXXVI, p. 832). Aparte de que esta frase fue expurgada solo en 1632, en una época de máxima actividad inquisitorial, para el lector moderno, más que la fidelidad mayor o menor a los preceptos paulinos, cuenta saber que la pronuncia la duquesa, personaje infame, y a propósito nada menos de los azotes que Sancho debería propinarse para el desencanto —por él fingido— de Dulcinea. Y no es todo. Cada vez que se mencionan las buenas obras cristianas, estas se asocian con las acciones caballerescas. En la aventura del rebusno, don Quijote enuncia los principios básicos:

Los varones prudentes, las repúblicas bien concertadas, por cuatro cosas han de tomar las armas y desenvainar las espadas, y poner a riesgo sus personas, vidas y haciendas: la primera, por defender la fe católica; la segunda, por defender su vida, que es de ley natural y divina; la tercera, en defensa de su honra, de su familia y hacienda; la cuarta, en servicio de su rey, en la guerra justa; y si le quisiéremos añadir la quinta, que se puede contar por segunda, es en defensa de su patria (II, XXVII, p. 768).

Otra vez, este desenvainar las espadas en primer lugar en defensa de la religión católica, suena a *excusatio non petita*, para poder mencionar los otros motivos. Una vez asentada la fidelidad obligatoria a una religión impuesta y controlada, se pasa a los elementos que importan verdaderamente. Pero solo unos renglones más abajo, la profesión de fe es más sustancial y explayada, pues don Quijote menciona

la santa ley que profesamos, en la cual se nos manda que hagamos bien a nuestros enemigos y que amemos a los que nos aborrecen; mandamiento que, aunque parece algo dificultoso de cumplir, no lo es sino para aquellos que tienen menos de Dios que del mundo, y más de carne que de espíritu; porque Jesucristo, Dios y hombre verdadero, que nunca mintió, ni pudo ni puede mentir, siendo legislador nuestro, dijo que su yugo era suave y su carga liviana; y así, no nos había de mandar cosa que fuese imposible el cumplirla (II, XXVII, p. 768).

Aquí se nombra a «Jesucristo Dios y hombre verdadero» por única vez; teológicamente, las afirmaciones respecto a su precepto fundamental de amor al prójimo son perfectas, pero contrastan con el principio de desenvainar la espada en defensa de la religión, una religión cuyo fundador, que es Dios para el creyente, impone dar la otra mejilla, y hacer el bien al enemigo. La cercanía del enunciado de los dos preceptos es muy significativa.

5. Menciones de devociones

Nos pareció oportuno considerar en este apartado las invocaciones de don Quijote antes de acometer alguna batalla. En la Primera Parte, el pensamiento iba a su señora Dulcinea, como en el capítulo III, cuando es armado caballero:

Lo cual visto por don Quijote, alzó los ojos al cielo, y, puesto el pensamiento —a lo que pareció— en su señora Dulcinea, dijo: —Acorredme, señora mía, en esta primera afrenta que a este vuestro avasallado pecho se le ofrece; no me desfallezca en este primero trance vuestro favor y amparo (I, III, p. 52).

Y semejante invocación la encontramos antes de la batalla contra los molinos de viento, y contra el valiente vizcaíno. Tan evidente es la actitud de don Quijote, que en el capítulo XIII de esta Primera Parte nuestro héroe se embarca en una larga explicación con el caminante, para justificar según la tradición caballerescas su forma de proceder.⁸

Pero en esta segunda novela las cosas van de otro modo con toda evidencia:

Por esto saltó del caballo, arrojó la lanza y embrazó el escudo, y, desenvainando la espada, paso ante paso, con maravilloso denuedo y corazón valiente, se fue a poner delante del carro, encomendándose a Dios de todo corazón, y luego a su señora Dulcinea (II, XVII, p. 681).

⁸ He tratado este asunto con más detalle en mi artículo «Religión, religiosidad y teología en el *Quijote* (1605): el “folle volo” del Caballero manchego en su búsqueda del paraíso terrenal» (2011:333-334).

Dios precede en las plegarias previas a los combates, y a Dulcinea se la menciona «luego».

No hay otras menciones de devociones cristianas: no rezos, no misas. Se nombran santos en el episodio de la contemplación de las imágenes pintadas (II, LVIII, p. 982). Uno es san Pablo, con la espada en mano, pero los otros tres son santos míticos: san Martín que parte su capa con el pobre, san Jorge con su dragón y el Santiago (o san Diego, como dice don Quijote) *Matamoros*. Y sabemos que una de las polémicas más fuertes entre reformados y católicos era la relativa a la veneración de imágenes y al reconocimiento de los santos como intermediarios. La elección de estos personajes de la devoción popular fantástica como santos ejemplares es significativa.

En la Primera Parte, don Quijote en Sierra Morena se fabrica un rosario con un jirón de su camisa, jirón arrancado que lo deja semidesnudo (I, XXVI, p. 270), gracias al cual puede rezar «un millón de avemarías». Sucesivamente, promete rezar un rosario «la buena de Maritornes (...) aunque pecadora» (I, XXVII, p. 278); Maritornes, de cuya calidad moral todos estamos avisados.

En esta Segunda Parte solo se nombra la estructura del rezo principal de los católicos en el episodio de la cueva de Montesinos, en mano del «venerable anciano» que se le aparece a don Quijote, y que «no traía arma ninguna, sino un rosario de cuentas en la mano, mayores que medianas nueces, y los dieces asimismo como huevos medianos de avestruz» (II, XIII, p. 729). Un rosario tendrá más adelante en la mano la poco fiable doña Rodríguez, y un rosario le sirve a don Quijote, ni más ni menos, para contar los azotes de Sancho (II, LXXI, p. 1078). La falta de respeto en todos estos casos es evidente.

Y hay algo más que notar. Don Quijote muere como Alonso Quijano, y no como el caballero defensor de la justicia distributiva. Hace lo que se llama una muerte santa; pero de los sacramentos que recibe el personaje se menciona solo la confesión, el sacramento que ve a la Iglesia como protagonista; no se mencionan los otros sacramentos que más ponen en contacto directo con Dios, la comunión o la extrema unción. Solo se dice que recibió «todos los sacramentos». ¿Todos?

Conclusiones

Esta breve panorámica deja ver dos vertientes. De un lado, es evidente que Cervantes se preocupa de reiterar una y otra vez su fidelidad a los preceptos contrarreformistas: para decirlo con un refrán al estilo de Sancho, «para curarse en

Bibliografía

- Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona, 1980.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Planeta, Barcelona, 2005.
- Chami, Pablo A., «Indicios judío-conversos dejados por Cervantes en el *Quijote*», www.pachami.com/CervantesJudio/CervantesJudio.html.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafrá, Iberoamericana, Madrid, 2006.
- Lamberti, Mariapia, «Religión, religiosidad y teología en el *Quijote* (1605): el “folle volo” del Caballero manchego en su búsqueda del paraíso terrenal», en *Cervantes: la independencia y la libertad, XXI Coloquio Cervantino Internacional*, ed. Juan Octavio Torija, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2011, pp. 319-342.
- Moner, Michel, «El tema religioso en la narrativa cervantina: postura ideológica y estrategias discursivas», en *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*, ed. Carmen Rivero Iglesias, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2011, pp. 119-130.
- Monroy, Juan Antonio, *La Biblia en el Quijote*, CLIE, Tarrasa, 2005.
- Osterk, Ludovik, *El Quijote, la Iglesia y la Inquisición*, UNAM, México, 1972.
- *El pensamiento social y político del Quijote: Interpretación histórico-materialista*, UNAM, México, 1988.
- Rey Hazas, Antonio, «La palabra “católico”: cronología y afares cortesanos en la obra última de Cervantes», en *Tus obras los rincones de la tierra descubren, Actas del VI Congreso CINDAC*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2008, pp. 87-133.
- Yebra, Joaquín, «El *Quijote* y la Biblia», <http://www.ebenezer-es.org/quijote.htm>.

⁹ Un artículo de Michel Moner se ocupa de «El tema religioso en la narrativa cervantina» (2011). Su interés se centra sobre el *Persiles*, significativamente. Hay que mencionar que el libro en que se publica deriva de un coloquio de 2010 dedicado precisamente a la ortodoxia o heterodoxia en Cervantes. Como bien se expresa Moner, «investigar las posturas ideológicas de Cervantes y tratar de dar cuenta de su pensamiento religioso, ha sido uno de los rompecabezas contra los que se estrelló la crítica cervantina» (Moner 2011:119). Nos hemos permitido aportar nuestro grano de arena.

salud». Pues la sola lectura deja percibir que el control se había acentuado, en los diez años que median entre la edición de la primera novela y la segunda. Aunque los ojos de la Inquisición escudriñarán el texto solo más de quince años después de la muerte de Cervantes, nos parece sentir el miedo de su mirada en muchas páginas. Las mismas repeticiones de las invocaciones a Dios a propósito y despropósito nos remiten a esto. Y es forzoso recordar que en el *Persiles*, la última obra de Cervantes, que sigue a esta Segunda Parte, tal actitud es aún más evidente, y, por ejemplo, se le da un amplio espacio a la devoción mariana.⁹

Pero por otro lado, las sutiles alusiones, los juegos que se descubren en el texto (como el otorgamiento de la ínsula a Sancho no por benevolencia de Dios sino por burla de los duques), así como ciertos contrastes que hemos revelado entre la profesión de fe ciega y un sutil espíritu crítico, nos hacen concluir que más que rastrear una posible heterodoxia de Cervantes, en sentido reformado o judaizante, podemos percibir la expresión de un espíritu libre que entiende la religión en forma más «moderna», como una cuestión personal y constituida, no por formalismos exteriores, sino por reglas morales que, si acatadas, llevarían a un buen vivir humano y social.

La «religión» cervantina se manifiesta en el buen vivir del Caballero del Verde Gabán, como se ha notado, y en acoplar la caballería y su misión a los preceptos divinos en muchos casos cuando se habla de religión; y finalmente, en afirmaciones como esta:

La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres (II, LVIII, p. 980).

No es demasiado atrevido aventurar que en esta libertad se incluya también la de conciencia, la de una religión más íntima y exenta de dogmatismos minuciosos, de controles y censuras. ¿Erasmismo? Es quizá la propuesta ideológica a la que más se acerca esta postura que se transparenta en la obra cervantina. Pero la única conclusión válida, cuando se habla de Cervantes, es la que nos da Rey Hazas: «Cervantes, como siempre, se nos desliza, se torna ambiguo, cambia, es libre, definitivamente libre» (Rey Hazas 2008:132).

La liebre y la jaula de grillos (*Quijote*, II, 73): el confesor Diego de Yepes y la salvación del alma¹

FRANCISCO LAYNA RANZ

New York University en Madrid / Middlebury College en Madrid

A buen seguro se debe a Riley el foco de atención sobre esos pasos terminales de don Quijote en el umbral de la aldea (Riley 1979:168). La entrega de la liebre y la jaula vacía de grillos ha suscitado el unánime acuerdo de que allí se oculta un decisivo significado, una entrega de sentido último y definitorio. Las propuestas son de diversa naturaleza: abandono de la esperanza, llave de la obra entera, fe impregnada de nuevo estoicismo, victoria del cristianismo, momento decisivo, ceremonia sacrificial, búsqueda de razones para morir, desistimiento de la utopía en beneficio del realismo, degradación del *eros* y renuncia definitiva al deseo amoroso, jaula del alma, sinónimo de universal cautiverio, encastillamiento en sí mismo, abandono concluyente de las armas...² y así un surtido variado de lecturas, aunque todas ellas relativas a un desenlace de abatimiento y desánimo. Para alguno, la más dolorosa escena del libro (Soons 2004:27).

Cuando don Quijote exclama aquellas angustiosas palabras «¡*malum sigmum*! ¡*Malum sigmum*! Liebre huye, galgos la siguen: ¡Dulcinea no parece!» (II, 73, p. 1210) la profecía vuelve a ser de nuevo, como lo fue en el regreso de su segunda salida, el final de una trayectoria ahora definitiva y de un cariz que excede la estricta regla del género. Este epilodal cerrojo profético afecta a una totalidad existencial mucho más allá de cualquier horizonte caballeresco.

En aquel artículo Riley creía que también la jaula de grillos representa a Dulcinea, aunque en ningún momento explica la razón de su parecer. Si la liebre le permitió trazar simbologías adecuadas a Dulcinea, la jaula de grillos le aboca

¹ Una versión ampliada en Layna Ranz (2012).

² Nuevo estoicismo, Jiménez Arribas (2004); victoria cristianismo, Torres y Estela-Guillemont (2008); «Turning point», Álvarez 1988; ceremonia sacrificial, Torres y Estela-Guillemont (2008); búsqueda de razones para vivir, Johnson (1983:191-193); renuncia de la utopía, Poggi (2004:65); renuncia al deseo, Torres y Estela-Guillemont (2008), Bellido Díaz (2008) y López Lara (1987-1988); jaula del alma, Parodi (2008); universal cautiverio, Soons (2004); encastillamiento, Trueblood (1989); abandono de las armas, Torres y Estela-Guillemont (2008).

a una claudicación crítica, una renuncia a encontrar sentidos simbólicos que le obliga a calificar su estudio de provisional e inacabado (Riley 1979:81).

Pasado el tiempo, Trueblood recoge el testigo e intenta incorporar el sentido de la jaula no a un aspecto concreto de esta fase final, sino al clima espiritual de la obra entera. Y acepta el envite de Riley de que detrás de estas alusiones se había de ocultar un emblema. Dice encontrar la solución en las *Empresas morales* de Juan de Borja (Praga, Jorge Negrín, 1581) y en la *Symbolorum et emblematum* de Camerario (1596). Por eso tiene que aclarar que cigarras y grillos se confundían con frecuencia, para después traer a colación el emblema de Juan de Borja que lleva el título *Expecto donec veniat*: «Gran consuelo es para los que tienen trabajos esperar que no han de durar mucho (...) puédolo significar en esta empresa de la cigarra» (Juan de Borja 1998:192). Como bien puede verse, esperanza para el futuro es la significación propuesta. Con este emblema como pilar, Trueblood encuentra en la entrega de la jaula de grillos la vigencia de un neoestoicismo cristiano necesario para sobreponerse, confianza en Dios de por medio, a las adversidades de la existencia.

El simbolismo de la liebre es vastísimo: su carácter huidizo y medroso se aviene perfectamente a la cobardía y a la soledad. De naturaleza concupiscente, también acoge la castidad en su seno simbólico, por la leyenda de que podía parir virgen. Del mismo modo es imagen de la vigilancia y la alerta, y como tal aparece en multitud de representaciones. Esta ambivalencia es indicio claro de su rico entramado simbólico. Y no es de extrañar la relación entre la entrega sacrificial de una liebre y la persecución de una mujer que huye. Y si de sacrificios se trata, recuérdese que la liebre es la Ifigenia inmolada por su padre en la *Orestíada* de Esquilo. La expiación de don Quijote, su sacrificio, es la renuncia al deseo amoroso, la *renuntiatio amoris* de reconocida ascendencia cristiana (para el simbolismo de la liebre véase Layna 2012:226-238).

La dimensión religiosa de la jaula concuerda con toda una atmósfera relativa a cuestiones del alma y a lo concerniente a la idea de regreso (Layna 2005:349-350). También el grillo, símbolo de resurrección, inmortalidad, deuda, refugio... El desánimo de Riley vino por no encontrar respaldo simbólico a este cantarín insecto. Ese fue su error: separar ambos animales. Sí es verdad que grillos y liebres comparten su naturaleza huidiza y su tendencia a buscar refugio, y esto cabría por derecho en este escenario interpretativo, pero no hay que dar mayores vueltas: jaulas, grillos y liebres van en el mismo carro hermenéutico (Layna 2012:228-231). Así pues, no entraña mayor

dificultad que alguna de estas asociaciones simbólicas convenga a nuestro pasaje cervantino.

Pero dejemos a un aparte la compostura simbólica, folclórica, mítica de la jaula, los grillos y la liebre. De todo lo visto, la faceta religiosa se impone como la de mayor relevancia. Pero ¿a quién incumbe esta faceta religiosa? Me sumo convencido a la lectura de que la liebre no representa a Dulcinea, o no la representa en exclusividad o la representa en una dimensión distinta a la de dama de caballero andante (véase D'Onofrio en prensa). El pleno sentido de la escena gira alrededor de los preparativos de un final en ciernes, de una despedida que a un hombre tan anciano como Cervantes le había de sonar a cotidiano reconcomio. Se trata de la llegada a la aldea definitiva de la muerte, el regreso donde confluyen vida y libro, en un cerrar absoluto de lápidas y colofones.

Las primeras palabras de Alonso Quijano tras recuperar la cordura son de agradecimiento a la misericordia sin límite de Dios, pues los pecados de los hombres, dice, ni la abrevian ni la impiden. Aquí está, en estos pecados del hombre, la solución a una escena de enorme tradición simbólica traída de una mano religiosa en amparo de almas y beneficio de moribundos. La entrega de la liebre debe interpretarse en su más inmediato contexto: «Llegaron los cazadores, pidieron su liebre, y dióselo don Quijote; pasaron adelante y a la entrada del pueblo toparon en un pradecillo rezando al cura y al bachiller Carrasco» (II, 73, p. 1211). ¿Nadie habrá de preguntarse por qué rezan, fuera de la iglesia, los amigos de un don Quijote maltrecho, abatido por los augurios y abocado al punto final del que no hay vuelta de hoja a no ser que se profanen los «fueros de la muerte»?

Cervantes quiso valerse para poner cierre ejemplar a una vida y a un libro de una anécdota de amplísimo recorrido, muy divulgada por toda la geografía cristiana y que en España recibió decisivo apadrinamiento por parte del confesor de Felipe II, Diego de Yepes. Diego de Chaves y Casas, futuro fray Diego, nació en 1530 en la localidad toledana de Yepes. Profesó en la orden de san Jerónimo en 1549 y llegó a ser prior de El Escorial en 1591. Su nombre aparece vinculado al de Teresa de Jesús por haber sido su confesor durante su permanencia en el Carmelo y su primer biógrafo, cuyo papel fue decisivo para que Roma reconociera su santidad. Fue decidido protector de las descalzas, como demuestra su apoyo a la creación del primer Carmen descalzo en París (véase Manero Sorolla 1993). De aquilatada carrera eclesiástica, el cenit le llegó con el nombramiento de confesor y executor testamentario del rey Felipe II,



Vidriera de San Anselmo y liebre. Iglesia de St. Giles (Londres)

nombramiento muy significativo pues hasta Diego de Yepes todos los confesores del monarca siempre habían sido dominicos. Se dice que recibió pronto del rey su confianza y la encomienda de arbitraje de su posteridad, pues en virtud del codicilo del testamento regio fue elegido para depurar todos aquellos documentos reales que en su decisiva opinión no merecían perdurar a su memoria (Mancini Giancarlo 1953:139). Muerto Felipe II, su sucesor Felipe III le nombró obispo de Tarazona, de cuya diócesis logró expulsar al núcleo morisco de Calatayud. Murió en su propia diócesis toledana el 20 de mayo de 1613.

Una de sus obras, los *Discursos de varia historia*, es repertorio moral cuyo título ha sido puesto de ejemplo recurrente de los libros misceláneos, casi apelativo genérico de esta clase de obras (Márquez Villanueva 1973:112, n. 4). Pues bien, en uno de estos discursos Diego de Yepes acude a la anécdota de la liebre que busca refugio bajo las ancas de caballo de san Anselmo de Canterbury para ilustrar un pasaje relativo al bien morir. Es una historia de enorme recorrido. Allá por 1097, san Anselmo, entonces arzobispo de Canterbury, al abandonar la corte después de una seria discusión con el rey William II, salva una liebre que era perseguida por un grupo de muchachos y por una jauría de perros. Eadmer, biógrafo del arzobispo, atestigua la historia y afirma que, ante la risa de sus perseguidores, Anselmo dice: «¿Os reís? No hay risa para este animal infeliz. Sus enemigos le rodean, y temiendo por su vida, busca refugio y nos pide ayuda. Así sucede con el alma del hombre» (Eadmer, citado por Alexander 2008:1; traducción mía). Ahí empieza, en este san Anselmo de Canterbury, la comparación del peligro de la liebre con el del alma en el trance de la muerte, merodeada de demonios y en necesidad de amparo y socorro. Desde entonces la imagen de san Anselmo está unida a la de la liebre, como bien se ve en las vidrieras de la iglesia de St. Giles, en Londres.

Es frecuente el cruce y la influencia recíproca entre el relato hagiográfico y la leyenda épica y ficción novelesca (Gómez Moreno 2005). Aquí en concreto estamos ante una nutrida tradición de leyendas milagrosas en las que un santo, con frecuencia un ermitaño, rescata una liebre de los sabuesos de unos cazadores. Es un *topos* usual en la Inglaterra del siglo XII, y aunque muy presente en leyendas medievales, se retrotrae hasta la hagiografía cristiana y los *Diálogos* de Sulpicio Severo, biógrafo de san Martín de Tours (siglo IV).

Es historia muy extendida. Una estatua de san Martín dominando a los galgos ocupa un lugar prominente en la catedral de Chartres. San Marcoul igualmente protege una liebre que busca refugio en su sotana de los cortesanos

que la persiguen. Esta atribución de la anécdota a san Marculpho, abad de Nanteuil (s. VI), es recogida en España por Alonso de Villegas en la tercera parte del *Flos Sanctorum*:

Sucedió que llegando cerca de donde el rey estaba, pasando por una floresta, andaban a caza ciertos criados del mismo rey. Estos iban siguiendo con sus perros una liebre, la cual viéndose acosada dellos, y no teniendo otro refugio, entrose debaxo el hábito de Marculfo. Visto por uno de la caçadores, con soberbia y descomedimiento grande le dixo: «¿Qué atrevimiento es el tuyo, oh clérigo, de estorbar la caza del rey? Dexa luego libre la liebre, si no quieres que con esta espada te parta la cabeça». El santo varón, no por temor de sus palabras sino para que se declarase la magnificiencia de Dios, no solo con los hombres sino también con las bestias, apartó de sí la liebre; la cual huyó, y queriéndola seguir los perros quedaron sus pies fixos en tierra, de modo que no dieron un solo paso (*Flos sanctorvm...*, fol. 171v).

El elenco de atribuciones crece con el tiempo, y la historia de la liebre se divulga como parábola del auxilio religioso. En la continuación del *Flos Sanctorum* del jesuita Pedro de Ribadeneyra se refiere similar suceso pero con san Bernardo como protagonista (p. 437^a). Incluso san Juan de la Cruz forma parte de esta nutrida lista de santos protectores de la liebre fugitiva:

Cuando entraron los religiosos en la Iglesia para dar gracias a Dios, una liebre que huía del fuego vino a guarecerse entre los hábitos de san Juan de la Cruz, como aquella liebre que huyendo de los cazadores buscó la protección de san Anselmo, metiéndose entre los pies de su caballo (Muñoz Garnica 1875:280, n. 2).³

³ Otra referencia a la liebre y san Juan en Rodríguez (1990:25 y 105).

San Martín de Tours, san Marculfo, san Bernardo, san Anselmo, san Juan de la Cruz... santos que dan una orden para evitar el acoso a la liebre. Ya es anécdota sobradamente conocida cuando en 1636 Quevedo acepta el encargo de traducir de nuevo la *Introducción a la vida devota* de san Francisco de Sales, donde reproduce exactamente la misma anécdota (pp. 127-128; véase Lida 1953).

Algo más de cien años después, Feijoo recupera la historia en aquella *Carta* que trata de si es racional sentir compasión por los irracionales, aunque ya muy significativamente sin el ropaje religioso que hasta entonces le había acompañado.

⁴ Martínez Gil es uno de los mayores expertos del tema y fundamental su libro *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*; también Rey Hazas (2003), Sanmartín Bastida (2006), Infantes (2008) y Monterroso Montero (2009).

No es una caprichosa o erudita acumulación esta serie de referencias desde el *Flos sanctorum* a Feijoo. Su objetivo es resaltar la divulgación de una anécdota que habría de estar en el imaginario religioso de varias generaciones de españoles. Y en última instancia ha de servir a modo de prólogo de una práctica social que marca con claridad la dirección crítica del episodio de la liebre: la etiqueta del bien morir, de riguroso cumplimiento. Llegada la hora, el alma debía depurar las culpas en un trance decisivo para su salvación. Muchos son los tratados de preparación del moribundo y conocido el acatamiento de Alonso Quijano de tan perentorio requisito. En ese trance esencial la alcoba del moribundo se convierte en el último campo de batalla (Schmidt 2010:117).

Los estudios más recientes dedicados al arte del bien morir han dejado en claro el proceso de secularización que esa teatralización de la agonía conoce tras el Concilio de Trento (Martínez Gil 2002, especialmente 230-236).⁴ De hecho se establecen dos modelos: el medieval, en que el agonizante es el actor de esa fúnebre escenografía, y el postridentino, en que el moribundo cede protagonismo en beneficio de un mayor control de la Iglesia y del sacerdote como principal director de la ceremonia (véase Morel d'Arleux 1993). Pocos años antes, la *Preparación y aparejo para bien morir* (1537) de Erasmo había colocado la primera piedra de esa secularización. También significó esta *Preparación* un nuevo encarar la muerte como proceso iniciado en el origen de la vida. Como bien se sabe, esta es una idea recurrente en don Quijote: «Déjame morir a mí a manos de mis pensamientos y a fuerza de mis desgracias. Yo, Sancho, nací para vivir muriendo» (II, 59, p. 1107), afirma después de ser arrollado por el tropel de toros y cabestros. Al igual que sucedía con el moribundo *Tirant lo Blanc*, la última pugna no es contra el enemigo que se allega amenazante por el camino, sino contra el más arduo enemigo interior. «Es pena de mi pecado, y justo castigo del cielo» (II, 68, p. 1181), afirma don Quijote al comprobar que no es el ajeno, sino el pecado propio el que necesita ser absuelto. Es la postrera batalla de la que «viene vencido de los brazos ajenos, pero vencedor de sí mismo» (II, 72, p. 1209), como dice Sancho al otear desde el altozano la cercana aldea.

En efecto: la muerte de don Quijote es todo un proceso, como afirmaba Erasmo, y en su culminación se apresta al más concluyente de los combates. Para el caso Cervantes dispone de un incomparable testimonio histórico: el que proporciona el confesor asistente a la agonía de Felipe II, Diego de Yepes. Aquel jerónimo que había relatado con minucia el largo y penoso morir del monarca, aborda a partir del cuadragésimo sexto de sus *Discursos de varia historia* las

diligencias que el cristiano debe hacer cuando la muerte es cuestión de días. La agonía de don Quijote cumple cuidadosamente con las fases del *bien morir* cristiano: tres días de preparación; arrepentimiento por los pecados propios y generales; aliento familiar y auxilios espirituales y sufragios de los allegados...

Los protocolos de la agonía son, sin excepción, unánimes en las cuestiones fundamentales, sin grandes diferencias de unos a otros. Las últimas horas de don Quijote pueden perfectamente leerse a la admonitoria luz de cualquiera de estos repertorios de consejos. No es difícil, por tanto, la comparación con los de Diego de Yepes. El discurso que aquí especialmente nos interesa es el 47, el que trata de ese crucial momento en que el demonio acude al lecho del agonizante con tentaciones y desconfianzas, y para ilustrar este peligro que acecha al alma, Diego de Yepes recurre a nuestra vieja y conocida leyenda, pero con un mayor desarrollo teológico:

Anselmo, arzobispo de Canturia, iba un día de la corte a una villa, [y] ciertos criados suyos levantaron una liebre. Seguíanla tanto con perros que la liebre se fue a favorecer entre los pies del caballo en que iba el santo arzobispo. Él tiró la rienda al caballo, y detúvole para defenderla; cercáronla los perros, aunque ni podían ofenderla ni sacarla de debaxo del caballo. Algunos que acompañaban a san Anselmo comenzaron a alegrarse y a dar voces de contento viendo la liebre en tan gran peligro cercada de los perros. Dixo el santo arzobispo llorando:

—«¿De qué os reis? Veis a esta miserable liebre cercada de sus enemigos, y que ella con temor de la muerte se procuró favorecer de mí. Lo mesmo acontece al ánima, que quando sale del cuerpo la cercan sus enemigos los demonios que en el tiempo que estuvo en su cuerpo la persiguieron cruelmente por los barrancos de los vicios, y procuraron despeñarla y llevarla al infierno. Ella muy afligida con grandísimo deseo busca quien con oraciones y sufragios la defienda y ampare. Ríense los demonios, y huélganse mucho quando ven que no tiene favor ni defensa.»

(...) Con esta comparación dio este santo a entender la mucha aflicción que tiene la ánima quando se aparta del cuerpo, cuán terribles se muestran contra ella los demonios, y la mucha necesidad que tiene de favor (*Historia particular...*, fols. 249v-250r).

A un anciano Cervantes, con los días contados, habría de irle y venirle al pensamiento la inminencia de la muerte. Es de razón, entonces, imaginarlo

al tanto de un tipo de prosa cuya función es el alivio anímico de los que ven en la vida ya las últimas bocanadas. Y qué mejor que elegir entre una amplia nómina de auxilios espirituales los consejos de quien asistió a la agonía de Felipe II. Ahí tendría Cervantes el consuelo necesario, y ahí encontraría una anécdota de la que se sirve en los últimos trazos de su escritura, cuando el caballero andante se recoge para morir. Al margen de que la rica simbología de la liebre sirva de telón de fondo, es la salvación eterna lo que en aquel pasaje en profundidad se discierne. Este es el sentido de esa liebre que le embarga el ánimo a don Quijote. La liebre que preludia una muerte modélica. El compendio de todos los epílogos. Libro y vida en su punto y final.

Hans Holbein, «La muerte y el caballero» (1538)



Bibliografía

- Alexander, Dominic, *Saints and Animals in the Middle Ages*, Boydell Press, Woodbridge, 2008.
- Álvarez, Marisa C., «Emblematic Aspects of Cervantes' Narrative Prose», *Cervantes*, 8 (Special Issue) (1988), pp. 149-158.
- Armstrong, Edward A., *Saint Francis: Nature Mystic. The Derivation and Significance of the Nature Stories in the Franciscan Legend*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles, 1973.
- Bellido Díaz, José Antonio, «Desde Calímaco a Cervantes. Una imagen venatoria en contexto amatorio», *Anales Cervantinos*, 40 (2008), pp. 133-143.
- Borja, Juan de, *Empresas Morales*, ed. Rafael García Mahiques, Ajuntament de Valencia, Valencia, 1998.
- Cabrera de Córdoba, Luis, «Relación de la enfermedad y muerte de su Majestad. Del padre fray de Yepes, su confesor», en *Felipe II, Rey de España*, vol. IV, s. i., Madrid, 1877, pp. 384-390.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de La Mancha*, dir. Francisco Rico, Crítica, Barcelona, 1998.
- D'Onofrio, Julia, «Una imagen perturbadora en el final del Quijote: don Quijote, la liebre y los blandos cortesanos», en *Don Quijote desde su contexto cultural*, coord. Juan Diego Vila, Eudeba, Buenos Aires, en prensa.
- Eadmer, *The life of St. Anselm of Canterbury*, ed. y trad. R. W. Southern, Clarendon Press, Oxford, 1962.
- Erasmus, *Preparación y aparejo para bien morir*, trad. Bernardo Pérez de Chinchón, ed. Joaquín Parellada, Fundación Universitaria Española / Universidad Pontificia de Salamanca, Madrid, 2000.
- Feijoo, Benito Jerónimo, *Cartas eruditas y curiosas*, Biblioteca Feijoniana, ed. digital <http://www.filosofia.org/bjfl/bjfc000.htm>.
- Gómez Moreno, Ángel, «La virtud del santo en la ficción épico-novelsca», en *Dejar hablar a los textos a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, vol. I, ed. Pedro M. Piñero Ramírez, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2005, pp. 77-93.
- Infantes, Víctor, «El auditorio fúnebre de la plegaria tanatográfica: las Oraciones para el artículo de la muerte (1575)», *Via Spiritus*, 15 (2008), pp. 7-20.
- Jiménez Arribas, Carlos, «Nota hermenéutica a un episodio del Quijote», en *La literatura en la literatura: actas del XIV Simposio de la Sociedad General y Comparada*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2004, pp. 107-114.
- Johnson, Carroll B., *Madness and Lust. A Psychoanalytical Approach to Don Quixote*, University of California Press, Berkeley, 1983.
- Layna Ranz, Francisco, *La eficacia del fracaso. Representaciones culturales en la Segunda Parte del «Quijote»*, Ediciones Polifemo, Madrid, 2005.
- «Una decisiva anécdota para entender el episodio de la liebre y la jaula de grillos (DQ II, 73)», *eHumanista/Cervantes*, 1 (2012), pp. 226-251, <http://www.ehumanista.ucsb.edu/Cervantes/index.shtml>.
- Lida, Raimundo, «Quevedo y la introducción a la vida devota», *Nueva revista de filología hispánica*, 7, 3-4 (1953), pp. 638-656.
- López Lara, Pedro, «En torno al desengaño de Don Quijote», *Anales cervantinos*, 25-26 (1987-1988), pp. 239-254.
- Mancini Giancarlo, Guido, «Obra histórico-apologética de fr. Diego de Yepes», *Thesaurus*, 9, 1, 2 y 3 (1953), pp. 136-158.
- Manero Sorolla, María Pilar, «Ana de Jesús, cronista de la fundación del primer Carmen descalzo de París», *Bulletin Hispanique*, 95, 2 (1993), pp. 647-672.
- Márquez Villanueva, Francisco, *Fuentes literarias cervantinas*, Gredos, Madrid, 1973.
- Martínez Gil, Fernando, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Siglo XXI, Madrid, 1993.
- «Del modelo medieval a la Contrarreforma: la clericalización de la muerte», en *Actitudes, espacios y formas en la España medieval*, ed. Jaume Aurell y Julia Pavón, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 2002.
- Monterroso Montero, Juan M., «El espejo de la muerte y el arte del buen morir. Análisis iconográfico a partir de la edición comentada por Carlos Bundeto en 1700», *Liño, Revista Anual de Historia del Arte*, 15 (2009), pp. 57-71.
- Morel d'Arleux, Antonia, «Los tratados de preparación a la muerte: aproximaciones metodológicas», en *Estado actual de los Estudios sobre el Siglo de Oro*, vol. II, ed. Manuel García Marín, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1993, pp. 719-734.
- Muñoz Garnica, Manuel, *San Juan de la Cruz, ensayo histórico*, Imprenta de los señores Rubio, Madrid, 1875.
- Ors Pérez, Javier, «Relaciones entre la Orden de los jerónimos y las carmelitas en el siglo XVI: fray Diego de Yepes y Santa Teresa de Jesús», en *La orden de San Jerónimo y sus monasterios: Actas del Simposium*, vol. I, coord. Francisco Campos y Fernández de Sevilla, R. C. U. Escorial-María Cristina / EDES, San Lorenzo del Escorial, 1999, pp. 1113-1127.
- Parodi, Alicia, «Don Quijote enjaulado, un ejercicio de lectura», en *I Jornadas Cervantinas Regionales*, ed. de Margarita Ferrer y José Adrián Bendersky, Ediciones del Instituto Cultural Educativo del Teatro Español, Azul, 2008, pp. 21-32.
- Poggi, Giulia, «Sancho, don Quijote y la liebre (Quijote, II, 73)», en *Le mappe nascoste di Cervantes*, coord. Carlos Romero Muñoz, Santi Quaranta, Treviso, 2004, pp. 55-66.
- Quevedo, Francisco de, *Introducción a la vida devota de san Francisco de Sales*, Ediciones Palabra, Madrid, 1980.

- Rey Hazas, Antonio (ed.), *Artes de bien morir. Ars moriendi de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Lengua de Trapo, Madrid, 2003.
- Ribadeneyra, Pedro de, *Flos sanctorum de las vidas de los santos, cuarta parte de las vidas de los santos que pertenecen a los meses de julio y agosto*, Imprenta de Agustín Fernández, Madrid, 1716.
- Riley, Edward C., «Symbolism in *Don Quixote*, part II, chapter 73», *Journal of Hispanic Philology*, 3 (1979), pp. 161-174 (luego recogido en *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Crítica, Barcelona, 2001, pp. 73-87).
- Rodríguez, José Vicente, *Floreillas de San Juan de la Cruz*, Ediciones Paulinas, Madrid, 1990.
- Sanmartín Bastida, Rebeca, *El arte de morir. La puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo xv*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2006.
- Schmidt, Rachel, «The Performance and Hermeneutics of Death in the Last Chapter of *Don Quixote*», *Cervantes*, 20, 2 (2000), pp. 101-126.
- «Leyendo otro que sean luz del alma: El Quijote y la literatura del *Ars Moriendi*», en *Cervantes y el «Quijote»*, ed. Emilio Martínez Mata, Editorial Arco/Libros, Madrid, 2007, pp. 113-124.
- «La praxis y la parodia del discurso del *Ars moriendi* en el Quijote de 1615», *Anales Cervantinos*, 42 (2010), pp. 117-130.
- Soons, Alan, «Un diseño interno en DQ y algunos antecedentes», *Anales Cervantinos*, 36 (2004), pp. 25-36.
- Torres, Bénédicte, y Michèle Estela-Guillemont, «Algunas consideraciones acerca de la violencia en el Quijote», en *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2008, pp. 719-745.
- Trueblood, Alan S., «La jaula de grillos (*Don Quijote*, II, 73)», en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, coord. Adolfo Sotelo Vázquez, ed. María Cristina Carbonell, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1989, pp. 699-708.
- Vila, Diego, «Eternidad y finitud de Alonso Quijano: don Quijote, la Sibila y la jaula de grillos», *Filología*, 26, 1-2 (1993), pp. 223-257.
- Villegas, Alonso, *Flos sanctorum. Tercera parte y Historia General en que se escriben las vidas de Santos...*, Viuda de Joan Pau Menescal, Barcelona, 1588.
- Yepes, Diego de, *Historia particular de la persecución de Inglaterra*, Luis Sánchez, Madrid, 1570.
- *Discursos de varia lección, que tratan de las obras de misericordia y otras materias morales, con exemplos y sentencias de santos y gravísimos autores*, Pedro Rodríguez, Toledo, 1592.
- *Vida, virtudes y milagros de la bienaventurada virgen Teresa de Jesús, madre y fundadora de la nueva reforma de la orden de los descalços y descalças de Nuestra Señora del Carmen*, Angelo Tauanno, Zaragoza, 1606.

Imágenes y teatros en el palacio de los duques

PATRICIA LUCAS ALONSO
Universidad Complutense de Madrid

Una serie de representaciones y aventuras dramatizadas asaltan a los personajes en la Segunda Parte del *Quijote*. En su palacio, los duques ponen en escena un mundo fingido (Ferreras 1982). Estos curiosos aristócratas, cautivados por las ficciones literarias tanto o más que el protagonista han convertido su residencia en un espacio teatral. El paisaje y la arquitectura aparentemente reales se convierten en tramoya.

No es esta la única ocasión en que la narrativa cervantina da cabida a recursos teatrales. Los sucesos de la venta de Palomeque, el encuentro con Micomicona o las aventuras con Sansón Carrasco muestran también elementos dramáticos (Martín Morán 1986). En el prólogo a su edición del teatro cervantino, Rey Hazas y Florencio Sevilla (1987:28-29) apuntan hacia esta misma idea y señalan la capacidad cervantina para teatralizar la novela:

La novela del siglo XVII, la llamada novela cortesana, suele ser «comediesca», suele imitar sistemáticamente argumentos, motivos, recursos y técnicas de la comedia. Más aún, el propio Cervantes teatralizó constantemente sus novelas (es suficiente pensar en el retablo de Maese Pedro, o en el episodio de los galeotes, o en el juicio del yelmo del Quijote o en Rinconete y Cortadillo).

Cervantes es capaz de trasladar a un género recursos o maneras de contar aprendidas en otro. Sin embargo, no todos vieron con buenos ojos estos procedimientos. En el prólogo del *Quijote* de Avellaneda, que no es precisamente benévolo con Cervantes, podemos leer: «Conténtese con su *Galatea* y comedias en prosa, que eso son las más de sus *Novelas*: no nos canse» (Canavaggio 2004:382).

No parece ahora que esa dimensión comediesca e imaginativa, que Avellaneda afea en las novelas cervantinas, sea un defecto; sino más bien todo lo contrario. Cuando en su prólogo apócrifo nos dice que «casi es comedia toda la Historia de don Quijote de la Mancha» (Ortega y Gasset 2007:240), Avellaneda nos pone, sin saberlo, en la pista de una de las características del género novelesco que está surgiendo con la historia del hidalgo.

Uno de los momentos en los que se hace más evidente esta cualidad dramática de la novela tiene lugar cuando los protagonistas se encuentran con los duques. Su residencia aparentemente real es capaz de convertirse en un auténtico escenario. Al pensar en un palacio lo primero que se nos viene a la mente son escenas interiores, la idea de un edificio parece remitirnos a un mundo de arquitectura cerrada. Sin embargo, si hay algo cuidado en este lugar es el equilibrio entre exterior e interior, presente ya desde el mismo momento en que se produce el encuentro con los duques.

Cervantes emplea en estos capítulos la alternancia de localizaciones exteriores e interiores, de escenas nocturnas y diurnas junto a ambientaciones naturales o artificiosas. Se busca la variedad escénica en la unidad arquitectónica del palacio. El lector asiste así a un pequeño compendio de representaciones.

En la Primera Parte don Quijote confundía las arquitecturas que se iba encontrando, veía ventas y las llamaba castillos. Los elementos construidos aparecían en medio de la planicie y eran leídos de forma errónea por el protagonista. ¿Qué pensó don Quijote cuando vio por primera vez el palacio de los duques? Nunca lo sabremos, porque Cervantes, astutamente, hace que antes de ver el edificio, los protagonistas se encuentren con la duquesa al aire libre y sea ella misma la que empiece a fabular sobre este espacio. En su primera aparición, el palacio de los duques es un castillo en el aire.

La duquesa habla primero de «una casa de placer que aquí tenemos» (II, cap. XXX) y poco después invita al caballero a que vaya a «un castillo mío que está aquí cerca» (II, cap. XLI). La confusión ya está servida, ¿es una casa de recreo o es un castillo? La propia duquesa es la que ahora parece equivocarse pero, a diferencia de don Quijote, ella lo hace voluntariamente. En el espacio que separa una intervención de otra ha tomado la astuta decisión de tramar un juego (Torrente Ballester 1984).

La duquesa aparece vestida de verde y como ocurría en las comedias del Siglo de Oro, el hábito hace al monje. Frente al negro de la corte, los vestidos coloridos identificaban a los que estaban de viaje. Cervantes aprovecha este

código manejado en las representaciones de su época y que sus lectores no tendrían ningún problema en interpretar. De este modo, como ocurre en el teatro, hace del vestuario un elemento de caracterización del personaje. Por eso nada más llegar al palacio echan a don Quijote por los hombros «un gran mantón de finísima escarlata» (II, cap. XXI). El personaje se disfraza y empieza la puesta en escena.

Tras este encuentro al aire libre, pasamos a un ámbito de tramoyas interiores. En una serie de coreografías burlescas, perfectamente descritas por Cervantes, las doncellas «puestas en ala», los pajes y maestresalas van conduciendo a los dos protagonistas por esta arquitectura de espacios cerrados hasta llevarlos a la mesa, un nuevo decorado. La dimensión teatral de la llegada a la sala y la ordenada disposición en que se sientan parecen inspirar en primer lugar a Sancho, que nada más llegar cuenta una anécdota popular a modo de pequeño entremés. Pero la charla más interesante que tendrá lugar en ese espacio será la escena de diálogo con el eclesiástico, al que no parecen gustarle en absoluto las derivas teatrales que está adquiriendo la vida de los duques.

El hecho de que sea un eclesiástico el que esté contra la farsa nos remite a las controversias sobre la licitud del teatro, un tema de actualidad en la época. En 1586 el jesuita P. Francisco de Ribera manifestaba sentir «repugnancia por las mujeres vestidas de hombre» y en 1589 el P. Pedro de Rivadeneira criticaba duramente «esa manera de entretenimiento y recreación que son las farsas». Ese mismo año D. García Loaisa firmaba el *Parecer sobre la prohibición de las comedias*, y en 1599 el P. Juan de Mariana en su *De rege et regis institutione* trataba al teatro de «oficina de liviandades y escándalo» (Abad 2004:91). Frente a estos testimonios y a la prohibición de las representaciones de 1597 con motivo de la muerte de la infanta doña Catalina, la villa de Madrid redactó un *Memorial* al rey en 1598 a favor de las comedias, que fue duramente contestado por el padre carmelita Fr. José de Jesús María.

Por parte de ciertas autoridades eclesiásticas de la época hubo condenas explícitas al teatro y a la farsa. Y a buen seguro que a alguno de estos serios padres le hubiera gustado decir a los nobles aficionados a la escena eso de: «Es tan sandío Vuestra Excelencia como estos pecadores» (II, cap. XXXII), que son precisamente las palabras con que el eclesiástico se levanta airado de la mesa de los duques, harto de una farsa con la que parece ser el único que no disfruta.

Y es que él es de los pocos que parecen inmunes a los divertimentos teatrales que los duques sirven en bandeja los dos protagonistas y que parecen

ir contagiando a todos los habitantes del palacio. Al poco de levantarse el eclesiástico de la mesa, las doncellas traman una nueva farsa: el lavatorio de las barbas, que pillá por sorpresa incluso al «duque y la duquesa que de nada de esto eran sabidores» (II, cap. XXXII).

El espacio del palacio se muestra como un versátil teatro en el que a ritmo vertiginoso se suceden farsas y tramoyas. Los duques parecen haber puesto todos sus recursos y empeño en teatralizar su propia vida hasta hacer de su morada una especie de castillo encantado para atrapar a los protagonistas. Cervantes, buscando siempre unidad en la variedad, nos conduce de nuevo a ámbitos exteriores, cambiando con ello el tipo de montaje teatral que nos deparan los duques.

Frente al cuento entremesil de Sancho y a la representación absurda del lavatorio de las barbas, se nos presenta ahora todo un despliegue de teatro festivo y vistoso, una representación de escala urbana, una cabalgata, ligada al ámbito visual de la fiesta barroca. Poco a poco, en el ámbito espacial del palacio de los duques, Cervantes va concentrando todo un compendio de géneros dramáticos. En ese teatro de los teatros que es la novela, Cervantes parece llevar a la escena novelesca las ideas dramáticas que no pudo ver representadas en las tablas.

La cabalgata de Merlín, o la coreografía de la entrada de la dueña Trifaldi y sus damas, evidencian el tratamiento escenográfico de los espacios exteriores. Altisidora, por otra parte, se convierte en una astuta actriz capaz de representar su propia muerte y en el vuelo de Clavileño todos colaboran para crear la ilusión de un mundo estratosférico; pero incluso en este caso, el espacio imaginario se construye de manera verosímil.

Como era de esperar, el carácter dramático y visual de estos capítulos se manifiesta en la obra de los distintos ilustradores del *Quijote*. Frente a las imágenes románticas, en las que la atención se centra en lo individual y psicológico, las primeras estampas evidencian la dimensión teatral y colectiva de estos lances. Las imágenes ayudan a percibir la riqueza visual y dramática de la prosa de Cervantes.

La cabalgata de Merlín

Entradas triunfales, fiestas, funerales o procesiones eran espectáculos típicos de la vida barroca. No solo con motivo del Corpus Christi se teatralizaban las calles y el espectáculo salía a ellas en forma de carros, sino que en variadas ocasiones el despliegue escénico invadía los espacios públicos (Díez Borque 2002). La vida

de la época adquiere una dimensión dramática (Orozco 1969), que se mostraba con profusión en estas representaciones participativas. En el *Quijote*, donde parece aprovecharse todo aquello que ofrece un estímulo visual para la narración, no podía dejarse pasar la ocasión de dar cabida a uno de estos montajes, pero como no podía ser de otra manera, se hará de modo burlesco.

Volvemos al aire libre, al campo en el que los dos protagonistas se encontraron a la duquesa. Este retorno a los espacios abiertos, en sutil equilibrio con las escenas de interior, va asociado de nuevo a un cambio de vestuario. Sancho aparece de verde y a don Quijote le ofrecen ropa de montería. Junto a las gentes del palacio, pasan el día cazando; pero al caer la noche vuelve a cambiar el escenario y nos encontramos con otro tipo de espectáculo. La presencia o ausencia de la luz transforma el espacio y sus posibilidades teatrales como muy bien saben los que en esta historia actúan como verdaderos directores de escena: «Se les vino la noche (...) un cierto claroscuro que trujo consigo ayudó mucho a la intención de los duques» (II, cap. XXXIV).

En la sucesión de propuestas teatrales en el palacio de los duques nos hemos encontrado con escenas de absurdo, con pequeños entremeses, con un espectáculo de caza y ahora nos toparemos con un desfile barroco. Sin salir de los dominios ducales, el escenario ha ido variando hasta alcanzar las condiciones que hacen más espectacular la cabalgata. En el exterior y de noche «pareció que todo el bosque por todas cuatro partes se ardía» (II, cap. XXXIV).

Este tipo de efectos parece anticipar el desarrollo escénico del teatro cortesano barroco. En 1615 Cervantes emplea en su novela efectos de iluminación artificial, entre antorchas aparece la cabalgata de Merlín o el túmulo de Altisidora, pero no será hasta 1622 cuando el ingeniero mayor del reino de Nápoles, Julio César Fontana, venga a España y pueda poner sobre las tablas este tipo de recursos escénicos. En el teatro de Aranjuez, construido para la diversión del rey, este tramoyista fue capaz de introducir dos variaciones importantes: la transformación total del escenario y la iluminación artificial a base de hachones de cera (Arellano 2008:88). En 1626 llegará a Madrid Cosme Lotti, se incorporarán las técnicas escénicas italianas y la complejidad de la escenografía cortesana irá en aumento hasta llegar a las fiestas de gran espectáculo calderonianas.

La teatralidad efectista de estos montajes hacía de ellos espectáculos caros, solo al alcance de reyes y aristócratas, espectáculos que era necesario planificar cuidadosamente, construir con ingenieros y arquitectos. Pero Cervantes,



Fig. 1. Grabado de Jacob Savery
(Dordrecht, 1657)¹



Fig. 2. Dibujo de Bertall
(París, 1863)

montador de tramoyas en la novela, es capaz de poner en pie estas escenas con el único empleo de la palabra, lo que le da la posibilidad de ser independiente de autores y mecenas.

Al anochecer, los duques presentan a los dos protagonistas el espectacular montaje que han preparado. Entre lelilís, tambores y pífanos entra un diablo buscando a don Quijote, al que acompañan entre estruendos tres vistosos carros triunfales, seguidos de otro, todavía más espectacular, tirado por seis bueyes y rodeado de música agradable. La vistosidad teatral del episodio no ha pasado desapercibida a los ilustradores del *Quijote*. Curiosamente, si nos fijamos en cómo se ha ido representando el episodio, veremos que son

los primeros dibujantes los que captan con mayor precisión el ambiente de procesión barroca que tiene toda la escena. En este sentido, las imágenes realizadas en el siglo XVII son muy distintas a las de las tradiciones iconográficas del XIX (Lucía Megías 2005 y 2006).

Las ilustraciones de este episodio que derivan del modelo iconográfico holandés, nacido con la estampa de Savery en 1657, presentan dos planos (fig. 1), el de la representación y el de los personajes espectadores. De espaldas al lector aparecen don Quijote, Sancho y los duques, mientras que al fondo se representa la cabalgata. A partir del siglo XIX se detecta en las ilustraciones la mirada romántica, que interpreta el *Quijote* desde una óptica introspectiva. Los ilustradores tienden a fijarse en la individualidad de los personajes, más que en su colaboración como actores en la farsa colectiva. Aparecerán los primeros planos, los rostros de los protagonistas, los detalles... Si miramos, por ejemplo, una de las estampas de la edición de Hachette (París, 1863) (fig. 2), nos encontraremos en primer plano con la figura de la muerte junto a Dulcinea encantada.

¹ Todas las imágenes proceden del *Banco de imágenes del Quijote (1605-1915)*, www.qbi2005.com/.

La dueña Trifaldi

Tras la cacería y la cabalgata no cesarán los espectáculos, pero como es habitual en la novela, dentro de la unidad de espacio que supone el palacio de los duques, nos vamos a encontrar con una variedad de localizaciones. Del interior cortesano pasamos al exterior indómito de la caza y ahora nos dirigiremos a otro ámbito diferente, un espacio de naturaleza domesticada, el jardín palaciego, que actúa como síntesis de los dos ámbitos que ya habíamos visitado.

Cervantes no se detiene en descripciones del jardín y se lanza a presentarnos la acción burlesca, el montaje de la dueña Dolorida, de Trifaldi, que entra con sus acompañantes barbadadas reclamando la ayuda de don Quijote. No nos describe el espacio pero sí deja que sus características se manifiesten en la forma de moverse y presentarse de los personajes. Porque si algo podría caracterizar el jardín de un palacio de la época, un jardín renacentista, quizá ya con algún elemento barroco, es la disposición geométrica de sus elementos, la simetría entre sus partes: «Comenzaron a entrar por el jardín adelante hasta cantidad de doce dueñas, repartidas en dos hileras» (II, cap. XXXVIII).

La entrada de los personajes, primero Trifaldi, y luego la Dolorida con sus acompañantes, responde a la disposición geométrica del espacio, un espacio exterior donde es posible la irrupción inesperada de los personajes, pero un espacio pautado, planificado, diseñado de la misma manera en que se coreografía el movimiento de los personajes recién llegados.

Y al hablar de coreografías no podemos dejar pasar la posible relación de estos desplazamientos de los personajes con las danzas cortesanas de la época: pавanas y gallardas. Frente a la tradición de danza española, con las animadas folías y zarabandas, la danza cortesana de la época, de influencia italiana, tiene que ver también con las disposiciones geométricas, la formación de filas y corros, y los paseos ordenados de los danzantes: «Pararon las doce dueñas y hicieron calle, por medio de la cual la Dolorida se adelantó» (II, cap. XXXVIII).

En la forma de planificar los jardines o de moverse bailando por el espacio, los hombres cortesanos renacentistas dejaban ver la idea de orden armónico, de geometría pautada que organizaba el tiempo y el espacio. El Barroco añadirá complejidad a estas estructuras, como en el caso de los famosos tridentes, recurso típico del urbanismo de la época, una disposición tripartita que también encontramos aludida de manera burlesca en este episodio: «Haciendo una vistosa y matemática figura con aquellos tres ángulos acutos que las tres puntas formaban» (II, cap. XXXVIII).



Fig. 3. Aventura de la dueña Dolorida
(Bruselas, 1706)

Fig. 4. Aventura de la dueña Dolorida.
Dibujo de Coypel (París, 1724)



Si cortesano es el lugar y la forma de moverse de los personajes, también lo será el humor que de esta broma se destila. En otros lances de la novela la burla venía de caídas, tropiezos o chistes escatológicos, aquí todo será algo más sutil. Aquí la desmesura no viene tanto de la acción, como de la historia que cuenta la dueña Dolorida, que anuncia a don Quijote la necesidad de enfrentarse al gigante Malambruno para desencantar a la princesa Antonomasia y a las dueñas barbudas. La coreografía cuidadosa contrasta con el relato descabellado, y la risa que genera esta nueva puesta en escena es, por tanto, una risa contenida, una risa de complicidad entre aquellos que presencian la escena y tienen que sofocar sus carcajadas para no deshacer el encanto de esta nueva función de teatro.

Curiosamente, en un episodio en el que la disposición geométrica de los personajes están tan cuidada, ha triunfado como ilustración aquella en la que los aspectos coreográficos han desaparecido. En una estampa de 1706 (fig. 3) podemos ver las filas de dueñas y un fondo que de una u otra manera puede remitirnos a un jardín palaciego, a ese ámbito exterior de naturaleza domesticada.

Sin embargo, en la estampa de Coypel (1724) (fig. 4), se deja de lado la cuestión de la disposición reglada de los personajes. El jardín renacentista es ignorado y sustituido por un fondo casi paisajista. La atención se centra en la interacción de los actores, en las dimensiones teatrales de sus caras. Frente al espectáculo de gran escala, al desfile o la coreografía presentes en otros lances del *Quijote*, quizá sea ahora el teatro de primeros planos, de miradas y risas contenidas, la característica que se destaca en esta otra pequeña farsa montada por los duques.

El vuelo de Clavileño

La creación de espacios imaginarios es una de las características de la ficción. El teatro de la época había generado un público entrenado en el arte de imaginar lugares a través de las palabras. Los corrales de comedias apenas contaban con aparato escénico «sin otra perspectiva o tablado, con un simple parapeto, saliendo los recitantes representan la comedia» (Egido 1989:33).²

En el episodio de Clavileño, al recrear el vuelo fingido, vamos a viajar verbalmente hasta un lugar muy lejano. Dentro del espacio narrativo, y por tanto imaginario, que es el palacio de los duques, se crea otro espacio fingido, un espacio aéreo y exterior. El espacio del vuelo se pone en pie a través de la palabra. «¡Ya, ya vais por esos aires, rompiéndolos con más velocidad que una saeta! ¡Ya comenzáis a suspender y admirar a cuantos desde la tierra os están mirando!» (II, cap. XL). Montados en el caballo de madera, los dos protagonistas llegan a creer que están volando a lomos de las palabras que oyen en boca de los que los rodean.

El decorado y los disfraces de este montaje se reducen básicamente al artificio escénico que es el propio Clavileño. En el mismo texto está ya la referencia mitológica del caballo de madera: «Yo he leído en Virgilio aquello del Paladión de Troya, que fue un caballo de madera que los griegos presentaron a la diosa Palas» (II, cap. XLI). Como será habitual en la literatura barroca, pensemos por ejemplo en el fábula de Píramo y Tisbe de Góngora, los mitos aparecen contrahechos, puestos a ras de suelo, aunque Cervantes no lo haga desde el escepticismo o la burla absoluta, sino como una invitación a la imaginación y al juego, como una excusa para la diversión a través del arte dramático.

Sin moverse del sitio, don Quijote y Sancho creen estar volando. Y mientras ellos piensan que han cambiado de espacio, en el jardín se efectúa un cambio de decorado: «En este tiempo ya se habían desaparecido del jardín

² La cita está tomada de la carta dirigida al duque de Toscaza por el escenógrafo italiano Baccio del Bianco.

todo el barbado escuadrón de las dueñas, y la Trifaldi y todo, y los del jardín quedaron como desmayados, tendidos por el suelo» (II, cap. XLI).

Tras el aterrizaje de Clavileño, acompañado del sonido de unos cohetes, los dos protagonistas creen haber vuelto al jardín tras el vuelo, piensan que el espacio de tiempo de la aventura separa las dos localizaciones, a pesar de situarse ambas en el jardín del palacio. Sin embargo, lo que ocurre en realidad es que el espacio del jardín se ha visto transformado por un cambio de decorado y por un cambio de actitud en los actores que operan en la escena. En realidad, como ocurre en las comedias que no respetan la unidad de tiempo, se ha producido un salto en la historia que se pone en escena a través de recursos verbales y de objetos de tramoya.

Del gigante Malambruno solo tenemos la lanza clavada en medio del jardín de la que pende el pergamino con sus palabras. La escena de su aparición es una elipsis, como ocurría con las batallas y las escenas fantásticas que no era posible representar sobre las tablas. La visión del gigante queda evocada a través de sonidos y objetos, pero no se pone ante nuestros ojos. En la novela, un género que a diferencia del teatro no está condicionado por los recursos escénicos, Cervantes hubiera podido presentarnos al gigante del mismo modo que Rabelais nos presenta a Gargantúa. Sin embargo, opta por la verosimilitud del teatro, por el juego posible y la farsa. Es en esta mezcla de lo posible con lo imaginario, donde aparece un humor típicamente cervantino.

Él mismo parece reírse de ese intento de hacer real lo fantástico cuando con precisión de geógrafo nos indica las distancias que separan el jardín de los duques del espacio imaginario al que se dirigen don Quijote y Sancho: «Desde aquí al reino de Candaya, si se va por tierra, hay cinco mil leguas, dos más a menos; pero si se va por el aire y por la línea recta, hay tres mil y doscientas y veinte y siete» (II, cap. XLI). Se habla de lo imaginario en términos de realidad, de esta manera se engaña a los dos protagonistas, a la vez que se realiza un guiño cómico al lector, enterado de la condición de farsa que tiene todo el montaje.

Si ahora echamos un vistazo al modo en que los ilustradores han ido pintando los curiosos espacios de esta aventura, veremos de nuevo que han sido los primeros dibujantes los que han captado más claramente su dimensión teatral. En el jardín del palacio podemos distinguir tres escenas, separadas por el hecho de que Sancho y don Quijote lleven o no los ojos vendados.

En un primer momento se encuentra la llegada del caballo de madera que los dos protagonistas ven. Es de noche, pero todavía no tienen los ojos

tapados. La entrada en escena del caballo es altamente teatral: «Entraron por el jardín cuatro salvajes, vestidos todos de verde yedra, que sobre sus hombros traían un gran caballo de madera» (II, cap. XL). Los disfraces que evocan vegetales encajan a la perfección con el ambiente del jardín, un espacio de naturaleza artificial, controlada e intervenida. Pero en esta aventura no será la vista el sentido dominante, pues Sancho y don Quijote volarán con los ojos vendados. El teatro se centrará ahora en el oído y en el tacto, estimulados a través de la palabra y de las antorchas con que calientan a los dos protagonistas.

Posteriormente, y ya cegados, se produce el momento del vuelo fingido; un momento de farsa, que es el que elegirán los dibujantes de la edición de Dordrecht de 1657 para su ilustración del episodio (fig. 5). En este grabado de Savery se presenta a los dos protagonistas sobre el caballo, mientras a su alrededor una serie de tramoyistas se dedica a estimular su imaginación con efectos especiales de calor y sonido.

Los protagonistas vuelan sin moverse del sitio y después del viaje nos encontramos en el texto con el momento del aterrizaje. Como escena final del lance se produce la explosión de Clavileño en la que Sancho y don Quijote recuperan la vista, se desprenden de las vendas de sus ojos y se reencuentran con los duques a los que narran su aventura. Este último momento, el de la llegada a tierra, es el elegido en el primer plano del grabado de Harrewyn de 1706 (fig. 6), que nos presenta a los dos protagonistas por el suelo. Se trata también de un momento de teatro, solo que se diferencia del grabado de Savery por la escena que ha elegido como fundamental en el lance.

El grabado de 1657 hace hincapié en la dimensión de tramoya que tiene toda la farsa, mientras que el de 1706 presenta de una manera más evidente la dimensión burlesca, de broma pesada, que tiene el montaje para los dos



Fig. 5. Grabado de Jacob Savery (Dordrecht, 1657)

Fig. 6. Grabado de Harrewyn (Bruselas, 1706)

protagonistas. Sin embargo, en ambos casos lo que se nos presenta es lo que ocurre en el espacio real del jardín, aunque se trate de dos momentos distintos dentro del montaje.

En estos dibujos lo que parece quedarnos claro es que los dos protagonistas, en realidad, no vuelan. Se dibuja la tramoya de la broma, que es lo que Cervantes nos cuenta en el texto, dejando en un plano de sugerencia, como hace el autor, la dimensión aérea de la aventura. Los personajes no salen del jardín, no despegan sus pies del suelo.

Los primeros ilustradores se dejan llevar más por la influencia teatral que por la sugerencia imaginaria, centran su atención en la intervención que los duques y sus lacayos llevan a cabo en el espacio real del jardín. Dejan para la mente del lector, o del observador de sus dibujos, la recreación del espacio aéreo de ficción que los dos personajes creen estar visitando. No viajamos con ellos, sino que a ras de suelo contemplamos con risa contenida su aventura aérea.

Muy distinto será lo que nos encontremos en el siglo XIX. La recepción de la obra ha cambiado y no tenemos más que mirar el dibujo con que Doré ilustra la aventura para ver cómo los aspectos teatrales han sido borrados en favor del componente imaginario (fig. 7). No interesa la verosimilitud del lance, saber qué han hecho los duques para engañar a los protagonistas, sino que lo que llama la atención del dibujante es el momento imaginario del vuelo.

Estos ilustradores dibujan la ficción, mientras que los anteriores parecían fijarse más en la aparente realidad del relato, en la constante puesta en escena que se produce en el palacio de los duques. Para ilustrar un mismo episodio nos presentan imágenes completamente diferentes. Podríamos preguntarnos qué tradición iconográfica es más fiel al texto, pero la respuesta no es tan fácil como quizá parezca a primera vista. En las palabras de Cervantes lo aparentemente real convive con lo imaginado.

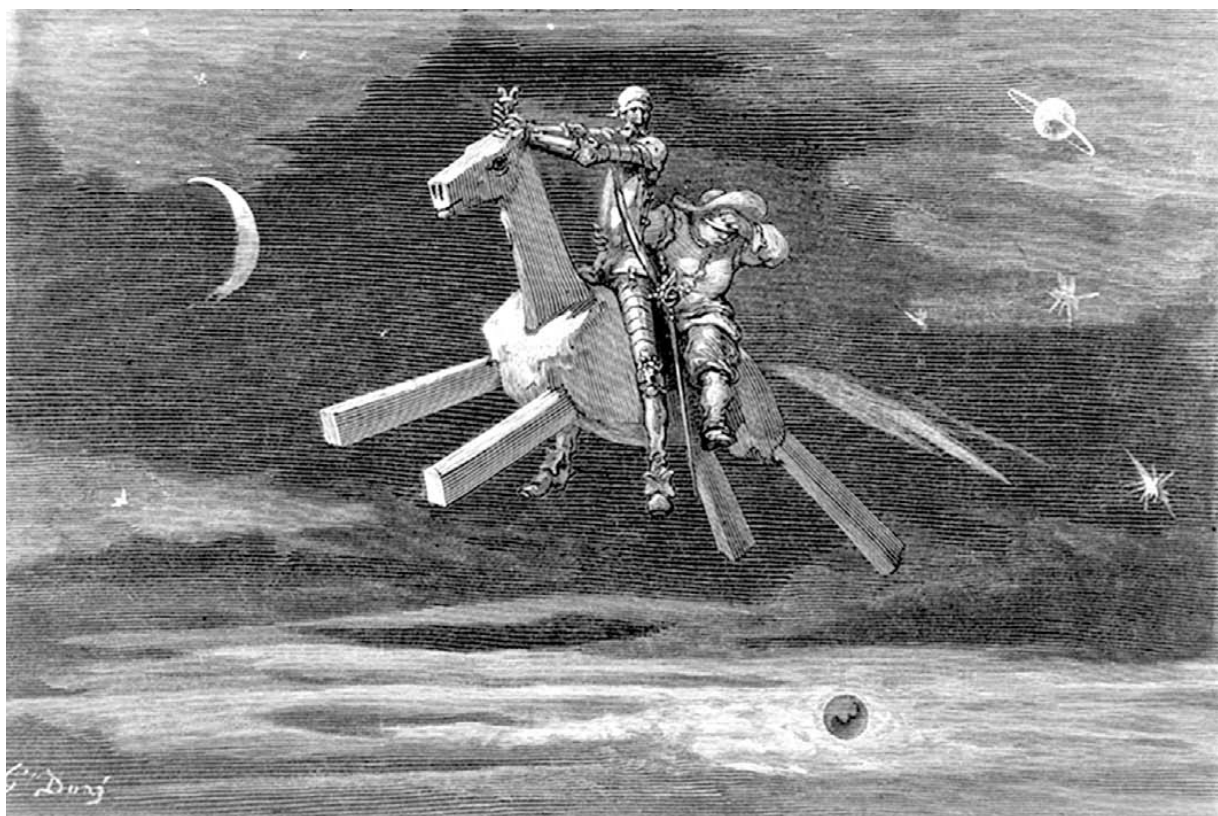


Fig. 7. Dibujo de Gustav Doré (París, 1863)

Bibliografía

Abad Nebot, Francisco, *Introducción a la historia de las doctrinas literarias en España*, UNED, Madrid, 2004.
 Arellano, Ignacio, *Historia del teatro español del s. XVII*, Cátedra, Madrid, 2008.
 Canavaggio, Jean, *Cervantes*, Espasa Calpe, Madrid, 2004.
 Díez Borque, José María, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español*, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2002.

Egido, Aurora, *La escenografía del teatro barroco*, UIMP, Salamanca, 1989.
 Ferreras, J. Ignacio, *La estructura paródica del Quijote*, Taurus, Madrid, 1982.
 Lucía Megías, José Manuel, *Leer el «Quijote» en imágenes: hacia una teoría de los modelos iconográficos*, Calambur, Madrid, 2006.
 — *Los primeros ilustradores del Quijote*, Ollero y Ramos Editores, Madrid, 2005.
 Martín Morán, José Manuel, «Los escenarios teatrales del Quijote», *Anales Cervantinos*, XXIV (1986), pp. 27-46.

Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del Quijote*, Cátedra, Madrid, 2007.
 Orozco, Emilio, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Planeta, Barcelona, 1969.
 Sevilla, Florencio, y Antonio Rey Hazas, «Introducción», en *Teatro completo*, Miguel de Cervantes, ed. F. Sevilla y A. Rey Hazas, Planeta, Barcelona, 1987, pp. 11-73.
 Torrente Ballester, Gonzalo, *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*, Destino, Barcelona, 1984.

Azul, ciudad cervantina de la Argentina: una experiencia singular (y casi quiijotesca)

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS
Universidad Complutense de Madrid

El cervantismo, a lo largo y ancho del mundo, está lleno de historias singulares. Así ha sido desde que los personajes de la obra cervantina comenzaron a triunfar desde el siglo xvii y así seguirá siendo mientras sus ideales —más allá de la letra impresa y escrita por Cervantes y traducida y difundida desde hace cuatro siglos— siga siendo actual, siga dando sentido al esfuerzo, al entusiasmo, a las ganas de cambiar (un poco) nuestro mundo, este maltratado mundo en que nos ha tocado vivir en cada época. Como es bien sabido, el lema *quixote* entró en 1737 en el *Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española* con la siguiente acepción: «Se llama al hombre ridículamente serio o empeñado en lo que no le toca. lat. *Ridiculus homo*», y *quixotada*, por su parte, hacía alusión a «la acción ridículamente seria o el empeño fuera de propósito. Tomose de las acciones de D. Quixote». En la edición del *DRAE* de 1869 esta misma visión negativa se divide en tres acepciones, que se repetirán hasta bien entrado el siglo xx: «El hombre ridículamente grave y serio || El nimiamente puntilloso || El que a todo trance quiere ser juez y defensor de cosas que no le atañen. En este caso suele ir precedido del DON». Habrá que esperar a finales del siglo xix (a la edición de 1899) para comenzar a contar con una acepción que comience a alejarse de este hombre *ridiculus* inicial, aunque también será habitual su uso despectivo: «Hombre que pugna con las opiniones y los usos corrientes, por excesivo amor a lo ideal». Y no será hasta la edición de 1985 para que aparezca una expresión «hacer uno el quiijote» («luchar por ideales o causas que se tienen por nobles o justas»), que viene a reflejar la opinión positiva que hoy en día refleja el lema *quiijote* en el *DRAE*, según

el artículo enmendado para la 23.^a edición: «Hombre que, como el héroe cervantino, antepone sus ideales a su provecho o conveniencia y obra de forma desinteresada y comprometida en defensa de causas que considera justas».¹

Valga este rápido recorrido por la memoria lexicográfica de nuestra lengua para ver cómo *quijote* ha pasado de ser motivo de risa y de escarnio público para convertirse en un cúmulo de valores positivos que tienen como objeto a una persona que antepone causas justas e ideales a sus propios intereses. Valga esta última acepción, la más moderna, la más actual, para situar muchas de las iniciativas que se están realizando en todo el mundo y que bien pueden ser calificadas de *quijotescas*.² Una de ellas, sin duda, es el movimiento que ha cristalizado en la ciudad de Azul, que fue declarada en el 2007, «ciudad cervantina de la Argentina».

1. Dos antecedentes de una ciudad cervantina

Del 12 al 16 de octubre de 1932 se celebró en la Biblioteca Popular de Azul la Exposición «Cervantes», como homenaje al escritor cervantino y a su obra. Una importante exposición, que contó con la presencia, en la clausura realizada en el Teatro Español, de Alfonso Dánvila, embajador de España en Argentina, y que vino a mostrar la riqueza de una importante colección cervantina que el abogado y escritor Bartolomé J. Ronco estaba atesorando en el corazón de la Pampa. Según el *Catálogo* de la exposición, en aquel momento se expusieron 115 ediciones del *Quijote*, 40 libros de otras obras de Cervantes y más de 60 colecciones sobre Cervantes o inspiradas en sus obras, donde destacaban objetos de cerámica, medallas, piezas musicales, etc... Una colección que el Dr. Ronco había comenzado años antes y que no dejó de acrecentar hasta su muerte, acaecida en 1952, cuando sus bienes pasaron a su viuda, María de las Nieves Giménez, que falleció muchos años después, en 1985. En este año se hizo realidad la última voluntad de la viuda del doctor Ronco, que tanto la casa familiar como todo su patrimonio pasasen a propiedad de la Biblioteca Popular de Azul, que desde 1952 se llamaba «Biblioteca Popular Bartolomé J. Ronco», en honor de todos los esfuerzos que el doctor Ronco había hecho por su mantenimiento. Junto a la casa familiar, una de las más antiguas de Azul (datada en 1882), la biblioteca tuvo que hacerse cargo de la conservación y mantenimiento de sus ricas colecciones bibliográficas (de ediciones de *Quijotes* y de *Martín Fierro*)³ y artísticas (una de las colecciones de platería mapuche más importantes de Argentina...). Este rico patrimonio bibliográfico

¹ Para las distintas acepciones del lema *quixote/quijote* en los diccionarios de la RAE, véase el *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* (www.rae.es).

² En Azul se ha puesto en marcha un portal de Internet «Soy Quijote» (www.soyquijote.org) que tiene como finalidad la de recoger y dar a conocer todas las actividades y proyectos quijotescos o relacionados con la obra y vida de Cervantes que se realicen por todo el mundo.

³ Las ediciones del *Quijote* (y de otras obras de Cervantes) han sido inventariadas y están en proceso de catalogación. La colección de *Martín Fierro* ha sido catalogada por Alejandro E. Parada (2012). En el año 2010, el propio Parada fue el comisario de la exposición «Martín Fierro en Azul: el Bicentenario en las pampas», celebrado en la Casa de Bartolomé Ronco.

⁴ Para más detalles sobre la colección quiijotesca de la Biblioteca Popular Bartolomé J. Ronco véase ahora Rodríguez-Lucía (2011).

⁵ Ha sido publicado en el tomo *Textos recobrados (1931-1955)* (2002).

cervantino será uno de los pilares sobre los que se levante el proyecto de Azul, ciudad cervantina.⁴ (Imagen 1.)

Por otro lado, no se ha de olvidar que Bartolomé J. Ronco mantuvo durante toda su vida una importante vinculación con círculos literarios de Buenos Aires, lo que le llevó a fundar diferentes publicaciones: la revista *Biblos* (desde 1924 a 1926) y, sobre todo, *Azul. Revista de Ciencias y Letras*, que comenzó su andadura en febrero de 1930, y que contó con importantes colaboradores, desde escritores de la talla de Jorge Luis Borges, Horacio Rega Molina, Arturo Capdevila, Bernardo Canal Feijóo, Ulyses Petit de Murat, Baldomero Fernández Moreno, Alberto Gerchunoff, Alfonsina Storni, Enrique González Tuñón, Roberto Arlt y Norah Lange; historiadores como Ricardo Caillet Bois, José Torre Revello, Enrique De Gandía, Ricardo Levene; artistas plásticos como Xul Solar (Alejandro Schultz) y antropólogos, filólogos y estudiosos del folclore como Milcíades Alejo Vignatti, Roberto Lehmann-Nitsche y Eleuterio Tiscornia. Jorge Luis Borges publicó en el número 4 (octubre de 1933) un texto con tema quiijotesco: «Una sentencia del *Quijote*».⁵

Imagen 1. Biblioteca quiijotesca de la Casa Museo Bartolomé J. Ronco



En la ciudad de Azul, como en tantas otras ciudades argentinas, se implantó la Asociación Española de Socorros Mutuos (fundada en 1882). Además de sus funciones de ayuda económica, alimenticia y sanitaria a los emigrantes españoles, las Asociaciones Españolas de Socorros Mutuos desarrollaron una amplia e importante labor cultural, que aún perdura. Entre 1894 y 1897 construyó en la plaza principal de Azul el Teatro Español, con capacidad de más de quinientas personas. El Teatro Español vivió momentos de gloria y una reconstrucción y remodelación por 1930 (con el debut casual de la famosa actriz argentina Libertad Lamarque —1924— hasta la presencia de Carlos Gardel, Margarita Xirgú, M.^a Luisa Robledo, Agustín Magaldi, Tita Merello, Herminia y Eva Franco, entre otros grandes artistas). En la década de los años cuarenta del siglo xx el debilitamiento de la inmigración española y por consiguiente de la asociación, y la inauguración de la moderna sala del Cine Teatro San Martín (con 1300 localidades y todo el confort de la época), dejaron «anticuada» la Sala del Teatro Español, la que fue concesionada por la Comisión Directiva a una serie de concesionarios que, amparados en una legislación vigente, se apropiaron durante casi tres décadas, no le hicieron ningún mantenimiento y la dedicaron a diversos usos que terminaron siendo un destartado cine el último de ellos (en el que llegaron a verse películas de terror con murciélagos reales). En 1976, se produjo la clausura municipal con un teatro en ruinas. En 1978, D. Manuel Sánchez Trepalcios, por entonces presidente de la Asociación Española de Socorros Mutuos, convocó a la sociedad azulense para evitar el fin que parecía inevitable para esta joya arquitectónica. Y así comenzaron los trabajos de reconstrucción del Teatro Español que tardaron 25 años en darse por concluidos. En las distintas etapas que tuvo la obra se inauguró en 1980 el salón cultural de la planta alta (con capacidad para 250 personas); en 1982, el bufet del Teatro; el 10 de octubre de 1992, dentro de los festejos oficiales del Ministerio de Educación por el V Centenario del Descubrimiento de América se reinauguró la sala «Manuel Sánchez Trepalcios», y en 1996 se restauró el frente del edificio. El 13 de diciembre de 1988 fue declarado Monumento Histórico Provincial (Ley 10.719) y en 1996 la Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires y el Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio le concedieron el primer Premio Nacional de restauración (categoría A2 – más de 1000 metros), galardón que compartió con el Edificio Central de Correos de Buenos Aires. Ese mismo año se presentó la obra de restauración en el III Congreso Internacional sobre Rehabilitación del

Patrimonio Arquitectónico y Edificación realizado en Granada (España). En el año 2003, con la inauguración de la Secretaría y de la sede del Viceconsulado Honorario de España, se dieron por finalizadas las labores de restauración, que habían reunido y convocado a numerosas instituciones públicas y privadas, vecinos y empresas de la sociedad azuleña, congregadas alrededor de la Asociación Española de Socorros Mutuos. El 24 de junio de 2011, según Decreto Nacional (n.º 887/2011) el Teatro Español de Azul fue declarado monumento histórico nacional.

Patrimonio conservado y mantenido. Espacios nuevos de cultura y de reunión. Un deseo de continuar el trabajo comunitario y una experiencia que, a pesar de las dificultades, había dado sus frutos se dieron cita a las puertas de una fecha, el año de 2004, antesala de una de las más importantes conmemoraciones cervantinas que hemos vivido en los últimos años: el IV Centenario de la publicación de la Primera Parte del *Quijote*.

2. El crisol: «Don Quijote: De la Mancha a la Pampa»

Del 18 al 25 de noviembre de 2004 se celebró en el Teatro Español la exposición bibliográfica «Don Quijote: de la Mancha a la Pampa», que inauguró buena parte de los centenares de exposiciones y eventos que se desarrollaron por todo el mundo desde finales de 2004 hasta principios del 2006 para conmemorar los 400 años de la Primera Parte del *Quijote*. Una exposición realizada por la Biblioteca Popular Bartolomé J. Ronco y la Asociación Española de Socorros Mutuos, que contó con la asesoría del Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá de Henares, y el apoyo de la Municipalidad de Azul, el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires, la Consejería Cultural de la Embajada de España, la Facultad de Agronomía de Azul y la Escuela Superior de Derecho de Azul.

Una exposición en la que se expusieron más de setecientas piezas cervantinas de la colección Ronco, que daba cuenta de su riqueza. Una de las colecciones bibliográficas particulares más importantes de toda América. Pero, frente a lo que sucedió en muchas de las exposiciones programadas durante el centenario quijotesco que brillaron por la repetición de contenidos o por la escasez del interés de los visitantes, los responsables de la exposición «Don Quijote: de la Mancha a la Pampa» estaban construyendo (sin saberlo) algunos de los pilares singulares de la experiencia quijotesca azuleña: un esfuerzo

que no se limitara a la propia exposición, a la simple puesta en valor de una colección patrimonial (que de por sí era también una de sus finalidades), sino que fuera motor para transmitir a los visitantes, y sobre todo, a los niños, los valores sociales, inmortales de la obra cervantina, ese «quijote», esa persona que «antepone sus ideales a sus intereses». La exposición, las explicaciones de los diferentes guías por las decenas de vitrinas colocadas en los palcos del Teatro Español no se quedaban en el esfuerzo de un acto cultural más, sino que debía ser de motor de una comunidad. Y así se sintió en Azul. (Imagen 2.)

Un Azul que fue invitado y concurrió de la mano del Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires a participar con una selección de libros en el III Congreso Internacional de la Lengua Española, que se celebró en la ciudad de Rosario (del 17 al 20 de noviembre de 2004).

Durante el mes de noviembre, los responsables de la exposición «Cervantes: de la Mancha... a la Pampa» llegaron a un acuerdo con el diario local *El Tiempo* para poder realizar una edición (13000 ejemplares) en papel periódico del *Quijote* ilustrado por Walt Disney, que la editorial Tor había publicado en 1948. De este modo, todos los niños de Azul contaron en este primer año con «su» edición del *Quijote* que podían hacer suya, ilustrar, anotar... una verdadera semilla de quijotismo en tierras azuleñas. Una prueba, una imagen de que algo nuevo, algo singular se estaba fraguando en el corazón de la Pampa.

3. El presente: el Festival Cervantino: «Soy Quixote»

En enero de 2007, la ciudad Azul, por su patrimonio quijotesco, por las actividades realizadas hasta la fecha, fue nombrada «Ciudad cervantina de la Argentina», así como en el año 2005, la ciudad mexicana de Guanajuato, sede de un importante festival teatral nacido alrededor de los entremeses cervantinos y sede del Museo Iconográfico del *Quijote* y de la Fundación Eulalio Ferrer, fue nombrada «Capital Cervantina de América». A partir de este momento, el éxito de la propuesta del año 2004 y las actividades desarrolladas por diversas asociaciones y entidades durante este periodo, adquirirían una nueva dimensión, que se vio reforzada por el éxito del primer Festival Cervantino celebrado en Azul en abril del 2007. El nombramiento de ciudad cervantina permitió establecer un programa marco de actuación basado en la *gestión comunitaria compartida*, a partir de tres ejes:



Imagen 2. Exposición: «Don Quijote: de la Mancha a la Pampa» (2004)

1. **Patrimonio:** Puesta en valor, mantenimiento y crecimiento del patrimonio cervantino que la ciudad de Azul y sus instituciones poseen.
2. **Educación:** Difusión del idioma español, y presencia permanente de la obra de Cervantes y desarrollo de los valores quijotesco en las actividades que lleven adelante los establecimientos educativos de todos los niveles.
3. **Cultura:** Promoción y fortalecimiento de las expresiones culturales locales, y los emprendimientos —científicos, académicos, artísticos, literarios, periodísticos, turísticos— que se desarrollen en torno a la obra de Cervantes y sus valores.

El Festival Cervantino, que quería dar cuenta de la celebración de este nombramiento, se ha convertido en el eje estructurador de diversas iniciativas que tienen como finalidad la de convertirse en motor de una comunidad y no solo en espacio esporádico y parcial de actividades alrededor de una determinada fecha. La cultura, los ideales y valores del «quijotismo» como un motor y no como un simple espacio de esparcimiento anual. Un reto que debe ir construyéndose año a año y que se ha ido fortaleciendo con el tiempo, convirtiendo Azul en un espacio singular (y quijotesco) dentro de los festivales cervantinos que se celebran por todo el mundo.

3.1. «SOY QUIXOTE»

Desde su segunda convocatoria, en el año 2008, el Festival Cervantino de Azul lleva como lema «Soy Quixote». Un lema que arranca de sus raíces cervantinas pero que se alza por encima de ellas pensando en ese «quijotismo», en esos valores e ideales que marcan la diferencia del festival de Azul con otros que se celebran anualmente por distintas geografías. El Festival Cervantino de Azul, que cuenta con el respaldo de la Municipalidad, está gestionado por el CODACC (Comité Directivo Azul Ciudad Cervantina), compuesto por la Asociación Española de Socorros Mutuos, la Biblioteca Ronco, el Centro Empresario, el Concejo Deliberante, la Municipalidad y representantes de la Comunidad, y en él se da cabida a numerosas actividades propuestas por particulares y colectivos azuleños. Este lema general «Soy Quixote», se va concretando cada año en diferentes lemas más específicos (el del VI Festival, el

del 2012, es «Cultura por la paz»), aunque siempre compartiendo los mismos objetivos, que se han concretado en los siguientes:

- Promover la inserción internacional de la ciudad
- Instalar a Azul y su cultura en el marco global de la sociedad del conocimiento
- Crear espacios de capacitación y reflexión para la comunidad
- Potenciar las diferentes identidades locales
- Planificar la ciudad del futuro
- Generar espacios de debate para repensar el desarrollo de la ciudad
- Promover en la ciudad la generación de un ambiente creativo para la producción cultural
- Crear el marco legal y favorecer el desarrollo de industrias culturales y turísticas
- Revalorizar las múltiples expresiones artísticas locales
- Recuperar y poner en valor diferentes espacios públicos y privados
- Favorecer el desarrollo a través del fortalecimiento de los diferentes espacios educativos

Hasta la fecha se han realizado los siguientes festivales, que muestran cómo han ido aumentando no solo el número de actividades (de naturaleza muy diversa) sino también el de los participantes y espectadores:

1. 2007 (del 19 al 29 de abril): 84 actividades con unos 12000 espectadores
2. 2008 (del 30 de octubre al 16 de noviembre): 84 actividades y más de 20000 espectadores
3. 2009 (del 5 al 15 de noviembre): 110 actividades y 28000 espectadores
4. 2010 (del 4 al 14 de noviembre): 94 actividades y más de 35000 espectadores
5. 2011 (del 3 al 13 de noviembre): 103 actividades y 50000 espectadores

Una implicación de la comunidad en la gestión y propuesta de actividades, en una participación cada vez mayor en las actividades y en el número de voluntarios que llenan de camisetas de colores la ciudad por estos días, que llegan casi al centenar y que hablan de un festival vivo, de un festival que



Imagen 3. Desfile comunitario: «El barrio cuenta su historia» (2009)

es el punto de encuentro de propuestas, de actividades, de proyectos y de iniciativas que se han ido fraguando en la comunidad azuleña a lo largo del año, y que tiene el empeño de recuperar espacios, de expandirse por todos los rincones de la ciudad.

Una de las actividades estrellas de todas las convocatorias, y que habla mucho sobre el espíritu comunitario del festival, del deseo de involucrar a toda la comunidad y hacer de los niños y las escuelas un referente del mismo es el proyecto «El barrio cuenta su historia», un desfile comunitario que es el final de un trabajo que se realiza desde varias escuelas, sobre todo en aquellas donde pueden encontrarse jóvenes en situación de vulnerabilidad social. Durante el año, en las escuelas se trabaja con los alumnos y sus familias en historias y origen de sus barrios; estas historias luego tienen que plasmarse en títeres gigantes realizados para la supervisión del artista argentino Omar «Chirola» Gasparini y un equipo de artistas locales, que luego se disfrutan en el desfile comunitario, donde nunca se olvida la figura de don Quijote, como parte ya de la comunidad azuleña (imagen 3).

3.2. LAS JORNADAS CERVANTINAS

Dentro de las actividades programadas dentro del Festival Cervantino, desde el año 2007 se celebran las «Jornadas cervantinas», que son uno de los anclajes cervantinos del Festival, que se va construyendo intentando abrirse a las necesidades de la comunidad, pero sin perder su relación cervantina, el convertirse en lugar de reunión, de diálogo, de encuentro del cervantismo argentino e internacional. Ya se han celebrado cinco jornadas, y cada año aumenta el número de participantes así como su nacionalidad, desde los alumnos y profesores de las universidades argentinas más importantes, hasta los que proceden de España, México, Brasil o de Uruguay. Las primeras jornadas, *El Quijote en Azul*, fueron publicadas en coedición con el Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá de Henares (2008) y el resto ha sido publicado por el Instituto Cultural del Teatro Español, el I. S. F. D. Palmiro Bogliano y la Facultad de Derecho de la UNICEN, con sede en Azul.

3.3. UN PATRIMONIO CULTURAL QUE NO PARA DE AUMENTAR

El festival cervantino de Azul, el proyecto alrededor de ese «Soy Quixote» mira al futuro. Y lo hace con el protagonismo que siempre se le concede a los niños, a las actividades que los tienen como motor, como protagonistas (de algunas



de ellas ya he hecho referencia), y también con el patrimonio que, año a año, va enriqueciendo la ciudad de Azul, que lo va convirtiendo en uno de los espacios con una presencia cervantina en la calle más creativos de los últimos años, como se aprecia en las siguientes obras:⁶

1. Grupo escultórico *Don Quijote de la Mancha*, realizado por el artista Carlos Regazzoni (2007). Está realizado a partir del reciclado de materiales en desuso y que representan a don Quijote, Sancho Panza, Dulcinea del Toboso y el galgo corredor (imagen 4).
2. Mural del hermanamiento entre Azul y Alcalá de Henares, realizado por el artista argentino Miguel Rep. El mural consta de dos partes, una situada en pleno casco histórico de Alcalá de Henares (realizado en junio de 2011) (imagen 5) y el otro en Azul (completado en noviembre de 2011, e inaugurado en el V Festival Cervantino) (imagen 6).

De izquierda a derecha, imagen 4: grupo escultórico de Regazzoni (2007); imagen 5: mural de Miguel Rep en Alcalá de Henares (2011); imagen 6: mural de Miguel Rep en Azul (2011)

⁶ Durante el II Festival Cervantino, en el año 2008, se realizó el Mural sobre la Historia de Azul. Un proyecto en que participó toda la comunidad a partir del diseño de Omar «Chirola» Gasparini. Durante el año 2009, el mismo artista, ahora apoyado por los alumnos de la escuela rural n.º 9 «Cacique Cipriano Catriel» realizó un mural en los muros de la escuela, donde se recuperaron diversas leyendas e historias de la zona.

A este patrimonio artístico se une también un patrimonio bibliográfico. Además de la publicación de las actas de las distintas Jornadas Cervantinas, se han llevado a cabo dos publicaciones, que han unido, una vez más, a Azul con el mundo del cervantismo:

1. *Las aventuras de don Quijote y Sancho Panza. Un Quijote para niños ilustrado por los niños de Azul*, Alfaguara, Buenos Aires, 2008. En este proyecto, que contó con el apoyo de la Embajada de España en Argentina y del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, se entregó el texto adaptado de la Primera Parte del *Quijote* (a partir de la adaptación realizada por Margarita Ferrer y José Manuel Lucía Megías) a 1500 niños entre 6 y 11 años, de 39 escuelas del partido (urbanas, rurales, públicas y privadas). Con los dibujos seleccionados de cada una de ellas, se eligieron las que aparecieron en la publicación de Alfaguara. Durante los años 2010 y 2011 se ha hecho lo mismo con la Segunda Parte del *Quijote*; en este caso, han participado 49 escuelas y un total de 3900 alumnos. Este segundo tomo está en proceso de publicación en estos momentos. A cada niño participante en el proyecto se le entregaban folios, un juego de lápices de colores y un ejemplar de la adaptación, para así no establecer diferencias entre los distintos niños de la comunidad azuleña dependiendo del tipo de escuela donde estuvieran cursando sus estudios.
2. Edición del *Quijote*, editada por José Manuel Lucía Megías e ilustrada por el artista argentino Miguel Rep, Castalia, Madrid / Buenos Aires, 2011. Esta edición se realizó para conmemorar el hermanamiento entre las ciudades cervantinas de Alcalá de Henares y de Azul. Cuenta con más de trescientas ilustraciones a color.⁷

⁷ Dentro del mismo proyecto, aunque no tenga una relación directa con el cervantismo, en el año 2011 la prestigiosa editorial argentina Ediciones Larivière publicó un *Martín Fierro ilustrado por artistas españoles*, auspiciado también por el proyecto Azul, ciudad cervantina.

4. Una mirada puesta en el futuro: el quijotismo vivo de Azul

No es difícil encontrar escaparates con temas cervantinos y quijotescos durante las fechas del Festival Cervantino. Hay un deseo de participar desde los espacios más personales, los más cotidianos en un espíritu que ha encontrado en las tierras pampeanas de Azul espacio propicio para desarrollarse. El nombre de don Quijote y de los personajes inmortales de la obra cervantina se van filtrando en el día a día de Azul, desde un dulce propio de Azul con nombre quijotesco («Dulcinea») nacido de un concurso celebrado en el 2008, presentado por el Centro Empresario, a «Chocolates Quijote», por quedarnos solo con dos dulces ejemplos.

Como se ha indicado, la escuela ha estado muy presente desde el principio en los proyectos azuleños, de ahí que el *Quijote* sea un texto habitual en sus aulas y no hay niño que no haya ilustrado, haya leído, haya interpretado alguna vez algún pasaje de la obra cervantina. Un *Quijote* vivo, un *Quijote* sentido como algo cercano. Dentro del marco del hermanamiento entre Alcalá de Henares y Azul, se ha comenzado un programa de acercar a los niños azuleños y los alcalaínos gracias a las posibilidades de comunicación de la tecnología informática. Durante el mes de mayo de 2012 se realizó el primer encuentro virtual entre dos escuelas: la de Dulcinea del Toboso de Alcalá de Henares y una escuela rural de Azul. Un encuentro virtual donde se daba lectura de los relatos escritos por los alumnos que querían mostrar a sus compañeros transoceánicos algunas de sus costumbres. Don Quijote y Martín Fierro cabalgan juntos en muchos de los paneles de las escuelas azuleñas. Dos compañeros. Dos amigos.

No han pasado ni diez años, y Azul se ha convertido, por derecho y por esfuerzo, en un singular centro cervantista. Más allá de las reuniones científicas que nos reúnen y que permiten un acercamiento global y polifónico a la obra y la vida de Cervantes, más allá de las asociaciones que nos permiten conservar y agrandar lugares de encuentro y diálogo, más allá de las instituciones —universitarias, académicas, estatales— que se dedican a dar a conocer un poco más el legado cervantino, el cervantismo sigue estando vivo en tantos proyectos, en tantas propuestas, en tantas iniciativas que toman el ejemplo de don Quijote —el ejemplo actual de la definición académica— para luchar por «causas que se consideran justas». Esfuerzos para ir construyendo, poco a poco, con claros y sombras, con errores y aciertos, una sociedad mejor, una sociedad donde no triunfe el provecho y la conveniencia personal sino que se trabaje de forma desinteresada y comprometida para mejorar nuestro entorno, para hacer realidad el sueño de un mundo mejor.

En Azul, en el corazón de la Pampa, en la ciudad cervantina de la Argentina se ha ido configurando, en un espacio de tiempo realmente corto, una experiencia singular que ha tomado a don Quijote, a los valores que representa y ha representado a lo largo del tiempo, como piedra angular. Una experiencia que va más allá de una fecha concreta y de una actividad. Una experiencia que ha convertido a su Festival Cervantino es una de las citas anuales que todo cervantista debe conocer, debe disfrutar. Una experiencia singular en la que no es extraño ver pasear a don Quijote y a Sancho Panza por sus calles, montados sobre Rocinante y su rucio. Y lo hacen con una sonrisa.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis, «Una sentencia del *Quijote*», *Azul*, n.º 4 (1933) (reeditado en *Textos recuperados (1931-1955)*, Emecé, Buenos Aires, 2002).
- Catálogo de la Exposición «Cervantes... de La Mancha a la Pampa», Biblioteca Popular de Azul «Bartolomé J. Ronco» / Asociación Española de Socorros Mutuos de Azul, Azul, 2004.
- Parada Alejandro, E., *Martín Fierro en Azul (Catálogo de la colección martinfierrista de Bartolomé J. Ronco)*, Academia Argentina de las Letras / Dunker, Buenos Aires, 2012.
- Rodríguez, Enrique C., «El escritor inglés Julian Barnes enriqueció el patrimonio cervantino de la Casa Ronco», *Revista Cultural Maná Azul*, año 2, n.º 3 (otoño 2009), pp. 42-43.
- y José Manuel Lucía Megías, «Biblioteca Popular de Azul “Bartolomé J. Ronco”: patrimonio al servicio de la comunidad», conferencia presentada al I Encuentro Nacional de Instituciones con Fondos Antiguos y Raros, del 25 al 28 de abril de 2011, convocado por la Biblioteca Nacional de Argentina. (Texto completo en <http://www.bn.gov.ar/i-encuentro-nacional-de-instituciones-con-fondos-antiguos-y-raros>).
- Sosa, Marta, y Gonzalo Berrios, *Azul Cervantina*, MovieGraf, Azul, 2009.

Don Quijote lector leído: hipótesis para una relectura de la teoría girardiana del deseo mediado

SARAH Malfatti
Universidad de Granada

Introducción

La ostentada y funcional metaliterariedad de la novela cervantina, pretexto y eje de toda la acción narrativa, sufre en la segunda parte de la obra una evolución que supera la idea de juego de referencias intra y extratextuales para transformarse en un complicado mecanismo autorreferencial.

La renovada ambigüedad se muestra de inmediato en el protagonista, que tomando conciencia de su estatuto de personaje literario (convirtiéndose, es decir, en un «lector leído»), se verá obligado a un sustancial cambio de referencias: si analizamos estas transformaciones a través de la teoría de Girard sobre la mediación del deseo, será posible comprender y justificar el cambio representado por la introducción del doble novelesco del protagonista, un cambio que tiene como éxito el paradójico deslizamiento hacia el interior del mediador del deseo de don Quijote.

El filósofo francés, en su ensayo de 1961 *Mentira romántica y verdad novelesca* (Girard 1985), identifica un hilo conductor en la novela moderna, desde Cervantes hasta los esnob «héroes» proustianos, que no se basa en la idealizada espontaneidad romántica (una mentira, según él), sino en la omnipresencia del deseo mediado (la verdad novelesca). Los protagonistas de la novela moderna toman prestados sus deseos que, siendo heterónomos, son suscitados por el deseo que otra entidad, una entidad modelo, siente por el mismo objeto. La relación entre sujeto deseante y objeto deseado no es entonces una relación directa, linear e inmediata, sino triangular: entre los dos se interpone el citado modelo, que Girard llama mediador. Y es precisamente el mediador,

su ser, que atrae al sujeto deseante, sobre todo en aquellos casos (desde Julien Sorel hasta el dostoiévskiano hombre del subsuelo y los protagonistas de la *Recherche*) en que el débil y solitario sujeto busca, y encuentra, a un modelo al que atribuir todo lo que le falta y todo lo que quiere ser. Hacia este mediador, que representa al mismo tiempo un ideal y un obstáculo, el sujeto se dirigirá alternado y mezclando sentimientos ambivalentes, que irán desde una servil idolatría hasta el odio más profundo.

Girard utiliza la novela cervantina y su protagonista como modelo de «deseo según el otro» (Girard 1985), en un caso de mediación todavía bastante inocua, y para ejemplificar la función seminal de la literatura: el deseo de don Quijote no es en ningún momento y a ningún nivel autónomo y espontáneo, sino constantemente mediado por otra entidad (la literatura caballeresca personificada por Amadís de Gaula). Esta entidad, que posee el objeto deseado, es imitada por el sujeto deseante que puede así pensarse diferente de lo que es realmente y acercarse a dicho objeto, que según el filósofo francés es, en el caso cervantino, la existencia caballeresca. Amadís de Gaula, el mediador del deseo de don Quijote, representa entonces según Girard el ejemplo perfecto de lo que viene llamando mediador externo: un personaje lejano, completamente ajeno a la realidad del sujeto deseante y por esto inalcanzable.

Sin embargo las innovaciones introducidas por el autor en el volumen de 1615 no pueden dejar invariada, en nuestra opinión, la relación de don Quijote con el mundo de la caballería, con la literatura y sobre todo con la figura del mediador: ahora más que nunca, con la introducción de nuevos lectores dentro del mecanismo novelesco, las instancias lectoras se hacen fundamentales para el desarrollo narrativo y para la personalidad del protagonista. ¿Quiénes son entonces estos nuevos lectores? ¿Cuál es la relación que tienen con el autor, con el libro y con el protagonista hecho literatura? ¿Cómo evoluciona en relación a estas nuevas propuestas intertextuales el deseo del protagonista de ser caballero andante? Contestando a estas preguntas podemos intentar descubrir cómo influye esta diferente perspectiva en la asimilación de un nuevo mediador, un mediador interno muy peculiar.

Los Lectores

A lo largo de la primera parte de la novela el deseo de Alonso de hacerse caballero andante está profundamente condicionado por su histórica lectura de la literatura de caballerías, y en particular por la obsesión lectora hacia las

aventuras de algunos personajes, figuras ficticias que el hidalgo toma como indiscutibles e incorruptibles modelos de vida y de acciones caballerescas, y por las cuales se deja guiar en su recorrido imitativo. Vemos sin embargo, haciendo referencia a la definición de deseo triangular y a todos sus corolarios, sobre todo los que definen las características de los mediadores, cómo en la segunda parte de la novela se presenta un cambio esencial en la figura y en los atributos del mediador del deseo de don Quijote.

Algunos personajes de la segunda parte de la novela, que actúan primero en el papel de lectores implícitos (definibles como estrategias narrativas según la teoría del Lector Modelo de Umberto Eco),¹ llegan a ser piezas activas del juego metaliterario. Este mecanismo será enfatizado por Cervantes con la tematización de la Primera Parte, recurso (meta)literario que sirve de pretexto por una serie de episodios que marcarán la oscilación entre lo real y lo imaginario, y también con la tematización de la continuación de Avellaneda. Dejará de esta manera que la espiral intertextual que ya había caracterizado la Primera Parte halle niveles de verdaderos vértigos literarios, donde se hará cada vez más difícil distinguir lo literario de lo no-literario, lo ficticio de lo «real».

Para analizar estos caracteres puede resultar útil volver a considerar los prólogos de las dos partes de la novela, prólogos con los cuales Cervantes se dirige directamente hacia los futuros lectores de su libro, y por eso, implícitamente, también hacia algunos personajes.

Según sugiere Eco en *Lector in fabula* (1994) un texto, definido como una cadena de artificios expresivos que deben de ser actualizados por un receptor, postula su propio destinatario como condición indispensable de su propia potencialidad significativa: un texto entonces se emite siempre porque alguien pueda ponerlo en acto, es decir pueda cooperar a su actualización siguiendo los rastros dejados por el propio autor. Prever un lector modelo no significa solamente desear su existencia, sino que implica el hecho de tener que formular el texto de manera que esto pueda construir su lector: el autor por una parte presupone el lector modelo, pero por otra construye su competencia.

En uno de los fragmentos más significativos del prólogo de la Primera Parte, Cervantes deja a su público la tarea (y la enorme libertad a esa relación) de poder decir y pensar todo lo que quiere acerca de lo que está a punto de leer: el autor otorga al lector el poder de decidir según su propio entendimiento sobre los hechos narrados, sin por eso abdicar definitivamente a su propia libertad creativa (no olvidemos que Eco subraya varias veces, y lo

¹ Parece especialmente interesante para nuestro análisis lo que Eco define como la «plusvalía» aportada por el destinatario del texto en el momento en que el autor decide dejar al lector la iniciativa interpretativa —evidentemente con un suficiente margen de univocidad— controlando de toda manera la cooperación.

hará en obras posteriores con aún mayor eficacia, la importancia de los límites a la libertad del lector).

Es como si el autor tuviese muy claro el público potencial de su obra literaria, y estuviese advirtiendo de la sencillez solamente aparente de la historia que cuenta y de su protagonista. El lector en el que está pensando tendrá entonces que moverse dentro de las posibilidades interpretativas de la misma manera en la que él se ha movido en los ámbitos de la creación: Cervantes presupone, persiguiendo una vez más un ideal de duplicidad, dos tipos diferentes y complementarios de receptores, uno que llegue hasta los niveles más profundos de la palabra escrita y viva la experiencia estética, y otro más ingenuo que se quede en el nivel más superficial de la obra, es decir en su horizonte «pseudohistórico», apreciando sobre todo su faceta cómica y divertida. Actuando de esta manera Cervantes confirma su objetivo, que sin duda es el de entretener, pero también de criticar racionalmente una determinada literatura analizando las diferentes posibilidades de lectura reflejadas en los múltiples niveles de escritura.

A juzgar por la conducta del bachiller, de los duques y de la corte, podemos decir que todos estos personajes pertenecen a aquella parte de público preocupado antes de todo por su propia diversión, un público que ha leído las aventuras de don Quijote como una crónica muy entretenida, atribuyéndole entre otras cosas un estatus de verdad sugerido probablemente por la cercanía cronológica de los eventos narrados y, para algunos de ellos, por el conocimiento previo de los protagonistas.

Los lectores que encontramos en el segundo volumen, en particular Sansón y los duques, forman parte de aquellos receptores a los que se dirige el autor introduciendo su novela: demuestran cómo esta tercera salida es la directa emanación de los acontecimientos narrados por Cide Hamete Benengeli, y cómo los personajes cambian precisamente a causa de estos mecanismos metaliterarios. El protagonista es ahora, para quien ya le conoce y para aquellos que lo encontrarán durante sus viajes (¡incluso para Sancho!), al mismo tiempo una persona en carne y hueso y una figura literaria. Como ya había ocurrido con Alonso, el destino de estos lectores es el de hacerse personajes, personajes que a su vez, empujando el héroe hasta identificarlo y hacerlo identificar con su mediador, crearán episodios leídos por otros lectores. Así como Alonso Quijano, para transformarse en don Quijote, había interpretado como históricas y reales las novelas de caballerías, de la misma

manera los nuevos lectores, esta vez justificados en la distorsión interpretativa por la cercanía espacial y cronológica, miran a las aventuras del hidalgo como a hechos reales, eliminando totalmente, al momento del encuentro con el protagonista, las diferencias entre lo real y lo narrado.

Un nuevo mediador

Una vez adquirido y comprobado su papel literario, y anulados los límites de lo ficcional gracias al encuentro con sus propios lectores, don Quijote, como aspirante caballero, parece dejar de apoyarse en la literatura caballeresca para centrarse en sí mismo como personaje protagonista de un libro de aventuras, legitimado precisamente por los varios lectores que encuentra y que confirman su adquirida fama literaria. Tomando como modelo y referencia para sus acciones futuras sus propias aventuras, su otra identidad de personaje novelesco, se demuestra plenamente consciente de que a partir de la publicación de las gestas de don Quijote, su destino es inseparable de su existencia literaria.

Junto a esta singular toma de (auto)conciencia, el carácter de don Quijote sufre otra revolución provocada precisamente por las múltiples y diferentes lecturas de la historia que lo ve protagonista: el público, el real pero sobre todo el ficticio, lee sus aventuras y somete el personaje a una disección literaria que subvierte, en la práctica caballeresca como en la formulación de sus deseos, su integridad de (aspirante) caballero andante, discípulo y fiel imitador de Amadís de Gaula, desintegrando poco a poco la aparentemente indisoluble fe en los héroes literarios que han inspirado y guiado sus primeras aventuras.

El hecho de desdoblarse en el papel literario de caballero andante, de enfrentarse a sí mismo y en consecuencia a la fama que ha venido deseando a lo largo de toda la Primera Parte, pone a nuestro protagonista en el centro de una complicada relación entre los lectores, el autor y los personajes de su propia historia. Descubrir que la vida y las aventuras de don Quijote y Sancho han sido narradas no cambia solamente el curso de los eventos y la entidad de los acontecimientos, sino que contribuye también a un cambio más íntimo y a una sustancial sustitución de referencias en la voluntad de Alonso.

Reflexionando entonces sobre la relación de dependencia entre el segundo volumen y la publicación del primero, especialmente a nivel narrativo, y sobre el hecho de que don Quijote empiece a tomar a don Quijote personaje literario como punto de referencia para su vida «real», podemos notar cómo el papel que antes pertenecía a la épica caballeresca, eje temático y motor de la acción

en la Primera Parte, se asigne ahora a la novela que Cide Hamete Benengeli escribe sobre el caballero de la Mancha.

Cuando don Quijote se proclamaba discípulo y admirador de Amadís de Gaula, definiendo la perfección de la caballería basándose en la aproximación al modelo exterior, declaraba abiertamente, según Girard, haber renunciado en favor de Amadís a la característica peculiar de cada individuo, es decir que abdicando de su voluntad él ya no elige los objetos de sus deseos, sino que el mismo Amadís los elige en su lugar. El discípulo, sigue Girard, se dirige hacia aquellos objetos que el modelo clásico de la caballería le indica. Sin embargo cuando se da cuenta gracias a Sancho y Sansón Carrasco de que sus aventuras han sido publicadas y sobre todo leídas, todo cambia: parece cambiar, como hemos dicho, el objeto del deseo, pero sobre todo su mediador.

Intentemos ver entonces más de cerca de qué manera se produce este cambio: si pensamos en el triángulo del deseo imaginado por Girard, vemos en los tres vértices respectivamente a don Quijote (sujeto), a Amadís (mediador), y a la existencia caballeresca (objeto). Pero si intentamos mirar un poco más atentamente notamos cómo Amadís en el papel de mediador del deseo no representa solamente el ejemplo más fúlgido de la caballería andante, sino también, en su propia esencia, la idea de existencia y de fama literaria. Es decir que lo que don Quijote desea tan ardientemente, ser caballero andante, es una idea que pasa a través del filtro de la fama literaria (representada en la Primera Parte, como hemos dicho, por el personaje Amadís), un elemento fundamental en fomentar el entusiasmo del protagonista hacia las aventuras. En el segundo volumen, con la edición, la difusión y la lectura «masificada» de sus proezas, don Quijote parece perder parcialmente de vista a sus maestros para centrarse en su propia vicisitud, empezando al mismo tiempo un camino de reforma de su personalidad que comporta, como hemos dicho, una mutación en la sustancia del deseo y en su mediador. El deseo del protagonista, una vez descubierta su otra existencia y obtenida la fama caballeresca que venía anhelando y quizás envidiando a sus propios modelos, es ahora el de mantener el estatus adquirido y confirmar su existencia literaria creando nuevas oportunidades narrativas para su autor.

En lugar de la literatura caballeresca, en el papel de guía y mediador de acciones y deseos, aparece él mismo, o mejor dicho aparece el don Quijote personaje literario, protagonista de aquellas aventuras que Alonso ha vivido en primera persona y que ahora están impresas y leídas.

Esta revolución, que a nivel narrativo y metaliterario es sin duda sustancial, nos lleva, como hemos anticipado, hacia la dimensión del llamado mediador interno, aunque de una manera que no coincide totalmente con la definición formulada por Girard. Mientras antes la distancia entre las dos esferas de posibles (la del mediador y la del sujeto deseante) era tan grande que no podía en ningún caso permitir el contacto entre las dos, ahora, con la nueva existencia literaria del protagonista, la distancia no solamente se reduce (como en los casos más típicos de mediación interna) sino que llega incluso a desaparecer.

Con esto no queremos llegar a decir que sus intenciones se han vuelto espontáneas: sigue habiendo un mediador, y con muchos de los rasgos del mediador interno, entre ellos una mal celada rivalidad y una constante voluntad de superarse a sí mismo para superar de esta manera al otro. El sujeto intenta adquirir el prestigio de un mundo hasta ahora desconocido personalmente, el de la fama literaria, y descubierto precisamente gracias al encuentro con su doble de papel y con sus lectores. La lectura, esta vez de los demás, es lo que despierta este nuevo aspecto de su deseo de existencia literaria: se descubre a través de ojos ajenos y quiere confirmar lo que estos ojos han leído.

Pero sin embargo la imitación, en la segunda parte del *Quijote*, concierne un modelo que no se limita a ser próximo al sujeto imitador, sino que llega a ser, y es este el aspecto absolutamente original de todo este controvertido juego metaliterario, una emanación del sujeto mismo, su doble literario: el imitador por excelencia, el hidalgo loco ahora caballero literario, es imitado a su vez por su doble real.

¿Cuáles son entonces las características de esta extraña y absolutamente peculiar relación sujeto-mediador? Según Girard, en los casos de deseo mediado por un mediador interno y cercano al sujeto, se desarrollan sentimientos extremos que demuestran cómo el sujeto llega a odiar, llevando al extremo la rivalidad y la envidia que esta relación supone, la entidad que media y dicta sus voluntades. Dada la absoluta clarividencia del mediador con respecto a las acciones del sujeto deseante, este último tiene que utilizar todas sus energías y sus recursos en disimular su imitación, una imitación que por otra parte rige toda su existencia, dado que cualquier ostentación puede incrementar el deseo de otros rivales (uno de estos rivales será precisamente Avellaneda, profanador del deseo caballeresco de Alonso). En las primeras dos salidas de don Quijote la dedicación a sus maestros no esconde ningún tipo de

rivalidad: es verdad que don Quijote quiere llegar por cualquier medio a obtener lo que sus héroes detentan, pero los modelos, como ya decía Girard, son tan inalcanzables que ninguna envidia parece ser creíble. Sin embargo el acercamiento del que hemos hablado, la superposición de las dos identidades del protagonista, no puede prescindir de una mezcla de veneración y rencor hacia lo que el héroe, representante de aquella subjetividad novelesca que, otra vez según Girard, odia a sí misma, sigue y seguirá imitando hasta una verdadera autointoxicación psicológica.

El objeto, siempre según Girard, solo es el medio utilizado por el sujeto para llegar al mediador, y a través de su posesión el héroe de la novela espera un sustancial cambio de su propio ser. Este cambio, en el pasaje del primer al segundo volumen, se ha verificado, y el antiguo mediador ya no parece ser adecuado, en esta nueva perspectiva, para inspirar el deseo de don Quijote: este último ya no necesita pensarse a sí mismo a través de Amadís, no necesita querer ser Amadís. Con la conversión a personaje literario don Quijote ha llegado al mismo nivel de su antiguo mediador: este último, como para Julien Sorel, ha bajado a la tierra, a un mundo que para Alonso no es sólo uno de los mundos posibles de la literatura, sino que es «su» mundo. Ahora don Quijote «persona» desea lo que desea don Quijote «personaje».

El deseo triangular lleva a la desfiguración del objeto, y la imaginación del sujeto deseante sumada a la potencia del mediador crea la ilusión. La presencia del otro es tan poderosa e influyente sobre el deseo del sujeto que vale mucho más que cualquier experiencia: el don Quijote literario, con su fama y todos sus lectores y admiradores, gana sin ningún esfuerzo sobre la experiencia de Alonso, que, no obstante el éxito no exactamente glorioso de sus precedentes empresas caballerescas, se lanza en una tercera salida y en otras varias aventuras, entre las cuales la principal, según él, es el intento de salvar a Dulcinea de los malvados encantadores. Es precisamente de esta manera que nuestro protagonista intenta disimular, a los ojos del autor y al mismo tiempo de nosotros los lectores (una vez más los reales y los ficticios), su verdadera intención: seguir siendo el protagonista de aventuras tan increíbles que serán dignas de ser narradas y leídas. Y lo intentará con todas sus fuerzas, justificando cada acción emprendida con la más honorable de las tareas caballerescas, salvar a una pobre dama en peligro, porque es demasiado fuerte el poder de un autor que se ha demostrado tan omnisciente como para poder escribir sobre acontecimientos a los que solo Sancho y él han asistido. El autor, responsable de

la fama literaria junto con los lectores, no tiene que descubrir las verdaderas intenciones del sujeto, o la rivalidad sería demasiado oprimiente, y el objetivo deseado correría el riesgo de ser desvelado a todos sus contendientes.

Pensamos por ejemplo en las aventuras ocurridas en la corte de los duques: ¿quién es para todos ellos don Quijote sino el personaje protagonista del libro que acaban de leer (y no una «persona»)? Los nobles, entretenidos por la lectura del primer volumen de las aventuras del caballero de la Mancha, se sirven de la pareja don Quijote/Sancho para reproducir lo leído y convertir temporalmente el mundo real en una burlesca realidad de papel. O reflexionamos sobre el descubrimiento, por parte del protagonista, de la edición apócrifa de sus aventuras, hecho que lo lleva a cambiar el curso de los eventos, que ahora más que nunca son al mismo tiempo reales y literarios, precisamente para desmentir la palabra escrita por Avellaneda. En estos casos vemos muy bien cómo los límites de aquel desdoblamiento del que hablamos antes se van borrando, y las dos personalidades del caballero se van fundiendo hasta que para él mismo resultará difícil reconocer su verdadera naturaleza.

En nuestra opinión el propio don Quijote, al mismo tiempo víctima y verdugo en este vertiginoso juego de referencias textuales y de cambios ontológicos, es el ejemplo de otro nivel más de triangulación del deseo. No es entonces la historia de *El curioso impertinente* el único ejemplo de deseo mediado internamente dentro de la novela cervantina, como apuntaba Girard: también Alonso y don Quijote, como Anselmo y Lotario, mantienen este tipo de relación. La diferencia está en el hecho fundamental de que en el primer caso el acercamiento al mediador llega a suponer no solo un contacto entre los dos, sino incluso una superposición.

La muerte de la ilusión

La realidad, como apuntaba Carlos Fuentes en su comentario al *Quijote* (Fuentes 1976), es a esta altura una realidad contagiada por otra realidad de palabras y papel, en que la regla escolástica sobre la univocidad de lectura del mundo va desapareciendo, y un personaje literario llega a contagiar el universo en que ha sido creado y a interactuar con sus propios lectores.

Sin embargo con la muerte de los sujetos deseantes, o con la capitulación de sus parábolas existenciales y narrativas, la ilusión del deseo se interrumpe y el personaje encuentra de nuevo su impresión auténtica, escondida hasta entonces debajo de la opinión de otros. El héroe se da finalmente cuenta de

haber sido desviado de su propia voluntad y llega a comprender el proceso de mediación que ha permitido el malsano desarrollo de su ilusión y ambición. El deseo que ha estado alienándolo durante toda su existencia, y más cada vez que la distancia entre él y el mediador se iba haciendo más sutil, se muestra finalmente por lo que realmente es: un engaño.

Ampliando la definición dada por Girard, e incluyendo al don Quijote de 1615 en el grupo de sujetos guiados por un mediador interno, podemos quizás comprender mejor el epílogo de sus aventuras y la renuncia a su fe en la caballería: el héroe ha confiado en las promesas falaces hechas por una entidad exterior, que en el caso de Alonso han sido los libros de caballerías, espejos distorsionados de la fama literaria anhelada por el protagonista.

La punzante sátira cervantina hacia el género, llevada a cabo no solo con la explícita comicidad sino con reiteradas digresiones críticas, es el medio para rebelarse a la fama obtenida por la épica caballeresca, que es precisamente la ilusoria promesa a la cual don Quijote ha entregado su existencia y su voluntad. Una vez desvelada la ilusión, a través de un camino de acercamiento y peligroso intercambio con su identidad de papel, lo que le queda al héroe, a Alonso, ya no don Quijote, es renunciar a su deseo, que se ha ido haciendo metafísico,² y descubrir en el mediador la similitud que hasta ahora ha intentado esconder.

Don Quijote solo puede ser personaje de papel, instancia narrativa: solo puede ser leído. Pero la superposición entre «persona» y «personaje» ha sido tan extrema, y la identificación del uno con el otro tan intensa, que la única manera de salir de la mentira es la renuncia a la vida misma. El héroe, como subraya Girard, pronuncia palabras que contradicen toda su existencia de sujeto deseante, todas las ideas que han llevado la narración hasta el final: renuncia a su mediador y se acerca al propio autor, que reafirma la derrota del deseo con la muerte de su protagonista, intoxicado por una espiral de autorreferencialidad que no permite ninguna recuperación, por mucho que el otro sujeto deseante, Sancho, cuyo mediador es el mismo don Quijote, intente llevarle otra vez a la ilusión. Cervantes confirma todas sus intenciones, calla todas las fuerzas centrífugas que han desatado el deseo enfermizo de su protagonista, desde la épica caballeresca hasta el «escritor fingido y tordesi-llesco» (*Quijote*, p. 1105), guardando para sí mismo, a través de Cide Hamete Benengeli, el derecho a controlar los deseos de su protagonista, aquel héroe que solo muriendo ha podido reconciliarse con su creador y prescindir de todas las influencias que han ido desviando su existencia y su voluntad.

Bibliografía

- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Santillana, Madrid, 2009.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1994.
- *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Bompiani, Milano, 2004.
- *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano, 2004.
- *La struttura assente*, Bompiani, Milano, 2008.
- *Opera Aperta*, Bompiani, Milano, 2009.
- Fine, Ruth, *Una lectura semiótico-narratológica del «Quijote» en el contexto del Siglo de Oro español*, Iberoamericana, Madrid, 2006.
- Fuentes, Carlos, *Cervantes o la crítica de la lectura*, Joaquín Mortiz, México, 1976.
- Girard, René, *Literatura, mimesis y antropología*, Gedisa, Barcelona, 1984.
- *Mentira romántica y verdad novelesca*, Anagrama, Barcelona, 1985.
- *Mimesis and theory: essays on literature and criticism, 1953-2005*, Stanford University Press, Stanford, California, 2008.
- Pérez, Ashley Hope, «Into the Dark Triangle of Desire: Rivalry, Resistance, and Repression in “El curioso impertinente”», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 31.1 (2011), pp. 83-107.
- Scholes, Robert, *Semiotics and interpretation*, Yale University, New Haven, 1982.

² Con esta definición Girard quiere subrayar el carácter ilusorio del objeto deseado, junto con la renuncia intrínseca a toda posibilidad de satisfacción. Se recupera de esta manera la idea de la irreductible heteronomía que, según la filosofía del deseo de E. Lévinas, proyecta la individualidad del sujeto deseante sobre una alteridad inasumible y arrebatada su voluntad sin ofrecer recambio.

El Quijote y la autopoiesis

HOWARD MANCING

Purdue University

Autopoiesis es un vocablo nuevo para la mayoría de los humanistas. Se trata de un concepto que introdujeron dos neurobiólogos chilenos hace unos cuarenta años y que modifica de una manera importante la teoría de la evolución de Charles Darwin y la «nueva síntesis» de esta teoría que fue desarrollada en la primera mitad del siglo xx. Es un concepto que también tiene mucha validez para el estudio de la literatura. Es un concepto que, como veremos, se ilustra perfectamente en el *Quijote* de Cervantes. La autopoiesis también tiene unas implicaciones importantes para la teoría literaria.

Humberto Maturana, profesor de biología en la Universidad de Santiago de Chile a mediados del siglo xx, ya empezaba a concebir las ideas que iban a conducir a la formulación de la autopoiesis cuando entró en colaboración con su exestudiante Francisco Varela. Juntos publicaron su importante libro *De máquinas y seres vivos: Autopoiesis: La organización de lo vivo* en 1973. Continuaron desarrollando sus ideas hasta publicar en 1984 la obra que, más que cualquier otra, iba a definir la autopoiesis: *El árbol del conocimiento: Las bases biológicas del conocimiento humano*.

La etimología griega de la palabra nos explica de lo que se trata: *auto*, ‘a sí mismo’, y *poiesis*, ‘creación’. La idea se refiere a la manera de que un organismo se genera a sí mismo dentro de su contexto: contexto físico, histórico, social, lingüístico. La idea nació mientras Maturana y Varela estudiaban la manera en que las células del cuerpo de todo ser vivo se generan, se rehacen, se forman durante el proceso de vivir, y la manera en que esta autoformación depende en gran parte del contexto, del medioambiente, dentro del cual existen. Maturana (2004:17) ha explicado la manera en que se le ocurrió lo esencial de la idea que iba a ser central a su obra:

Así, un día que yo visitaba a un amigo, José María Bulnes, filósofo, mientras él me hablaba del dilema del caballero Quejana (después Quijote de la

Mancha) en la duda de si seguir el camino de las armas, esto es el camino de la *praxis*, o el camino de las letras, esto es el camino de la *poiesis*, me percaté de que la palabra que necesitaba era *autopoiesis* si lo que quería era una expresión que captase plenamente lo que yo connotaba cuando hablaba de la organización circular de lo vivo.

Es de notar que así don Quijote estaba presente en el acto de descubrimiento de este concepto clave; por eso me parece oportuno hablar de la autopoiesis en el *Quijote*.

Pero antes de discutir el papel de la autopoiesis en la novela de Cervantes, quiero comentar un poco más las implicaciones de la idea. Un ser vivo no es una máquina. Una máquina es algo hecho por el hombre para usar de cierta manera y si se rompe o si se estropea una parte la máquina puede dejar de funcionar y alguien tiene que arreglarla o se queda inútil. Una máquina (o cualquier otro producto material fabricado por el hombre) depende así de la intervención de alguien o no es nada. Un ser vivo es radicalmente diferente: se está rehaciendo constantemente. Todo ser vivo, según Maturana y Varela, es un sistema autopoietico; es decir, un sistema que «se levanta por sus propios límites, constituyéndose como distinto del medio circundante por medio de su propia dinámica, de tal manera que ambas cosas son inseparables» (1990:40). Todo ser vivo, todo sistema dinámico, está continuamente creándose —produciéndose, inventándose, modificándose, renovándose—. Sí que puede haber intervención médica en el caso del ser humano, pero no me refiero a eso, sino al hecho de que un ser vivo *vive*, y no solo existe, como una máquina. Me refiero a las continuas relaciones que existen entre mente, cerebro, cuerpo y contexto, y a la manera en que creamos nuestro mundo cognoscitivo, la manera en que hacemos nuestro conocimiento pragmático en relación con la realidad externa —la realidad social tanto como física—.

Una máquina, por ejemplo un ordenador, es la misma cosa en las selvas amazónicas y en las nieves canadienses, pero un ser vivo, un animal, no: el animal se adapta al contexto en que vive. Se adapta física, emocional, y socialmente, a su contexto. Se adapta mientras vive, se adapta para continuar viviendo, se adapta en todo lo que hace. Y he aquí otro aspecto importante de la obra de Maturana y Varela: vivir es hacer. Para ellos, «todo hacer es conocer y todo conocer es hacer» (1990:21): vivir es acción en la existencia como un ser vivo. Lo que conocemos, y lo que hacemos, no es solo un aspecto de nuestro ser cognoscitivo,

es igualmente parte de nuestro ser físico. Toda adaptación biológica o evolutiva es parte de nuestro conocimiento del mundo. Lo que hacemos, lo que sabemos hacer, es lo que somos: vivir es conocer; conocer es hacer.

El psicólogo británico Henry Plotkin también describe todo conocimiento humano en términos de la adaptación evolutiva: «Saber algo quiere decir incorporar lo sabido dentro de nosotros» (1993:ix; traducción mía). Saber algo es saber hacerlo; para hacer algo, tenemos que tener el cuerpo y el cerebro que lo hacen posible. Todo lo que hacemos, lo hacemos como resultado de las adaptaciones evolutivas de nuestra especie. La conclusión lógica y necesaria, entonces, es que todo conocimiento es, a fin de cuentas, biológico. Pero al mismo tiempo es un hecho fundamental que todo conocimiento solo es posible dentro de contextos sociales. Así es que todo conocimiento es, al mismo tiempo, tanto social como biológico. Conocer o saber algo consiste en una relación entre el que sabe y lo sabido; es un acto que tiene lugar en un contexto.

El proceso de hacer algo —de funcionar, de vivir— dentro de, y con respecto a, un contexto es lo que llaman Maturana y Varela (1990:65, 84) «acoplamiento estructural». Esta idea es central al proceso de la autopoiesis: todo lo que se hace, se hace dentro de un contexto y en relación a este contexto. El hacer depende del contexto al mismo tiempo que depende del ser vivo.¹ (Y aquí podemos recordar el «yo soy yo y mi circunstancia» de Ortega y Gasset.) Para Maturana y Varela (1990:149), «el hecho de vivir —de conservar ininterrumpidamente el acoplamiento estructural como ser vivo— es conocer en el ámbito del existir. Aforísticamente: vivir es conocer (vivir es acción efectiva en el existir como ser vivo)». Por ejemplo, en el contexto de la España del siglo XXI, uno puede vivir en las afueras, llegar a la ciudad por tren, trabajar en una oficina de un rascacielos, votar en unas elecciones democráticas, mantener contacto constante con los amigos por medios electrónicos, etc. El hombre o la mujer que tal hace se ha acoplado estructuralmente con su medioambiente. Pero en el contexto de la España del siglo XVI tal acoplamiento no era posible, y el caso de Alonso Quijano lo ilustra muy bien.

Nuestros comentarios hoy empiezan precisamente al principio de la novela, con el pasaje que contemplaba José Bulnes, amigo de Humberto Maturana: el momento en que el hidalgo de la Mancha está vacilando entre las letras y las armas. Dice el narrador que el protagonista pensaba en cierto libro de caballerías y que «muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y darme fin al pie de la letra» (*Quijote*, p. 116). (Y sea dicho entre paréntesis que el libro

¹ James J. Gibson, en sus importantes estudios sobre la percepción (sobre todo 1979), ha inventado el concepto de *affordance*. No es un concepto objetivo ni subjetivo, sino de la relación entre el ser vivo y su medioambiente (tanto físico como social). La semejanza entre las teorías de Maturana y Varela y las de Gibson es obvia y subraya la necesidad de estudiar al ser vivo dentro de su contexto.

de caballerías que pensaba continuar era el *Belianís de Grecia*, tal vez —después del mismo *Amadís de Gaula*— el de más fama y más influencia en el siglo xvi.)² Pero a fin de cuentas nuestro héroe rechaza la idea de hacerse escritor y decide tomar la senda de las armas, de hacerse a sí mismo un caballero andante. Así es que la novela comienza con un acto de autocreación, un acto autopoiético, una literalización de la idea de hacerse dentro de su contexto.

Una vez tomada esta decisión, el hidalgo empieza a crear su nueva vida:

- bautiza a su caballo —Rocinante—;
- escoge un nuevo nombre —don Quijote de la Mancha—;
- se viste para el papel —preparando su celada y limpiando las armas de sus bisabuelos—;
- se inventa una historia —estar enamorado de una princesa sin par—; e imagina su futuro —vencer en singular batalla al temido gigante Caraculíambro, señor de la ínsula Malandrania—.

Todo esto puede entenderse como una serie de actos de acoplamiento estructural con el mundo.

Y lo importante aquí es lo último: el acoplamiento estructural no se hace con el mundo tal como es, sino tal como lo imagina él. Para que su papel de caballero andante sea posible, tiene que haber un mundo en el que hay caballeros, damas, gigantes, castillos y aventuras. Y, lo que sorprende, cuando sale de casa por primera vez le parece que en efecto se encuentra en tal mundo caballeresco. Cuando llega a la primera venta es recibido (le parece) exactamente como debe recibirse un caballero andante que llega a un castillo. Hay un enano que anuncia su llegada con una trompeta, el castellano y un par de doncellas le ayudan a apearse, le quitan sus armas, y le dan una comida suntuosa de pescado. Esta misma noche vela sus armas y (después de castigar un par de malandrines que se atreven a tocar las armas del novel caballero), el señor del castillo le arma caballero, y las dos doncellas le ciñen la espada y la espuela. En fin, el mundo, tal como lo percibe él, le ha recibido y le ha tratado como a un caballero andante; es decir, se ha acoplado estructuralmente bien con su contexto; su autocreación es un éxito.

En los pocos capítulos que quedan de su primera salida, este proceso de acoplamiento continúa sin problema: invoca el amor de su incomparable dama e imagina cómo un sabio encantador va a escribir su historia. Lo primero que

² En unos comentarios a la edición de *Belianís* de Lidia de Orduña expliqué, brevemente, por qué creo que este libro de caballerías tiene tanta importancia (Mancing 2001).

pasa después de que sale del castillo es que salva a un niño inocente a quien está castigando injustamente un mal caballero; y así deshace el primer agravio que ve en el mundo. Luego se encuentra con unos caballeros que no quieren admitir que su dama, Dulcinea del Toboso, sea la mujer más bella del mundo y los reta a singular combate —exactamente como lo que ocurre en muchas escenas de los libros de caballerías—. Cuando está a punto de ganar una importante victoria, tropieza y cae de su caballo (un acto que de vez en cuando también ocurre en los libros). Aunque el lector pudiera pensar en este momento que el acoplamiento estructural deja de funcionar, la verdad es que no, porque don Quijote, tendido mal herido en el suelo, «se tenía por dichoso, pareciéndole que aquella era propia desgracia de caballeros andantes» (*Quijote*, p. 143). Un hombre que pasa por casualidad le ayuda a volver a su casa donde le reciben con honor, llevándole a la cama y llamando a la sabia Urganda la Desconocida que cure y cate sus heridas. Es decir, todo lo que le pasa en su primera salida le parece a don Quijote que está conforme con el mundo caballeresco con el que quiere acoplarse y que todo lo ha hecho bien. Su acto autopoiético ha sido un gran éxito.

O, por lo menos, esto es lo que cree nuestro hidalgo manchego. Y lo cree porque cree que otros también creen lo que cree él; lo cree porque interpreta los actos y las palabras de los demás como si fueran de acuerdo con el mundo con el que ha acoplado estructuralmente, como si participaran en su ambiente cognoscitivo. Y aquí vemos otro concepto que proviene del mundo de las ciencias cognitivas y que es muy válido en el estudio de la literatura: la Teoría de la Mente (o Teoría Mental): en inglés, *Theory of Mind*.³ Se trata del hecho de que en todo lo que hacemos en la vida pensamos en lo que estamos pensando, y pensamos (o inferimos) lo que otros estarán pensando. Es uno de los atributos cognoscitivos que separan el ser humano de todos los otros animales. Y al mismo tiempo es un proceso que podemos atribuir a los personajes literarios. Un personaje literario no es un ser vivo; no tiene cuerpo, cerebro, ni mente; no existe en el mundo cotidiano. Pero tenemos que hablar de personajes de ficción *como si fueran* reales y *como si tuvieran* mentes que están constantemente pensando en lo que estarán pensando otros personajes.⁴ Si no hablamos de don Quijote y Sancho Panza *como si fueran* seres humanos no podemos hablar de don Quijote y Sancho.

Don Quijote sabe que los demás le tratan (según piensa él) como si fuera un caballero andante porque para él (es decir, según su Teoría de la Mente), lo es. La confirmación más importante de su realidad es que el ama y la sobrina,

³ Creo que la mejor introducción al concepto de la Teoría de la Mente es la de O'Connell (1997), pero también es fundamental el libro de Baron-Cohen (1995). En cuanto a la importancia de la Teoría de la Mente en la literatura, véanse Zunshine (2006) y Leverage y otros (2011).

⁴ La idea de concebir a un personaje literario como si fuera un ser vivo es de fundamental importancia en los nuevos estudios literarios basados en las ciencias cognitivas; véanse los estudios de Palmer (2004), Zunshine (2006), Keen (2007), Holland (2009), Vermeule (2010) y Mancing (2011).

juntas con sus amigos más íntimos, el cura y el barbero, parecen reconocer que es, en efecto, un caballero andante. Y lo que es aún más importante: estos familiares y amigos confirman que ha entrado en su vida otro elemento crucial del mundo caballeresco: un maligno encantador. Este encantador es absolutamente fundamental en la confirmación de que ha acoplado estructuralmente con el mundo; de aquí en adelante (al menos, durante algún tiempo) va a saber que es un gran caballero, héroe de una crónica que va a escribir un sabio encantador sobre su vida.

No puedo en los estrechos límites de este ensayo trazar la manera en que don Quijote viene a admitir que el mundo en que vive no es el mundo caballeresco que ha imaginado. Le costó a Cervantes centenares de páginas para mostrar que por medio de un proceso lento y sutil, don Quijote llega a reconocer este hecho, y esto no se puede resumir aquí.⁵ Aceptemos, pues, que antes del final de la novela don Quijote ha cambiado profundamente y viene a admitir que ya no existe el mundo con el que había creído acoplar con tanto éxito.

Pero, antes de terminar, quiero señalar brevemente dos otros procesos autopoiéticos importantes que tienen lugar en la novela de Cervantes. El primero es que el personaje que más éxito tiene en la obra es Sancho Panza. A diferencia de don Quijote, Sancho no entra en escena con una teoría ya completa de lo que es el mundo. No tiene que tratar de hacer que el mundo corresponda a sus conceptos, sino que entra con una actitud pragmática que le permite adaptarse (acoplarse estructuralmente) a las condiciones tales como son. Aprende lo que son ínsulas, damas sin par, encantadores y encantamientos, aventuras caballerescas, palacios ducales, y mucho más (Mancing 2011). Como su amo, Sancho se crea en el acto de vivir; a diferencia de su amo, Sancho responde bien a los pensamientos de otros y aprende a vivir y funcionar dentro del mundo tal como es.

Y si podemos considerar a don Quijote y Sancho prototipos de personajes que se inventan en el acto de vivir, prototipos de la autopoiesis en la literatura, tenemos que reconocer que todos los otros personajes de la novela también se crean autopoiéticamente durante toda su vida. Y como todos los personajes literarios, todos nosotros en nuestra vida estamos constantemente creándonos. La autopoiesis es un proceso constante y universal en la vida real y en la vida literaria.

Y una cosa más: podemos extender metafóricamente el concepto de la autopoiesis a la literatura misma, y otra vez podemos considerar que el *Quijote*

⁵ He tratado —con cierto éxito, creo— de trazar este proceso en mi primer libro (1982). La gran mayoría de los críticos cervantinos reconocen que tiene lugar este proceso psicológico, pero ha habido, siempre, un pequeño grupo que lo ha negado y que insiste en que nunca cambian, nunca evolucionan, los personajes de don Quijote y Sancho en el curso de la novela. El más reciente —y el más estridente— de estos ha sido José Manuel Martín Morán, que niega en absoluto que haya tal proceso (1992; 1999; recogidos ambos estudios en 2009, libro en el que el autor vuelve repetidas veces al mismo tema).

es el prototipo de la novela que se inventa a sí misma (piénsese en la búsqueda y hallazgo del manuscrito de Cide Hamete Benengeli; en la autoconciencia de don Quijote y Sancho de que son personajes literarios; y mucho más). Toda metaficción es por definición autopoietica, y el *Quijote* lo ilustra —lo encarna— perfectamente.

Y ahora, para terminar, quiero dar un paso hacia atrás. No he pretendido descubrir nada nuevo en este ensayo. No soy el primero, ni mucho menos, que haya descubierto que don Quijote se hace: piénsese, por ejemplo, en algunos de los escritos (por ejemplo, 1976) de mi maestro Juan Bautista Avalle-Arce sobre el acto de autocreación de nuestro héroe. Todos los que leemos la novela vemos que los personajes se forman, se portan y viven dentro del mundo que perciben. Y esto es exactamente lo que hacemos todos los seres vivos. Vivir es un acto autopoietico.

Lo único que he querido hacer ha sido recordar que una comprensión cabal de una obra de literatura incluye un reconocimiento de la realidad biológica de la vida. El ser humano es un ser vivo, un animal. (Y, como he indicado ya, todo personaje de ficción se percibe *como si fuera* un ser vivo.) Es decir, que tenemos un cuerpo físico y una historia evolutiva y personal que nos hace lo que somos. Negar la importancia de lo biológico del animal humano es equivalente a negar la redondez de la tierra o la existencia de los astros.

Lo que quiero decir es que si prestamos debida atención a lo biológico, y en este caso al proceso de la autopoiesis, ya no podemos decir una gran parte de lo que venimos diciendo desde hace años dentro de las teorías literarias del posmodernismo. Ya no podemos decir, por ejemplo, que no hay nada fuera del texto (o que somos seres textuales, que hasta nuestros cuerpos no son sino textos), que el «sujeto» es una construcción lingüística, que somos totalmente determinados por sistemas ideológicos o simbólicos, que es posible «desbiologizar» al sujeto, etc. El concepto de la construcción social es una idea legítima y describe un proceso importante en la vida. Pero cuando esta idea se lleva al extremo de insistir en que es lo único que totalmente determina nuestra subjetividad, se ha dicho algo que ya no merece respeto intelectual en el siglo XXI.

Cuando leemos el *Quijote*, o cualquier obra literaria, es importante recordar que somos animales, seres vivos, sistemas dinámicos, y no simples sujetos lingüísticos. Y recordar también que el acto de vivir es un acto autopoietico; y que todos nos estamos creando en todo lo que hacemos; no importa si es leer una novela o salir en busca de aventuras.

Bibliografía

- Avalle-Arce, Juan Bautista, *Don Quijote como forma de vida*, Fundación Juan March / Castalia, Madrid, 1976.
- Baron-Cohen, Simon, *Mindblindness: An Essay on Autism and Theory of Mind*, MIT Press, Cambridge, 1995.
- Cervantes, Miguel de, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. John J. Allen, Cátedra, Madrid, 2005 [1977].
- Gibson, James J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Mifflin, Boston, 1979.
- Holland, Norman N., *Literature and the Brain*, The PsyArt Foundation, Gainesville, FL, 2009.
- Keen, Suzanne, *Empathy and the Novel*, Oxford University Press, Oxford, 2007.
- Leverage, Paula, Howard Mancing, Richard Schweickert, y Jennifer Marston William (ed.), *Theory of Mind and Literature*, Purdue University Press, West Lafayette, IN, 2011.
- Mancing, Howard, *The Chivalric World of Don Quijote: Style, Structure, and Narrative Technique*, University of Missouri Press, Columbia, 1982.
- «“Bendito sea Alá”: A New Edition of *Belianís de Grecia*», *Cervantes*, XXI.2 (2001), pp. 111-115.
- «Sancho Panza’s Theory of Mind», en *Theory of Mind and Literature*, ed. P. Leverage y otros, Purdue University Press, West Lafayette, IN, 2011, pp. 123-132.
- Martín Morán, José Manuel, «Don Quijote está sanchificado; el des-sanchificador que lo re-quijotice...», *Bulletin Hispanique*, XCIV.1 (1992), pp. 75-118.
- «La coherencia textual del *Quijote*», en *La Invención de la Novela*, ed. J. Canavaggio, Casa de Velázquez, Madrid, 1999, pp. 277-305.
- *Cervantes y el «Quijote» hacia la novela moderna*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2009.
- Maturana Romesín, Humberto, «Veinte años después», en *De máquinas y seres vivos: Autopoiesis: La organización de lo vivo*, ed. H. Maturana Romesín y F. Varela García, 2004 (6.ª ed.), pp. 9-33.
- Maturana Romesín, Humberto, y Francisco J. Varela García, *De máquinas y seres vivos: Autopoiesis: La organización de lo vivo*, Lumen, Buenos Aires, 2004 [1973].
- *El árbol del conocimiento: Las bases biológicas del conocimiento humano*, Editorial Debate, Madrid, 1990 [1984].
- O’Connell, Sanjida, *Mindreading: An Investigation into How We Learn to Love and Lie*, Doubleday, New York, 1997.
- Palmer, Alan, *Fictional Minds*, University of Nebraska Press, Lincoln, 2004.
- Plotkin, Henry, *Darwin Machines and the Nature of Knowledge*, Harvard University Press, Cambridge, 1993.
- Vermeule, Blakey, *Why Do We Care about Literary Characters?*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2010.
- Zunshine, Lisa, *Why We Read Fiction, Theory of Mind and the Novel*, Ohio State University Press, Columbus, 2006.

Animales quijotescos: una aproximación a los estudios de animales en *Don Quijote*

ADRIENNE L. MARTÍN

University of California, Davis

Este ensayo, más allá de examinar a algunos animales específicos que aparecen en la novela de Cervantes, también apunta al hecho de que su autor, claramente conocedor de lo que hacía y quería dejar como legado, no se limitó a la personificación, alegoría o moralejas que la larga tradición de las fábulas y los bestiarios había establecido para el momento histórico y cultural en que aparece el *Quijote*. Más bien, y en consonancia con el adjetivo *quijotesco*, arguyo que Cervantes propone que los animales tenían vidas y pensamientos que no siempre se podían equiparar con los de los humanos. Es decir, dentro de su relación de dependencia irregular con sus amos, y como ha podido constatar cualquier ser humano que ha vivido con un animal desde entonces, los animales tienen una existencia que si para los humanos puede parecer simplemente irrelevante o *bestial* (por desconocida), para ellos es una manera de ser.

Esto dicho, los animales, conviene constatar desde el principio, son una presencia significativa, recurrente y paradójicamente supeditada en los estudios literarios y culturales de los Siglos de Oro. Esto no debe sorprender ya que no es hasta finales del siglo xx que los investigadores de la literatura europea empiezan a considerar a los animales como seres dignos de estudio. En realidad, en la temprana época moderna los animales eran absolutamente centrales en las vidas de los humanos, como alimento, ropa, medios de transporte y trabajo, y como compañía. Keith Thomas (1983:95) ha confirmado que los animales se encontraban por todas partes en esa época, y que frecuentemente se les percibía como individuos. En entornos rurales y urbanos, la gente convivía con perros, gatos, caballos, pájaros, gallinas, cabras, cerdos y vacas, entre

otras especies. Es muy probable que esa misma proximidad haya conducido a la invisibilidad histórica de los animales.

Más allá de los papeles pragmáticos que he mencionado, los animales también eran inseparables de la vida de palacio y la política. Así, los considerados más importantes aparecían en representaciones artísticas, y son tan comunes en la pintura barroca como en la literatura. En las familias nobles y la realeza, era costumbre comisionar retratos de mascotas favoritas a artistas de la talla de Anthonis Mor, Sánchez Coello y Sofonisba Anguissola (Pérez de Tudela y Jordan Gschwend 2007:441-443).

También convivían en aquellas casas nobles y reales perros de caza y falderos, caballos criados para montar o tirar carruajes, gatos, loros y pájaros cantores. Es más, los Habsburgo eran coleccionistas ávidos de mascotas exóticas, entre ellas pájaros nunca antes vistos en Europa. Sus magníficos jardines y reservas de animales salvajes desempeñaban una función política, que los enaltecía como reyes cultos profundamente preocupados por los secretos de la naturaleza (Cañizares Esguerra 2004:98). Por extensión, los animales eran enviados a otras casas reales como obsequios diplomáticos costosos, para impresionar y consolidar alianzas (Pérez de Tudela y Jordan Gschwend 2007:426). Servían así como símbolos de lo conquistado, de las distantes tierras apropiadas que formaban parte de los vastos feudos de la corona. Veremos más adelante la conexión entre estas prácticas y el *Quijote*.

En parte por consideraciones como las anteriores, durante décadas recientes el interés en los animales como material que merece mayor análisis surge de la confluencia en torno a crecientes preocupaciones sobre el medio ambiente y el bienestar de los animales. A esto se añade la erudición interdisciplinaria del siglo xx tardío acerca de grupos sociales marginados. Los Estudios de Animales (*Animal Studies*), mi plantilla conceptual, incorporan así varios campos de investigación para explorar temas en torno al lugar, significado y estatus ético de los animales. Los críticos literarios tenemos un papel fundamental en este quehacer, y no solo porque la literatura está repleta de representaciones de varias especies de animales. Doméstico, salvaje, fantástico o mítico, cada animal tiene una historia relatable y nos urge crear una zoopoética que la atienda.

En los estudios literarios los animales han sido percibidos e interpretados convencionalmente de manera figurada, como meros tropos, modelos, o dobles negativos o positivos del comportamiento humano. Ese enfoque

algo limitado obliga a precisar que el considerable número de animales en la literatura de la época, objetos de constante fascinación para sus escritores, significaban mucho más. Esa es el área de los Estudios de Animales en que se centra mi investigación actual. Mi propósito en este ensayo es mostrar cómo varios animales pueden ser examinados como más que metáforas antropomórficas, ya que poseen una historia y presencia material de la cual surge su empleo simbólico. Es decir, amplío el análisis y los estudio como sujetos de su propia historia, reconociendo que la de ellos está entrelazada inextricablemente con la humana. Y qué mejor obra para precisar esa zoopoética que con *Don Quijote de la Mancha*.

Esta novela contiene una cantidad elevadísima de animales reales: caballos y yeguas, asnos y mulas, bueyes, un mono adivino, ovejas, carneros y cabras, cerdos, toros, jabalíes, perros, gatos y leones. También se mencionan animales alimenticios, como los que hacen de las bodas de Camacho una fiesta rabelaisiana: «Un novillo entero relleno de lechones; carneros enteros, liebres, gallinas, pájaros, caza» (II, 20).¹ Ninguno es fantástico, y como grupo representan una zoología informativa de las criaturas coetáneas. De hecho, hay muy pocos capítulos en la novela en que no se menciona un animal de una manera u otra, sea como metáfora, como símil, o como actores en el drama de la vida cotidiana.

Por esa abundancia me concentro en tres que son muy conocidos a los lectores de la novela, para proponer que los Estudios de Animales pueden contribuir a un entendimiento cabal de ciertos aspectos de la obra y de las vidas de animales de entonces. Evalúo hasta qué punto Cervantes los presenta como eran en sí, como individuos poseedores de consciencia y típicos de la manera en que una especie vivía en el mundo (Shapiro y Copeland 2005:345). O sea, exploro cómo Cervantes configura el significado y la función material de ellos dentro del mundo social de su novela. Examinó primero el *gateamiento* que sufre don Quijote en el palacio de los duques, luego la aventura de los leones, y final y brevemente, al amado rucio de Sancho.

El episodio de los gatos es una de las bromas más crueles y físicamente apabullantes que los duques le hacen a don Quijote, quien está en su aposento cantando el romance que ha escrito para consolar y regañar a Altisidora por alentarle a que le sea infiel a Dulcinea. Todos los que están en el palacio se han juntado fuera para escuchar, cuando de repente:

¹ Cito de la ed. de L. A. Murillo de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1984), con parte y capítulo entre paréntesis.

Descolgaron un cordel donde venían más de cien cencerros asidos, y luego tras ellos derramaron un gran saco de gatos, que asimismo traían cencerros menores atados a las colas. Fue tan grande el ruido de los cencerros y el mayar de los gatos, que aunque los duques habían sido inventores de la burla, todavía les sobresaltó, y, temeroso don Quijote, quedó pasmado. Y quiso la suerte que dos o tres gatos se entraron por la reja de su estancia, y dando de una parte a otra parecía que una región de diablos andaba en ella (II, 46).

Sabemos lo que ocurre después: don Quijote coge su espada y trata de repeler a los gatos; uno se escapa, y el que queda, «viéndose tan acosado de las cuchilladas de don Quijote, le saltó al rostro y le asió de las narices con las uñas y los dientes, por cuyo dolor don Quijote comenzó a dar los mayores gritos que pudo». Al fin el duque interviene y logra arrancar al gato del rostro del caballero, que como resultado pasa cinco días en cama recuperándose.

Críticos como Anson Piper (1980:4) han tratado de contestar la pregunta, ¿por qué gatos? y ¿por qué gatos en un saco? Este episodio esclarece actitudes comunes hacia ellos, a la vez que dilucida dos corrientes fundidas de la historia social y animal. Una es la asociación convencional de los gatos con las mujeres; la otra es la tradición de tortura de gatos que data de la época precristiana. Respecto a la primera, la mayoría de los críticos ve en los gatos una alusión a Altisidora y su papel de seductora. Luis Murillo (1988:208-209) asevera que la broma es femenina y por ende un truco felino, que Altisidora está motivada por un hondo instinto femenino en su carácter, y que es incesante y frívola, calculadora y evasiva en el engaño que le quiere hacer a don Quijote. En una línea interpretativa similar, Francisco Márquez (2005:49) ha llamado a Altisidora una «sex kitten».

Identificar a la mujer con este animal no empieza en la temprana modernidad occidental, sin embargo, y remonta por lo menos a Aristóteles y su afirmación en *Investigación sobre los animales* de que «las gatas son de naturaleza lasciva, excitan a los machos al coito y chillan durante el acoplamiento» (citado en Pedrosa 2002:128). El filósofo tiene razón en el sentido de que el apareamiento de los gatos suele ser ruidoso y orquestado por la hembra, como puntualiza el veterinario José Herranz Martínez (2003: 180). En su estudio del simbolismo animal Pedrosa (2002) resume las conocidas vinculaciones lingüísticas entre mujer y gato/a, apuntando que en la lengua gallega *gata* puede ser eufemismo para 'prostituta', y *jato* o *gato* para el sexo femenino. Ocurre lo

mismo con *gato* en portugués y español, *chat* y *chatte* en francés y con *pussy* ('gatita' y 'coño') en inglés (Pedrosa 2002:130). Son resonancias sexuales que los escritores del Siglo de Oro no dejan de explotar semánticamente.

Según este procedimiento hermenéutico los gatos son transformados en vehículo para criticar la presunta hipersexualidad de las mujeres, conversión que reduce al animal a un tropo. Carol Adams (1991:42) arguye que en ese tipo de procedimiento un animal real o literal (en este caso un gato torturado) queda oscurecido por su significante (la felina Altisidora), que convierte al animal en un «referente ausente». Entonces, ¿cómo recuperamos al animal en el episodio del gateamiento?

Los gatos llegaron a ser considerados agentes del Diablo, y a través de la Edad Media y la temprana época moderna fueron brutalmente perseguidos en toda Europa, quemados vivos, arrojados de altas torres, azotados, sumergidos en agua hirviendo, y hasta masacrados. Evidentemente, esas prácticas que parecen horribles hoy son la piedra de toque del episodio en *Don Quijote*, en el cual el vergonzante ritual de la cencerrada (*charivari*) también juega un papel. La cencerrada frecuentemente incorporaba ese abuso para ayudar a crear la música desagradable (debidamente llamada *Katzenmusik* en alemán) que era la banda sonora de esos espectáculos humillantes. Estos típicamente pretendían castigar la usurpación de papeles normativos sexuales: la infidelidad de la mujer, palizas dadas al marido, o relaciones desiguales de edad, como la que don Quijote supone que Altisidora desea (Boehrer 2010:112-113). Por estas razones se les ata cencerros a los gatos: para que aumenten el estrépito discordante con sus maullidos.

Es verdad que la crítica cervantina ha considerado estas prácticas hasta cierto punto. Sin embargo no lo ha hecho desde la perspectiva que la ciencia física y la etología han podido determinar sobre los animales. Dentro de *Don Quijote* y por encima de su papel en la novela de metáfora desplazada de un humano —la seductora narrativamente degradada y diabólica— el gato sigue siendo un animal real que siente y reacciona como cualquier gato. Ya que es probablemente silvestre y por ende considerado desechable, los del palacio lo han atrapado y le han atado un cencerro a la cola, tarea nada fácil y que probablemente no se haya logrado sin cierta violencia. Y como para echarle sal a la herida, lo han metido a la fuerza en un saco mal ventilado, lleno de otros gatos desconocidos, y lo han suspendido en la oscuridad. Todo esto está acompañado del estruendo infernal creado por el repique de los cencerros.

No es difícil imaginar el terror que sentía aquella criatura, especialmente porque los gatos pueden oír sonidos estridentes de manera mucho más aguda que los humanos. Después de que voltean al aterrado animal del saco, lo ataca un humano extraño con una espada. Y cuando se defiende de la única manera que puede, con dientes y uñas, es arrancado, arrojado por la ventana y olvidado inmediatamente. En *Don Quijote* los odiosos duques terminan «pesarosos del mal suceso de la burla», porque la broma se les ha ido de las manos y su huésped ha resultado herido. Pero cabe notar que no se expresa nada acerca de los gatos abusados.

Paso ahora de los domésticos a los llamados «grandes gatos», específicamente a la aventura de los leones en el capítulo diecisiete de la segunda parte de la novela. Numerosos estudiosos señalan que este episodio es una parodia del combate a mano con bestias salvajes en el cual los caballeros de los romances de caballerías probaban su valor. Este episodio también le permite a don Quijote exhibir su espíritu caballeresco y valor ante el displicente don Diego de Miranda, Caballero del Verde Gabán, quien observa el encuentro desde una distancia segura, lejos de cualquier riesgo. Pero Cervantes da un giro al momento, que examinado desde la perspectiva animal, ofrece más sutilezas hermenéuticas.

Cuando el leonero abre la jaula del macho, «lo primero que hizo fue revolverse en la jaula, donde venía echado, y tender la garra, y desperezarse todo; abrió luego la boca y bostezó muy despacio y con casi dos palmos de lengua que sacó fuera se despolvoreó los ojos y se lavó el rostro» (II, 17). El león ignora totalmente a don Quijote, no muestra el más mínimo interés en el humano, quien en resumidas cuentas no existe para él. Como afirma el narrador: «El generoso león, más comedido que arrogante, no haciendo caso de niñerías ni de bravatas, después de haber mirado a una y otra parte (...) volvió las espaldas y enseñó sus traseras partes a don Quijote» (II, 17).

Esta no-aventura adquiere un significado adicional si uno piensa en el león por lo que es en la ficción y era fuera de ella: un peón diplomático enviado para congraciarse con la corona española. Al principio se les identifica como «dos bravos leones enjaulados que el general de Orán envía a la corte, presentados a su Majestad...». Este no es un acontecimiento fuera de lo corriente porque, por ejemplo, en 1550 el rey de Túnez viajó expresamente a Génova con la intención de llevar caballos, leones y halcones a Carlos V, a cambio de favores políticos (Pérez de Tudela y Jordan Gschwend 2007:434).

Es más, hacia el fin de ese siglo los jardines zoológicos de Felipe II en el palacio de Aranjuez hospedaban leones, tigres, osos, rinocerontes, elefantes y gatos de algalia. Durante su reino la jaula de leones del Alcázar de Madrid era celebrada por los cuatro leones que el monarca había recibido del sultán Suleimán. Aunque la fecha de su llegada a palacio es desconocida, llegaron equipados con correas y collares dorados y grabados con el escudo de armas del rey español (Pérez de Tudela y Jordan Gschwend 2007:435, n. 58). Estos mismos leones de Atlas son el símbolo de Orán (ciudad cuyo nombre se deriva de la raíz bereber *HR*, 'león'), de donde fueron enviados los de *Don Quijote*. Es factible entonces que la referencia al «general de Orán» sea una alusión oblicua al regalo del sultán a Felipe. Los reyes tenían los medios y los motivos para mantener a esos animales, pero ¿bajo qué condiciones vivían?

Los leones confinados ocupan un espacio antinatural en el cual nada los rodea excepto su propio aletargamiento o hiperactividad. John Berger sostiene que este confinamiento marginaliza a los animales, y que su dependencia y aislamiento han condicionado tanto sus reacciones que tratan cualquier suceso en su alrededor como marginal. De ahí su falta de contacto visual y la indiferencia que asumen ante la gente que los observa (Berger 2001:272).

De manera parecida, los leones de *Don Quijote* son bestias enjauladas, arrulladas por el balanceo de la carreta y forzada inactividad, inducidas al sopor, el aburrimiento y la indiferencia. Estos poderosos animales que existen totalmente conectados a su ambiente natural han sido capturados, esclavizados, vendidos y transportados de sus tierras ancestrales en África a un zoológico real para servir de símbolo viviente del poder del monarca. Además, en su hábitat natural el león dedica solo pocas horas de cada día al «trabajo», y pasa la mayoría de su tiempo descansando (Jackson 2010:137). Será quizás por estas condiciones reales que en ningún momento el soporífero león mira en dirección a don Quijote.

Un último animal quijotesco, el jumento de Sancho, es tratado con notable sentimiento y cariño en la novela. El rucio provee un ejemplo positivo de la devoción y amistad entre las especies, y a la vez una perspectiva auténtica del papel central de *equus asinus* en la vida rural de la época. En una de las descripciones más cálidas y simpáticas de los protagonistas equinos de la novela, el narrador declara que la amistad entre Rocinante y el rucio,

fue tan única y tan trabada, que hay fama, por tradición de padres a hijos, que el autor desta verdadera historia hizo particulares capítulos della; mas que, por

guardar la decencia y decoro que a tan heroica historia se debe, no los puso en ella, puesto que algunas veces se descuida deste su prosupuesto, y escribe que así como las dos bestias se juntaban, acudían a rascarse el uno al otro, y que, después de cansados y satisfechos, cruzaba Rocinante el pescuezo sobre el cuello del rucio —que le sobraba de la otra parte más de media vara—, y mirando los dos atentamente al suelo, se solían estar de aquella manera tres días... (II, 12).

Rocinante y el rucio son tranquilos, leales y trabajadores, profundamente apegados a sus dueños, a quienes cargan sin queja a través de sus aventuras compartidas. No sorprende, más allá de cualquier sentimentalismo, que don Quijote y Sancho están igualmente encariñados con ellos. Cuando no ejerce de montura para Sancho, el rucio se ocuparía de las tareas típicas para las que se usaba a los burros en el Mediterráneo en esa época y después: arar, moler, cargar maíz al molino y productos de la granja al mercado, y tirar vagones ligeros. Estos pequeños pero fuertes animales requerían muy poco cuidado, y su dieta era frugal y económica (Edwards 2007:80-81).

Como afirma Alves (2011), las múltiples referencias a ellos los convierten en personajes importantes, permitiendo así un equilibrio entre actores humanos y animales no humanos en la novela. Además, señala también el historiador, el comportamiento de los cuatro personajes muestra un cruce literario de límites respecto a los humanos y otros animales (Alves 2011:58-59). En *Don Quijote* ambos equinos son tratados bondadosamente por sus dueños, y por el narrador. El rucio no es abusado ni denigrado (actos asociados con la supuesta terquedad del animal, la cual no es más que inteligencia) sino apreciado por sus inquebrantables cualidades de lealtad y paciencia (Bough 2011:136). En vez de presentar al burro como emblema de la estupidez y del ridículo, Cervantes le otorga nobleza y dignidad como la criatura férrea y resistente que es: impasible aun cuando le llueven piedras y Sancho lo utiliza como escudo. Incluso en la aventura del rebuzno (II, 25 y 27) son los regidores los que hacen el ridículo y resultan tontos, no los asnos. Por eso me atrevería a aseverar que *Don Quijote* es en parte una alabanza al burro, aún hoy uno de los animales más usados y abusados de la historia.

Rocinante y el rucio, y tantos otros animales quijotescos, son infinitamente diferentes de las máquinas insensibles que imaginaba Descartes en sus *Meditationes de prima philosophia* (1641) y otros como Aquino y Kant, quienes les niegan condición moral o consideración igual a las de los humanos debido

Bibliografía

- Adams, Carol J., *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*, Continuum, Nueva York, 1991.
- Alves, Abel, *The Animals of Spain*, Brill, Leiden / Boston, 2011.
- Berger, John, «Why Look at Animals», en *Selected Essays*, ed. G. Dyer, Bloomsbury, Londres, 2001, pp. 259-273.
- Boehrer, Bruce T., *Animal Characters. Nonhuman Beings in Early Modern Literature*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 2010.
- Bough, Jill, *Donkey*, Reaktion Books, Londres, 2011.
- Cañizares Esguerra, Jorge, «Iberian Science in the Renaissance: Ignored How Much Longer?», *Perspectives on Science*, 12.1 (2004), pp. 86-124.
- Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. L. A. Murillo, Castalia, Madrid, 1984, 3.^a ed.
- Edwards, Peter, «Domesticated Animals in Renaissance Europe», en *A Cultural History of Animals in the Renaissance*, ed. B. Boehrer, vol. 3 de *A Cultural History of Animals*, ed. L. Kalof y B. Resl, Berg, Nueva York, 2007, pp. 75-94.
- Herranz Martínez, José, *Los animales domésticos en la historia*, Ayuntamiento / Colegio Oficial de Veterinarios, Lorca, 2003.
- Jackson, Deirdre, *Lion*, Reaktion Books, Londres, 2010.
- Márquez Villanueva, Francisco, «Doncella soy de esta casa y Altisidora me llaman», en *El Quijote en clave de mujer/es*, ed. Fanny Rubio, Editorial Complutense, Madrid, 2005 [1995], pp. 45-79.
- Murillo, Luis A., *A Critical Introduction to Don Quixote*, Peter Lang, París, 1988.
- Pedrosa, José Manuel, *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*, Medusa Ediciones, Madrid, 2002.
- Pérez de Tudela, Almudena, y Annemarie Jordan Gschwend, «Renaissance Menageries: Exotic Animals and Pets at the Habsburg Courts in Iberia and

- Central Europe», en *Early Modern Zoology. The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*, ed. K. A. E. Enenkel y P. J. Smith, Brill, Leiden / Boston, 2007, pp. 419-447.
- Piper, Anson C., «A Possible Source of the Clawing-Cat Episode in *Don Quijote* (Part Two)», *Revista de Estudios Hispánicos*, 14.3 (1980), pp. 3-11.
- Rothfels, Nigel, *Representing Animals*, Indiana University Press, Bloomington, 2002.
- Shapiro, Kenneth, y Marion W. Copeland, «Toward a Critical Theory of Animals Issues in Fiction», *Society & Animals*, 13.4 (2005), pp. 343-346.
- Thomas, Keith, *Man and the Natural World*, Pantheon, Nueva York, 1983.

a su presunta falta de consciencia, razón o autonomía. Vale afirmar que los cervantinos no son autómatas que no entienden, sienten o aman.

Para concluir, para buscar al animal en *Don Quijote* a veces hay que leer a Cervantes contra Cervantes, y armar una zoopoética. Es decir, para encontrar al animal verdadero detrás del tropo antropomórfico hay que mirar dentro y más allá del texto en sí, y explorar la historia empírica que le da significado cabal a su presencia. Nigel Rothfels afirma, y es obvio, que la manera en que se entiende a los animales está determinada por un tiempo y lugar, y que escudriñar ese entendimiento revela limitaciones importantes de nuestro conocimiento de los animales, y también salvedades de nuestro autoconocimiento (Rothfels 2002:xii). Cervantes expande esa noción de Rothfels como escaparate de las interrelaciones que nos enlazan con otros animales, con numerosos ejemplos de cómo eran percibidos, utilizados, representados y valorados. La manera en que los presenta nos permite profundizar acerca de aquellas interrelaciones complejas, paradójicas, moralmente movedizas y ambivalentes. Cervantes, en la larga aventura que es su novela, logra abrirnos una ventana hacia ese mundo paralelo que hay que recuperar y validar.

Evaluación de variantes de la primera edición del *Quijote*: breve historia de un cotejo

ANA MARTÍNEZ PEREIRA
Universidad Complutense de Madrid

Hace ya seis años que el equipo prinQeps comenzó su andadura entre los ejemplares de la primera edición del *Quijote* hoy conocidos, nombrados, conservados, o inventados, que de todo hay por la bibliografía de la princeps quijotesca.¹ Nuestro interés fue y es el estudio material, físico, de los ejemplares de esta primera edición, no el análisis del texto o su posterior edición, aunque creemos que para un certero abordaje editorial de la obra era necesario un estudio de estas características.

Dividimos el trabajo en tres grandes y ambiciosos apartados: descripción, cotejo y análisis tipográfico, y estudio del taller de Cuesta en el que se llevó a cabo el trabajo de impresión. No son estudios aislados completamente, ya que conocer cómo era la imprenta de Cuesta y analizar las obras que se editaron simultáneamente al *Quijote*, nos ayuda a reconstruir el propio proceso que se llevó a cabo con el *Quijote*. Y conocer los elementos tipográficos comunes a toda la edición, los que no varían, es necesario para reconocer, comprender y valorar aquellos que sí cambian en determinados ejemplares. Cada uno de estos apartados ha sido explicado en diversos artículos, y muy especialmente en prinQeps (2009).

En los dos congresos anteriores de la asociación, celebrados en Alcalá de Henares y Münster, ya hablamos de algunas cuestiones relativas al estudio tipográfico y al cotejo de los ejemplares conservados (Martínez Pereira y Torné 2008, Martínez Pereira 2011). En el primero de estos encuentros planteamos, con bastante entusiasmo, la finalidad de nuestro estudio y los objetivos a alcanzar. En el segundo, me centré en la metodología que estábamos aplicando

¹ Este artículo se ha llevado a cabo dentro del marco del proyecto de investigación «Estudio bibliográfico, analítico y documental de la primera edición del *Quijote*» (FFI2009-08449), continuación del previamente concedido (HUM2006-00474/FILO).

a la fase del cotejo y a la que nos permitió definir qué caras de pliego se habían impreso antes en cada uno de los pliegos.

En estas páginas haremos un balance muy general del cotejo que hemos podido realizar con la metodología y los medios —humanos y tecnológicos— a nuestro alcance, y ofrecemos una posible explicación para justificar la existencia de tres o cuatro pliegos (o partes de pliego) recompuestos que presentan cuatro de los ejemplares conservados, situación extraordinaria abordada por vez primera en Serís (1918, 1920 y 1924), respecto al ejemplar de la Hispanic Society of America que presenta esta particularidad.

Siempre sobre la base de la bibliografía material anglosajona, con los valiosos trabajos de McKerrow, McKitterick, Bowers, Blayney, Tanselle, McKenzie, Dane y otros,² nuestro modelo a seguir fue el exhaustivo análisis de todos los pormenores tipográficos y editoriales de la primera edición del *First Folio* de Shakespeare (1623), llevado a cabo por Charlton Hinman y su equipo y publicado en dos extensos volúmenes en 1963.

Esta obra fue, posiblemente, la primera aplicación de las ideas y métodos de la bibliografía material sobre una obra completa del tamaño y complejidad del *First Folio*, y por ello se convirtió inmediatamente en el modelo, aparentemente definitivo, para trabajos posteriores. Por supuesto, todos sabemos que no existen los trabajos definitivos y cerrados, y algunas de las conclusiones de Hinman sobre procesos y casos concretos fueron y siguen siendo matizados, negados, alterados y, en cualquier caso, enriquecidos con nuevas observaciones.³

Es lógico, pues, que a pesar del tiempo transcurrido desde su publicación, también para nosotros fuera este el modelo escogido, con muchos matices, ya que nos parece que esta obra es demasiado optimista en sus análisis de los datos obtenidos y en la propia obtención de esos datos. Salvando la diferencia cultural que impide identificar los modos de trabajar en la imprenta anglosajona y en la española del siglo xvii, la diferencia insalvable ha sido la disponibilidad de originales y los diferentes objetivos que se pueden esperar de ella; recordemos que Hinman tuvo a su completa disposición, simultánea, las más de ochenta copias del *First Folio* que se conservaban por entonces (hoy su colección ha aumentado) en la Folger Shakespeare Library, en Washington,⁴ y para cotejar todos esos ejemplares con precisión utilizó el colacionador óptico desarrollado por él mismo (Martínez Pereira 2009:344-345).

De la princesa del *Quijote* no hay tantos ejemplares —son solo 26— y estos están dispersos por 23 bibliotecas de Europa y Estados Unidos (prinQeps

² La bibliografía es amplísima.

Mencionamos a estos autores, sin fecha de publicaciones, porque nos referimos a su obra completa, aunque en la bibliografía final se ofrecen sus publicaciones más directamente relacionadas con este trabajo.

³ Hay que destacar el estudio de Blaney (2007) sobre los impresos de la obra *King Lear*, ya que siguiendo la senda abierta por Hinman revisa algunos de sus presupuestos a la luz de los trabajos de McKenzie, especialmente.

⁴ La cifra total de copias del *First Folio* en bibliotecas del mundo asciende a 217, a las que hay que sumar 12 cuya existencia se conoce pero no han sido localizadas (West 2001, vol. 2).

2010, 2011, 2012). Desde luego, es inimaginable la posibilidad de reunir estos ejemplares, desencuadernarlos y, hoja por hoja —ya que una vez cortados es imposible pliego por pliego— someterlos a la luz de un colacionador óptico (prácticamente inexistentes en las bibliotecas, por otra parte, ni siquiera la versión portátil de McLeod) (Smith 2002:156-157).

Por ello, necesariamente nuestro método fue otro, aún más rudimentario, lento y sujeto al error de la subjetividad del observador, y también los objetivos (y los resultados) han sido diferentes, condicionados por nuestras limitaciones. El objetivo principal, que era ver, describir y cotejar todos los ejemplares conservados hoy día de la princeps, está cumplido; ahora estamos inmersos en la tarea de evaluar y combinar el enorme número de variables obtenidas y que hay que tener en cuenta para obtener alguna certeza sobre la construcción de los ejemplares de este libro.

Nuestra metodología para llevar a cabo el cotejo de los 26 ejemplares, explicada con detalle en Martínez Pereira (2009), se ha basado en la realización de un precotejo a partir de 14 reproducciones digitalizadas que nos ha proporcionado una extensa y provisional lista de «variantes» y de erratas con las que hemos realizado el cotejo definitivo con los originales. Utilizamos como material base para nuestro precotejo el facsímil que se hizo de uno de los ejemplares de la Hispanic Society, con tres reimpresiones (prinQeps 2012:18), escogido por una simple cuestión práctica; esta elección resultó problemática por la gran cantidad de «variantes» que la edición «facsímil» presenta respecto al original del que procede: la lista empezó a llenarse de falsas variantes que solo se encontraban en el facsímil, pero en ningún ejemplar original, ni siquiera en aquel sobre el que se hizo la edición facsimilar.⁵ En realidad esto no falseaba la lista de variantes reales, pero sí engordaba incómodamente la lista y dificultaba el cotejo en las bibliotecas.

En esa lista de variantes empezamos a anotar todo tipo de variantes tipográficas y textuales (todas las variantes textuales lo son también tipográficas, pero no al contrario), y también empezamos a señalar los tipos identificativos, que son aquellos que se diferencian del resto por presentar alguna deformidad o rotura. Esta identificación y reunión de tipos distintivos se reveló poco práctica e inexacta, por inabarcable, así que decidimos reducir notablemente el seguimiento de estos tipos identificativos a los más evidentes, únicamente para confirmar el ritmo de composición y posterior reparto de los tipos en sus cajetines para ser utilizados de nuevo.⁶ A veces, el desperfecto de alguno

⁵ Interesante el trabajo de Dane (2009) sobre las nociones de «copia ideal» y «texto ideal» aplicado a la edición de facsímiles. Ver también Bowers (1952).

⁶ Buena parte del trabajo de Hinman con el *First Folio* se basa en la identificación y análisis de los tipos distintivos, algo que nunca nos planteamos hacer en nuestro trabajo de forma exhaustiva. Creemos que es utópica la posibilidad de analizar sin errores todos los tipos distintivos de libros formados por 83 pliegos con 400 años de edad. Las conclusiones de Hinman a este respecto nos parecen aventuradas, tan posibles como pueden serlo otras hipótesis, pero no necesariamente exactas. Si bien es cierto que su identificación y seguimiento nos proporcionan datos relevantes sobre el ritmo de composición, el uso de una o más prensas o de las cajas de tipos utilizadas en cada composición de pliego, aspectos sobre los que en numerosas ocasiones se habla sin tener datos empíricos que demuestren nuestras afirmaciones. Estos tipos distintivos nos ofrecen esos datos sobre los que sustentar nuestra imaginación.

de estos tipos iba aumentando con los sucesivos golpes de prensa, por lo que eran sustituidos, dando lugar a una variante o a varias.

En la lista de erratas hemos recogido todas: palabras mal separadas, falta de guiones al final de línea cuando se divide palabra, erratas tipográficas (cambio de *n* por *u*), pero también los errores de concordancia en el uso de artículos o palabras mal escritas, etc. Hay entre cincuenta y más de cien erratas por pliego, lo cual confirma la idea de obra descuidada en su impresión y la ausencia de corrector en la imprenta, al menos de un corrector «textual» que cotejara cada uno de los pliegos salidos de la prensa con el original manuscrito que había servido para componer el texto.

No faltan ejemplos de correcciones que afectan al texto, aunque su origen es siempre un problema mecánico: tipos que saltan de la forma tras varios golpes de prensa y que es necesario recolocar, con las variaciones que eso produce, líneas que van quedando holgadas dentro de la forma y producen extraños espacios entre letras, o tipos que se rompen y es necesario cambiar (si alguien se da cuenta de ello y considera necesario «perder el tiempo» en hacer el cambio).

Sin embargo, hay una clara corrección textual que no ha dejado de sorprendernos. Se trata de la variante de Florimorte / Florimonte en el folio 19r (C3r), nombre que se repite en las líneas 31 y 32 de esta página y que el ejemplar que fue de Rosenbach, en Philadelphia, y el de Oxford cambian por Florimonte, frente al Florimorte que aparece en el resto de ejemplares. Realmente esta es una de las pocas ocasiones en las que se puede intuir la acción de un corrector lector (habría que escribir «corrector», ya que ninguna de las dos opciones ofrece el verdadero nombre del caballero al que se alude en la obra, Felixmarte de Hircania).

Además, todas las peculiaridades que hemos considerado reseñables, identificativas de cada ejemplar, han sido también anotadas, como pueden ser los repintados que se observan en algunos ejemplares, término que define las marcas de texto que en algunas hojas se observan procedentes de otras páginas, generalmente no de la que se enfrenta a ella al cerrar el libro, sino de otra que nos indica cómo eran apilados los pliegos para ir formando las copias completas, una vez tirados todos: se colocaban pliego interno sobre el externo y todos con la forma interna hacia arriba, y se apilaban todos los pliegos del ejemplar, para doblarlos y embutirlos más tarde.⁷

A los datos procedentes del cotejo hay que sumarle la información obtenida de los elementos comunes en todos los ejemplares: encabezamientos,

⁷ Estos repintados se observan en varios ejemplares, entre ellos el de la British Library en Londres y en uno de los conservados en la Biblioteca Real en Madrid. En este hemos identificado las manchas en 33 páginas y tan solo dos reflejan un orden de apilado diferente.

tamaño de la caja de texto, número de líneas por página, siendo necesaria su descripción, explicación de su uso y de las variaciones que se observan en ellos. Los encabezamientos nos pueden informar del ritmo de impresión y del uso de una o más prensas. Y ya veremos que también nos pueden dar pistas para interpretar qué ocurrió con los famosos pliegos recompuestos de A, B y P.⁸

De todo ello se dará cumplida cuenta impresa pero en estas páginas solo me detendré en una de las recomposiciones —o más exactamente grupo de recomposiciones— más notables que presenta esta edición, en la que se ven implicados los cuadernos A, B y P.

Es frecuente leer menciones a las recomposiciones totales o parciales de los cuadernos A y B, pero se suele olvidar la del P,⁹ cuya existencia se aviene mal con algunas interpretaciones ya asumidas sobre la posible causa de la recomposición de los primeros cuadernos (Flores 1975:35, Rico 2005:174 y 390).

Volvamos por unos momentos a la imprenta de Juan de la Cuesta para observar el trabajo de impresión sobre el *Quijote*. Se empieza a imprimir el libro, por el capítulo 1, cuaderno A, con la tirada pactada con el editor (pactada y firmada en el contrato, documento lamentablemente desconocido); se completa la impresión de los dos pliegos del cuaderno A y se sigue con el cuaderno B. Se imprime el pliego interno completo —salvo contadas excepciones, se empezaba a componer e imprimir por el pliego interno, y de este, la cara interna (Martínez Pereira 2011:568-576)—, se continúa con la cara interna del pliego externo, y cuando se está imprimiendo la cara exterior del pliego externo, ya para terminar el trabajo con el cuaderno B, algo ocurre en la imprenta que obliga a seguir imprimiendo hojas en blanco con esa composición, en lugar de hacerlo solo con las que ya estaban impresas por la otra cara. ¿Qué pudo ocurrir? ¿Un aumento de tirada? En principio, sin saber nada más de las características de estos pliegos recompuestos, la idea de un aumento de tirada resulta una justificación poco probable, por una simple cuestión económica y práctica: el número de ejemplares de una edición y el formato son datos previos a cualquier inicio del trabajo en la imprenta; era lo primero que se decidía y firmaba con el editor (Robles, en este caso), y en función de esa cifra se organizaba el trabajo: la compra del papel, la dedicación del número de prensas, la alternancia o no con otros trabajos, el ritmo diario de trabajo. Me cuesta creer que con el trabajo ya comenzado Robles se pasara por la imprenta y decidiera aumentar una tirada ya firmada, o que

⁸ En un trabajo independiente se ofrecerá el estudio de estos encabezamientos, que eran reutilizados a lo largo de toda la impresión, sin descomponerlos (Zimmerman 1985).

⁹ Recordamos que las recomposiciones afectan a todo el cuaderno A (en Hispanic Society-Seris 2, Library of Congress-Kebler, Glasgow; en Houghton Library solo el pliego externo), al pliego interior completo y la forma exterior del pliego externo del cuaderno B (en Hispanic Society-Seris 2, Library of Congress-Kebler, Glasgow) y al pliego interior del cuaderno P (en Hispanic Society-Seris 2, Library of Congress-Kebler, Glasgow).

¹⁰ En la impresión de la princeps se repiten de forma irregular y no suelen mantenerse juntos los de la forma completa, como sí ocurre en el *First Folio* de Shakespeare (Hinman 1963, vol. 1:150-180 y 491-507).

hubiera algún error por parte de los operarios, que recibieran mal la información o se despistaran. Aunque difícil, podría haber sido así... de momento. Si imaginamos este sorprendente aumento de tirada, lo lógico sería pensar que la completarían enseguida, es decir, que al terminar de imprimir el cuaderno B (y quizá el C que ya debían de tener parcialmente compuesto) se pondrían otra vez con el A y el B para ajustar la cantidad nuevamente decidida. Pero no fue así. Vemos que la tipografía que se usa en los encabezamientos de los pliegos recompuestos se corresponde con la que se empieza a usar a partir del cuaderno E y hasta el final del libro, de cuerpo mayor que la empleada hasta entonces. Estos encabezamientos no se componían de nuevo en cada forma que se llevaba a la prensa, sino que se quedaban ya compuestos para ir utilizándolos en cada página y así ahorrarse el tiempo de composición, ya que se repetían continuamente.¹⁰ Fijándonos en todos los detalles de estos encabezamientos, podemos identificar cada uno de ellos y saber en qué páginas se repiten los mismos. Observando los de los pliegos recompuestos de A y B, vemos que ninguno de los que se usan aparecen en los cuadernos E, F, G, H..., es decir, que no parece que la recomposición de esos cuadernos se hiciese en esos primeros momentos en los que algo ocurre en la imprenta que justifica esa recomposición.

Pero tenemos, además, una situación similar con el cuaderno P, de cuyo pliego interno algunos ejemplares también presentan una versión recompuesta. Si consideramos que la recomposición de A y B se debe a un aumento de tirada, esta recomposición parcial de P tendría que tener necesariamente otras causas, no podría relacionarse con lo ocurrido en A y B. Pero no es así, y hay dos datos que demuestran la relación entre las recomposiciones de A, B y P.

En primer lugar, si analizamos los encabezamientos, vemos que algunos de los utilizados en A y B recompuestos se usan también en el P recompuesto, y no se utilizan en ninguna otra parte del libro: esto demuestra que las tres recomposiciones se hicieron en el mismo momento, seguidas una de la otra. Si analizamos, además, los tipos usados en esos encabezamientos vemos que algunos claramente identificativos se emplearon en los encabezamientos de los cuadernos finales del libro. Todo parece indicar que esa recomposición de los tres cuadernos se hizo al terminar el libro.

Hay otro motivo para pensar que la reimpresión se realizó al final, y es el hecho de que esos tres cuadernos recompuestos se encuentran en los mismos ejemplares: Hispanic Society-Serís 2, Library of Congress-Kebler y Glasgow

(y en el de la Houghton Library solo el pliego externo de A). Esta casualidad resulta sospechosa. El modo de secar y apilar los pliegos una vez impresos, y la posterior reunión de esos pliegos para su posterior plegado, hace difícil esa «casualidad» si los cuadernos se hubieran reimpresso en diferente momento. Si se hubiera recompuesto primero A y B, debido a ese supuesto aumento de tirada, y después P, por otro motivo, sería prácticamente imposible encontrar tres ejemplares que presentaran los tres pliegos en su versión recompuesta: encontraríamos ejemplares con solo el cuaderno A, solo el B, o solo el P, y todas las combinaciones posibles. Pero no es así: de 26 ejemplares que se conservan, resulta que hay tres que presentan esos tres cuadernos recompuestos juntos, que además han sido impresos con los mismos encabezamientos.

Mi idea de lo que pudo ocurrir es la siguiente: cuando se tenía terminado el cuaderno A y se está imprimiendo la última de las cuatro formas del cuaderno B, algo ocurre que obliga a seguir tirando pliegos en blanco con esa última forma de B. Este «algo» pudo ser un accidente que estropeara una parte del trabajo ya hecho —pudo ser un tropezón del operario que transportaba la tinta, por ejemplo—; fuese lo que fuese, se vieron afectados algunos cuadernos de A y algunos de B. Se decidió, entonces, terminar la tirada con la última forma de B, aunque para ello hubiera que hacerlo sobre pliegos en blanco al haber quedado estropeados algunos de los que ya tenían la cara interna impresa. Como no se sabe con exactitud cuántos pliegos se han visto afectados, y posiblemente ha sido afectado diferente número de pliegos de A y de B, se decide continuar la edición hasta el final, para entonces, al reunir los pliegos para formar los ejemplares, ver con precisión cuántos de A y B habían sufrido el desperfecto y era necesario imprimir de nuevo para completar la edición. Se sigue imprimiendo, y de nuevo hay una pérdida fortuita de pliegos en el cuaderno P, cuya solución —ahora con más razón— se deja también para el final. Cuando se termina de imprimir todo el libro —hasta el cuaderno Qq o también los preliminares y la tabla— y ya están agrupados todos los pliegos de cada ejemplar para ser plegados, es el único momento en el que se puede saber con exactitud cuántos es necesario imprimir de cada uno de los accidentados para completar todos los ejemplares de la tirada. Era la única forma de no desperdiciar más papel del ya estropeado.

Son pequeños detalles como estos los que nos irán informando de cómo se llevó a cabo este libro en la imprenta. Las informaciones teóricas y generales sobre la forma de trabajar en una imprenta del Siglo de Oro nos han servido

de sólido punto de partida, pero en ocasiones ha habido que dejar de leer y pararse a observar, sin prejuicios ideológicos, porque las rupturas con lo que creíamos normativo eran continuas. El cotejo no ha revelado un nuevo y sorprendente *Quijote*, pero estamos convencidos de que la obra más universal de nuestra literatura merecía esta revisión completa de todos los ejemplares que el tiempo ha podido conservar para los lectores del siglo XXI. Nuestro *Quijote*, el único, hasta que no aparezca el manuscrito que fue aprobado por el Consejo, rubricado en cada página, y copiado para ser desgajado en la imprenta y convertirse en libro.

Bibliografía

- Blayney, Peter W. M., *The Texts of King Lear and their Origins. Volume I: Nicholas Okes and the First Quarto*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007 [1982].
- Bowers, Fredson, «The Problem of the Variant Form in a Facsimile Edition», *The Library*, V, 7 (1952), pp. 262-272.
- Bowers, Fredson, *Principios de descripción bibliográfica*, Arco/Libros, Madrid, 2001.
- Dane, Joseph A., *The Myth of Print Culture: essays on evidence, textuality and bibliographical method*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, 2003.
- «“Ideal Copy” vs. “Ideal Texts”: The Application of Bibliographical Description to Facsimiles», en *Abstractions of Evidence in the Study of Manuscripts and Early Printed Books*, Ashgate Publishing, Farnham / Burlington, 2009, pp. 77-94.
- Flores, Robert M., *The compositors of the first and second Madrid editions of «Don Quixote» Part I*, The Modern Humanities Research Association, London, 1975.
- Hinman, Charlton, *The printing and proof-reading of the first folio of Shakespeare*, 2 vols., Clarendon Press, Oxford, 1963.
- Martínez Pereira, Ana, y Emilio Torné, «82 pliegos + 1”. Hacia la reconstrucción tipográfica de la *princeps* del “Quijote”», en *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. A. Dotras Bravo, J. M. Lucía Megías, E. Magro García y J. Montero Reguera, Asociación de Cervantistas / Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2008, pp. 503-521.
- Martínez Pereira, Ana, «La primera edición del “Quijote”. Avances críticos para la interpretación y análisis del silencio tipográfico, 3. Descripción y cotejo de variantes: una metodología», *Edad de Oro*, XXVIII (2009), pp. 329-340.
- «El Quijote en la imprenta: orden de composición y orden de impresión», en *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. C. Strosetzki, Ediciones del CEC, Alcalá de Henares, 2011, pp. 565-578.
- McKenzie, D. F., *Bibliography and the Sociology of Texts*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
- «Printers of the Mind: Some Notes on Bibliographical Theories and Printing-House Practices», en *Making Meaning. «Printers of the Mind» and Other Essays*, ed. M. D. McDonald y M. F. Suarez, University of Massachusetts Press, Amherst / Boston, 2002, pp. 13-85.
- McKerrow, Ronald B., *Introducción a la bibliografía material*, Arco/Libros, Madrid, 1998.
- McKitterick, David, *Print, Manuscript and the Search for Order, 1450-1830*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.

- prinQeps 1605 (Víctor Infantes, Ana Martínez Pereira, Fermín de los Reyes), «La primera edición del “Quijote”. Avances críticos para la interpretación y análisis del silencio tipográfico», *Edad de Oro*, XXVIII (2009), pp. 291-346.
- (Silvia González-Sarasa, Víctor Infantes, Ana Martínez Pereira, Fermín de los Reyes, Emilio Torné y Eduardo Urbina), «Censo de ejemplares de la primera edición de “El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha” (Madrid, Juan de la Cuesta, 1605) [I]», *Crítica, ecdótica y poética del Quijote. Anuario de Estudios Cervantinos*, VI (2010), pp. 23-70.
- (Silvia González-Sarasa, Víctor Infantes, Ana Martínez Pereira, Emilio Torné y Eduardo Urbina), «Censo de ejemplares de la primera edición de “El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha” (Madrid, Juan de la Cuesta, 1605) [II]», *Entre lo sensible y lo inteligible: Música, poética y pictórica en la literatura cervantina. Anuario de Estudios Cervantinos*, VII (2011), pp. 25-52.
- *Censo de ejemplares de la primera edición de “El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha” (Madrid, Juan de la Cuesta, 1605) [III]*, anejo del *Anuario de Estudios Cervantinos*, VIII, Academia del Hispanismo, Vigo, 2012.
- Rico, Francisco, *El texto del «Quijote»*, Ediciones Destino, Barcelona, 2005.
- Serís, Homero, «Una nueva variedad de la edición príncipe del Quijote», *The Romanic Review*, IX (1918), pp. 194-205.
- *La colección cervantina de la Sociedad Hispánica de América (The Hispanic Society of America). Ediciones de Don Quijote. Con introducción, descripción de nuevas ediciones, anotaciones y nuevos datos bibliográficos*, University of Illinois, Urbana, 1920.
- «Sobre una nueva variedad de la edición príncipe del Quijote», *Bulletin Hispanique*, XXVI (1924), pp. 312-322.
- Smith, Steven Escar, «“Armadillos of Invention”: A Census of Mechanical Collators», *Studies in Bibliography*, 55 (2002), pp. 133-170.
- Tanselle, G. Thomas, «The Treatment of Typesetting and Presswork in Bibliographical Description», *Studies in Bibliography*, 52 (1999), pp. 1-57.
- «Textual Criticism at the Millennium», *Studies in Bibliography*, 54 (2001), pp. 1-80.
- West, Anthony James, *The Shakespeare First Folio: The History of the Book*, 2 vols., Oxford University Press, New York, 2001.
- Zimmerman, Susan, «The Uses of Headlines: Peter Short’s Shakespearian Quartos 1 “Henry IV” and “Richard III”», *The Library*, VII, 3 (1985), pp. 218-255.

El *Quijote* cervantino como respuesta al *Hipias menor* de Platón

HEINRICH MERKL

St. Johann im Pongau

¹ La biblioteca universitaria de Salzburg posee un ejemplar renacentista de la traducción de la *Iliada* por Lorenzo Valla. Esta traducción se reeditó recientemente. Véase Rexius (2009).

² El famoso juramento hipocrático se alude indirectamente en el *Hipias menor*, diálogo platónico que es sin duda uno de los primeros ejemplos de crítica literaria. Hay dos menciones del nombre de Hipócrates en el *Quijote*. Véase López Ferez (2008:408-409). La *Iliada* es el texto que está en la base de las discusiones del *Hipias menor* y también se menciona en el *Quijote*. Véase López Ferez (2008:406).

Si Cervantes supo leer textos escritos en latín, pudo leer no solo el *Hipias menor* en la traducción ficiniana de las obras de Platón, sino también la *Iliada* que había sido traducida al latín por Lorenzo Valla.¹ En general, pudo leer, en este caso, las obras más importantes de la literatura griega antigua, accesibles en latín en su día para los que no sabían leerla en el original griego. Esto vale también para el conjunto de textos de medicina antigua que ha llegado hasta nosotros bajo el nombre del médico más famoso del siglo v a. C., Hipócrates. Menciono ahora específicamente la *Iliada* y el *Corpus hippocraticum* porque, como me propongo estudiar el *Quijote* cervantino como respuesta al *Hipias menor*, tendré que hablar también sobre su relación con la *Iliada* y sobre los preceptos morales contenidos en el *corpus hippocraticum*.² En la España del siglo xvi, este conjunto de textos médicos solía leerse en traducción latina, si bien hubo algunas traducciones al castellano (Santander Rodríguez 1971) —especialmente de libros sobre cirugía, la profesión del padre de Miguel de Cervantes—.

En el tercer capítulo del *Quijote* de 1615, al dar Sansón Carrasco nuevas del libro, impreso recientemente, sobre don Quijote (Martínez Mata 2008:85-86), Sansón alaba al historiador de las hazañas quijotesas; pero don Quijote no parece creer que el autor de su historia sea digno de alabanza y afirma:

A escribir de otra suerte (...) no fuera escribir verdades, sino mentiras, y los historiadores que de mentiras se valen habían de ser quemados, como los que hacen moneda falsa. (...) La historia es como cosa sagrada, porque ha de ser verdadera, y donde está la verdad, está Dios, en cuanto a verdad (...) (*Quijote*, II, 51).

Al mismo tiempo, don Quijote defiende repetidamente que los libros de caballerías no son mentirosos, sino que dicen verdad, o sea, que realmente hubo los tales caballeros y que hicieron lo que está escrito en estos libros (Martínez Mata 2008:115-121). Leyendo lo que suele decir don Quijote sobre la verdad y la mentira, un lector superficial de la novela cervantina podría pensar que don Quijote es un defensor de la verdad y un adversario consecuente de la mentira. Y como, además, el autor del prólogo afirma que la meta principal de su libro es la invectiva contra los libros de caballería que ataca por ser mentirosos (Martínez Mata 2008:57 y ss.), se puede decir que el tema de la verdad y de la mentira es un tema central de esta novela (Grilli 2011:215 y 222-223).

Me parece, además, que Cervantes presupone en el *Quijote* una teoría de la mentira que se asemeja a la que se expone en el diálogo *Sofista*, de Platón (Merkl 2011:269-271). El diálogo *Hipias menor* sin duda presupone esta misma teoría, aunque sea anterior al diálogo *Sofista*.³ Además, la novela cervantina muestra con absoluta claridad que las burlas suelen reposar sobre una mentira que permanece implícita, y que son unas mentiras prácticas, indirectas y complejas. Por esto, me parece justificado extender a las burlas que se relatan en la novela cervantina lo que vale para las mentiras.

Mostrando que es más inteligente el que sabe mentir que el que no lo sabe, Sócrates discute en el *Hipias menor* con Hipias sobre la *Iliada* para mostrar que no es tan solo Ulises quien miente, sino también Aquiles. Esto pudo impresionar a Cervantes lector de Platón. El novelista muestra en sus dos *Quijotes* que no es solo Sancho quien miente sino también don Quijote. Recordemos que, si don Quijote afirma, en Sierra Morena, que los caballeros andantes no tienen el derecho de mentir y que las reglas de la caballería prohíben lo sofístico y lo mentiroso,⁴ es evidente que en este mismo episodio de la penitencia en Sierra Morena don Quijote sí que está mintiendo. Además, él mismo no excluye que ha mentido en su relato de lo que le pasó en la cueva de Montesinos.⁵ Hay un comentario algo inquietante de la parte de Cide Hamete al respecto:

No me puedo dar a entender, ni me puedo persuadir, que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito: la razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles; pero ésta desta cueva no le hallo entrada alguna para

³ Según la nutrida introducción general de Emilio Lledó Inigo, el *Hipias menor* se escribió durante los años que van del 388 al 385 a. C., mientras que el *Sofista* pertenece a la época de vejez, o sea que se escribió entre 369 y 347 a. C. Véase *Diálogos*, I, p. 52.

⁴ «Todas estas cosas que hago no son de burlas, sino muy de veras; porque de otra manera, sería contravenir a las órdenes de caballería, que nos mandan que no digamos mentira alguna, pena de relasos, y el hacer una cosa por otra lo mismo es que mentir. Así que mis calabazadas han de ser verdaderas, firmes y valederas, sin que lleven nada del sofístico ni del fantástico» (*Quijote*, I, pp. 308-309).

⁵ Dirigiéndose a don Quijote, Sancho dice en el contexto del episodio del mono de Maese Pedro: «Con todo eso, querría (...) que vuestra merced dijese a maese Pedro preguntase a su mono si es verdad lo que a vuestra merced le pasó en la cueva de Montesinos; que yo para mí tengo, con perdón de vuestra merced, que todo fue embeleco y mentira, o por lo menos, cosas soñadas. —Todo podría ser —respondió don Quijote—» (*Quijote*, II, p. 223) Véase Martínez Mata (2008:104-105).

tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables. Pues pensar yo que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible; que no dijera él una mentira si le asae-tearan. Por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circuns-tancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates; y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa; y así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más; puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató della, y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias (*Quijote*, II, p. 208).

Recordemos que en el último capítulo de la novela la aventura de la cueva de Montesinos no se menciona, pero que don Quijote dice al final de la aven-tura de Clavileño, sin duda para hacer entender a Sancho que no cree lo que Sancho dice haber visto en el cielo: «Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos» (*Quijote*, II, p. 337).

Algunos cervantistas consideran, además, que el hidalgo Quijana es un ac-tor que representa conscientemente, durante la mayor parte de los episodios del *Quijote* cervantino, el papel del caballero andante don Quijote, o sea que la actuación de don Quijote como caballero andante es una burla teatral cons-tante y consecuentemente realizada por el hidalgo (Merkl 2011:26, 38-39, 109, 116-117...). Sobre todo si consideramos que esta lectura es acertada (Maestro 2009:327),⁶ don Quijote es tan mentiroso como Sancho, cuyas mentiras más evidentes son la de su embajada inventada a Dulcinea, la del «encantamiento» de Dulcinea y la de los azotes «mágicos», dados en los árboles. El hecho de que los dos protagonistas de la novela mienten muchas veces, a pesar de que uno de ellos dijo programáticamente que no le está permitido mentir, puede ser un eco de la lectura, por Cervantes, del *Hipias menor* platónico: en la *Iliada*, Aquiles dice que aborrece a quienes dicen mentira; Hipias cita este pasaje (*Diálogos*, I, p. 378)⁷ y Sócrates muestra, aduciendo otros lugares del *epos* homérico, que Aquiles sabe mentir también. Es como si Cervantes quisiese subrayar en su *Quijote* que los dos protagonistas de su novela saben mentir —como lo saben hacer, en la *Iliada*, Ulises y Aquiles— y que son, por consiguiente, *discretos* los dos, en el sentido explicado por Alexander A. Parker (1971).

⁶ Me parece a mí que la actuación de don Quijote reposa sobre un autoengaño semiconsciente. Las más de las veces, don Quijote no se da cuenta del hecho de que está engañándose a sí mismo. Y a veces sabe que yerra, pero afirma creer que no yerra (Merkl 2004:144, n. 12). Véase también Merkl (2011:109).

⁷ Ficino había traducido este pasaje (=365a) al latín con estos hexámetros: «O multum generose doli fabricator Vlysses, / Conuenit intrepide me uestra refellere dicta, / Vt fieri debere puto, fallacibus ipsum / Ne me figmentis obtundatis & illinc. / Is magis est quoniam quàm nigri ianua Ditis / Infensus nobis, aliud qui pectore claudit, / Inde palam profert aliud quodcunque videtur» (*Omnia D. Platonis Opera*, p. 160).

Hay otro aspecto del *Hipias menor* que pudo impresionar a Cervantes: Sócrates procura mostrar a Hipias, aduciendo muchísimos ejemplos, que es mejor el que hace mal una cosa intencionadamente que el que la hace mal sin intención. He podido mostrar anteriormente que estas reflexiones del diálogo platónico se presuponen en el *Quijote* cervantino y que subyacen a la diferencia entre *yerro* y *mentira* que se propone en algunos episodios de esta novela.⁸ Además, me parece que para el personaje de don Quijote, esta diferencia es, la mayoría de las veces, poco clara. Cuando don Quijote yerra, podría también tratarse de un autoengaño consciente, y cuando el caballero parece mentir, se esfuerza muchas veces a dar la impresión de que se trata de un yerro, o sea que encubre el hecho de que está mintiendo haciendo creer que se trata de un yerro.

Añadiré ahora que es en este contexto también que se cita, en el *Hipias menor*, la ciencia de la medicina. Estoy refiriéndome a aquel lugar en el que Sócrates pregunta: «¿No es más conocedora de la medicina el alma que hace mal a los cuerpos voluntariamente?» e Hipias contesta sencillamente: «Sí» (*Diálogos*, I, p. 394).⁹ Esta es, probablemente, la respuesta más insuficiente y mala de Hipias en todo este diálogo —y esto también desde el punto de vista de Platón que no pudo no pensar en la ética de Hipócrates al escribir este pasaje—. Con todo eso, Hipias había dicho antes:

¿Cómo es posible, Sócrates, que los que cometen injusticia voluntariamente, los que maquinan asechanzas y hacen mal intencionadamente sean mejores que los que no tienen esa intención? Me parece que merece excusa quien comete injusticia o miente o hace algún otro mal sin darse cuenta. También las leyes, por supuesto, son mucho más severas con los que hacen mal o mienten intencionadamente, que con los que lo hacen sin intención (*Diálogos*, I, p. 388).¹⁰

Está claro que la manera de pensar que se trasluce en este último pasaje del *Hipias menor* corresponde más a la ética hipocrática (*iusiurandum* y *lex*; Golder 2007:47-49 y 181-186) que la afirmación según la cual sería mejor médico el que hace mal a sus pacientes voluntariamente que el que hace mal involuntariamente. Me parece, por esto, que la distinción entre lo inteligente y lo moral ya está implícita en el texto platónico del *Hipias menor*.

Si el *Quijote* menciona a Hipócrates tan solo en el contexto de las dietas que el doctor Recio prescribe a Sancho gobernador, está claro que esta novela

⁸ Evidentemente, *yerra* el que dice algo que no sea verdad (pero creyendo que está diciendo verdad), mientras que *mente* el que dice intencionadamente algo que no sea verdad aunque sepa que no es verdad lo que está diciendo. Véase Merkl (2004:144; y 2011:109).

⁹ He aquí la traducción ficiniana de este pasaje: «SOCR. Quid verò in studio medicinae: nōne quae medendo dedita opera mala quaedam corporibus infert, quo ad medicinae artem pertinet, peritior est quàm illa quae per ignorantiam peccat? HIP. Planè. SOC. Ergo haec in medicinae arte est melior? HIP. Melior» (*Omnia D. Platonis Opera*, p. 160).

¹⁰ He aquí el pasaje correspondiente de la traducción ficiniana: «HIP. Quonam pacto Socrates qui scientes volentesue iniuriantur, seducunt, laedunt, meliores esse possunt quàm qui haec praeter sententiam faciunt? Quandoquidem multum ignoscitur illi qui per ignorantiam iniuriam infert, mendacium loquitur, vel aliud quicquam committit mali: legesque in eos seuerius anidmaduertunt, qui uolentes mala faciunt, mentiunturque, quàm qui nolentes» (*Omnia D. Platonis Opera*, p. 159).

¹¹ Así, Cardenio: «No os canséis en persuadirme ni aconsejarme lo que la razón os dijere que puede ser bueno para mi remedio, porque ha de aprovechar conmigo lo que aprovecha la medicina recetada de famoso médico al enfermo que recibir no la quiere. Yo no quiero salud sin Luscinda» (*Quijote*, I, p. 340).

¹² L. Ayache se refiere al tratado hipocrático *Sobre la dieta* al constatar que el régimen alimentario y los ejercicios deportivos tienen que equilibrarse y adaptarse a la naturaleza del individuo y al mundo específico en el que está viviendo. «Qui veut connaître le régime approprié à la santé doit d'abord connaître la nature de l'homme, et la nature des aliments et boissons» (Ayache 1992:27). «Pour Hippocrate (...) tout est naturel: le hasard apparent, le geste de l'homme de l'art, ne se distinguent pas du phénomène spontané, lequel peut nuire tout autant que guérir» (Ayache 1992:28). Con toda evidencia el doctor Recio yerra al no tener en cuenta la naturaleza habitual del régimen alimenticio de Sancho, sino tan solo la naturaleza de los alimentos que prohíbe.

tiene mucho que ver con la medicina que siempre se cita en ella en conexión con la máxima de que las prescripciones del médico no sirven si el enfermo no las acepta.¹¹ Así, Sancho escribe a don Quijote desde la ínsula Barataria:

Hasta agora yo no he descubierto otra [espía] que un cierto doctor que está en este lugar asalariado para matar a cuantos gobernadores aquí vinieren; llámase el doctor Pedro Recio, y es natural de Tirteafuera: ¡porque vea vuesa merced qué nombre para no temer que he de morir a sus manos! Este tal doctor dice él mismo de sí mismo que él no cura las enfermedades cuando las hay, sino que las previene, para que no vengan, y las medicinas que usa son dieta y más dieta, hasta poner la persona en los huesos mondos, como si no fuese mayor mal la flaqueza que la calentura (*Quijote*, II, p. 414).

Esta crítica del doctor Recio por Sancho, acertada en la base de los tratados hipocráticos,¹² comporta dos argumentos principales: la dieta prescrita daña a Sancho en vez de hacerle bien; y la cura del doctor Recio, destinada a prevenir ciertas enfermedades es causa de otras enfermedades diferentes y, quizás, peores. Si por una vez consentimos en hacer abstracción del lado burlesco de las quejas de Sancho, veremos que estos dos argumentos valen también para los intentos del cura Pero Pérez y de Sansón Carrasco para reconducir a don Quijote a su pueblo. La novela cervantina insinúa que las acciones ideadas por el cura y ejecutadas por Sansón Carrasco no contribuyen a sanar a don Quijote, sino que le infligen daño y que, lejos de curar su locura, le causan una melancolía mortal.

Ficino distinguió explícitamente entre lo inteligente y lo moral en su *Argumentum al Hipias menor*, resumiendo:

Post haec Socrates sophistam in ambiguitatem adducit, uter delinquat grauius, num qui mentitur uolens, an qui nolens. Id uerò sophista nescit solvere, neque Socrates quidem solvere uult sophistae. Est autem ita solvendum. In his quidem quae ad intelligentiam pertinent minus errare qui mentiuntur sponte; in his autem quae ad mores spectant, errare magis (*Omnia D. Platonis Opera*, p. 157).

No puede haber duda de que Ficino tiene razón en este punto. La aporía a la que conduce el diálogo *Hipias menor* es debida a lo que los interlocutores

no distinguen debidamente entre el que es bueno del punto de vista moral y el que es bueno del punto de vista técnico o intelectual. En el *Quijote* cervantino también prevalece el punto de vista moral. Cervantes se distanció de la posición explicada por Sócrates en este diálogo haciendo decir al *autor* de la novela de 1615, al relatar, en su segundo *Quijote*, la burla de la resurrección de Altisidora:

Y dice más Cide Hamete: que tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados, y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos (*Quijote*, II, p. 549).

Unas variantes de esta idea ya se habían expresado en la novela de 1615 por boca de diversos personajes más o menos fidedignos. Así, el eclesiástico de los duques dice al duque:

Vuestra Excelencia (...) tiene que dar cuenta a Nuestro Señor de lo que hace este buen hombre. Este don Quijote, o don Tonto, o como se llama, imagino yo que no debe de ser tan mentecato como Vuestra Excelencia quiere que sea, dándole ocasiones a la mano para que lleve adelante sus sandeces y vaciedades (*Quijote*, II, p. 265).

Y antes de quitar la sala protestando el mismo eclesiástico dice: «Estoy por decir que es tan sandio Vuestra Excelencia como estos pecadores. ¡Mirad si no han de ser ellos locos, pues los cuerdos canonizan sus locuras!» (*Quijote*, II, p. 268).

Algo similar dice la condesa Trifaldi hablando de los poetas que cantan coplas a las doncellas para seducirlas:

Y así, digo, señores míos, que los tales trovadores con justo título los debían desterrar a las islas de los Lagartos. Pero no tienen ellos la culpa, sino los simples que los alaban y las bobas que los creen. Y si yo fuera la buena dueña que debía, no me habrían de mover sus trasnochados conceptos (*Quijote*, II, p. 316).

Notemos que en estos tres casos, se nombran tres razones diferentes para criticar tanto a los burladores como a los burlados: para Cide Hamete, los duques son locos porque se dan mucho trabajo para llevar a cabo la burla de

Bibliografía

- Ayache, Laurent, «Hippocrate laissait-il la nature agir?», en *Tratados hipocráticos (Estudios acerca de su contenido, forma e influencia)*. Actas del VII colloque international hippocratique (Madrid, 24.29 de septiembre de 1990, ed. J. A. López Férrez, UNED, Madrid, 1992, pp. 11-35.
- Beckmann, Dorothee, *Hippokratisches Ethos und ärztliche Verantwortung*, Peter Lang, Frankfurt a. M., 1995.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, dos tomos, ed. John Jay Allen, Cátedra, Madrid, 2003 [1977].
- Grilli, Giuseppe, «El Quijote de 1615», en *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*, ed. Carmen Rivero Iglesias, Centro de Estudios Cervantinos / Asociación de Hispanistas, Alcalá de Henares, 2011, pp. 211-224.
- Golder, Werner, *Hippokrates und das Corpus Hippocraticum*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2007.
- Lledó Íñigo, Emilio, «Introducción general», en *Diálogos I*, Platón, Gredos, Madrid, 1981, pp. 7-135.
- López Férrez, Juan Antonio, «Presencia de autores griegos y latinos en el Quijote», en *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas Alcalá de Henares, 13 al 16 de diciembre de 2006*, ed. Alexia Dotras Bravo, José Manuel Lucía Megías, Elisabet Magro García y José Montero Reguera, Asociación de Cervantistas / Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2008, pp. 405-426.
- Maestro, Jesús G., *Crítica de los géneros literarios en el Quijote*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2009.
- Martínez Mata, Emilio, *Cervantes comenta el «Quijote»*, pról. Anthony Close, Cátedra, Madrid, 2008.
- Merkel, Heinrich, «Cervantes, Protágoras y la Posmodernidad. El Quijote de 1605 y algunos diálogos de Platón», *Anuario de Estudios Cervantinos*, I (2004), pp. 139-147.

dos tontos. Para el eclesiástico, son mentecatos por cimentar, por medio de sus burlas, las creencias falsas de sus víctimas; y para la condesa Trifaldi, es sobre todo el aplauso de los que son al tanto de las burlas y la credulidad de las víctimas de las burlas lo que garantiza el éxito de estas mismas burlas. Toda la obra cervantina muestra muchísimas veces que las burlas tienen el efecto de cimentar las creencias falsas de los burlados y que es justamente la credulidad de los burlados la causa del hecho de que las mentiras de los burladores tengan consecuencias en la realidad a la que no habían pertenecido antes. Esto último no se ve tan solo en el comportamiento de don Quijote, sino también en algunas historias secundarias que no tienen nada que ver con el protagonista: Claudia Jerónima mata a don Vicente por creer unas informaciones que toma por verdaderas, pero que son, en la realidad ficticia de la novela, mentirosas; y Cardenio se vuelve loco por creer que ha perdido el amor de Luscinda.

Si don Quijote está loco de verdad, el cura y Sansón Carrasco le hacen mucho daño reforzando sus creencias locas en vez de desarraigarlas, lo que, en todo caso, incrementa la credulidad de don Quijote, y lo que, a su vez, es la *conditio sine qua non* del éxito relativo de las burlas de estos dos médicos del alma. Si admitimos alternativamente que el hidalgo Quijana está haciendo conscientemente, durante sus salidas como don Quijote, el papel de caballero andante, el hidalgo es el que está burlando a Sansón Carrasco y al cura, suficientemente crédulos como para creer las mentiras de don Quijote. En este caso, el hidalgo conscientemente se inflige daño a sí mismo y las comedias andantescas del cura y de Sansón Carrasco caen en el vacío. Está claro que si don Quijote no está loco, los que le tratan como si fuese loco yerran y no pueden tener éxito, porque aplican una terapéutica a alguien que no sufre de lo que creen que está sufriendo (Merkel 2011:196-197).

Para el Siglo de Oro, las profesiones de médico y de cura son afines; el médico tiene que esforzarse para preservar o restablecer la salud de los cuerpos; el cura para preservar o restablecer la salud de las almas (Serracino-Inglott 2002). Si consideramos que los personajes cervantinos Sansón Carrasco y Pero Pérez son unos médicos cuya meta es restablecer la salud del alma de don Quijote, está claro que estos personajes no ayudan a don Quijote intentando curar su locura —quizás inexistente—, sino que hacen mucho daño a su *paciente* provocándole a hacer lo que quieren que haga, y riéndose de él. Esto vale sobre todo para Sansón Carrasco, personaje que, por haber incitado a don Quijote a salir por tercera vez, no solo es responsable de todas las humillaciones sufridas

por don Quijote en la novela de 1615, sino que, además, quiere vengarse de su paciente por haberle vencido este. Hay algunos cervantistas que consideran que Sansón Carrasco es un personaje cervantino muy negativo, responsable de la muerte de don Quijote (Merkl 2011:189-191 y 193-196). Me inclino a darles razón. Pero aun si fuese exagerado considerar al personaje de Sansón Carrasco como a un asesino, está fuera de duda que este personaje no satisface ni las exigencias morales del cristianismo que prohíben la venganza, ni las normas morales que Hipócrates estableció para la profesión del médico y según las cuales el médico no debe hacer daño a su paciente si ya no puede hacerle mejor (Beckmann 1995:394-410). Desde luego, el cura no es responsable de la manera en que su plan viene ejecutado, ni del deseo de venganza que concibe Sansón Carrasco después de su vencimiento por don Quijote. Además, como don Quijote se distancia de su locura caballeresca poco antes de morir, el cura parece tener el éxito anhelado. Pero no cabe ninguna duda del hecho de que la novela presenta la conversión final de don Quijote no como un efecto de las «trazas» del cura, sino como la obra de la gracia divina que ha conducido al protagonista a la cordura *a pesar* de los errores e insuficiencias de la actuación del cura y de Sansón Carrasco (Merkl 2011:249-250). Así que, si partimos de la suposición de que las actuaciones del cura y de Sansón Carrasco, incompatibles con la moral cristiana, deberían por lo menos estar regidas por las exigencias morales hipocráticas, tenemos que constatar que estos dos personajes cervantinos son unos médicos del alma muy malos.

Me parece indudable que las exigencias morales del *corpus hippocraticum* tienen un papel importante en la reflexión moral subyacente a los dos *Quijotes* cervantinos. Y como esta reflexión moral también está implícita en el *Hippias menor* de Platón, y que, además, hay un paralelismo flagrante entre los dos personajes homérico-platónicos Ulises y Aquiles, de una parte, y los protagonistas cervantinos Sancho y don Quijote, de la otra, me parece probable que Cervantes hubiera leído la traducción latina de este diálogo platónico o que se familiarizó con sus temas por vías menos directas.

- *Cervantes anti-sofista. Sobre Platón, Ficino y los tres Quijotes (1605, 1614 y 1615)*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2011.
- Parker, Alexander A., «The Meaning of “Discreción” in ‘No hay más fortuna que Dios’: The Medieval Background and Sixteenth- and Seventeenth-Century Usage», en *Calderón de la Barca*, ed. Hans Flasche, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1971, pp. 218-234.
- Platón (trad. Ficino): *Plato, Omnia D. Platonis Opera tralatione Marsilij Ficini (...)*, apud Hieronymum Scotum, Venetiis, MDLXXI.
- Platón, *Diálogos I. Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hippias menor, Hippias mayor, Laques, Protágora*, intr. Emilio Lledó Íñigo, trad. y notas J. Calonge Ruiz, E. Lledó Íñigo y C. García Gual, Gredos, Madrid, 1981.
- Rexius, Johannes Baptista, *Ilias Homeri deutsch. Mit synoptischem Abdruck der «Ilias»-Übertragung Lorenzo Vallas*, ed. Antje Willing, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2009.
- Santander Rodríguez, Teresa, *Hipócrates en España (siglo XVI)*, Dirección general de Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1971.
- Serracino-Inglott, Peter, «Ficino the Priest», en *Marsilio Ficino: His Theology, His Philosophy, His Legacy*, ed. M. J. B. Allen y V. Rees, Brill, Leiden / Boston, 2002, pp. 1-13.

Nuevas consideraciones sobre el personaje de don Diego Miranda: la identidad religiosa del Caballero del Verde Gabán

ÁNGELA MORALES

Central Connecticut State University

¹ Para una revisión de los diferentes juicios acerca del personaje, consúltese Augustin Redondo (1998:265, nota núm. 1).

² Alfredo Baras, en un trabajo reciente (2010:61-88), ha creído identificar en don Diego Miranda una alusión a Alonso Ramírez de Prado, ministro de Felipe III, uno de esos validos menores acusados de enriquecerse con el ejercicio de sus funciones públicas.

³ Sobre las similitudes y diferencias entre los personajes de don Quijote y don Diego, consúltese Darío Fernández-Morera (1986:101-113), Robert Haussman (1979:207-218), Randolph Pope (1979:207-218), y John Weiger (1988).

El episodio de don Diego de Miranda, más conocido como el Caballero del Verde Gabán, encierra alguna de las páginas más sugerentes y debatidas de todo el *Quijote* (II, 16-18). Los críticos han evocado muchas veces la figura del llamativo Caballero del Verde Gabán:¹ desde Marcel Bataillon, que estudió al personaje en relación al ideal erasmista de piedad laica, a Alberto Sánchez, que se fijó en la «dorada medianía» que circunda al sedentario manchego, hasta los que han interpretado negativamente al personaje por precauciones de vida inerte, como Américo Castro, o las observaciones de Francisco Márquez Villanueva sobre una posible significación bufonesca del caballero manchego.² Sin embargo, el análisis más sugerente de los últimos años viene de la mano de Augustin Redondo. En *Otra manera de leer el Quijote*, replanteó varios de estos problemas para ofrecer una visión del Caballero del Verde Gabán como representante del hombre de nuevo cuño, un caballero campesino que practica una nueva religiosidad; en definitiva, don Diego Miranda personificaría a los mejores representantes del arbitristo (1998:289). Toda una heterogénea gama de interpretaciones para descifrar el papel de este caballero y su contraste funcional en la historia en la que rara vez se ha cuestionado su identidad religiosa.³ El propósito de esta comunicación es plantear otra vía interpretativa a partir de un examen del personaje con arreglo a la coherencia con el conjunto del segundo *Quijote* y a la coyuntura histórica en que se inserta.

El elemento más llamativo de la descripción del caballero es el verde brillante de su vestimenta. Antes de saber nada sobre la identidad social del enigmático

caminante, el narrador le denomina «el de lo verde», «el verde» en las primeras páginas, hasta que al final del capítulo dieciséis don Quijote le da el apelativo definitivo: «El del Verde Gabán» (II, 16, p. 668).³

Recordemos que Sancho y don Quijote van caminando cuando «les alcanza un caminante» evocado de la siguiente manera:

Venía sobre una muy hermosa yegua tordilla, vestido un gabán de paño fino verde, jironado de terciopelo leonado, con una montera del mismo terciopelo; el aderezo de la yegua era de campo, y de la jineta, asimismo de morado y verde; traía un alfanje morisco pendiente de un ancho tahalí de verde y oro, y los borceguíes eran de la labor del tahalí; las espuelas no eran doradas, sino dadas con un barniz verde, tan tersas y bruñidas, que, por hacer labor con todo el vestido, parecían mejor que si fuera de oro puro (II, 16, p. 661).

Sabemos que la consabida montera y el icónico gabán de color verde se utilizaban habitualmente tanto para viajar como para cazar.⁴ Verde es el traje que lleva la duquesa en su encuentro con don Quijote: su hacanea tiene guarniciones verdes, y «venía la señora asimismo vestida de verde, tan bizarra y ricamente, que la misma bizarría venía transformada en ella» (II, 30, p. 779). Había preferencia por el color verde en el vestido de camino; existen ejemplos de verde casi único, junto a leonado y oro, en la *Memoria de los vestidos de camino del marqués de Mélito* de 1598, tal y como detalla Carmen Bernis (2001:43-46). Ahora bien, se preguntaba acertadamente el profesor Redondo, ¿por qué insistiría tanto el narrador sobre el color verde y la impresión producida en don Quijote, «si el color verde era tan empleado»? (1998:278).

En segundo lugar destacan los elementos moriscos de su vestimenta y de su forma de montar «a la moruna». Don Diego monta a la «jineta», con estribos cortos. Augustin Redondo ha notado en su lectura del personaje el origen musulmán del arte de montar a la jineta, conforme corrobora la definición de *jinete* de Covarrubias:

Hombre de a cavallo que pelea con lança y adarga, recogidos los pies en estribos cortos, que no baxan de la barriga del cavallo. Ésta es propia caballería de aláraves, los quales vienen (...) con sus turbantes en la cabeça y su alfange o cimitarra colgando del hombro en el tahalí (p. 640a).

³ Se cita por la edición de Francisco Rico (2004).

⁴ Acerca del color verde del vestido de camino del rico hidalgo manchego, léase M. Joly (1977:54-64). G. L. Gingras (1985:129-140), así como los argumentos de A. Redondo (1998:272-279).

Redondo fundamenta la raigambre mora de la forma de montar del caballero con testimonios contemporáneos sobre el arte de montar a la jineta (1998:267-271). Sabemos que, desde mediados del siglo xvi, los caballeros montaban a la jineta, forma considerada típicamente española cuando participan en fiestas de toros y cañas. El hecho de que «el de lo verde» lleve un alfanje en vez de la clásica espada se comprende, según Redondo, «por formar parte del atuendo moruno y además por ser más corto que la espada y estar encorvado, facilita el cabalgar del jinete lanzado al trote» (1998:271). A pesar de ello, para el hispanista francés como para la mayoría de los críticos, la apariencia «mora» del Caballero del Verde Gabán no indica nada sobre la identidad de este misterioso caballero. Siguiendo con la descripción del atuendo, los borceguíes son de origen moro: «Bota morisca usada de jinete y en particular de moros», dice la definición del *Tesoro* de Covarrubias. Si recordamos el retrato del capitán Ruy Díaz en el episodio del cautivo de la Primera Parte, a su vuelta de Argel este: «Traía unos borceguíes datilados y un alfanje morisco, puesto en un tahalí que le atravesaba el pecho» (I, 37, pp. 388-389). El Caballero del Verde Gabán no se adorna tampoco, según nota sagazmente Fernández Villanueva, con las espuelas doradas que se reciben en el sacramental caballeresco, «porque éstas simbolizan el servicio de Dios, y don Diego sirve primordialmente a su propia dicha» (1975:176).

Hay que ir con reserva cuando se quiere dar interpretaciones simbólicas del color verde; ahora bien, dada la trascendencia de las circunstancias históricas en que se inserta la obra, publicada poco después de llevarse a cabo el edicto de expulsión de la comunidad morisca entre 1609 y 1613, parece justificado recordar que el verde era el color espiritual del Islam. Françoise Zmanter (1990:347) nota acertadamente que Cervantes describe con turbante verde a un personaje musulmán de *El Gallardo español*: Nacor es un «jarife», un descendiente directo de la raza de Mahoma; por ello es un intocable: «Jarife soy, no me toques» (*El gallardo español*, fol. 8).

En *El Caballero de Olmedo* de Lope de Vega, en un fragmento donde se manifiesta la ortodoxia religiosa excluyente, se pone de relieve que el color verde se asociaba con los españoles de origen musulmán: «Que en cualquier reino mío / donde mezclados están, / a manera de gabán / traiga un tabardo el judío / con una señal en él, / y un verde capuz el moro. / Tenga el cristiano el decoro / que es justo: apártese dél» (p.168). Redondo señala igualmente el parecido del Caballero del Verde Gabán con el enamorado moro Azarque

del romance nuevo que lleva un vestido de color *verde oscuro*, unos *borceguíes* y un alfanje: «Vestido de verde oscuro / que muy claramente enseña / la color de su esperanza» (1998:278).

Françoise Zmanter (1990:343-353) propuso una lectura morisca del personaje del Caballero del Verde Gabán basándose en consideraciones semióticas relacionadas con el color verde. En dicho trabajo, Zmanter señala con acierto que, en lengua árabe, «El verde», «El de lo verde» evoca al mítico Al Khadir, el patrón de los viajeros que encarna la providencia divina (1990:343-353). En el Corán, Al Khadir es el misterioso guía espiritual, conocido como el acompañante tanto de Alejandro Magno como de Moisés. Entre los árabes es un personaje místico popular cuya visión comporta una promesa de prosperidad (Zmanter 1990:345). Al Khadir es eternamente joven, según fuentes preislámicas, él es «El verde», el caminante que jamás se fatiga, el que enseña y consuela.⁵

Con cautela nos preguntamos si acaso no indicaría el apelativo «señor galán» la impresión que causa en don Quijote la llamativa indumentaria para un cincuentón como don Diego que parece inusualmente joven: «Las canas, pocas, y el rostro, aguileño; la vista entre alegre y grave» (II, 16, p. 662). La bizarra apostura del caminante atrae la atención de don Quijote «pareciéndole hombre de chapa», de principios, virtuoso, «y si mucho miraba el de lo verde a don Quijote, mucho más miraba don Quijote al de lo verde» (II, 16, p. 662). El lector también queda suspenso ante la visión de esta figura enigmática cuyo apelativo, «el de verde», remite al Al Khadir de la cultura musulmana.

La descripción de los elementos moriscos de la vestimenta y de la montura del Caballero del Verde Gabán no es gratuita; su evocación del mundo musulmán no es fruto del azar, sino señal de una paradoja. A la coexistencia multisecular, aunque compleja, entre cristianos y musulmanes «sigue un conflicto que en poco más de un siglo se resuelve con la eliminación total de los moriscos» (Domínguez Ortiz y Vincent 1978:17). El edicto de expulsión de 1609 marcó el fin de la posibilidad de una convivencia pacífica y el triunfo del catolicismo excluyente en España. Curiosamente en el segundo *Quijote* nos encontramos en una España donde quedan más que rastros de la presencia de los ciudadanos de origen musulmán. De hecho, tanto en la novela como en la vida real, aún había un puñado de cripto-musulmanes conviviendo con sus vecinos cristianos viejos (Harvey 2005:251-252). Cervantes traza en la historia de Ricote que da entrada en el capítulo 54 un patético retrato de los moriscos

⁵ En contraposición a la tesis de Zmanter, Alfredo Baras Escolá (2010:72) apunta a la tradición europea de *Jack in the Green*, equivalente a Santiago el Verde, que «ha sido relacionado por Caro Baroja con las fiestas populares de mayo a San Juan, cuando las plantas reverdecen y vuelve la estación del amor».

que trataban de regresar clandestinamente a su patria perdida. Asimismo el relato de las peripecias de su hija Ana Félix, que se presenta con católica y acendrada fe cristianas, ilustra el drama de las contradicciones de la expulsión de aquellos moriscos francamente convertidos: «De aquella nación más desdichada que prudente sobre quien ha llovido estos días un mar de desgracias, nació yo, de moriscos padres engendada» (II, 63, p. 1039).

La segunda entrega de la historia del ingenioso hidalgo encierra pasajes que, entre cautelas y ambigüedades, deslizan juicios que cuestionan la ortodoxia religiosa española y el mito de una España aurisecular uniforme. Es el caso del capítulo 58, en él leemos que unos labradores llevan unas imágenes de santos para ponerlas en el retablo de la iglesia de su pueblo. Estas presentan a unos santos caballeros, entre ellos está Santiago Matamoros. La simplicidad de la interrogación de Sancho, por sí reveladora, va cargada de ironía:

Quería que vuestra merced me dijese qué es la causa por que dicen los españoles cuando quieren dar alguna batalla, invocando a aquel San Diego Matamoros: «¡Santiago, y cierra España!» ¿Está por ventura España abierta, y de modo que es menester cerrarla, o qué ceremonia es ésta? (II, 58, p. 988).

El *Quijote* de 1615, en su conjunto, pone en tela de juicio la «histeria colectiva» que llevó al edicto de expulsión de 1609 y que se apoyaba en el inminente peligro de una conspiración entre los ciudadanos de origen morisco y bereberes y turcos. Sirva, a título de ejemplo, el episodio del retablo de Maese Pedro que culmina con la representación del romance de don Gaiferos y Melisendra, «cautiva en España, en poder de moros, en la ciudad de Sansueña, que así se llamaba entonces la que hoy se llama Zaragoza». El rey moro y los perseguidores, la amenaza sarracena, están representados con muñecos de escayola que don Quijote destroza con facilidad: «Comenzó a llover cuchilladas sobre la titerera morisma» (II, 26, p. 755). Ahora bien, ¿no nos estaría recordando Cervantes que los musulmanes habían sido derrotados hacía tiempo y que los ciudadanos de ascendencia morisca no suponían ningún peligro para la seguridad de la monarquía?

En el año en que el edicto de expulsión fue promulgado había tres categorías de moriscos: cristianos verdaderos, cripto-musulmanes que practicaban el Islam clandestinamente y un grupo híbrido que se identificaba con aspectos de ambas religiones (Magnier 2010:32). Cervantes presenta en la Segunda

Parte personajes que se identifican abiertamente como moriscos en los episodios sobre la familia Ricote: Ana Félix, que se considera «cristiana (...) de las verdaderas y católicas» (II, 63, p. 1039), «mamé la fe católica en la leche, créme con buenas costumbres, ni en la lengua ni en ellas jamás, di señales de ser morisca» (II, 63, p. 1040), representa al primer grupo. Su padre, que se identifica como hispano-musulmán, aunque, como él mismo afirma, «[tiene] más de cristiano que de moro» (II, 54, p. 965).⁶ Mientras que los miembros de la familia Ricote pertenecen sin duda a la población morisca, hay otros que nos dejan pistas sobre su identidad hispanomusulmana.

Augustin Redondo ha sugerido de manera convincente que don Antonio Moreno del episodio barcelonés de don Quijote y Sancho sería de ascendencia morisca. La tonalidad festiva y burlesca del episodio en el contexto de la fiesta de San Juan —también celebrada por los moriscos—, enmarca el matiz árabe del recibimiento del manchego. Desde esta óptica se entendería «el papel de intermediario del Barcelonés entre don Quijote y Sancho y el mundo de los moriscos y renegados» (Redondo 2000:272). El linaje musulmán de don Antonio explicaría igualmente su benevolencia con Ana Félix y su padre Ricote. Don Antonio Moreno sería uno de esos moriscos integrados que por su posición económica y sus contactos habrían logrado evitar la expulsión. No hace falta recordar que los moriscos aragoneses habían contado con el apoyo de la nobleza local junto con el de las instituciones locales que veían en la Inquisición un instrumento más de centralización y de dominación castellana (Harvey 2005:116). Existen además numerosos testimonios que revelan que la vieja aristocracia fuerista de Aragón intercedió a favor de la población morisca, por motivos económicos también, entrando en conflicto con la hegemonía castellana (Harvey 2005:101).

En resumidas cuentas, cabe preguntarse si vendrá a ser el Caballero del Verde Gabán otro de esos moriscos prósperos que se habrían integrado hacía tiempo en la comunidad en que vivían. Pasemos a analizar la autopresentación del Caballero del Verde Gabán en la que expone cuáles son las circunstancias de su vida. Es revelador que el caballero se llame Diego Miranda y que Sancho lo denomine «santo a la jineta». Frente al Santiago Matamoros, conforme nos indica el profesor Redondo (2000:286), el San Diego tradicional de la Reconquista, Cervantes nos presenta un ejemplo de «santidad laica» en un personaje que viste y monta a la moruna, lo que el hispanista francés llama una «representación invertida de Santiago *matamoros*» (Redondo 2000:286-287).

⁶ Los españoles utilizaban el término *moro* para referirse a la población minoritaria musulmana que había sido forzada a la conversión. También lo utilizaban para gente musulmana de otros países. Después de la conversión forzada, los españoles llamaban a estos conversos *moriscos*.

Como es sabido en el *Quijote* se reflexiona sobre los nombres y su significado. En varios textos del siglo xvi que circularon con bastante popularidad, el apellido *Moreno* remite al *moro*, tal y como nota Augustin Redondo sobre don Antonio Moreno. Merece atención observar que, en los testimonios que prueban la asociación despectiva de Moreno en el imaginario colectivo de la época, el apellido va emparejado al nombre *Diego*. El «honrado Diego Moreno», que recoge Juan Timoneda en el *Truhanesco* de 1573 y luego en el *Billete de amor*, encarnaría al marido cornudo y ridículo. Redondo recoge varios ejemplos de Quevedo en los que «Diego Moreno» aparece como prototipo de marido consentido; así, en el *Sueño de la muerte*, compuesta poco después del segundo *Quijote*: «¿No sabéis que todos los Morenos, aunque se llamen Juanes, en casándose se vuelven Diegos, y que el color de los más maridos es moreno?» (Redondo 2000:53). La misma identificación sucede en el *Entremés de Diego Moreno*, escrito por Quevedo por la misma época (Redondo 2000:53).

Siguiendo con la presentación del personaje, el Caballero del Verde Gabán es originario de la Mancha, la tierra de Ricote. Tras la derrota de las Alpujarras en 1571, el poder real sacó a los ciudadanos de origen musulmán de sus campos en Granada y los trasladó a Extremadura, Sevilla y, sobre todo, a Castilla, especialmente a la Mancha, donde Miguel de Cervantes sitúa la novela. Esta región, que contaba con escasa población morisca y mudéjar hasta mediados del siglo xvi, fue uno de los destinos prioritarios de los expulsados del reino de Granada. Dentro de la Mancha existían dos grupos de origen musulmán: los bien establecidos, convertidos hacía tiempo, y que habían logrado ser aceptados como «cristianos viejos» en su comunidad, junto con los hispano-musulmanes recién llegados desterrados de Granada entre los años 1570 y 1571. Entre los primeros, había un grupo de moriscos ricos que, como en otras regiones, había sabido operar con éxito en el sistema económico del momento (Harvey 2005:252), según consta en los memoriales antimoriscos divulgados en el siglo xvi y xvii en los que se les acusa de haber acumulado grandes capitales y de participación en el negocio del préstamo (Harvey 2005:253).⁷

La vía para la asimilación del morisco en la comunidad cristiana era a través del matrimonio, tal y como indica el Edicto de Gracia para la comunidad morisca de Arévalo de 1543 que impone, entre otras condiciones, que los moriscos vivan entre cristianos viejos, empleen criados cristianos y se casen con cristianos viejos (Harvey 2005:113). ¿Acaso no sería don Diego Miranda, casado con una mujer cuyo nombre no puede ser más cristiano, doña Cristina,

⁷ Para más evidencia sobre la actividad económica de los moriscos y la existencia de un grupo de ricos que se dedicaban profesionalmente al préstamo, consúltese Císcar Pallarés (1993).

uno de esos moriscos ricos que se habrían integrado mediante el matrimonio en la comunidad cristiana? Estos ciudadanos han logrado por el momento evitar la expulsión, si bien su situación les requiere ser mucho más discretos en lo que respecta a su identidad religiosa. La única forma de protegerse y de proteger la comunidad en que habitaban era guardar un estricto silencio. Sabemos que así sucedía por testimonios escritos recogidos tanto en manuscritos aljamiados como en los procesos inquisitoriales (Harvey 2005:251).

Varios críticos han notado «el silencio» en la casa de don Diego Miranda,⁸ Márquez Villanueva (1975:158-159) entiende que «el silencio rotundo que se vive dentro de la casa, invoca un estado de contemplación en don Quijote, mientras que el mismo aspecto sólo sirve para ayudar a don Diego a relajarse rodeado de sus comodidades materiales». El llamativo silencio del hogar del Caballero del Verde Gabán cobra otro significado si nos remitimos a las condiciones de vida de estos moriscos que permanecían en su patria y cuya situación requería la mayor discreción respecto a su identidad. El silencio, la prudencia, la convivencia amistosa con sus vecinos serían pues esenciales para su supervivencia. También el narrador prefiere «pasar en silencio» la descripción de la casa de don Diego. Se nota que Cervantes ha reflexionado sobre este punto: «Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego, pintándonos en ellas lo que contiene una casa de un caballero labrador y rico; pero al traductor de esta historia le pareció pasar estas y otras menudencias en silencio» (II, 18, p. 680).

Según explica L. P. Harvey (2005:184) comentando los escritos del Mancebo de Arévalo en su tratado sobre cómo practicar la religión musulmana en «el periodo de terror» en que vivía la comunidad hispanomusulmana, se aconsejaba la disimulación y la puesta en práctica de la *taqiyya* musulmana, esto es, el ocultamiento de su verdadera fe para proteger su vida y la de su familia. Los moriscos, hasta donde les era posible, consagraban el viernes al ayuno, la plegaria y la limosna (Domínguez Ortiz y Vincent 1978:91); seguían practicando su religión y su cultura clandestinamente en el espacio limitado de la familia, y solo en ocasiones compartirían su práctica con un grupo de familias unidas por la amistad (Harvey 2005:112). «Paso la vida con mi mujer, y con mis hijos, y con mis amigos» (II, 16, p. 663), explica don Diego Miranda.

Tener buenas relaciones con los vecinos era esencial para sobrevivir: «Alguna vez como con mis vecinos y amigos, y muchas veces los convido» (II, 16, p. 663). La aplicación de la *taqiyya* permitiría a los moriscos cumplir con el

⁸ Léase Trueblood (1958).

mandamiento cristiano de asistir a misa: «Oigo misa cada día», nos cuenta don Diego. De acuerdo con la *Fatwa* de Orán, cuando la asistencia obligatoria a misa impidiera a los cripto-musulmanes observar el *salat*, la oración obligatoria, se les permitía considerar que la habían observado por el hecho de ir a misa (Harvey 2005:185). Desde esta óptica, no deja de tener interés que don Diego subraye que no es amigo de escudriñar «las vidas ajenas», usando una expresión que se asociaba habitualmente con la limpieza de sangre (Silverman 1978:197-212).

Estas consideraciones sobre la posible identidad morisca de la figura del Caballero de Verde Gabán cobran sentido en el episodio de los leones situado entre el de la presentación de don Diego Miranda y el capítulo 18 de la estancia de don Quijote en la casa del rico caballero manchego. A las preguntas del temerario caballero, y para desmayo del del Verde Gabán, el carretero contestó que llevaba enjaulados dos grandes y fieros leones, regalo del general de Orán al rey. El león cautivo traído de Orán, enclave español en la costa argelina desde principios del siglo XVI, representaría la amenaza turco-berberisca en la costa africana mediterránea. ¿La actitud del «generoso león, más comedido que arrogante» mostrando «sus traseras partes» (II, 17, p. 675), desentendiéndose de las bravatas de don Quijote no sugeriría, nos preguntamos, el fin de la hegemonía otomana, y que no existía el peligro musulmán inminente con el que se había justificado la necesidad de expulsar a los ciudadanos moriscos ante el riesgo de tener una «quinta columna» dentro de España?

A la luz de los datos aportados estimo que es pertinente considerar las señas contradictorias de la identidad religiosa de la figura del Caballero de Verde Gabán. La ambivalencia de la identidad del caballero sugiere la imposibilidad de establecer diferencias religiosas tajantes entre los súbditos de la corona, en contradicción con la política española basada en la exclusión y en la intolerancia religiosa. La glosa de don Lorenzo Miranda sobre el tópico de la herida del tiempo fugitivo cobra una orientación diferente, pues ofrece la posibilidad de actualizarse como un lamento por la pérdida de la cultura morisca: «Siglos ha ya que me ves, / fortuna, puesto a tus pies: / vuélveme a ser venturoso, / que será mi ser dichoso / si mi fue tornase a es» (II, 18, p. 685).

Bibliografía

- Baras Escolá, Alfredo, «Don Diego Miranda y su hijo don Lorenzo, discretos caballeros de la Mancha», en *Cervantes en el espejo de su tiempo*, ed. C. Marín Pina, Prensas Universitarias de Zaragoza / Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, Zaragoza, 2010, pp.61-88.
- Bataillon, Marcel, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, FCE, México, 1966.
- Castro, Américo, *Hacia Cervantes*, Taurus, Madrid, 1967.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Instituto Cervantes, dir. F. Rico, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Barcelona, 2004.
- *El gallardo español, en Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1615.
- Císcar Pallarés, Eugenio, *Moriscos, nobles y repobladores: Estudios sobre el siglo XVII en Valencia*, Edicions Alfons el Magnànim / Institució Valenciana d'Estudis i Investigació / Generalitat Valenciana / Diputació Provincial de València, Valencia, 1993.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Horta, Barcelona, 1943.
- Domínguez Ortiz, Antonio, y Bernard Vincent, *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*, Biblioteca de la Revista de Occidente, Madrid, 1978.
- Fernández-Morera, Darío, «Una dialéctica del Yo: *Don Quijote*, II, XVI-XVIII», en *Cervantes and the Pastoral*, ed. J. J. Labrador y J. Fernández, Penn State University / Behrend College, Cleveland State University, Cleveland, 1986, pp. 101-113.
- Joly, Monique, «Sémiologie du vêtement et interprétation de texte», *Revista de Estudios Canadienses*, 2.1 (1977), pp. 54-64.
- Haussman, Robert, «De nuevo con los Miranda», *Anales Cervantinos*, 35 (1999), pp. 223-231.
- Harvey, L. P., *Muslims sin Spain, 1500 to 1614*, The University of Chicago Press, Chicago / London, 2005.
- Vega, Lope de, *El caballero de Olmedo*, ed. F. Rico, Cátedra, Madrid, 1985.
- Magnier, Grace, *Pedro De Valencia and the Catholic Apologists of the Expulsion of the Moriscos: Visions of Christianity and Kingship*, Brill, Leiden, 2010.
- Márquez Villanueva, Francisco, «El Caballero del Verde Gabán y su reino de paradoja», en *Personajes y temas del «Quijote»*, F. Márquez Villanueva, Taurus, Madrid, 1975, pp. 147-227.
- Pope, Randolph, «El Caballero del Verde Gabán y su encuentro con don Quijote», *Hispanic Review*, 47.2 (1979), pp. 207-218.
- Redondo, Augustin, «El personaje del caballero del Verde Gabán», en *Otra manera de leer el Quijote*, A. Redondo, Editorial Castalia, Madrid, 1998, pp. 265-289.
- «El episodio barcelonés de don Quijote y Sancho», en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Cervantistas*, ed. A. Bernat, Universitat de les Illes Balears, Palma, pp. 499-513.
- Sánchez, Alberto, «El Caballero del Verde Gabán», *Anales Cervantinos*, 9 (1961-1962), pp. 169-201.
- Silverman, Joseph H., «Saber vidas ajenas: un tema de vida y literatura y sus variantes cervantinas», *Papeles de Son Armadans*, 89.267 (1978), pp. 197-212.
- Trueblood, Alan S., «El silencio en el *Quijote*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 12.2 (1958), pp. 160-180.
- Weiger, John, *In the Margins of Cervantes*, University Press of New England / University of Vermont, Hannover / Londres, 1988.
- Zmanter, Françoise, «Lectura morisque du *Caballero del Verde Gabán* dans le *Don Quichotte* de Cervantès», en *Métiers, vie religieuse et problématiques d'histoire morisque*, ed. A. Temini, Ceromdi, Zaghuan, 1990, pp. 343-353.

El «lugar de la Mancha» como enigma resuelto en el *Quijote*

FRANCISCO PARRA LUNA
Universidad Complutense de Madrid

Introducción crítica

Recientemente, algunos autores (Eisenberg 2003, Anderson y Ponton 2004, Morón Arroyo 2009, Sánchez 2009), han negado la existencia de un tal enigma en tanto que especie de broma o diversión de Cervantes para hacer sudar tinta a todo el que se le ocurriera recoger el guante de su desafío. No obstante, parece un desafío claramente establecido por Cervantes como lo demuestran las dos frases siguientes:

Al comenzar la novela en su primera famosa frase: «En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme». Y al final de la misma en la última o antepenúltima página:

Este fin tuvo el Ingenioso Hidalgo de la Mancha, cuyo nombre no quiso poner Cide Hamete puntualmente, por dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijársele y tenérsele por suyo, como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero.

En consecuencia, negar esta intencionalidad de Cervantes es casi como decir que Madrid o Tokio no existen. Y si el desafío resulta tan evidente, no cabe pensar que Cervantes propusiera un acertijo facilón y poco digno de su inteligencia, sino que entre despistes involuntarios, olvidos queridos y contradicciones buscadas, presentó la localización del «lugar de la Mancha» de forma tan complicada, y quizás hasta tan poco atrayente, que pasaron cuatro siglos antes de que el tan concitado lugar haya sido identificado. Pero hoy, y concretamente desde 2005 se sabe,¹ con un grado de seguridad aceptable, que dicho lugar es el pueblo de Villanueva de los Infantes, cabecera histórica del

¹ Véase en primer lugar el trabajo Parra Luna y otros (2005), donde se establecen las hipótesis que pudieron dar lugar a un primer trabajo científico sobre la determinación del lugar de donde salieron don Quijote y Sancho. La utilización de la Teoría de Sistemas como instrumento metodológico resultó fundamental.

«antiguo y conocido campo de Montiel», situado en el sureste de la provincia de Ciudad Real, España.

Y tampoco deben olvidarse los numerosos intentos producidos por localizar la patria chica de don Quijote y Sancho (dejando aparte el tema de Argamasilla de Alba, cuya tradición parece abandonarse poco a poco por falta de apoyatura científica o documental). En este sentido, el estudio más completo y crítico conocido hasta la fecha sobre la ubicación del «lugar de la Mancha» es el llevado a cabo por Manuel Fernández Nieto (2009) a través de las documentadísimas 62 páginas que consagra exclusivamente al tema de los mapas históricos, rutas y «lugares» manchegos y no manchegos a los que se refiere el *Quijote*. Cabe citar no obstante los numerosos trabajos que defienden a capa y espada «localizaciones» como las de Miguel Esteban, Quero, Santa María del Campo Rus, Esquivias, Mota del Cuervo, Puebla de Almoradiel, San Carlos del Valle, Sanabria, Alcázar de San Juan y quizás alguna otra. Publicaciones todas ellas que no destacan precisamente por su rigor científico.

En general, el «procedimiento de elaboración» parece haber seguido los siguientes pasos: 1. Cada potencial investigador del «lugar de la Mancha» comienza la lectura del *Quijote* a la espera de encontrar las «señales» que cuadren con su preferencia localista. 2. Conforme las va encontrando decide centrarse exclusivamente en las que cuadran con su hipótesis inicial y tendiendo inconscientemente a despreciar las demás. 3. Las registra y conjunta hasta llegar a la conclusión de que «el pueblo de su preferencia» es el lugar de la Mancha. 4. Prepara un texto explicando el «descubrimiento». Y 5. Se presenta ante el alcalde de dicho pueblo o autoridad financiera correspondiente (siempre no académica) pidiendo la publicación urgente de su estudio por el interés que tiene para dicho pueblo. No importa que se hayan despreciado las «señales» o variables que no cuadraban con su proyecto inicial, o de que dicho estudio carezca de la más mínima validez científica. La publicación termina por salir a la calle lo que suele provocar reacciones más o menos virulentas por parte de los defensores de los anteriores «lugares» mencionados, con lo cual contribuyen a que se destruyan mutuamente, difuminándose así con el tiempo (que «todo lo aclara»... como dijo don Quijote) sus impactos iniciales, y que ninguna universidad se preste a certificar tales conclusiones. Y por supuesto, algunos tempranos estudios (Caballero 1918, Giménez 1848, o Novo 1944) cometen como era previsible faltas metodológicas hoy imperdonables. Ni tampoco Azorín (1905), en su *Ruta del Quijote* muestra ningún tipo de preocupación metodológica.

Y en referencia a los recientes intentos realizados por descubrir el «lugar de la Mancha», cabe citar a Terrero (1959 y 1959-60), Torres Yagües (1962), Serrano Vicens (1966), Ligeró Móstoles (1991), Rodríguez Castillo (1999), Muñoz Romero (2001), Brandariz (2005) o Roman Alhambra (2012)... ninguno de los cuales haría uso de una metodología estrictamente científica en relación a determinar el «lugar de la Mancha». Terrero sin embargo establece ubicaciones sobre sitios en Sierra Morena muy en concordancia con lo que escribe Cervantes.

Hacia el uso de metodologías científicas

Sobre esta carencia de metodologías ortodoxas en los estudios comentados, conviene señalar de antemano lo siguiente: «señales» sacadas del *Quijote* que convengan a una u otra de las posiciones preconcebidas, seguramente se pueden encontrar bastantes. Pero la primera regla metodológica exige registrar todas las «señales» posibles, y antes de comenzar a trabajar con ellas y elaborar hipótesis alguna, preguntarse si están todas las que son y son todas las que están en el texto. Y solo a partir de un tal inventario, absolutamente completo de las «señales» o variables más relevantes, es cuando se puede elaborar un cuadro de doble entrada con todos los requisitos a satisfacer y todos los pueblos posibles, para determinar entonces el pueblo que mayor número de requisitos cumpla. Aún sin dar peso relativo a los requisitos (operación siempre difícil), es lo mínimo que con seriedad puede hacerse. No puede pasarse por alto ni una sola «señal» (o requisito), ni un solo pueblo que pudiera resultar candidato.

Este primer enfoque es el que se aplicó en dos ocasiones con variables y pueblos diferentes. La primera vez, en 2005, cruzando 24 variables con 26 pueblos, y la segunda vez, en 2009, una selección de 15 variables con 24 pueblos.² El resultado fue el mismo. Se puede ver la primera solución de 2005, la más completa de las dos, en los cuadros 1a y 18 en Parra Luna y otros (2005:206 y 230-231).

La operación consiste en tratar de ver con la mayor objetividad posible cuáles de estos requisitos se adaptan a las condiciones físicas y otras de cada pueblo, lo que se detalló en el cuadro 18 citado.

Resultando, pues, el «lugar de la Mancha» aquel pueblo que acumule mayor número de requisitos satisfechos, comprobándose que es Villanueva de los Infantes con 19 sobre 24 el que ocupa el primer lugar, seguido de Alcubillas y Villahermosa en segundo lugar con 15 sobre 24 como muestra el cuadro 18

² Consultar Parra Luna y Fernández Nieto (2009). Esta publicación se caracteriza por dar entrada a tres críticas cuyos argumentos y contra-argumentos quedan debidamente compulsados y explicados. Cualquier persona interesada en la discusión puede mediante esta lectura tomar su propia posición.

en Parra Luna y otros (2005). Y a pesar de que Villanueva de los Infantes solo alcanza un escaso 80% como «probabilidad» o grado de cumplimiento, al tener que ser, forzosamente, uno de estos pueblos el lugar escogido por Cervantes, no existe otra solución posible que la recogida por dicho cruce. Cuadro este que representa una de las maneras más completas o menos criticables de determinar a qué pueblo pudo corresponder el papel de «lugar de la Mancha» en el *Quijote* y operación que por otra parte puede ser verificada o falsada a partir de dichos cuadros.

El enfoque topológico

Pero en esta ocasión se va a poner énfasis en un segundo enfoque que habíamos llamado topológico, consistente en aplicar las distancias y tardanzas cuantificadas por Cervantes, y para ello se va a comenzar por situar los tres puntos geográficos expresamente mencionados por él: Puerto Lápice; el sitio en Sierra Morena donde don Quijote hace su penitencia (que llamaremos **punto «P»**), y por derivación la venta donde mantean a Sancho (que llamaremos «Maritornes» o **punto «V»**); y **El Toboso**. Estos tres puntos en negrita son los determinantes.

Enunciados dichos puntos, el principal objetivo de este capítulo consiste en precisar sus enclaves geográficos correspondientes utilizando únicamente las descripciones explícitas de Cervantes, así como determinar las distancias recorridas hasta los mismos. Es cierto que este nuevo análisis se produce después de haberse publicado una primera hipótesis científica (Parra Luna y otros 2005) sobre la ubicación del famoso lugar y de cuya obra toma los mismos principios metodológicos. Pero se pide al lector sentido crítico suficiente como para discernir, con independencia de lo anteriormente publicado, si los tres puntos geográficos que se presentan a continuación, así como sus correspondientes distancias medidas en kilómetros (hasta un démoslo todavía por desconocido «lugar de la Mancha»), resultan no solo razonables y lógicos sino incluso científicamente válidos. El escalpelo de la crítica debe rasgar inmisericorde todo lo que no tenga un fundamento científico.

Los datos disponibles según el *Quijote* son los siguientes: A) Don Quijote/Sancho no llegan a Puerto Lápice porque se les hace de noche, sabiéndose que han cabalgado durante dos días y parte de una noche, y que proceden del campo de Montiel, es decir desde una orientación sureste. B) El punto «P» de penitencia de don Quijote en Sierra Morena que está a ocho leguas de Almodóvar y a más de treinta de El Toboso, y de donde se deduce la venta

³ Esta hipótesis se refiere a la velocidad promedio de 31 km/día. Dicha velocidad se basó en: i) la distancia media recorrida por las caballerías de la época que fue fijada en 50 km/día; ii) el hecho de que Rocinante solo anduviera la mitad de la distancia recorrida por el Caballero de la Blanca Luna con motivo de su lucha en las playas de Barcelona, es decir, extrapolando una velocidad equivalente de 25 km/día; iii) que mientras la distancia de 50 km/día correspondía a un promedio de ocho horas de marcha (promedio de verano e invierno), se asumió que don Quijote caminaba en verano al menos durante 10 horas por día; y iv) es el propio Cervantes quien atribuye una tardanza de día y medio para recorrer los 45 km que median entre el punto «P» de la penitencia y la venta Hiruela o de Maritornes, lo que da una velocidad de $45/1,5 = 31$ km/día, si bien en este caso es lógico presumir que caminarían más de 10 horas al día debido a las dificultades del terreno.

⁴ El adoptar la distancia de «2 km antes de llegar a Puerto Lápice» no pasa de ser una hipótesis arriesgada, puesto que lo único que se sabe es que no llegaron al pueblo. ¿A qué distancia se quedaron? Imposible saberlo, pero dado que parecían tenerlo a la vista la distancia de 2 km puede resultar admisible.

Maritornes que estaba a día y medio de dicho punto, situada en la dirección de El Toboso y en camino real centro-Andalucía). C) Y finalmente El Toboso que no necesita investigación alguna respecto a su ubicación.

Pero, para no solo identificar los tres puntos geográficos que definirían el «lugar», sino también para conocer las distancias kilométricas hasta el mismo, se va a partir de la velocidad media de marcha de las caballerías (Rocinante y rocino) de 31 km/día. Velocidad que sale, no solo de la justificación dada en nuestra obra de referencia, sino, y sobre todo, de las diferentes simulaciones llevadas a cabo por Ríos (2005), Girón y Ríos (2006), Caselles y otros (2006) y Martínez de la Rosa (2009), que sitúan la velocidad resultante alrededor de los 31 km/día.³

Si solo estuviéramos interesados en ubicar estos puntos, resultaría extremadamente fácil establecer, en principio, los dos siguientes: Puerto Lápice (un par de kilómetros antes de llegar desde el sureste) y El Toboso, que están prácticamente dados. El punto «P» también viene dado por Cervantes aunque no con la exactitud anterior, deduciendo de las coordenadas que nos proporciona que se encontraría no muy lejos del margen este de la cabecera del pantano del Jándula en Jaén, al sur de Almodóvar del Campo, o más próximo aún, al sur de El Hoyo. Pero para la determinación del «lugar de la Mancha» queda por establecer un punto más: la venta donde mantean a Sancho, que llamaremos «venta Maritornes» (en base a dicho punto «P»). Y sobre todo es preciso determinar las distancias recorridas. Veamos los fundamentos del cálculo realizado en base a tres hipótesis de trabajo: sobre «velocidad media», sobre «días de tardanza» y sobre determinación de «distancias en línea recta».

Hipótesis de partida:

1. Velocidad media = 31 km/día
2. Días de tardanza:
 - a) Desde el «lugar de la Mancha» hasta Puerto Lápice (dos km antes de llegar)⁴

Cap. 7, Primera Parte (IP):

«Una noche salieron del lugar sin que persona los viese, en la cual caminaron tanto, que al amanecer se tuvieron por seguro que no los hallarían...»

«Caminaban (...) por ser la hora de la mañana y herirles el sol de soslayo...»

Cap. 8, IP:

«Aquella noche la pasaron entre unos árboles (...) con los rayos del sol (...) tornaron a su comenzado camino del Puerto Lápice y a obra de las tres del día lo descubrieron»

Tres estimaciones:

Estimación 1: $2,37 \text{ días} \times 31 \text{ km} = 73,7 \text{ km}$

Estimación 2: $2,39 \text{ días} \times 31 \text{ km} = 74,3 \text{ km}$

Estimación 3: $2,42 \text{ días} \times 31 \text{ km} = 75,0 \text{ km}$

b) Desde «venta Hiruela» hasta el «lugar de la Mancha»

Punto «M» (mula muerta en Sierra Morena)

30 leguas desde El Toboso $\times 5,5 \text{ km} = 165 \text{ km} - 10\% = 148,5 \text{ km}$

8 leguas desde Almodóvar del Campo $\times 5,5 \text{ km} = 44 \text{ km} - 10\% = 40 \text{ km}$

(Determinar el cruce) = punto M (mula muerta)

En esta Andalucía:

Cap. 24, IP

Determinar punto P (penitencia)

Cap. 28, IP (cuando... «tres cuartos de legua habrían andado...»)

Determinar punto V (venta manteo = venta Hiruela) aprox.

Venta de Cárdenas

Cap. 31, IP

«Tres días has tardado en ir y venir» (a la venta V)

$1,5 \text{ días} \times 31 \text{ km} = 46,5 \text{ km}$

Cap. 37, IP:

«No está a más de dos jornadas de aquí» (desde la venta Hiruela)

$2 \text{ días} \times 31 \text{ km} = 62 \text{ km}$

c) Desde el «lugar de la Mancha» hasta El Toboso

Cap. 9, IIP:

«En estas y otras semejantes pláticas se les pasó aquella noche y el día siguiente...»

«En fin otro día, al anochecer, descubrieron la gran ciudad del Toboso»

8 horas \times 3,1 km = 24,8 km

2 días \times 31 km = 62,0 km

Total = 86,8 km

3. Hipótesis sobre porcentajes de reducción de distancias por carretera para equivaler a líneas rectas:

*Recorrido El Toboso-Sierra Morena = 10%

*Recorrido Almodóvar-Punto M (mula muerta) = 10%

*Recorrido Lugar de la Mancha-Puerto Lápice = 5%

*Recorrido venta Hiruela-Lugar de la Mancha = 5%

*Recorrido Lugar de la Mancha-El Toboso = 5%

Asumidas como aceptables las hipótesis descritas, es posible entonces una aproximación topológica integrando las tres hipótesis (velocidad, distancias en días de tardanza y reducción por líneas rectas). Además de prever la utilización del compás como primer recurso para demostrar que, cualesquiera sean las medidas tomadas dentro de unos márgenes prudentes de interpretación del texto cervantino, el «lugar de la Mancha» siempre caerá en el centro geográfico del «antiguo y conocido campo de Montiel» (IP, cap. 2). Los datos resultantes son los siguientes:

Puerto Lápice	Carretera	Compás (H.A)	Compás (H.B)
2,42 días \times 31 km/día = 75 km	32 + 12 + 31 = 75	75 - 5% = 71,3 km	
2,39	74,3		
2,38	73,7		73,7 - 5% = 70 km
Sierra Morena (V. Hiruela)			
2 días \times 31 km = 62 km	11 + 20 + 35 = 66	62 - 5% = 59 km	
El Toboso			
2,8 días \times 31 km = 86,8 km	12 + 30 + 47=89	86,8 - 5% = 82,8 km	

Sobre esta información se presenta el sistema de tardanzas desde el todavía desconocido «lugar de la Mancha» hasta cada uno de estos puntos geográficos descritos por Cervantes, a saber: choza de cabreros, a un par de kilómetros al sureste de Puerto Lápice = 75 km; el punto «P» de la penitencia al sur de Solana del Pino (3,5 días = 1,5 días a la venta Maritornes + 2 días al pueblo de don Quijote = 108,5 km en total desde el montañoso punto «P», o bien, y para homogeneizar más la llanura de los recorridos, 62 km (dos días \times 31 km) desde la venta Maritornes según puso exactamente Cervantes en boca del cura); y finalmente El Toboso cuya distancia resultante sería de unos 86,8 km. A estas distancias es a las que habíamos llamado «distancias teóricas» a las cuales, aplicando los porcentajes de reducción por línea recta descritos, tenemos las distancias —para uso de compás— de 71,3 hasta Puerto Lápice, de 59 km desde la venta Hiruela (Maritornes) y de 82,8 km hasta El Toboso.

Disponemos así de tres recorridos con puntos de llegada precisos, aunque desconocemos todavía el punto de partida, del cual sabemos solamente que está en el Campo de Montiel. Una primera trazada de tres círculos con sus respectivos radios de 71,3 km, 59 km y 82,8 km nos demostraría que se confluyen en la parte central del histórico campo de Montiel. Únicamente resta por puntualizar los recorridos reales que debieron realizar, desde o hasta llegar, a esa parte central del Campo de Montiel.

El recorrido hasta Puerto Lápice desde el centro del Campo de Montiel es prácticamente llano y se haría vía La Solana, Membrilla/Manzanares y Villarta de San Juan. El recorrido hasta El Toboso es también prácticamente llano y serían vías de paso Alhambra, camino de La Calera, Tomelloso y Pedro Muñoz. Finalmente el recorrido venta Maritornes-centro del Campo de Montiel se haría por Almuradiel, Castellar de Santiago y Cózar; recorrido esta vez no tan llano ni tan en línea recta en su parte inicial. Estos serían los únicos recorridos lógicos relacionados con el «lugar de la Mancha» en base a una lectura rigurosa del texto de la novela, frente a la profusión de rutas del *Quijote*, tanto históricas como recientes, que carecen de cualquier base fundamentada.

Si se tienen en cuenta estas distancias camineras, aunque aproximadas, se llega a la conclusión de que el área geográfica donde debe encontrarse el «lugar de la Mancha» está definida en una primera aproximación entre Carrizosa y Villanueva de los Infantes, y entre estos dos pueblos debería definirse el «lugar». Sin embargo, y en atención a probables errores de medida y por trabajar con

mayores márgenes de seguridad, resulta aconsejable considerar que esta área geográfica se extienda hasta Alcubillas y Fuenllana. De esta forma, el área que se va a tomar como base para los cálculos va a ser la triangular limitada por los pueblos de Alcubillas, Villanueva de los Infantes, Fuenllana y Carrizosa. Y sobre esta área parece que quedarían ya pocas dudas, en particular si nos atenemos a los puntos geográficos y tardanzas dados por Cervantes y a las distancias reales existentes. Hasta con la prueba del compás, utilizando estos tres radios de circunferencias (el de venta Maritornes algo disminuido por ser recorrido no recto) y determinando el punto donde se encuentran, resulta factible ya ir concretando la ubicación segura del «lugar de la Mancha».

La localización del «lugar de la Mancha» (aproximación geográfica)

Pueden caber dudas razonables sobre la tardanza y distancia recorrida desde el pueblo de don Quijote y Puerto Lápice en su segunda salida. De ahí que, en busca de minimizar errores, se hayan formulado tres estimaciones en días (2,42; 2,39; y 2,38) o respectivamente 75, 74,3 y 73,7 km recorridos. Podemos utilizar así dos versiones en base a la mayor distancia desde Puerto Lápice (75 \rightarrow 71,3) y a la menor (73,7 \rightarrow 70), una vez reducidas en su porcentaje del 5% para la utilización de compás.

Distancias al lugar de la Mancha (versión A, o la mayor distancia desde Puerto Lápice)

Puerto Lápice: 71,3 km

V. Hiruela: 59 km

El Toboso: 82,8 km

Mediante esta aproximación, los tres círculos con radios iguales a estas tres distancias confluyen en el centro geográfico del Campo de Montiel, en un punto ligeramente situado al noroeste de Villanueva de los Infantes.

Distancias al lugar de la Mancha (versión B, o la menor distancia desde Puerto Lápice)

Puerto Lápice: 70 km

V. Hiruela: 59 km

El Toboso: 82,8 km

Se comprueba que repitiendo la operación con la nueva distancia desde Puerto Lápice, el resultado viene a ser prácticamente el mismo: Villanueva de los Infantes, y en ningún caso los pueblos más cercanos a dicho punto (Fuenllana, Alcubillas o Carrizosa) ganan cercanía suficiente como para poner en duda la hipótesis de la versión A.

Verificabilidad de los resultados

Como se apreciaría fácilmente trazando estos tres círculos sobre un mapa geográfico (escala 1 mm = 1 km), el único punto donde confluyen los tres círculos es justamente en ese centro geográfico del Campo de Montiel, lo que confirma que Cervantes se refiere con precisión a ese «*antiguo y conocido Campo de Montiel*» y despeja definitivamente la duda de saber a qué comarca o campo se refería.

Los resultados resultan perfectamente verificables. Dando por desconocido el «lugar de la Mancha» en el *Quijote*, habría dos maneras de llevar a cabo esta prueba: la primera, sin asumir velocidad alguna y partiendo de las tardanzas en días desde los tres puntos citados; y la segunda, calculando las distancias a base de multiplicar dichas tardanzas por una velocidad asumible.

Para la primera manera es suficiente con calcular en qué punto geográfico y a qué velocidad en km/día se encontrarían las tres tardanzas citadas por Cervantes, esto es: desde Puerto Lápice 2,42 días; desde el punto la venta Maritornes (Hiruela) 2 días; y hasta El Toboso 2,8 días; y ello sin más recorridos ni más hipótesis de velocidad y ateniéndonos estrictamente a lo especificado por Cervantes. Se comprobará entonces que dicho punto geográfico —y a una velocidad derivada que oscilará alrededor de los 31 km/día—, se encontraría forzosamente dentro del histórico Campo de Montiel. Justo lo que Cervantes había dicho en cinco ocasiones. Y además y por si hubiera duda, en su zona más central.

La segunda manera de verificar la prueba, y aunque la hipótesis de la velocidad no resulta en el fondo imprescindible, recordemos que los tres puntos de llegada están dados y descritos por Cervantes, pero las distancias hasta llegar a los mismos se basaron en la supuesta validez de una hipótesis de trabajo central y decisiva: la velocidad de marcha de Rocinante. Luego es preciso comenzar por aceptarla o por rechazarla, y en este último caso presentar otras alternativas distintas a la treintena de km/día, con lo cual se le quitaría la razón a Cervantes porque nada cuadraría.

Para comprobar la validez del método asígnense velocidades extremas o poco razonables tanto por lo bajo (por ejemplo de 5 km/día) como por lo alto (por ejemplo de 200 km/día), y se comprobará fácilmente que a la velocidad de 5 km los círculos no llegan a juntarse, y que a la velocidad de 200 km el área común resulta tan amplia que, aparte de que no determinaría absolutamente nada, iría contra lo indicado por el propio Cervantes. Demostrándose que es precisamente a la velocidad de 31 km/día cuando se minimiza la suma de diferencias (teóricas y reales) tomadas para todos los pueblos del Campo de Montiel y situando la zona de enclave del «lugar» en el mismísimo centro de dicho campo histórico.

¿Qué significa esto? Significa que Cervantes sabía lo que estaba haciendo al describir unas tardanzas (explícitas) y una velocidad media (implícita) que situaban el «lugar de la Mancha» en el mismo centro geográfico del Campo de Montiel, lo que simplemente confirmaban las cinco menciones que previamente había hecho sobre la salida de don Quijote de este «antiguo y conocido» campo. Ahora ya no cabría ninguna duda. Cervantes decidió, por las razones que fueran, situar la patria de don Quijote y Sancho en el centro del Campo de Montiel, y más concretamente entre el triángulo formado por los pueblos de Carrizosa, Alcubillas, Villanueva de los Infantes y Fuenllana.

Conclusión

Se resume la demostración empírico-lógica que fundamenta estos tres puntos cardinales mediante la serie de implicaciones siguientes:

1) Tanto la distancia de 75 km desde Puerto Lápice, como la de 86,8 desde El Toboso, como la de 62 desde la venta Maritornes (por caminos lógicos), van a determinar ya que el «lugar de la Mancha» ha de estar situado en un área de terreno formada por las distancias entre los cuatro pueblos siguientes: Alcubillas, Villanueva de los Infantes, Fuenllana y Carrizosa.

2) Dentro del área que formarían las distancias entre estos cuatro pueblos, debe determinarse un punto científicamente neutro equidistante unos 6-7 km de cada uno de ellos, coincidiendo dicho punto neutro en la finca conocida como «Casa Guerrero» (CG), a unos 4 km al norte de Villanueva de los Infantes. Este punto «CG» debe tomarse como un hipotético «lugar de la Mancha» aunque no corresponda a ningún poblado real. Única manera de objetivar un punto a partir de las distancias a Puerto Lápice, venta de

Maritornes y El Toboso. Que no coincida exactamente con Villanueva de los Infantes se debe al carácter aproximado de las medidas.

3) Dicho punto «CG» ha de estar a dos días (62 km) de la venta Maritornes según informa el cura, la cual coincide con la venta Hiruela, al pie del paso del Muradal, ligeramente al oeste de venta de Cárdenas.

4) El cura manifiesta también que para ir desde la venta Maritornes a Cartagena han de pasar por la mitad de su pueblo (lógicamente el mismo pueblo de don Quijote), y por lo tanto la única vía posible, la que debe pasar por el área formada por los cuatro pueblos mencionados, es la actual carretera CM-412 en el tramo Valdepeñas-Alcaraz, por lo que el pueblo de Carrizosa quedaría eliminado como posible «lugar de la Mancha» al estar situado claramente al norte de esta ruta.

5) Según carta de Teresa Panza a su marido, en el pueblo para una compañía de soldados ocurriendo que tres mozas del pueblo se fueron con los soldados, lo que, debido a su reducida población y cercanía a Villanueva de los Infantes, tanto Alcubillas como Fuenllana quedarían eliminados. Parece lógico asumir que tanto la «parada de soldados» como la «fuga de las mozas» es un hecho propio solo de pueblo grande, requisito que como el anterior forma parte de la solución llamada «determinista».⁵

6) Llegados a este punto, podríamos dar por zanjado el problema asegurando que, puesto que Villanueva de los Infantes es el pueblo que más se adapta a estas distancias (junto a la serie de variables cualitativas que satisface en mayor grado, por lo tanto este y no otro sería definitivamente el «lugar de la Mancha», lo que concuerda con las series de soluciones avanzadas ya en 2005.

⁵ La solución «determinista» se basa en que estando situados en Sierra Morena, a la altura de la actual venta de Cárdenas, se hacía preciso pasar por el pueblo del cura para ir a Cartagena. La dirección a tomar sería necesariamente, y en función de la importancia de los pueblos atravesados, y en consecuencia de la importancia de las vías de comunicación entre ellos, la de ir a buscar la vía Valdepeñas-Alcaraz-Murcia-Cartagena, la cual pasa precisamente por Villanueva de los Infantes entre otros pueblos del Campo de Montiel.

Bibliografía

- Anderson, E. M., y G. Pontón Gijón, «La composición del Quijote», en *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Instituto Cervantes, 2004.
- Azorín, *La ruta del Quijote* [1905], ed. José María Martínez Cachero, Cátedra, Madrid, 1984.
- Brandariz, César, *Cervantes decodificado*, Ediciones Martínez Roca, Madrid, 2005.
- Caballero, Fermín, *Pericia geográfica de Miguel de Cervantes*, Imprenta de Artillería, Madrid, 1905, y sucesores de Hernando, Madrid, 1918.
- Caselles, A., y otros, *The Kinematics of don Quixote and the identity of the Place in La Mancha: A systemic Approach*, Preprint, Univ. de Valencia, 2006.
- Eisenberg, D., *Vida de Cervantes*, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2003.
- Fernández Nieto, M., «El lugar de la Mancha y los mapas e itinerarios trazados de la Ruta de don Quijote», en *El Enigma Resuelto del Quijote*, F. Parra Luna y M. Fernández Nieto, Univ. de Alcalá, Alcalá de Henares, 2009, pp. 21-93.
- Giménez Serrano, J., *Un paseo a la patria de don Quijote*, Seminario pintoresco español, Madrid, 1948.
- Girón, F. J., y Ríos, N. J., «La determinación del lugar de la Mancha como problema Estadístico», *Boletín de la Sociedad de Estadística e Investigación Operativa*, 22, 1 (2006), pp. 23-29.
- Ligero Móstoles, A., *La Mancha de don Quijote*, Ayuntamiento de Alcázar de San Juan, 1991.
- Martínez de la Rosa, F., «La determinación del lugar de la Mancha en el Quijote: un Modelo matemático sobre nuevas hipótesis de tardanzas», en *El Enigma Resuelto del Quijote*, F. Parra Luna y M. Fernández Nieto, Univ. de Alcalá, Alcalá de Henares, 2009, pp. 303-313.
- Morón Arroyo, C., «Cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete», en *El Enigma Resuelto del Quijote*, F. Parra Luna y M. Fernández Nieto, Univ. de Alcalá, Alcalá de Henares, 2009, pp. 157-170.
- Muñoz Romero, J., *La única y verdadera ruta de don Quijote*, Ledoria, Toledo, 2001.
- Novo, P., «Andanzas de don Quijote en tierra manchega», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 48 (1944), pp. 97-114.
- Parra Luna, F., y otros, *El lugar de la Mancha es...: el Quijote como un sistema de Distancias/tiempos*, UCM, Madrid, 2005.
- y M. Fernández Nieto, *El enigma resuelto del Quijote*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2009.
- Ríos Insúa, M. J., *Encontrando el lugar de la Mancha con las matemáticas*, doc. mimeo, Universidad de Albacete, julio 2005.
- Rodríguez Castillo, J., *Don Quijote por el Campo de Montiel (como debe ser)*, Asociación de Amigos del Campo de Montiel, Villahermosa, 1999.
- Román Alhambra, L. M., *Mi vecino Alonso*, Ayuntamiento de Alcázar de San Juan, 2012.
- Sánchez Sánchez, J., «La imprecisión geográfica del Quijote y la búsqueda del lugar de la Mancha», en *El Enigma Resuelto del Quijote*, F. Parra Luna y M. Fernández Nieto, Univ. de Alcalá, Alcalá de Henares, 2009.
- SerranoVicens, R., *Ruta y patria de don Quijote*, Diputación Provincial de Cuenca, Madrid, 1966, y reedición en Librería General, Zaragoza, 1972.
- Terrero, J., *La ruta de don Quijote*, Imp. Viuda de Galo Sáez, Madrid, 1959.
- «Las rutas de las tres salidas de don Quijote de la Mancha», *Anales Cervantinos*, VIII (1959-1960), pp. 1-40.
- Torres Yagües, F., *La ruta de don Quijote*, Sociedad Cervantina, Madrid, 1962.

► Don Quijote y Sancho (fragmento), Jacob Savery, *Den verstandigen vroomen ridder Don Quichot de la Mancha*, Jacob Braat, Dordrecht, 1657.



La parodia del atuendo en el *Quijote*

TOMASA PASTRANA SANTAMARTA
Universidad de León

¹ Los números romanos se refieren a la primera o segunda parte del *Quijote*, sigue el capítulo en números arábigos.

² Antonio de Torquemada se burla, en sus *Coloquios satíricos*, de quienes por aparentar no siguen las normas del decoro (Bernis 2001:138, 359).

³ Muchos autores mencionan este aspecto: «La técnica misma que preside a la composición del *Quijote* es la técnica de la ironía (...) de puro evidente se olvida que el *Quijote* es, y no de modo adjetivo, una obra cómica» (Gaos 1987:49); «mucho del humor del *Quijote* ha perdido su fuerza y hasta su sentido, con el olvido del contexto cultural» (Eisenberg 1993:99).

El motivo del vestido en los libros de caballerías es una constante cuya presencia abrumadora no se deja sentir hasta que el lector es sensible al significado que poseen los distintos atuendos. La noción del decoro, extendida en todo el Siglo de Oro, permite anticipar la apariencia externa de un personaje antes de que se presente en la obra. Dice el duque «los trajes se han de acomodar con el oficio o dignidad que se profesa, que no sería bien que un jurisperito se vistiese como soldado, ni un soldado como un sacerdote» (II, 42).¹ La ruptura que supondría el pasarlo por alto crearía un conflicto que podría provocar ya desconcierto, ya hilaridad. Es esta última la que se busca en el *Quijote* cuando su protagonista no se ajusta a las normas del decoro, que no solo son «premisa fundamental para la teoría y práctica dramáticas de la época» (Azcue 2004:23) sino para la vida misma.²

En una época en la que el poder de la indumentaria simboliza al propio individuo que la porta, el héroe de Cervantes lleva por nombre una de las piezas del arnés que sirve para proteger el muslo. Se debe recordar que esta obra siempre se consideró cómica y que ningún contemporáneo de Cervantes podría tomarse en serio un libro con semejante título.³ Aunque para el lector del siglo XXI esto no tenga ninguna importancia, intentar pasarlo por alto lleva necesariamente a un entendimiento del libro muy alejado del que Cervantes tenía en mente al escribirlo.

En este artículo no se habla del disfraz ya que este es una transgresión explícita y sin engaños de la norma social en la que todos los participantes están de acuerdo, sino que se analiza el traje que cada individuo viste y con el que se manifiesta ante los demás; el hecho de que alguien use disfraz ya nos prepara para aceptar lo extravagante, y nunca pensó tal don Quijote de su atuendo de caballero.

Imposible es comprender hoy el *Quijote* sin conocer los libros de caballerías a los que parodia, imposible también hubiera sido entonces haberlo escrito sin haberlos leído.⁴ La cuestión ahora es hasta qué punto Cervantes se ajusta a lo esperable en este tipo de obras y determinar el grado de parodia al que está sometida la indumentaria. Se intenta ahora contrastar la obra de Cervantes con lo que se consideraban elementos invariables en el atuendo según los personajes y los lugares comunes propios de este género literario aportando ejemplos de algunas de las obras mencionadas en el *Quijote*: *Amadís de Gaula*, *Olivante de Laura*, *Belianís de Grecia* y *Palmerín de Olivia*, para las dos últimas obras se utiliza el corpus digitalizado de libros de caballerías a cargo de Ivy Corfis.

Este artículo se apoya en los estudios técnicos sobre indumentaria realizados por Carmen Bernis (2001) para tratar un tema que todavía no ha sido atendido, la relación que guarda el vestuario en el *Quijote* con los libros a los que esta obra pretende parodiar, centrándose en la figura de don Quijote.⁵

El *Quijote* como propuesta de verosimilitud

La obra de Cervantes pretende, como él mismo declara en su prólogo y a través de personajes como el canónigo (I, 49), combatir los libros de caballerías por su falta de verosimilitud ya que la gente los cree reales por llamarse *libros*, término asociado en el momento con la narración de acontecimientos históricos (Eisenberg 1993:48-49). Para burlarse de esa inverosimilitud se sirve de su protagonista don Quijote, cuyos intentos de emulación de las hazañas narradas, sobre las que a veces muestra dudas, serán vanos en el mundo real por el que deambula.⁶ Lo esperable, pues, sería que el atuendo se ajustara a la verosimilitud que Cervantes defiende.

Vestuario en el *Quijote*

Lo primero que sorprende al comparar el *Quijote* con otros libros de caballerías es el abundante número de personajes del pueblo llano que aparecen, sector que normalmente no llegaba a adquirir protagonismo, pues estos personajes eran meros elementos necesarios para que las acciones del héroe pudieran desarrollarse y convivían al lado de personajes fabulosos y cortesanos (reyes, princesas, caballeros) cuyo vestuario y ornato se describía pormenorizadamente. En el *Quijote*, los personajes de la ficción narrativa están situados en el universo contemporáneo al del autor, un universo real, las descripciones de sus ropas, como ya ha estudiado Bernis (2001), son todas

⁴ Martín de Riquer en el prólogo a la edición de la RAE del *Quijote* dice: «Esta novela no es una sátira de la caballería (...) sino la parodia de un género literario muy en boga durante el siglo XVI» (*Quijote* ed. Rico, p. LXV); y Francisco de Ayala añade «la obra se plantea como una sátira literaria» (*Quijote* ed. Rico, p. XXXVII). Sobre imitación paródica ver Cuesta Torre (1997).

⁵ Por lo amplio de la cuestión, estoy preparando un artículo independiente sobre la indumentaria que Sancho porta en el *Quijote*.

⁶ Don Quijote declara que no es creíble que Belianís no tuviera cicatrices por buenos médicos que tuviera (I, 29) y sabe que los ermitaños ya no visten con hojas de palma y que crían gallinas para no comer raíces (II, 23).

⁷ Torquemada en sus *Coloquios satíricos* está de acuerdo en que «cada uno en su traje se diferencie según la cualidad de su persona, estado y oficio» (Bernis 2001:138) y le sorprende que «los oficiales y los hombres comunes anden tan aderezados y puestos en orden que no se diferencian en el hábito de los caballeros y los poderosos» (Bernis 2001:359). Los libros de caballerías de Feliciano de Silva cuestionan la relación entre el estado social y el atuendo.

⁸ Ropa larga con mangas arrocadas cuyo uso a los olores fue impuesto en 1597 por Felipe II (Bernis 2001:126).

⁹ Los términos *velarte* y *vellorí* nunca aparecen en inventarios de prendas consultados por Bernis, algo que contrasta con los cientos de menciones a otros tejidos (Bernis 2001:278).

verosímiles y conviven junto con comentarios o reflexiones acerca del vestido y su significado, temas que ya otros autores como Antonio de Torquemada o Feliciano de Silva habían tratado en sus libros de caballerías o escritos.⁷

La obra nos presenta a mercaderes (I, 4), dueñas con tocas y monjiles (II, 31), labradores vestidos con telas groseras (I, 28), jueces con garnachas (I, 16), monjes de San Benito con parasoles y antifaces (I, 8), encamisados (I, 19), gente de camino, condenados a galeras (I, 22), mozos de mulas, a veces con comentarios de tipo: «vil ropa (...) hábito indigno» (I, 28). También hay lugar para gente de mayor estado: Dorotea con galas para fiestas (I, 29), un oidor con «ropa luenga de mangas arrocadas» (I, 42), don Diego de Miranda (II, 16), los duques (II, 31), don Antonio Moreno (II, 62), Cardenio (I, 23), etc.

Los vestidos dan la identidad a los personajes, tenemos numerosas veces expresiones del tipo: «vestido como labrador» (I, 28), «en el traje parecía mora» (I, 37), «en su traje mostraba ser cristiano venido de tierra de moros» (I, 37), «sabíamos que estabas en Argel por las señales y muestras de tus vestidos» (I, 51), «vestido como mozo de mulas» (I, 44), «por ella me puse en este traje» (I, 44), «mudando el traje de bandolero en el de un labrador» (II, 60), «¿mujer y cristiana y en tal traje?» (II, 63), «en este hábito de peregrino» (II, 63), «un hermoso mancebo vestido a lo romano» (II, 69).

El atuendo va en función de la profesión, así corresponden «las mitras a los obispos o las garnachas a los peritos jurisconsultos» (I, 16).⁸ El hidalgo Alonso Quijano también viste como corresponde a una persona sin mucha riqueza, con su «sayo de velarte y calzas de velludo para las fiestas» (I, 1), siendo el sayo una prenda ya desfasada pues a comienzos del siglo XVII desaparece de los inventarios de personas de tipo social medio y alto en favor de la ropilla y el colete (Bernis 2001:342-343).⁹ Es solo en el momento en que el hidalgo se convierte en caballero don Quijote cuando se da un desajuste entre su estatus y su atuendo por la falta de verosimilitud, su figura no cumple con los requisitos vestimentarios exigidos.

Vestuario del héroe en los libros de caballerías

Son varios los aspectos en que la figura de don Quijote no cumple desde el punto de vista de la indumentaria lo que sería esperable de los caballeros andantes literarios. Las armas relucientes construidas de metales valiosos y adornadas con piedras preciosas son un elemento típico de los libros de caballerías, así como los despojos de las batallas que suelen incluir objetos suntuarios, armas y

prendas de gran valor. Los regalos de prendas por parte de reyes y poderosos como muestra de agradecimiento son frecuentes, tampoco faltan los dones que las enamoradas entregan como recuerdo de amor, ni los recibimientos al entrar en ciudades a las que la fama del héroe ha llegado y en las que todos visten sus mejores galas para honrar al caballero.

Cervantes, buen conocedor de los libros de caballerías, presenta al protagonista en todas estas situaciones, si bien es cierto que no sigue la ortodoxia del género sino que ofrece una visión paródica de ellas. Hay que señalar aquí que la parodia de Cervantes no afecta solo al vestuario sino a otras cuestiones como el aspecto físico del héroe, su infancia, su comienzo en las armas (Eisenberg 1993:60), a los que se pueden añadir otros como la liberalidad del caballero, su riqueza, su montura, etc.

El atuendo de don Quijote

Don Quijote, al querer emular las proezas de sus héroes, ha de adoptar su apariencia. Sin embargo sus pretensiones caballerescas inverosímiles se ven corroboradas por la carencia de medios con los que cuenta y la imposibilidad de llevar a cabo aventuras inexistentes.¹⁰

Las armas, por representar la profesión del caballero de manera explícita, son el elemento que merece mayor atención en las descripciones de indumentaria caballerisca. La satisfacción de don Quijote ante la media celada con «apariencia de celada entera» (I, 2), compuesta de «papelón» (I, 1) como si de manualidades se tratara ya nos indica la falta de rigor en su empeño. Cabría aquí recordar la frase de Sancho: «Nunca los cetros y coronas de los emperadores farsantes fueron de oro puro, sino de oropel y hoja de lata» (II, 12). Don Quijote será un farsante que adopta la figura de caballero. Más farsante que el bachiller Sansón Carrasco que, aun adoptando dos disfraces, se ajusta más al ideal de los caballeros como seres de luz (Pastoureau 2008:80), tal como indican los nombres que elige para sí mismo, Caballero de los Espejos o Caballero de la Blanca Luna.¹¹

Era habitual que los caballeros recibieran de reyes, señores, o magos armas u objetos encantados: así Gandales entrega a Amadís una espada que le ruega «traigáis en cuanto vos durare, por su amor» (p. 272);¹² Palmerín tiene preparadas en un «arca unas armas que eran todas amarillas, las más ricas y fuertes que en el mundo se podían hallar (...) y viniéronle tan bien como si para él fueran hechas» (p. 288); Belianís recibe de Belonia unas armas amarillas (p. 143), y de

¹⁰ «Caballero llamamos aquel que tiene de 20.000 maravedís arriba porque este tal puede sustentar caballo y acudir con sus armas y salir a servir al rey» (Bernis 2001:342), cita de un texto de la época: *Bosque de antigüedades* citado por Antonio Domínguez Ortiz, *Las clases privilegiadas en la España del antiguo régimen*, Madrid, 1973, p. 57.

¹¹ «El caballero es un ser de luz, se opone al villano, negro de cabello y piel (...). Con sus armaduras y vestimentas magníficas, son criaturas resplandecientes de luz y de colores.»

¹² A partir de ahora cito entre paréntesis las páginas de los distintos libros de caballerías de los que extraigo citas, sin escribir el nombre del autor o del libro en concreto pues ya el contexto lo hace explícito.

otra persona un «extraño joyel (...) colgado de una cadena de oro muy sutil» que evitará que se desangre (p. 679). Ahora, todo esto es sustituido por una grotesca amalgama de piezas antiguas y modernas, algunas como la rodela tomada «prestada a su amigo» (I, 7); la única referencia al lujo la tenemos en la bacía «de oro purísimo» desprovista de propiedades mágicas, burlesco remedo del yelmo mágico que recibe Palmerín de la reina: «Entró por el palacio un doncel muy ricamente guarnido, y traía en las manos un yelmo, el más rico y mejor que jamás fue visto (...) os ruego que lo pongáis sobre vuestra cabeza el día de la batalla (...) que mucho os valdrá» (p. 385).

De las armas que llevaba Olivante de «maravillosa labor (...) las más ricas y mejores vistas» cuya majestuosidad servían para juzgar el «gran valor de los que las traían» (p. 247), pasamos a un caballero cuyas armas no se le antojan a nadie. Las armas «las más ricas y fuertes que en el mundo se podían hallar» (p. 288) de Palmerín ahora se despedazan con un simple golpe. Don Quijote cae derribado del caballo «con un solo garrotazo» (I, 52) de «una horquilla o bastón» (I, 52). La espada ya no es una joya que maraville con «una vaina ricamente labrada en seda y oro» (p. 339) como en *Amadís* sino que don Quijote aparece con un «tronco o lanzón» (I, 37). Tampoco le preocupa carecer de armas blancas para ser caballero novel, como Amadís que «tan hermoso con aquellos paños de novel caballero, que muy más apuesto le hacían» (p. 343) y determina don Quijote «limpiarlas de manera (...) que lo fuesen más que un armiño» (I, 2). El héroe de Cervantes es irreverente pues cabalga sin espuelas al atacar a los disciplinantes cuando «apretó los muslos a Rocinante, porque espuelas no las tenía» (I, 52).¹³ No se dirá de don Quijote lo que se decía de Amadís: «Nunca vieron caballero que tan hermoso pareciese armado y a caballo» (p. 369) ni que «según el aparato que él traía yo creo que es de muy gran linaje» (p. 261).

La batalla es el momento en que los caballeros ganan además de fama, riqueza, pues al vencedor corresponden los despojos, léase, armas, caballo, ropas, etc. Como despojos de batalla don Quijote no obtendrá sino una bacía de barbero que viene a simbolizar sus bochornosos lances. Además, se ve menguado en su deficitario equipo pues el bandolero Ginés de Pasamonte y su tropa le arrebatan la espada, una ropilla que llevaba sobre el arnés y le abollan el baciylmo (I, 30) quedando su fama maltrecha al ser derrotado por alguien que no es caballero.

Los «ricos lechos» frecuentes en *Amadís* (pp. 300, 419), *Palmerín* (p. 114), *Olivante* (p. 448) se tornan en «muy mala cama» (I, 16), los paños ricos se

¹³ Aunque en el primer capítulo una de las damas en la venta se las había puesto. Era un privilegio de los caballeros andantes poder llevar espuelas de oro.

truecan en una manta a la que se pueden contar los hilos y Maritornes en dama cuya camisa de arpillera él la cree «de finísimo y delgado cendal» (I, 16).

Otro lugar típico en los libros de caballerías son las emboscadas cuando el caballero duerme. El manto, elemento imprescindible, hace las funciones del escudo en situaciones críticas, Belianís «oyó las primeras voces no curo de más de que revolviendo su manto al brazo puso mano a su espada» (p. 240). El manto ahora se sustituye de forma paródica por una manta cuando don Quijote se hospeda en la venta y cree ser atacado, se dice «en el brazo izquierdo tenía revuelta la manta de la cama (...) y en la derecha, desenvainada la espada» (I, 35).

Lo deficitario del atuendo de don Quijote se manifiesta por doquier, como hombres de corte que eran, los caballeros disponían siempre de ricas vestiduras con que ataviarse, hacer recibimientos a reyes y emperadores, presentarse a justas, e incluso con riquezas que dar de manera altruista. Don Quijote critica estos «adornos de los que ahora se usan, a quien la púrpura de Tiro y la por tantos modos martirizada seda encarecen» (I, 11), critica que les crujan a los caballeros «los damascos, los brocados y otras ricas telas de que se visten, más que la malla con que se arman» (II, 1). En realidad critica su falta de medios para poder hacer lo que se consideraría adecuado si quisiera ser caballero, pues el lujo en los vestidos no es sino uno de los elementos de la estética del poder.¹⁴

Don Quijote, aunque cambia de nombre imitando a los caballeros convencionales, no cambia de atuendo, algo que solía ir parejo. Las descripciones de ricas telas de seda bordadas con oro y aljófara, de colores suntuosos que adornaban a los caballeros y a su séquito, los paramentos de los caballos y la exuberancia y derroche de lujo que los acompaña, las maneras novedosas en que están cortadas las prendas, la admiración que despiertan a quien los contempla, aquí se ven reducidas a unas prendas anticuadas pero en buen estado ejemplo del celo con que su amo las trata, fabricadas en una tela de calidad media y con un corte desfasado. El propio don Quijote es consciente de sus carencias y no quiere que le desvestan doncellas alegando honestidad cuando su preocupación se debe a la pobreza de sus ropas interiores.

Estos pensamientos, que nunca podrían ser dignos de un caballero literario, acucian al héroe. La mente de los caballeros se dedicaba a pensar en amores o en conquistar territorios ya para el cristianismo, ya para el rey al que servían, así como en resolver agravios de dueñas y otros necesitados. Don

¹⁴ Sobre este tema: Pastrana Santamarta, T. «La indumentaria como símbolo de poder en *Renaldos de Montalbán*», en el Congreso Internacional. Imagen y realidad: el universo simbólico del poder en el Siglo de Oro, celebrado en la Universidad de Navarra en diciembre 2011.

¹⁵ En ciudad no se pueden calzar sino botas ajustadas y enceradas, las botas de camino son para viajar (Bernis 2001:39).

¹⁶ El herreruelo es un prenda larga variante de la capa y de uso en amplios sectores sociales. Suele hacerse de tejidos lujosos forrados de seda o terciopelo (Bernis 2001:172-177). Habrá que esperar al siglo XIX para que el marrón se prestigie. «Si los marrones permanecen ausentes del mundo cortesano y patricio, confinados durante varios siglos más a las ropas de los campesinos y artesanos más modestos, no ocurre lo mismo con el gris y el morado» (Pastoureau 2008:106).

Quijote, empeñado en sus amores y en hacer justicia a los oprimidos, tiene otros novedosos pensamientos que le hacen caer en lo ridículo: su preocupación por el aspecto debido a las deficiencias de que su atuendo adolece. En casa de los duques cuando rehúsa que lo desnuden se acuesta «pensativo y pesaroso» (II, 46) ante la rotura de sus medias que estaría dispuesto a coser con seda de otro color y al final determina cubrirlas con unas, inaceptables en ciudad, botas de camino de Sancho.¹⁵

Los recibimientos en casas nobles o castillos suelen contar con el ofrecimiento de un rico manto al huésped, la calidad del mismo siempre es indicadora del poder de quien lo da. Así en *Amadís* se dice «el rey hízole dar un manto que le cubriese» (p. 389), en *Palmerín*, «el duque los hizo desarmar y cubrir de muy ricos mantos» (p. 95), «hiciéronlos desarmar y cubrir de escarlata» (p. 112), «la emperatriz hizo traer un rico manto y diolo a Palmerín» (p. 165). En casa del Caballero del Verde Gabán se nos dice que tras quitarse las armas don Quijote «quedó en valones y en jubón de camuza, todo bisunto con la mugre de las armas» (II, 18), aunque tal hecho fuera verosímil, la suciedad era algo impensable en un caballero. Don Diego de Miranda le cubre con «un herreruelo de buen paño pardo» (II, 18) color que solo estaba reservado a las clases desfavorecidas por lo cual resulta burlesco tal recibimiento.¹⁶ Los duques, dispuestos a cumplir con todos los rituales de los libros, ofrecen un «gran mantón de finísima escarlata» (II, 31) a don Quijote. Lo irrisorio de la situación no está en las desfasadas ropas que el caballero lleva debajo sino en que no ha realizado ninguna hazaña por la que merezca el agasajo de un manto tan lujoso y esto convierte la situación en burla despiadada.

Los caballeros solían recibir prendas de sus anfitriones a modo de agradecimiento. Los duques, dispuestos a cumplir con lo esperable en los libros de caballerías, le ofrecen un traje de caza, afición propia de los nobles y los reyes. Don Quijote sorprendentemente lo rechaza por no querer impedimentos en el camino, rompiendo así también con lo que sería un comportamiento ortodoxo en los libros que se parodian.

También son lugar frecuente en los libros de caballería los recibimientos triunfales en las ciudades, en las que la llegada de un caballero siempre genera expectación y todos se engalanan para recibirlo. El embajador que anuncia la llegada de don Quijote a Barcelona será un bandolero disfrazado de labrador y allí se le prepara una recepción grotesca en la que don Quijote es apaleado a su llegada, recibido por una tropa de bandoleros, y objeto de mofa popular

cuando se asoma al balcón y la gente le contempla «como si a mona miraran» (II, 62), vestido con su atuendo estrecho de camuza.

No puede faltar una prenda de la amada, en este caso en la cueva de Montesinos se imagina recibir en prenda no la típica joya o anillo, como ocurría en *Amadís*: «Tomad este anillo que os envía vuestra señora, porque era el que ella más amaba» (p. 380), o en *Palmerín*: «Y llévale este mi anillo, que es de muy gran virtud y que me envíe a decir qué tal está» (p. 27), «tomad este joyel (...) en señal que quien os lo da os ama sobre todas las cosas» (p. 160) o en *Belianís*: «Quitándose una tan rica cadena de su cuello cuyo valor no recibía estimación se la dio» (p. 632). Don Quijote recibe un faldellín de Dorotea (II, 23), que Covarrubias define como «mantilla larga que traen las mujeres sobre la camisa, que sobrepone la una falda sobre la otra» y Bernis (2001:212) demuestra ser una prenda para la más absoluta intimidad, solo «cuando ningún extraño podía verlas, las mujeres se quedaban con solo el faldellín», es decir, por su tamaño algo aparatoso que sería impensable que un caballero llevara consigo, y por su carácter íntimo, algo indecoroso para ofrecer como señal de amor.

Crítica social

Podemos concluir diciendo que en el *Quijote* no se parodia la indumentaria de los personajes humildes ni la de los nobles, que se presentan tal cual era de esperar, sino que se critica el deseo de aparentar lo que no se es a través de la indumentaria. Era esta una práctica social muy común en la época y de la que se hacen ecos sermones religiosos, eruditos, escritores y la legislación que incita a la mesura y contención en el gasto así como a la adecuación entre la hacienda y el modo de vestir de la gente.

Todos en la obra, incluso don Quijote, con su sayo anticuado de hidalgo venido a menos, visten como les corresponde. Es decir, la burla de Cervantes solo se ceba con la figura del hidalgo que en una vana ensoñación pretende convertirse en caballero andante, no en su figura de hidalgo arruinado. Serán los duques, aquellos que por derecho podían ocupar cargos importantes y consecuentemente llevar atuendo lujoso, los que se encarguen de llevar a cabo el escarnio.

Cervantes pone en boca de sus personajes tal mensaje, incluso don Quijote, al criticar a los campesinos ricos cristianos viejos que aspiran a subir en categoría social, está criticando su propia actitud al llamarse *caballero* y al

ponerse *don* con «cuatro cepas y dos yugadas de tierra, y con un trapo atrás y otro adelante» (II, 2), cuando en realidad no es sino *hidalgo* sin bienes considerables aparte de su honra y prestigio social.

Son incontables los momentos en que se critica a aquellos que quieren aparentar más de lo que son: el soldado que usa oropeles para enamorar (I, 51), las casas nobles cuyos criados llevan librea solo en ocasiones puntuales en que se han de mostrar ante la sociedad y luego los recuperan cuando el criado se marcha (II, 24); los hidalgos que dan humo a sus zapatos (II, 44), aquellos que tienen que mezclar botones de diferente calidad en sus trajes (II, 44), los que llevan cuellos escarolados y no planchados (II, 44) ya que llevarlos con abanillos era muy costoso; los que van de camino con ropa humilde para no gastar la lujosa (II, 24) pues el atuendo de camino era siempre muy suntuoso.¹⁷

Don Quijote representa el despropósito de una tendencia social en que uno aspira a ser lo que no puede, el menestral un hidalgo, el hidalgo un caballero, el caballero un noble. «El cambio de clase que conlleva la iniciativa de Alonso Quijano no pasará desapercibida para un pueblo atento a las pretensiones individuales de movilidad social» (Azcue 2004:33). Al final, en el episodio de los comediantes Cervantes coincide con la idea tan barroca de la vida como teatro y el concepto clásico de la «muerte igualadora» pues llegamos a ella desnudos sin los trajes que en la vida llevábamos como nos correspondía o aquellos que usábamos a modo de disfraz. Don Quijote al final de sus días vuelve a lo que era, un hidalgo en su casa solariega, rodeado de conocidos y sin reinos ni tesoros que dejar en heredad a nadie.

Dada la capacidad del vestido para transmitir simbolismo social pues a través de él nos presentamos ante los demás y se nos asigna una identidad, las carencias en el mismo son delatorias de una condición de farsa o de farsante. Las carencias en el atuendo de don Quijote van parejas con las carencias en sus méritos para convertirse en un caballero.

Esta denuncia social solo podría hacerse mediante un protagonista con quien nadie se pudiera sentir identificado, un loco que piensa que los libros de caballerías narran hechos reales, para que todos los lectores no puedan sino burlarse de sus pretensiones de enaltecimiento. Cervantes, gran conocedor de este tipo de literatura coloca a su personaje en situaciones típicas de tales libros y usa las desviaciones a la norma en indumentaria como un elemento de parodia y crítica social.

¹⁷ En la época se denuncia esta práctica que se aplicaba incluso a las pieles de conejo y zorro para que parecieran ser de martas cibelinas (Pastoureau 2008:92).

Bibliografía

- Azcue, Verónica, «*El vestido en Don Quijote: espejo o espejismo de una sociedad*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24.1 (2004), pp. 23-38.
- Bernis, Carmen, *El traje y los tipos sociales en el Quijote*, Viso, Madrid, 2001.
- Corpus of Hispanic Chivalric Romances: Text and Concordances*, volumen 1 (CD-Rom), ed. I. A. Corfis, Spanish Series 134, Hispanic Seminary of Medieval Studies, New York, 2005.

Conclusión

La condena de Cervantes hacia lo inverosímil, representado en su grado sumo por los libros de caballerías, permitió el escarnio y autorizó el olvido de unos libros que se hacen necesarios si queremos comprender su obra más conocida el *Quijote*. Cervantes desmitifica este tipo de literatura al disfrazar a su personaje con un atuendo imposible de caballero.

La indumentaria de los personajes será sometida a las necesidades propias de este tipo de género, «don Quijote, nuevo Midas, lo quijotiza todo a su contacto: personas y cosas» (Gaos 1987:173), como dice a Sancho de Dulcinea: «Píntola en mi imaginación como la deseo» (I, 25), él será el único encantador de su propia aventura y se imaginará a quienes se encuentre como más le convenga para ajustarse a los personajes de sus libros de caballerías sin que para ello sea necesario «cambio alguno en los trajes, porque en este momento el disfraz es prescindible en el mundo del héroe» (Macías 2004). Sus ensoñaciones recordarán los libros de caballerías aunque la realidad se muestre en su máxima crudeza, ni él es caballero, ni los demás personajes seres de sus ficciones. Su indumentaria es una grotesca imagen de lo que debería ser, la gente en su entorno viste tal cual le corresponde en el momento y aquellos que de forma intencionada usan las ropas para aparentar más son escarnecidos. Don Quijote, aunque movido por un espíritu rebelde como su admirado Reinaldos de Montalbán, se avergonzará de su pobreza, que ya le incapacita a priori de hacerse llamar caballero, nunca alcanzará los lujos que le acrediten como merecedor del nombre, ni estará entre los caballeros literarios a los que intenta emular. Su actitud representa la rebeldía del que quiere pertenecer a un estado que no le corresponde, su insensatez mayor es esta y no el creerse a merced de encantadores.

- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, RAE / Alfaguara, Madrid, 2004.
- *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Vicente Gaos, Gredos, Madrid, 1987.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], Turner, Madrid, 1979.
- Cuesta Torre, M. L., «La estética del “plagio” en *El Quijote*», *Revista de estudios humanísticos*, 19 (1997), pp. 107-126.
- Eisenberg, Daniel, *Cervantes y don Quijote*, Montesinos, Barcelona, 1993.
- Juárez-Almendros, Encarnación, «Don Quijote y la moda: El legado de Carmen Bernis», en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24.1 (2004), pp. 137-142.
- Macías Rodríguez, Claudia, «Vestidos y disfraces en las transformaciones de Don Quijote», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 27 (2004), <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/disfraz.html>.
- Rodríguez de Montalvo, Garci, *Amadís de Gaula*, Cátedra, Madrid, 1987.
- Torquemada, Antonio de, «Coloquios satíricos» [1553], en *Orígenes de la novela*, ed. M. Menéndez Pelayo, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, VII, Madrid, 1931.
- *Don Olivante de Laura*, Biblioteca de Castro, Madrid, 1997.

El camino a casa

SVETLANA PISKUNOVA

Universidad Estatal Lomonósov de Moscú

¹ En adelante cito el *Quijote* por la edición de 1998 (el volumen principal).

² Vean los estudios de C. Romero Muñoz (1990, 1991).

El conjunto de los últimos capítulos del *Quijote* de 1615, marcado en la edición de la novela bajo la dirección de Francisco Rico como «el regreso a la aldea»,¹ con la excepción comprensible del capítulo LXXIV, durante mucho tiempo no atraía demasiada atención de la crítica. Es significativo que en la bibliografía fundamental publicada como «Addenda» para la ya clásica edición de la novela cervantina preparada por el profesor Murillo, en la subsección llamada «Los episodios», bajo el número 499, que incluye los capítulos 66-73, veamos un espacio en blanco. Sin duda, durante los años que pasaron después de la salida de la bibliografía, aparecieron varios estudios que de un modo u otro tratan los capítulos mencionados, llamando la atención sobre las repeticiones de temas y figuras de la «cuarta parte» respecto a los capítulos previos: el ataque de los puercos y el pisoteo de don Quijote por los toros, los ensueños pastoriles del hidalgo derribado y la fingida Arcadia, el episodio del encuentro de don Quijote con don Álvaro Tarfe en un mesón en el capítulo LXXII y su encuentro con dos caballeros en una venta en el famoso capítulo LIX, cuando el protagonista llega a enterarse de la existencia del don Quijote falso, y, finalmente (el episodio, para mí, más intrigante) el retorno forzado de don Quijote, ya «desarmado y de camino», y de su escudero al así llamado «castillo» de los duques. Estas repeticiones llevan la atención del investigador al campo de los estudios genéticos, al problema de la creación de la Segunda Parte, especialmente la de su final, en competencia con Avellaneda, que podría explicar estas repeticiones y otras digresiones en la narración cervantina. Sin duda es y será el tema de largo alcance.² Al mismo tiempo, los nueve capítulos finales de la Segunda Parte pueden ser interpretados como una entidad semántica sincronizada, fundada en la red de estructuras simbólicas y/o arquetípicas, vinculadas a la «memoria genérica» y cultural, incluidos los ritos y mitos universales.

Como el *Quijote* en su totalidad, este espejo mágico que refleja y transforma todos los géneros de la literatura europea de la época de Cervantes, los capítulos que aquí tratamos constituyen un objeto ideal para la poética histórica, que, como ha señalado Mijail Bajtín a principios del capítulo cuatro de los *Problemas de la poética* de Dostoievski, debe partir del género. ¿Y qué género como objeto de la recreación estética y del juego artístico domina en estos capítulos?

Creo que J. B. Avallé-Arce (1959) ha dado la respuesta cuando hace medio siglo mostró que al final de la Segunda Parte don Quijote salía al camino de la pastoral. En realidad, la narración sobre el regreso de los personajes cervantinos a su aldea natal está llena de imágenes pastoriles (parodiadas, pero ni rechazadas, ni rebatidas) y se desarrolla dentro del cronotopo pastoril. Su centro de nuevo es el «castillo» de los duques, que no es un castillo fortaleza, sino una casa de campo, casa de placer, como lo presenta la duquesa durante el primer encuentro de la pareja aristocrática con los personajes del famoso libro. En el espacio de la narración, de un lado, limita con un prado en el cual el caballero y su escudero se encuentran con «bizarras pastoras y gallardos pastores» (*Quijote*, p. 1174), y del otro, con el grupo de árboles amenos (unas hayas), entre los cuales Sancho imita la penitencia dándose azotes ficticios que don Quijote cuenta con su rosario (*Quijote*, pp. 1200-1201). Por su parte, el prado y el bosque confinan con el mundo «real», el de la civilización urbana: las fronteras entre dos mundos coinciden con caminos: uno de ellos lleva hacia Barcelona, adonde se dirige el lacayo Tosilos, y el otro, a Granada, el fin del viaje de don Álvaro Tarfe. En el horizonte virtual se levanta Troya, situada, igual que Barcelona, a orillas del mar, el símbolo de la derrota de don Quijote y de la pérdida de Dulcinea.

No es una casualidad que Américo Castro (2002 [1941]) caracterizase el género pastoril como la versión desacralizada de la literatura mística. El «vivir muriendo» es la única ruta hacia la autoconciencia. Interpretando el *Quijote* como «la novela de conciencia» (Piskunova 2007), entendemos por qué el filósofo preste tanta atención a estas palabras del personaje cervantino, pronunciadas al lado de «una fuente clara y limpia (...) entre una fresca arboleda» (*Quijote*, p. 1107), después del choque con el tropel de toros.

El centro del universo pastoril, como en muchas églogas, empezando por la *Arcadia* de Sannazaro, está ocupado por la descripción de un túmulo (hay una variación, el rito funeral): en los capítulos que nos interesan es el túmulo

³ La parte del título del conocido artículo de J. Herrero (1978), «Arcadia's Infierno», me parece muy exacta.

⁴ El día de San Juan es la frontera temporal entre estos dos tiempos, el primaveral y el estival, mezclados, sobrepuestos en la Segunda Parte.

de Altisidora instalado en el patio del castillo de los duques, el centro semántico y estructural del fragmento que estamos tratando. La narración pastoril también suele incluir el motivo de la bajada del héroe al mundo ctónico, al Hades bárbaro, al infierno cristiano.³ Así como descripción de sus pruebas físicas y espirituales y el motivo de su resurrección o la salvación espiritual... Porque el tema interior del género pastoril no es la representación de sufrimientos amorosos de pastores (es la superficie teatral y sentimental del género), sino el movimiento del héroe-pastor (el joven Sincero de la *Arcadia*, por ejemplo) hacia el autoconocimiento, hacia la caída o, mejor dicho, la subida al ámbito de la conciencia. Al final de la primera novela pastoril europea, al momento del regreso de Sincero por el laberinto subterráneo a Nápoles, el autor de la égloga (Sannazaro-poeta), pasando etapas de identificación o bien con el pastor Ergasto, o bien con el «yo» del narrador-prosista anónimo, desdoblado, dividido en figuras convencionales y voces de sus personajes, halla su «yo» entero personal, es decir, su vocación poética.

De tal modo, el autor del discurso pastoril junto con sus dobles —pastores (y pastoras)— se busca a sí mismo en el proceso de un viaje a través de mundos fantásticos, irreales, ajenos a su lugar de vida cotidiana (da igual si es Nápoles, Toledo o Coimbra). También por eso Bajtín señala que la poesía bucólica como el género serio-cómico pertenecía al meta- (o archi-) género de la *menipea* (no necesito decir aquí que la *menipea* no es solo una sátira —es un tema aparte—).

El género bucólico (o pastoril), como cualquier *menipea*, es una estructura paradójica, que se sitúa en la frontera entre oposiciones: campo/civilización, arte/naturaleza, el mundo cristiano/el mundo pagano... el tiempo estéril de la primavera eterna (el de los pastores fingidos) y el tiempo de la cosecha (digamos, el de «las bodas de Camacho»)⁴. Dentro del mismo género pastoril se desarrollaron dos versiones de lo pastoril, la antigua, «pagana», ante- y post-cristiana, y la cristianizada, representada en España renacentista por Juan del Encina, Gil Vicente, Luis de León... Sin duda, también nos encontramos con temas e imágenes de la versión pagana en obras literarias creadas dentro del mundo cristiano y según las leyes de la mentalidad cristiana (con frecuencia carnavalizada o envejecida), como las serranas del *Libro del buen amor*, algunos personajes de las églogas de Camoens o de los poemas de Góngora.

El regreso del personaje cervantino a casa es un viaje por el mundo pastoril paganizado, impregnado de temas y motivos del mundo helénico, oriental,

dispersos en el caos del carnaval palaciego (el aspecto carnavalesco del *Quijote* está analizado perfectamente por A. Redondo 1997, J. Iffland 1999, y otros científicos). Pero ahora entendemos que el carnaval, reconstruido y descrito por Bajtín como una acción festivo-utópica, en realidad, desde el punto de vista moderno (lo que ya sentía y expresaba perfectamente Baltasar Gracián) contiene elementos crueles, atroces, inhumanos. Especialmente en su ocaso, el momento de su transformación en mascarada, en espectáculo, su desplazamiento desde la plaza de la ciudad medieval al palacio señorial de la época barroca.

A partir de la enigmática llegada de don Quijote y Sancho a las orillas del Ebro, la narración cervantina, como ha observado A. Marasso (1954), se traslada del mundo caballeresco-cristiano europeo al mundo del Oriente, a la región del dominio de imágenes y mitos orientales, mejor dicho, helénicos, especialmente los egipcios, que ocupan en el palimpsesto mito-poético helénico un lugar muy importante. También fueron muy populares en la Europa y España del Renacimiento y del Barroco gracias al *Asno de Oro* de Apuleyo, así como Plutarco, Virgilio, muchos libros de «varia lección»... Representaban no solo el Egipto pagano, sino el del Viejo Testamento, el reino de la esclavitud de los hebreos, de los sufrimientos y de la muerte.

Y no es una casualidad que Roque Guinart en el cap. LX confunda los nombres de «un cruel Osiris» y de Busiris. A mi juicio,⁵ es posible que mencionando a Osiris en vez de Busiris, Cervantes hubiera podido pensar en lo ocurrido con don Quijote un poco antes, cuando el caballero andante había sufrido la misma suerte que Osiris, destinado al sacrificio y pisoteado por bestias machos, concretamente los toros, partidarios de su hermano-enemigo Seth: los toros pisotean la cebada-Osiris, preparándolo para ser molido. Sin duda, el creador del *Quijote* no conocía el drama ritual egipcio sobre la lucha de Osiris con Seth,⁶ cuyas escenas centrales representan la trilla de la cebada, que es el mismo Osiris, en una era construida en el centro del lugar sacro. Pero es obvia la coincidencia tipológica: en la novela de Cervantes se lleva a cabo la misma identificación metafórica del personaje y del grano que en el drama egipcio,⁷ porque reproduce en su trama las etapas principales de los ritos de la cosecha, comunes a los pueblos agrarios.

Al mismo tiempo, la resurrección de Osiris y su coronación como rey en el reino de los muertos se realizan en el *Quijote* «al revés»: en la coronación paródica de don Quijote en Barcelona, que será para el personaje cervantino el lugar de su derrota final. El caballero, que se despide con Troya dejando a

⁵ Compárese con Marasso (1954).

⁶ Se conserva en el papiro de textos dramáticos de Remesseum (de los tiempos de Amenemhet III (1844-1797) y solo fue descubierto a finales del siglo XIX. Fue estudiado y reconstruido por H. Frankfort (1948) y Th. Gaster (1975).

⁷ Vean mi lectura del *Quijote* en el contexto del rito de la cosecha en Piskunova (2001).

Barcelona, todavía está en la prisión del mundo pagano («los hombres de a caballo» que prenden a don Quijote y Sancho, los apodan como «bárbaros», «trogloditas» y «lestrigones» no solo para insultarlos, sino también para subrayar su regreso al mundo de la barbarie antiguo-oriental). Por eso el episodio del ataque de las bestias se repite: don Quijote y Sancho están trillados y molidos por los puercos, que como los toros en el Egipto de los faraones eran animales dedicados a Seth. Creo que especialmente por eso en el *Quijote* los toros y los cerdos se presentan igualados como «animales inmundos y soeces» (*Quijote*, p. 1107), aunque estos epítetos no convengan para las bravas bestias de las riberas del río Jarama. Pero los toros que derriban a don Quijote no son solo los de las riberas del Jarama. Son también, y en primer lugar, los de las riberas del Nilo como participantes del rito de la destrucción del cuerpo del grano.

Como eco del contacto con el rito agrario antiguo, que representaba la muerte de Osiris y la coronación del faraón, la batalla perdida de don Quijote con los toros y su humillación bajo las pezuñas de los cerdos se inscriben en el contexto pastoril: las tropas de animales atacan al caballero y al escudero en la frontera del prado/bosque con el mundo de la civilización urbana: en el camino. Al mismo tiempo, los dos episodios encuadran la estancia de don Quijote en Barcelona, la ciudad abierta al mar, a la civilización oriental. A. Marasso (1954) ha propuesto, que la estancia de don Quijote en Barcelona coincidía en el tiempo con la antigua fiesta de marineros, celebrada bajo el patronato de la diosa Isis en el principio de la primavera (una prueba más de la superposición de tiempos en la Segunda Parte). Con todo ello, la misma Isis como una figura enmascarada o emblemática, semejante a la descrita en *El asno de oro*, no aparece ni en Barcelona, ni en los ensueños-presagios del personaje (como en *El asno de oro*). Visita el aposento de don Quijote en casa de los duques como la doncella Altisidora, su encarnación paródica.

El hecho de que Altisidora sea la parodia de la diosa Isis está demostrado muy convincentemente por A. Redondo (1998), aunque el origen egipciaco del nombre de la sirvienta de la duquesa para el lector ruso no demande pruebas: el nombre de la mujer-hermana de Osiris en ruso se pronuncia desde antaño hasta hoy como *Isida*: entró en el eslavo antiguo como *Isidis* (Isis/Isidis) y su semejanza con el nombre *Altisidora* salta a los ojos.

La sirvienta de la duquesa tiene en la trama de la Segunda Parte la misma función que Sansón Carrasco (este último en Barcelona sale al campo de

batalla como el servidor de la diosa, el Caballero de la Blanca Luna): los dos no son tanto los enemigos reales del caballero, como sus des-encantadores: Sansón revela a su vecino su debilidad corporal, Altisidora-Isida debe despertar a Alonso Quijano del sueño de la Feminidad Eterna Gnóstica, opuesta al ideal de la Maternidad, de la fecundidad de la tierra y de la renovación de la Naturaleza, encarnado en la figura de la Diosa Mediterránea. De tal modo, tanto Sansón como Altisidora llevan a don Quijote al desengaño, a la recepción de su índole humana,⁸ es decir, cumplen la misión positiva (y es una paradoja típica para la cultura del Barroco, en cuyo contexto aún fuerzas diabólicas a menudo sirven a la Providencia)⁹ de preparar al caballero a su terrestre final. Puesto que, acercándose a su propia muerte (ahora muchos críticos con razón leen las últimas páginas del *Quijote* junto con el prólogo del *Persiles*), Cervantes no podía elegir para su «hijastro» otra suerte que no fuese una muerte cristiana.

Está claro que en el mundo teatralizado de los últimos capítulos del *Quijote* se mezclan y se transforman papeles y funciones de los participantes del rito parodiado: don Quijote asiste en el reino de Dito no como un juez, sino como un acusado. Isis, cuya misión en el mito clásico es la recuperación de su difunto esposo, en la comedia representada en el palacio ducal se convierte en el cuerpo muerto, vivificado gracias al martirio burlesco de Sancho, que se convierte en el objeto principal de las burlas de Altisidora y sus asistentes, destacándose en el primer plano de la narración cervantina. Como ya lo han notado muchos investigadores, hereda de don Quijote el papel del héroe principal ya en el cap. LXVI (si no antes), en el cual se comporta como filósofo y consejero de su señor. En la disputa de los labradores ante el mesón intercede en el asunto, antes que don Quijote tuviera tiempo para responder a los disputantes. El proceso de la usurpación de las funciones de su dueño por parte de Sancho llega a su culminación después de la salida de don Quijote de Barcelona, desarmado y de camino. Y es Sancho —no don Quijote— quien está coronado cerca del túmulo de Altisidora. En el episodio de la entrada de los personajes en su aldea natal Sancho cubrirá la espalda de su asno con la misma vestimenta que vestía durante el acto de la coronación, dejándole ocupar el lugar del triunfador. En el mito egipcio Seth, un dios con cabeza de asno, antes de ser conquistado por Horos, también sustituye por algún tiempo a Osiris en el trono. Sancho, a su manera, como encantador de Dulcinea, participa en la destrucción del mundo caballeresco de don Quijote: revela la incapacidad

⁸ Además, Altisidora cumple en los últimos capítulos de la Segunda Parte, escritos como respuesta de Cervantes al *Quijote* de Avellaneda (vean los trabajos de C. Romero), la otra misión importante: informando de lo visto durante su muerte temporal a la entrada al infierno, de manera jocosa, denuncia el valor real (es decir, nulo) de los papelotes de Avellaneda. No creo que Cervantes haya confiado una misión tan importante a un personaje moralmente desacreditado, como la presenta F. Márquez Villanueva (1995:217), rechazando la función de la doncella en la Segunda Parte como «la ninfa, diosa o maga seductora».

⁹ Véase, por ejemplo, el monólogo autodenunciante del Diablo en el *Mágico prodigioso* de Calderón.

de su señor, tan orgulloso de su voluntad creadora, de someter a sus deseos la voluntad ajena, ni siquiera la voluntad del campesino, que forma junto a él el cuerpo de la caballería mística. (Junto con don Quijote y Rocinante es molido por los toros y por el tropel de puercos.)

Sin duda, el labrador de la Mancha no tenga mucho de común con Seth, la encarnación de las fuerzas destructivas de la Naturaleza, con la excepción de sus relaciones familiares con el género asnal. Aquí solo puedo subrayar la importancia del sujeto asnal (llamémoslo la *asinaria*), como el tema de los animales en las páginas de la Segunda Parte, una prueba más de la presencia mítica en las páginas de la novela cervantina del antiguo Egipto con su culto de animales sacralizados al mismo nivel que los hombres y otras criaturas de la Naturaleza (recordemos el final de la aventura del barco encantado: «Volvieron a sus bestias, y a ser bestias...», *Quijote*, p. 874).

El tema asnal inseparable del tema de la destrucción y el entierro de Osiris —la víctima de la conjuración de dioses encabezada por Seth— tiene en el drama egipciaco mencionado un final inesperado: Seth con su asno se convierten en medios de transporte para su hermano Osiris: le llevan al cielo. Al fin y al cabo, Sancho ayuda a su señor a pasar la misma ruta.

Bibliografía

- Avalle-Arce, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Revista de Occidente, Madrid, 1959.
- Bajtín, Mijail, *Problemi poetiki Dostoievskogo*, Sovetski pisatel, Moskva, 1963.
- Castro, Américo, «Los prólogos al Quijote», en *El pensamiento de Cervantes y otros estudios*, A. Castro, Editorial Trotta, Madrid, 2002, pp. 531-559.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, 2 t., ed. F. Rico, Instituto Cervantes / Crítica, Barcelona, 1998.
- Frankfort, H., *Kingship and the Gods: a Study of Ancient Near Eastern Religion as the Integration of Society and Nature*, University of Chicago Press, Chicago, 1948.
- Gaster, T. H., *Thespis: Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East*, Gordian Press, New York, 1975.
- Herrero, Javier, «Arcadia's Infierno: Cervantes' attack on pastoral», *Bulletin of Hispanic Studies*, LV (1978), pp. 289-299.
- Iffland, James, *De Fiestas y Aguafiestas: Risa, Locura e Ideología en Cervantes y Avellaneda*, Universidad de Navarra, Pamplona, Iberoamericana / Vervuert, Frankfurt am Mein, 1999.
- Marasso, Arturo, *Cervantes. La invención del Quijote*, Lib. Hachette, Buenos Aires, 1954.
- Márquez Villanueva, Francisco, «Doncella soy de esta casa y Altisidora me llaman», en *Trabajos y días cervantinos*, F. Márquez Villanueva, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995, pp. 299-340.
- Murillo, Luis, «Bibliografía fundamental», en *Cervantes Saavedra, Miguel de. El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 3 t., M de Cervantes Saavedra, Castalia, Madrid, 1978.
- Piskunova, Svetlana, «Motivos e imágenes de las fiestas vernaes en el Quijote», en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso de la Asociación de Cervantistas*, ed. A. Bernat Vistarini, Universitat del Illes Balears, Palma, 2001, pp. 623-630.
- «A través del infierno pastoril hacia la novela de conciencia», en *Lecturas cervantinas*, Academia de ciencias de Rusia, San Petersburgo, 2007, pp. 47-54.
- Redondo, Augustín, *Otra manera de leer el Quijote: historia, tradiciones culturales y literatura*, Castalia, Madrid, 1997.
- «Fiestas burlescas en el palacio ducal: el episodio de Altisidora», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. A. Bernat Vistarini, Universitat des Illes Balears, Palma, 1998, pp. 49-62.
- Romero Muñoz, Carlos, «Nueva lectura de "El retablo de maese Pedro"», en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropolos, Barcelona, 1990, pp. 95-130.
- «La invención de Sansón Carrasco», en *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropolos, Barcelona, 1991, pp. 27-69.

La anatomía imaginaria de los personajes en el *Quijote* de Cervantes

LUIS CARLOS SALAZAR QUINTANA
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

A través de la asimilación de la risa como constituyente efectivo de la visión estética de la obra cervantina, podemos vislumbrar la tradición desde la cual surge el sentido de la comedia en el *Quijote*. En tal virtud, nos proponemos explorar en las líneas siguientes la vertiente cómica a través de la cual la risa subvierte toda posibilidad de ortodoxia respecto del contenido y la anatomía imaginaria de los personajes, para abrirse paso en el camino de una nueva forma de narración de carácter dialógico y crítico, por medio del lenguaje irónico y la parodia. Muy significativo resulta considerar que en el *Quijote*, Cervantes no solo invierte el sentido de los principios de la caballería y del mundo idealizante de los géneros literarios convencionales (Salazar 2001:807-811), sino que, a partir de su efectucción cómica, busca producir una profunda reflexión sobre el sentido del arte en un nuevo orden de valores impulsado por los intereses materiales y pragmáticos del mundo de la vida y del sentido común.

En este marco, la tesis de Northrop Frye (1977:175-315) sobre los géneros literarios resulta conveniente a nuestro propósito para explicar la clave del humorismo cervantino y rescatar, por este medio, la influencia de la comedia antigua en el *Quijote*. Para Frye, tanto el ritmo como los patrones imaginarios de la obra literaria están ligados a una relación de origen, la cual tiene que ver con los ciclos naturales de la vida y con los momentos epifánicos de la existencia humana, pues, en cierta forma, la obra responde a las maneras de ser de un organismo vivo y al sentido de una búsqueda. En el primer caso, hay en el imaginario humano un vínculo entre la obra y el ciclo solar anual. La voluntad de las sociedades de sincronizar las energías humanas y naturales

es lo que llevó, de acuerdo con Frye, al origen de canciones, bailes y formas rítmicas que empezaron por celebrar la temporada de la cosecha hasta extenderse a las festividades de las demás estaciones del año. Estas manifestaciones, de carácter dramático y narrativo fueron integrándose en la unidad de un rito que, al diversificarse, aludieron no solo al nacimiento de la vida, sino a la madurez, vejez y muerte de la Naturaleza y, consecuentemente, simbolizaban también las etapas vitales del ser humano.

Partiendo del paralelismo entre los procesos biológicos y su relación ritual y mítica con la Naturaleza, Frye propone que las obras literarias responden, en esencia, a modelos preliterarios, que en una etapa más avanzada, y gracias a una estilización y a un creciente refinamiento, adquirieron ulteriormente la forma de los géneros literarios que hoy conocemos, lo que explica que sus orientaciones imaginarias provengan en verdad de las acciones más significativas del ciclo natural de la vida (nacimiento, fecundación, vejez y muerte), así como de los arquetipos más representativos de este trayecto vital humano, que son la separación y la reconciliación (Frye 1977:257). Es a partir de esta inteligencia mítico-imaginaria como Frye divide los géneros de la literatura de acuerdo con cada una de las estaciones del año. Según este criterio, los géneros primaverales tendrían que ver con la fase del nacimiento de la vida, con la esperanza de la salvación mediante el sacrificio de los agentes corruptores y la resurrección. El arquetipo que domina este universo imaginario es el de la *anagnórisis* o *cognitio*, a partir del cual una sociedad, recién nacida, surge triunfante alrededor de un héroe. El *mythos* o *sermus narrativo* que envuelve todas estas modalidades primaverales está regido por la comedia de costumbres.

Con relación a los géneros veraniegos, Frye los vincula a la idea del matrimonio y al triunfo del vigor juvenil frente al decaimiento y pragmatismo de la vejez. Por lo tanto, el *mythos* del verano se dirige a lo que este autor denomina *romance*, el cual se refiere a las manifestaciones apoteósicas, así como a los esponsales sagrados y a la bendición nupcial como símbolo de la conservación y la trascendencia (Frye 1977:250). Aunque parecido al estamento primaveral, lo veraniego se funda en el arquetipo del *agon* o de la lucha que tiene que librar el héroe para obtener la mano de la princesa o compañera anheladas. Dentro de la literatura, este dominio imaginativo dio lugar, de acuerdo con el teórico canadiense, a los géneros de la comedia pastoril, la novela bizantina y la poesía idílica grecolatina, cuyo espíritu renace periódicamente a lo largo

¹ En términos de la simbólica de Gilbert Durand (2004:70-125), tales imágenes corresponden al régimen diurno negativo, cifrado en los esquemas catamórfico, nictomorfo y teriomorfo.

de la historia humana en el marco de una visión ya no solo redentora, sino triunfante de la vida sobre la muerte y del bien sobre el mal.

La fase del otoño corresponde a la tragedia, relacionada con el ocaso y vejez del protagonista. Desde esta mirada, el mundo es asumido como el resultado de un castigo infligido por un ser superior a causa de una falta, de manera que están asociados a este imaginario los símbolos de la caída, de la muerte violenta y el desengaño.¹ Con todo, en este dominio simbólico, el hombre adopta una comprensión conciliadora de la vida, pues el dolor lo asume como una ganancia de conciencia, lo cual prepara al héroe a enfrentar la vida como una epifanía, teniendo en tal revelación el sentido general de su existencia (Frye 1977:274).

Por último, Frye define los géneros invernales como aquellos en los que impera un sentido subversivo, en tanto que supone el desvelamiento de sentimientos e ideales humanos que en el terreno concreto de la experiencia, son puestos en duda por un proceso natural de transformación de la vida, lo que explica que los valores que habían identificado al hombre han entrado en crisis, y de ahí que la sátira y la parodia se conviertan en el instrumento idóneo para mostrar la distancia entre el proyecto humano y su realización efectiva (Frye 1977:293).

A tenor de estos principios, podemos afirmar entonces que la novela maestra de Cervantes responde al cuarto género estacional a que hemos aludido y que se refiere al *mythos invernal*. En efecto, el humor que soporta la estructura imaginaria del texto cervantino no obedece solo a la censura de vicios y costumbres, como correspondería al *mythos cómico* primaveral o al cronotopo de costumbres, en la terminología de Bajtin (2005). Por el contrario, el *Quijote* de Cervantes cuestiona en el fondo el desarrollo humano fincado en los intereses materiales que la vida moderna ha impuesto al individuo y por lo cual lo han hecho entrar en un conflicto de identidad consigo mismo y con la sociedad a la que pertenece.

Uno de los aspectos más destacados que encuentra Frye al tratar del *sermus invernal* es el instrumento de la subversión, de modo que los personajes fabulosos y los hechos que en el ámbito cómico primaveral se presentaban como ejemplares, aquí son satirizados y puestos en su humana condición. Por lo tanto, es conveniente puntualizar que al ser don Quijote y Sancho los instrumentos de la subversión ideológica de la novela, sus características y acciones deben interpretarse a la luz de su configuración simbólico- transgresora, para

hacer justicia al discurso irónico implícito que de ella emana; pues, de otra forma, podríamos caer en la trampa de interpretar las aventuras del hidalgo y su escudero solo como escenas burlescas sin otro fin que provocar la risa fácil y la carcajada, tal como lo ha interpretado alguna parte de la crítica cervantina (Russell 1969:312-326, Close 1974:365-378, Cabada 2004).

Efectivamente, uno de los aspectos más destacados con relación a la tesis de Frye tiene que ver con la recuperación de la tradición cómica intelectual de la Antigüedad, que en el caso de Cervantes hemos de considerar toral para entender el alcance de su visión cómica. Frye sustenta sus reflexiones teóricas en un texto curioso pero muy significativo sobre la comedia antigua, que es el *Tractatus Coislinianus*, cuyo manuscrito anónimo proviene del siglo x, y cuyo contenido ha sido vinculado, por diferentes filólogos, tales como Cramer, Vahlen, Rutherford, Kaibel y Mac Mahon, entre otros, a los libros perdidos de la *Poética* de Aristóteles y a otros ligados a la tradición teatral grecolatina (Cooper 2002:31-37).

Uno de los puntos centrales de este tratado tiene que ver justamente con la distinción entre la comedia de burlas y la comedia de insinuaciones. En el primer caso se trata de una comedia dirigida al insulto y a la censura de las malas costumbres; en tanto que la segunda se orienta críticamente a reflexionar sobre el mundo representado (Fernández 2005-2006:137-156). Por tanto, según el *Tractatus*, la buena comedia debe guardar una sana proporción entre la risa y el placer. Para conseguir este propósito, la comedia bien aderezada debe contener los siguientes aspectos: no solo contar con un buen argumento, sino también tener una adecuada dicción, un *ethos* equilibrado, una *dianoia* reconocible, así como una buena musicalidad y espectáculo. Para efecto de esta ponencia, quiero poner mi atención en el significado del *ethos*, es decir, en el valor estructural de los personajes.

En conformidad con este texto anónimo, la comedia debía resolver con acierto su composición *ética*, es decir actancial. Para ello, el *Tractatus* propone tipos convencionales que representan abstracciones de la realidad, como son, por ejemplo, los personajes farsantes, los irónicos y los bufones. En particular, el Tratado habla del *alazon*, el *eiron*, el *agroikos*, el *bomolochoi* y el *pharmakos*. El *alazon* hace referencia en general a un tipo de farsante o impostor; el *eiron* en cambio es un personaje agudo que se caracteriza no solo por su ingenio, sino porque se vuelve un observador agudo de los vicios y las malas costumbres de los otros —piénsese por ejemplo en el gracioso del teatro español—;

por su parte, el *agroikos* comúnmente es un rústico o palurdo que exhibe explícitamente su testarudez e ignorancia; el *bomolochoi* hemos de identificarlo con el bufón, mientras que el *pharmakos* es la víctima sobre la cual cae la justicia al final de la comedia. De acuerdo con Frye, estos patrones actanciales propuestos en el *Tractatus* no solo fueron la base de la comedia antigua, sino que sus funciones se han hecho extensibles a otros géneros modernos, como la novela, y de ahí la importancia de relacionarlos con la obra que nos ocupa.

Un aspecto importante dentro de la lectura de Frye es que el *mythos* es una especie de *clave musical* que hace que los personajes de la comedia tengan un valor funcional dentro de la historia. Esto quiere decir que mientras que el *alazon* en la comedia primaveral hará el papel de avaro, misántropo o *miles gloriosus*, en la imaginación estival por el contrario el *alazon* cumplirá las veces del celoso, del viejo grave o del vejete verde, quienes se opondrán a los deseos de los amantes jóvenes; a su vez, en el *mythos* invernal el *alazon* vendrá a ejercer funciones irónicas, en tanto que la máscara o el disfraz constituyen en este dominio no una mentira sino una forma de autonegación existencial, como es el caso del *Quijote*.

En este mismo tenor, puede hablarse respecto al valor que cada imaginario estacional confiere al significado del triunfo o fracaso. En los géneros de la primavera, por ejemplo, esencialmente se celebra la renovación moral de la sociedad, con lo cual se señalan los vicios e hipocresías de determinados personajes nocivos para la comunidad; por su parte, en los géneros veraniegos lo que se festeja es el triunfo de la vida sobre la muerte a través de la majestad del amor, lo que explica que cuando se castiga al antagonista no sea a través de una grave represión, sino de un castigo conciliatorio, hasta el punto de que el enemigo suele ser perdonado y reintegrado a la sociedad. Es decir, que en estas formas de comedia lo que prevalece es una pedagogía del bien frente al mal, de la verdad frente a la mentira y de la belleza frente a la fealdad.

Por el contrario, en la comedia invernal la vida es asumida como una trampa donde el ser humano está condicionado a perder. El fracaso del hombre es considerado una diversión para las fuerzas ocultas de la Naturaleza. Podría decirse, como en los mitos de Sísifo y Tántalo, que el hombre es seducido por la esperanza de un logro que, finalmente, es imposible de alcanzar, o que, cuando se está cerca de lograrlo, hay un cambio de fortuna que obliga al héroe a volver a empezar. Por tal motivo, el motor del mito irónico es la subversión, y de ahí que pueda considerarse como una parodia del romance. El ejemplo

más claro a este respecto es justamente la estructura imaginaria del *Quijote* de Cervantes, donde un caballero enloquecido por sus lecturas ejemplares sale al mundo a combatir la injusticia y la iniquidad. Solo que ese mundo que don Quijote intenta redimir ha sido pulverizado por la Historia, ya no existe, ni tampoco los ideales ni las personas que creían en él.

Un aspecto de interés dentro de este dominio imaginativo de carácter invernal es la definición que establece Frye respecto de la sátira y la ironía. La sátira requiere de un marco de aceptación y consenso, de forma que lo que se critique en el contenido de una historia pueda ser reconocido como risible o ridículo por el público —como, por ejemplo, que un personaje ponga diez despertadores para levantarse, o un esposo sea golpeado por su mujer—. Por su parte, la ironía conduce hacia un tipo de risa reflexiva, surgida de una actitud de perplejidad frente a una situación que se considera absurda, pero profundamente real y cotidiana.

Al respecto, cabe mencionar que don Quijote dentro del ámbito invernal de la novela, no solo cumple el oficio de *alazon*, en cuanto que es un personaje farsante de sí mismo, producto de una autonegación existencial; sino que al mismo tiempo el hidalgo funciona como catalizador de la censura ideológica del mundo representado. Por lo tanto, en esta clave cómica, don Quijote viene a cumplir también el papel de *pharmakos*, en razón de que debe pagar el resultado de sus lances y desafíos; ello hace que al final el mismo personaje se convierta en víctima de sus propios arrebatos imaginarios.

Sin embargo, es importante señalar que el papel de *pharmakos* no solo recae en el hidalgo sino, a partir de la segunda salida, esta suerte la comparte su inseparable escudero. Es de considerar que, si bien Sancho no está motivado por los mismos impulsos idealistas de su amo, sí lo rigen los intereses materiales del mundo moderno como es el dinero o el poder, pues aunque el rústico Sancho no sepa a ciencia cierta qué es y dónde se encuentra la famosa isla Barataria, se ve seducido una y otra vez por su ambición e ingenuidad. Llama la atención que así como don Quijote había surcado los cielos por pretender encarar a los molinos de viento, sea después Sancho quien deba pagar el precio del hospedaje en la venta de Juan Palomeque a través de su manteamiento. Tales hechos pueden interpretarse simbólicamente, como lo propuso en alguna ocasión Kurt Reichenberger, como la forma en que las máquinas (los molinos de viento) y el comercio industrial (la producción y venta de telas), reprenden la osadía y la enajenación de personajes idílicos, que han quedado al margen de las demandas

de una sociedad de consumo. En este sentido, resulta sintomático que sean siempre comerciantes, delincuentes o arrieros los medios por los cuales tanto el hidalgo como el escudero son castigados, pues además de los ejemplos aludidos, puede recordarse el episodio de los yangüeses o el del rebaño de ovejas y cabras, todos ellos símbolos mundanos de la vida cotidiana que terminan por desplomar los ideales caballerescos de don Quijote.

Pero no solo el hidalgo y Sancho hacen de *pharmakos* de la historia, sino también cada uno de los protagonistas romancescos de los relatos intercalados. Así, por ejemplo, Grisóstomo —quien pudiendo ser héroe en su propio *mythos* veraniego—, se convierte dentro de la clave de la imaginación invernal de la novela, en *pharmakos* de su propia porfía, ya que lejos de ser un logrado poeta bucólico merced al amor platónico que profesa a Marcela, su ensueño literario termina por llevarlo al suicidio. Esta misma fórmula imaginaria es la que diseña el papel de Cardenio, quien se ha refugiado en las montañas como un penitente al sentirse engañado por Luscinda. La maestría del texto de Cervantes reside en el hecho de que cada uno de los géneros idealizantes que van interpolándose a lo largo del trayecto de don Quijote invita ya no a una aventura imaginaria distinta en cada caso, sino que, ulteriormente, todas estas se ven sometidas al *sermus invernal* del relato central, con lo cual la obra cumple a plenitud su vocación paródica, a la vez que hace un profundo acercamiento crítico al problema del arte y su relación con la realidad.

Otro de los actantes esquemáticos que contribuyen al cumplimiento imaginario de la novela es el *ieron*. En el *mythos* invernal este tipo de cómico cumple una tarea interpelativa en tanto que somete a reflexión los presupuestos e ideas que el personaje protagónico sustenta y que son la base de su comportamiento y acción. En este sentido, es de notar que el ingenio de la obra del alcalaíno encuentra su máxima expresión en la creación dialógica de Sancho, quien se convierte a lo largo de las aventuras de don Quijote no solo en su leal escudero, sino en el intermediario entre este y la realidad objetiva, así como su conciencia opositora. Uno de los momentos más espléndidos de la función de *ieron* que ejerce Sancho en la historia se da con motivo del mandato del hidalgo para entregar la carta a Dulcinea del Toboso. Como se sabe, Sancho olvida la carta y regresa sin haber cumplido la encomienda de su amo, pero es el momento también en que su destreza oratoria se ponga a prueba. El diálogo que sostienen ambos (I, 31), es una maravilla de matices e intenciones que reflejan la realidad que cada uno de ellos concibe. De este

modo, Sancho deja de tener un lugar subsidiario en la novela para convertirse en un personaje proactivo. En consecuencia, la función de Sancho como *eiron* viene a cristalizar la estrategia dialógica e irónica del texto, cumpliendo de esta suerte su concepción cómica invernal.

Otro de los personajes tipo a los que hemos aludido es el *agroikos*, el cual para recordar lo que hemos señalado antes, cumple una función intensificadora, es decir, que mediante su actuación, el relato alcanza su mayor nivel de expresividad y comunicación genérica. Tal es la función que viene a cumplir en principio Sancho, toda vez que su carácter y testarudez corresponden a los de un palurdo, cuya rusticidad se manifiesta no solo en sus rudas maneras y costumbres sino en los propósitos que lo mueven a seguir a don Quijote; sin embargo, como podemos observar, tal función se irá modificando en la medida en que el personaje sufra una transformación de conciencia al enfrentarse con la realidad. De hecho, Sancho no podría ser considerado un personaje realista, tal como lo ha interpretado alguna parte de la crítica, sino como un sujeto enajenado por la propia evanescencia del mundo de los sentidos.

Más en clave con este tipo de la comedia es sin duda el personaje de Maritornes, la moza asturiana de la venta de Juan Palomeque, quien sirve de contrapunto de la belleza idealizante que caracteriza a las mujeres de las novelas sentimentales y de caballerías. Lo más simpático de esta escena viene cuando don Quijote se dirige a Maritornes como si se tratara de una hermosa doncella digna de toda alabanza y respeto, y le asegura que la ha de llevar en su memoria y recompensar cuando este vea logradas sus hazañas.

Otro de los personajes esquemáticos que participan del diseño estético-imaginario de la novela es el *bomolochoi*, que se refiere tanto al comportamiento bufonesco como a las acciones ridículas de los personajes. A este respecto, llama la atención la forma como el *mythos* invernal desde el cual es observado el mundo de la novela cervantina va transformando el sentido estilístico de los personajes que tienen lugar en la historia, de modo que si, en principio, aparecen adoptando actitudes solemnes y graves, al integrarse como personajes de la estructura general de la historia, estos se convierten en graciosos y bufones. Piénsese, por ejemplo, en el cura y el barbero, quienes no solo fungen como censores del mundo idealizante que ha llevado a don Quijote a creerse caballero andante, sino que una vez que salen de la aldea a buscar al amigo, se rompe su automatismo solemne y se vuelven instrumentos de la sátira narrativa. Así, una vez que se encuentran en la venta a Sancho y al saber

Bibliografía

- Ayala, Francisco, *La invención del «Quijote»*, Punto de Lectura, Madrid, 2005.
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. Julio Forcat y Cesar Conroy, Alianza, Madrid, 2005 (4.ª reimp.).
- Beltrán Almería, Luis, *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Montesinos, Barcelona, 2002.
- Close, Anthony, *The Romantic Approach to «DQ». A Critical History of the Romantic Tradition in «Quixote Criticism»*, University Press, Cambridge, 1978 (trad. esp. *La concepción romántica del «Quijote»*, trad. Gonzalo G. Djembé, Crítica, Barcelona, 2004).
- Cooper, Lane (coment.), *Tractatus Coislinianus*, trad. Eva Aladro, *Cuadernos de información y comunicación*, 7 (2002), pp. 31-36.
- Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arqueología general*, trad. Víctor Goldstein, Fondo de Cultura Económica, México, 2004 [1960], pp. 70-125.
- Fernández, Claudia N., «Emociones cómicas: el *Tractatus Coislinianus* a la luz de la poética aristofánica», *Circe*, 10 (2005-2006), pp. 137-156.
- Frye, Northrop, «Crítica arquetípica: teoría de los mitos», en *Anatomía de la crítica*, N. Frye, trad. Edison Simons, Monte Ávila, Caracas, 1977, pp. 175-315.
- Márquez Villanueva, Francisco, *Personajes y temas del «Quijote»*, Edicions Bellaterra, Barcelona, 2011 (2.ª ed. rev.).
- Martínez Bonati, Félix, *El «Quijote» y la poética de la novela*, Universitaria, Santiago de Chile, 2004 (2.ª ed.).
- Redondo, Agustín, «La princesa Micomicón y Sancho negrero», en *Otra manera de leer el «Quijote»*, A. Redondo, Castalia, Madrid, 2005 (2.ª ed.), pp. 363-380.

del abandono en que está el hidalgo en Sierra Morena, deciden disfrazarse con ropas y máscaras. La situación no puede ser más irrisoria si se considera que el cura tiene ahora que vestirse de doncella y fingirse «afligida y menesterosa», mientras que el barbero tendrá que hacer las veces del escudero que la acompaña. Resulta sumamente divertido el hecho de que, sin importarle su propia investidura, el cura cambie su sotana por una saya y unas tocas, y más todavía, que se deje ayudar por la ventera para conseguir su propósito, aun cuando después decida que el barbero sea el que haga de doncella.

Otro de los personajes en quien se puede apreciar mejor la metamorfosis atencional de que estamos tratando es Dorotea quien, inscrita en principio en el marco de una historia sentimental y dramática, es magistralmente llevada a otras regiones imaginarias de la narración como si se tratara de un caleidoscopio, tal como ha hecho notar Francisco Márquez Villanueva (2011:20-82). Valga recordar que Dorotea aparece por primera vez en la historia vestida de mozo, ya que ha ido a parar, igual que Cardenio y don Quijote, a Sierra Morena huyendo de sus penas y desventuras. El tono humorístico del relato alcanza sin embargo una elevada expresión bufonesca si consideramos que de una delicada doncella, Dorotea pasa a representar a una ridícula reina del país de los monos, con lo cual lleva implícita una connotación sexual, pues tal como lo interpreta Augustin Redondo (2005:363-380) en realidad el nombre hace alusión al sentido doblemente simio de la reina, Micomicón, es decir, a su condición de gobernar un reino no solo innominado sino lujurioso, lo cual resulta contrastante con relación al papel que en su espacio original, de comedia veraniega, le correspondía a nuestra heroína.

A juzgar por los presupuestos que han quedado de manifiesto, cabe decir que el *Quijote*, en efecto, tiene la virtud de hacer de la risa el instrumento primordial para explorar los distintos matices de la experiencia humana y los mecanismos que producen en el hombre la hilaridad, como resultado de la confrontación entre el ideal y la vida. La modernidad de esta novela, desde luego, no reside solo en el hecho de ser una obra cómica, sino en que la risa se convierte en el juego principal de la mirada cervantina de cara a la transformación axiológica de los símbolos humanos. En este sentido, la risa funciona como un catalizador de una actitud frente al mundo mediante la cual se neutralizan las prerrogativas sociales impuestas por la Historia humana a expensas de la literatura que podemos considerar canónica. Pero, al mismo tiempo, se trata de una comicidad que rehúye del catastrofismo trágico del

sentimiento romántico, eludiendo el sentido del absurdo cruel, o del idealismo utópico, que forman justamente la visión nocturna seria de la literatura, y de eso que Anthony Close (2005) dio en llamar la concepción romántica del *Quijote*. Por el contrario, tal como se ha intentado mostrar en las líneas precedentes, en la risa cervantina el drama individual queda restituido en función del tiempo progresivo y regenerativo de la narración, y por mor del concurso irónico, y no meramente burlesco, sobre el que gira el *sermus invernial* de la novela (Martínez 2004, Ayala 2005).

Aun cuando la parodia del mundo maravilloso de la literatura a que da lugar la obra maestra de Cervantes no nos obliga a tener presentes los modelos de la antigua comedia grecolatina, creemos que es importante identificar que la risa de la novela no es la que surge solo del equívoco, el golpe o el disparate por contravenir las acciones específicas que están consignadas en la comedia primaveral o veraniega; sino que se trata de una risa crítica e inteligente, que ya concebía la comedia aristofánica y por lo cual se separaba de la comedia de burlas. Desde luego, don Quijote y Sancho son personajes que no solo responden como tipos preconcebidos artísticamente, sino como creaciones que se autoconforman en el proceso irónico de la novela, por lo que pueden ir adoptando diferentes papeles, que es justamente lo que les confiere su modernidad. Sin embargo, su clave cómica invernial nos enseña una facultad que es necesario integrar a la discusión sobre el sentido de la comedia en el *Quijote*, tan debatido en nuestro tiempo.

Creemos que en suma, Cervantes, a través de esta magnífica pieza narrativa, tal vez deseaba comunicarnos algo que el mundo moderno ha ido integrando quizá sin darse cuenta a su propia existencia, y que es la perplejidad que ocasiona el conocerse a sí mismo, porque es a partir de esta risa irónica, que el hombre se encuentra en su humana condición con los demás hombres, y lo prepara para una verdadera reflexión sobre su historia y su presente (Beltrán 2002:200-273).

Russell, Peter E., «*Don Quijote as a Funny Book*», *Modern Language Review*, LXIV (1969), pp. 312-326 (trad. esp. «*Don Quijote y la risa a carcajadas*», en *Temas de la «Celestina» y otros estudios. Del «Cid» al «Quijote»*, P. E. Russell, trad. Alejandro Pérez, Ariel, Barcelona, 1978, pp. 406-440).

Salazar Quintana, Luis Carlos, «La imaginación subversiva en el *Quijote* de Cervantes», en *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. C. Strosetzki, Centro de Estudios Cervantinos / Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 2011, pp. 807-811.

El mito de la Edad de Oro en el *Quijote* y en *La tempestad* de William Shakespeare

MARÍA STOOPEN GALÁN

Universidad Nacional Autónoma de México

Todos los pueblos que tienen historia tienen un paraíso,
un estado de inocencia, una edad de oro;
y hasta cada hombre tiene un paraíso, su edad de oro,
que él recuerda con más o menos fervor
según el grado que entre en su carácter el elemento poético

FRIEDRICH SCHILLER

¹ Agradezco a Alfredo Michel Modenessi haberme facilitado una copia de su versión de *La tempestad* en español, así como los buenos oficios de Luz Aurora Pimentel en conseguirla para ser utilizada en el presente trabajo.

² El *Quijote* fue traducido al inglés en 1612 por Thomas Shelton de la edición de Bruselas de 1607 y *La Tempestad* se estrenó ante el rey de Inglaterra Jacobo I en 1611. Por lo tanto, uno no es referente del otro aunque comparten ese tema en común y presentan una gran cercanía temporal.

El mito de la Edad de Oro, un *locus communis* desde la antigüedad clásica (Traver Vera 2001), fue recreado en el Renacimiento por poetas, narradores, ensayistas y dramaturgos. Don Quijote pronuncia un discurso con el tema frente a un grupo de cabreros (I, 11) y en *La tempestad*,¹ la última obra dramática escrita por William Shakespeare y representada en 1611,² Gonzalo, un viejo y honrado consejero del rey de Nápoles, lo dirige a un grupo de nobles provenientes de Italia en la isla en donde naufraga la nave en que viajaban (acto 2, escena 1). Aquí me propongo recoger las fuentes principales de las que proviene el mito en cada una de las obras y analizar después la función que cumple en ellas con respecto a la situación en que uno y otro personaje lo recrea, así como el papel que desempeñan los receptores con respecto a los ideales contenidos en él, y el vínculo de los discursos respectivos con el desarrollo de un pensamiento utópico en el Renacimiento.

El mito se conoce desde la antigüedad griega y es recogido por Hesíodo en *Los trabajos y los días* (ca. siglo VIII a. C.); sin embargo, la versión más difundida en el Renacimiento es la de las *Metamorfosis* de Ovidio, aunque también se propagó por medio de las *Geórgicas I y II* y la *Égloga IV* de Virgilio, poemas

que dan origen a la poesía bucólica y al género pastoril renacentistas. Harry Levin resume de esta manera los avatares del mito en la cultura occidental:

Si Hesíodo fue el primero en enunciar nuestro mito. Si Arato lo proveyó de una protagonista femenina, Virgilio lo reorientó tanto geográfica como cronológicamente cuando lo aclimató en Italia. Fue, sin embargo, su contemporáneo más joven, Ovidio, quien lo cristalizó en un tópico, quien reorganizó sus elementos tradicionales en una pieza retórica mayor que sería imitada, plagiada, parafraseada, parodiada, reinterpretada, controvertida, deformada y metamorfoseada de muchas maneras por los escritores (Levin 1968:19).³

Numerosos y muy completos son los estudios dedicados a rastrear las fuentes del discurso de la Edad de Oro en el *Quijote*.⁴ Aquí tomaré como base la investigación de Ángel J. Traver Vera, quien recoge los motivos fundamentales del tópico y aquellos que son recreados en la versión de Cervantes. El autor sostiene que

el discurso [de don Quijote] incardina gran parte de la parafernalia temática de la Edad de Oro sin un orden preciso, con la misma aleatoriedad que los arquetipos latinos y renacentistas más conspicuos (...).⁵ En general, los autores latinos como los renacentistas imbricaban sus motivos sobre otros, ya que muchos por naturaleza eran compatibles (Traver Vera 2001:88).

Lo mismo podría decirse de la alocución de Gonzalo en *La tempestad*. Sin embargo, aunque William Shakespeare haya sido también lector de las *Metamorfosis*,⁶ los críticos que han comentado la presencia del mito en la obra dramática coinciden en establecer el ensayo «Los caníbales» de Montaigne como el referente textual inmediato del discurso del consejero regio: «La mayor parte de sus exclusiones [las inversiones de las costumbres europeas] —asegura Harry Levin— siguen la lista de Montaigne (...) haciéndose eco de la fraseología de la traducción de Floro [1553-1625]».⁷

Importa ahora destacar ciertas características ficcionales que constituyen la arquitectura particular de cada una de las obras. Si en el *Quijote* podemos distinguir por lo menos dos planos narrativos: el realista y el imaginario caballeresco, instituido por el hidalgo, en *La tempestad* se imbrican asimismo el plano realista, de los conflictos humanos, y el de la magia bajo el poder de

³ «If Hesiod first enunciated our myth, if Aratus endowed it with a feminine protagonist, Vergil reoriented it, both geographically and chronologically, when he acclimatized it to Italy. But it was his younger contemporary, Ovid, who crystallized it into a *topos*, who realigned its traditional elements in a grandly rhetorical set-piece that would be imitated, plagiarized, paraphrased, parodied, reinterpreted, controverted, distorted, and metamorphosed into so many shapes by the writers» (mi traducción).

⁴ Destacan José Antonio Maravall (1976:169-235), Geoffrey L. Stagg (1985:71-90). Á. J. Traver Vera (2001) proporciona una exhaustiva y minuciosa bibliografía tanto de las fuentes cervantinas como de los estudios dedicados al discurso sobre la Edad de Oro en el *Quijote*.

⁵ El investigador menciona a Virgilio, *Égloga IV*; Ovidio, *Metamorfosis I*; Séneca, *Epistulae XC*; fray Antonio de Guevara, *Libro llamado Reloj de príncipes*, cap. XXXI; Torcuato Tasso, *Aminta*; Luigi Tansillo, *Il vendimmiatore* (Traver Vera 2002:88).

⁶ Según Levin (1968), las *Metamorfosis* fueron traducidas al inglés por George Sandy a principios del siglo XVII. Por su parte, Harold Bloom (2001) menciona las *Metamorfosis* como fuente de algunas obras compuestas por Shakespeare, aunque en ningún momento alude al mito en cuestión como antecedente del discurso de Gonzalo.

⁷ «Most of his exclusions [its inversions of European mores] follow Montaigne's list in the essay 'On the Cannibals', echoing the phraseology of Florio's translations» (Levin 1968:125). «La ideología de Montaigne impregna un famoso pasaje en que Gonzalo (...) habla de las características de una 'república ideal'. También ha sido ampliamente comentado el hecho de que el nombre de uno de los principales personajes, Calibán, es el anagrama forjado por Shakespeare a partir de caníbal, término que da precisamente al capítulo de los

Ensayos de Montaigne que presenta, desde una admirativa, su visión acerca del 'hombre natural', y que constituye la fuente literaria del parlamento de Gonzalo» (Rossi de Borghini). Ver también Cairncross (1970).

⁸ «Ya Hesíodo (*fl. ca.* s. VIII a. C.), que fue el (...) primer introductor del tópico en poesía, asoció indisolublemente la actividad ganadera a la Edad de Oro. Desde entonces, la poesía bucólica y, posteriormente, la novela pastoril recrean este mundo idílico (...). El poeta beocio también mencionó por primera vez las bellotas como alimento prototípico de la generación áurea, en los versos 8b-20 y 232-233 de su obra *Los trabajos y los días*». Virgilio (*Geórgicas*, I, 7-8) y Ovidio (*Metamorfosis*, I, 103-106) también se refieren a las bellotas (Traver Vera 2001:86-87).

⁹ Adolfo Sánchez Vázquez (2004:21) vincula el discurso de don Quijote con la situación de la España del XVII: «Hay, pues, una crítica de la realidad tanto en el plano económico —la propiedad privada— como en el político-social de las instituciones: la Iglesia y el Estado; así como una crítica moral de la corrupción, las injusticias, el engaño y la deshonestidad».

Próspero, capaz de manipular tanto los eventos del primero como las acciones de los seres fantásticos sometidos a su dominio. En las dos obras se establece una tensión que permite el contraste entre la idealidad de los discursos y las deficiencias humanas de los sucesos. Conviene recordar también la situación que provoca que los personajes de una y otra obra pronuncien las respectivas alocuciones. Don Quijote y Sancho, acogidos en una majada de cabreros —personajes del plano realista—, son convidados a cenar «con muestras de muy buena voluntad, con lo que tenían» (I, 11). En correspondencia con la visión idealista de don Quijote, el escenario es el adecuado para evocar el mito: los pastores han formado parte del tópico desde sus inicios con Hesíodo; la prodigalidad de los cabreros instauro el valor moral, la *sancta simplicitas*, que don Quijote exaltará, y las bellotas avellanadas puestas sobre la zalea al final de la cena serán el símbolo que le evoque el tópico y dispare su elocuencia,⁸ una construcción lírica más dedicada a enaltecer la Edad de Oro que a censurar los vicios de la de hierro. En relación con los motivos fundamentales del tópico de la Edad de Oro —comunismo primitivo, justicia social, *automatos bios*, denuesto de la riqueza, desprecio de la navegación—, Traver Vera (2001:86-87) juzga que el de don Quijote cubre todos, excepto el último. Aunque las lacras de «estos nuestros detestables siglos» quedan implícitas *contrario sensu* en las virtudes de los dorados, son tres los temas explícitos que el caballero critica: la estimación del oro en la Edad de Hierro, la ostentación en el vestido femenino y el riesgo que corre la honestidad de las doncellas cuando «con el celo de la maldita solicitud, se les entra la amorosa pestilencia».⁹ Crecida la malicia humana y con el fin de contrarrestar esas adversidades, se ha instituido la andante caballería, «para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos». Don Quijote informa a los cabreros que esa es la orden que profesa.

Con respecto a *La tempestad*, los hechos ocurridos en el acto I han trazado un escenario de lucha por el poder del ducado de Milán. Un barco en el que viaja un grupo de nobles italianos, quienes aparecen en la escena 1, ha naufragado cerca de una isla desierta, supuestamente ubicada en el Mediterráneo, cuyos únicos habitantes son Próspero, el legítimo duque de Milán, y su hija Miranda, además de algunos personajes de naturaleza extravagante: Calibán —anagrama de *caníbal*—, esclavo salvaje y deforme, hijo de una bruja, y Ariel, espíritu del aire. Con sus poderes, Próspero ha provocado el naufragio y decide que es el momento de enterar a Miranda y, en consecuencia al

espectador, de las circunstancias por las que se encuentran en esa isla y los motivos por los que perdió el ducado doce años atrás: el abandono de los asuntos mundanos ocasionado por su dedicación a las ciencias ocultas que le otorgan atribuciones extraordinarias, la consiguiente usurpación del poder por parte de su hermano Antonio y la sumisión a cargo de este último del ducado de Milán al rey de Nápoles, Alonso.

En la escena 1 del acto 2, reaparece, ahora en la isla, el grupo de nobles italianos, además de Gonzalo. El consejero del rey de Nápoles intenta consolar a Alonso, el monarca acongojado por la probable pérdida de su hijo Fernando a causa del naufragio. Por las condiciones mismas en que se encuentran, es natural que Gonzalo aborde el tema de la navegación, actividad no practicada en la Edad de Oro, según la versión ovidiana, y omitido en el discurso del caballero manchego ante los cabreros: «La desgracia que sufrimos —dice Gonzalo— no es única: cada día, las esposas de marinos, los dueños de barcos y los mercaderes también tienen motivo de dolor».¹⁰ Pero es la posibilidad de establecer una colonia e iniciar una nueva vida en esa isla apartada de la civilización el motivo que inspira el discurso del consejero. Su disertación repite los temas que constituyen el tópico; establece de entrada el contraste entre el imaginado reino ideal y las costumbres vigentes y,¹¹ de igual manera que lo hace Montaigne en su ensayo,¹² usa fórmulas de negación y, dado que él mismo se supone rey de ese mundo,¹³ el consejero no permitiría ni la traición ni la maldad —exhibidas a lo largo del drama por los nobles en pugna— ni las armas destructivas: «Would I not have».

Ninguno de los discursos pronunciados por uno y otro personaje encuentra una respuesta adecuada por parte de los escuchas. En el *Quijote*, el malentendido se establece desde un principio; Sancho rechaza el ofrecimiento de su amo para que coma de su mismo plato y beba de la misma copa, signo cristiano y gesto caballeresco con los que don Quijote quiere manifestar la igualdad con su escudero, virtud que forma parte del *locus communis*.¹⁴ Por su parte, el narrador informa que, habiendo presenciado tal discusión entre los recién llegados, «no entendían los cabreros aquella jerigonza de escuderos y de caballeros andantes». Terminado el discurso, la incomprensión proviene del narrador, quien, además, da cuenta del vacío en que cae la disertación de don Quijote: «Toda esta arenga (que se pudiera muy bien excusar) dijo nuestro caballero, porque las bellotas que le dieron le trujeron a la memoria la edad dorada, y antojósele hacer *aquel inútil razonamiento a los cabreros*, que,

¹⁰ «El pino talado en sus propias montañas todavía no había bajado para visitar el mundo extranjero, a las límpidas aguas del mar, y los hombres no conocían más que sus propios litorales» (*Metamorfosis*, p. 70).

¹¹ «GONZALO: En mi reino gobernaría al revés de las costumbres: no admitiría el comercio, ni los títulos de juez; estudiar sería algo desconocido, y no habría riqueza, ni pobreza ni servidumbre; no habría contratos ni herencias, ni tierras circunscritas por vallas, cultivos o viñedos; no habría metal, trigo, vino o aceite; ni ocupaciones: los hombres estarían siempre ociosos, y las mujeres también, aunque serían inocentes y puras; no habría monarquía... (...) La naturaleza produciría de todo para todos sin sudor ni esfuerzo. Y yo prohibiría la traición, la maldad, las espadas, lanzas, puñales o máquinas de guerra: la naturaleza nos daría sus frutos para alimentar a mi pueblo inocente. (...) Señor, mi reino sería tan perfecto que superaría a la Edad de Oro» (*Tempestad*, p. 24).

¹² El ensayista construye un alegato en favor de la pureza de vida de los pueblos *bárbaros* de América; llega a oponer la «realidad» americana a la invención del propio mito, ya que aquella: «Supera no sólo las pinturas con las que la poesía embelleció la edad de oro y todas las creaciones para representar una feliz condición humana, sino incluso el concepto y el propio deseo de la filosofía». Y, en un diálogo imaginario con Platón, Montaigne acude al tópico con el fin de describir las cualidades de esas naciones (Montaigne [1588] 2008:268-269).

¹³ La suposición es considerada por Levin (1968:125) como «el infantil juego de 'Si yo fuera rey'».

¹⁴ El caballero hace alusión a la epístola de Pablo a los corintios (XIII); hace mención también al Evangelio de Lucas (XIV, 11): «—Con todo eso, te has de sentar, porque a quien se humilla, Dios le ensalza» (I, 11).

¹⁵ Mis cursivas.

¹⁶ Sánchez Vázquez (2004:22) hace una lectura optimista de la propuesta cervantina: «El fracaso de una utopía determinada, concreta, no condena al fracaso a toda utopía. Lo que Cervantes insinúa, y ésta es otra de las grandes lecciones de *El Quijote* [sic], es que una utopía como la suya fracasa si no se dan ciertas condiciones para su realización. En suma, la gran empresa quijotesca de realizar el bien fracasa cuando las ventas se toman por castillos, cuando sólo se dispone de un jamelgo escuálido, cuando se actúa en una sociedad jerárquica y cerrada y se lleva a cabo esta noble tarea solitariamente, sin contar con la cooperación, la ayuda y la solidaridad de otros». «*Utopía* fue traducida al español en 1637, si bien de modo incompleto» (Martínez García 2005:2). De ello se deduce que Miguel de Cervantes no pudo haberla conocido.

¹⁷ «GONZALO: Y yo prohibiría la traición, la maldad, las espadas, lanzas, puñales o máquinas de guerra», restricciones que resultan contradictorias con los principios inicialmente declarados con respecto a la ausencia de autoridad: «No admitiría (...) los títulos de juez (...); no habría monarquía...» (*Tempestad*, p. 24).

sin responder palabra, embobados y suspensos, le estuvieron escuchando».¹⁵ Sancho, por su parte —continúa informando el narrador—, se mantiene en silencio comiendo precisamente bellotas que, según el mito «caían del copudo árbol de Jove» (*Metamorfosis*, p. 70), y haciendo frecuentes visitas al zaque. Don Quijote no solo ha equivocado la elección de sus escuchas, cabreros ordinarios, elevados por él a personajes del género bucólico, sino que también la solución a la malicia humana actual resulta desacertada. Pretender restaurar los valores perdidos de la Edad de Oro —solo existentes en el mito— por medio de la caballería andante es ofrecer una solución inalcanzable a causa de la naturaleza ficcional del universo caballeresco, verdadero únicamente en su imaginación. En esta imposibilidad se inscriben los comentarios críticos del narrador.¹⁶

La escena correspondiente en *La tempestad* presenta una tensión dramática sostenida entre el consejero real junto con otros dos nobles, Adrián y Francisco, por un lado, y Sebastián y Antonio, por otro, quienes crean en apartes y en interpelaciones directas un contrapunto burlesco para desacreditar el mensaje de aliento que Gonzalo dirige al rey Alonso. Por su parte, el rey, sumido en su pena, le pide que calle o no atiende sus palabras. El antagonismo entre los nobles pronto surge con una discusión sobre la reciente boda de la hija de Alonso con el rey de Túnez, de donde se dirigían de vuelta a Nápoles en la nave que naufragó. En esta atmósfera anímica poco propicia, Gonzalo da inicio al tema del reino ideal con un discurso contradictorio, ya que se supone rey —«alteza, si yo tuviera que colonizar esta isla (...) si fuese el rey de esta tierra, ¿qué haría yo?»— y finaliza su primera intervención proponiendo que «no habría monarquía...». Las nuevas burlas señalando la contradicción del consejero no se hacen esperar. Sebastián señala: «Aunque haya dicho que él sería el rey». Y Antonio comenta: «Para el fin de su reino se olvida de sus principios».¹⁷

La alocución de Gonzalo, parodiada con mofa por los nobles, finaliza con un estruendoso fracaso al ser desacreditada también por el rey, a quien iba dirigida:

SEBASTIÁN

¿Sus súbditos no se casarían?

ANTONIO

No, todos vivirían en el ocio: todos maleantes y todas putas.

GONZALO

Señor, mi reino sería tan perfecto que superaría a la Edad de Oro.

SEBASTIÁN

¡Que Dios salve a su Majestad Gonzalo!

ANTONIO

¡Que viva Gonzalo!

GONZALO

Y... ¿Me escucha, Majestad?

ALONSO

Basta, por favor, basta; no dices más que tonterías (*Tempestad*, pp. 24-25).

Así, en el drama de Shakespeare, no solo por sus propias contradicciones y la recepción irónica de que es objeto el discurso de Gonzalo, sino porque los mismos acontecimientos dramáticos, vistos a la luz del mito de las edades del hombre, presentan las peores lacras de la de hierro: la lucha por el poder entre miembros de la nobleza. De este modo, la utopía referida por el consejero regio choca con el discurso descalificador de los cortesanos maquiavélicos —como los califica Harry Levin (1968:126)— y contrasta con la realidad humana representada en el drama shakespeariano; en términos bajtinianos, establece una conflictiva relación dialógica con la visión opuesta del otro.¹⁸

Antes de terminar, quisiera destacar algunos temas que me parecen fundamentales con respecto a la reescritura de este *locus communis* en la obra narrativa y en la dramática escritas por esos dos genios del siglo XVII. En una y otra se propone que las condiciones ideales que representa el mito resultan incomprensibles para las generaciones presentes. Por un lado, solo han tenido existencia en una edad humana desaparecida sin remedio, un *illo tempore* irrecuperable, al que don Quijote, sin embargo, quiere dar vigencia; por otro, podrían ocurrir únicamente fuera de la civilización como se la conoce, en un lugar nuevo y apartado, semejante a la isla deshabitada que inspira la alocución de Gonzalo, según el patrón de la *Utopía* de Tomás Moro,¹⁹ que, como traduce Quevedo: «Utopía: no hay tal lugar».²⁰ No obstante, el mito, aunque ficticio, posee una fuerte carga simbólica: el deseo y la aspiración humanos de condiciones morales y materiales superiores. Ese sería el valor de su presencia en ambas obras y, a pesar de la incomprensión en que cae, estaría apelando a la sensibilidad del lector o del espectador. Pero ninguno de los textos peca de ingenuo y, a la vez y paradójicamente, al contrastarse

¹⁸ «Cualquier palabra concreta encuentra el objeto al que quiere echar una luz ya discutido, evaluado, cubierto de una especie de bruma o, al contrario, alumbrado por la luz de palabras ajenas. El objeto aparece como penetrado de ideas generales, puntos de vista, apreciaciones ajenas, de acentos de otros. La palabra dirigida hacia su objeto entra en ese medio dialógicamente agitado y tenso de palabras, valores y acentos de otros, se funde con unos de ellos, rechaza otros, se cruza con terceros; todo lo cual contribuye a constituir la palabra, a complicar su expresión, influye en su apariencia estilística» (Bajtín 1975:60, en Bubnova 1980:94).

¹⁹ «Tomás Moro, humanista, religioso y político inglés, (...) en 1516 propuso un patrón literario que sería aceptado y seguido por otros muchos autores para así constituir el género utópico. Su obra *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia* (...). El primero de ellos encierra un diálogo de carácter crítico con la Inglaterra (y por extensión con la Europa), de la época; en el segundo, el diálogo se centra en la descripción de una sociedad ideal que habita una lejana isla a la que el protagonista, Rafael Hytlodeo, llega tras un naufragio» (Martínez García 2005:2).

²⁰ «En el prólogo a la versión, expurgada, que en 1627 hizo Gerónimo Antonio de Medinilla y Porres de la obra de Tomás Moro» (Imaz 1975:7). Por otro lado, debido a que en *La tempestad* hay una clara influencia del ensayo «De los caníbales» de Montaigne, a que se ha vinculado el drama con relatos de viajes y porque se hace mención en él a ciertos vocablos oriundos del Nuevo Mundo, se considera que la obra está permeada por el imaginario europeo sobre América (compárese Fry 1979:29-41).

²¹ «La típica oposición espacial interior-exterior que el héroe cabal itinerante, proverbialmente Amadís, lograba resolver en una adecuación del primer término al segundo por el ejercicio de sus aptitudes bélicas y su palabra, en el caso de Don Quijote, el héroe de la Modernidad, es resuelta por las fuerzas antagonistas al caballero mediante una profanación, acción compulsiva por irreductibilidad al cambio, del espacio exterior-ahora-Edad de Hierro, sobre el espacio interior-entonces-Edad de Oro, causando el desengaño y el silenciamiento del héroe» (Lastra Paz 2008:409).

²² «El monologismo, que nace del desencuentro entre el inflamado lenguaje del héroe y el lenguaje del mundo, marca por supuesto la novela y su propuesta de modelación, pero no marca la relación entre los dos personajes centrales» (Jofré 2005:117).

el mito con la situación narrativa o dramática, acentúa la decadencia de los tiempos históricos.

Importa matizar también las diferencias en la naturaleza de uno y otro discurso. El de don Quijote no sale de los términos de la ficción: el mito al que se refiere, así como la caballería andante que profesa y propone como restauración de la edad dorada, pertenecen al reino de la fantasía y, a lo largo de todo el relato, las reglas de esa orden practicadas por el manchego prueban su fracaso, hecho que lo convierte en héroe de la Modernidad.²¹ Además, no obstante el dialogismo característico del *Quijote*, el discurso en cuestión podría considerarse monológico —no hay posibilidad de establecer diálogo con los presentes: Sancho y los cabreros—; de allí su inadecuación.²² Sin embargo, es el narrador quien, con sus comentarios irónicos, instaura la tensión dialógica. Por su parte, el del consejero del rey de Nápoles se inscribe en el reino de la utopía, ya que se presenta como programa político en condiciones que permitirían su ejercicio. Pero el deseo de innovación choca contra los intereses inmediatos de los demás personajes.

Y, por último, un comentario sobre los discursos como piezas literarias: además de que la alocución de Gonzalo es más breve que la del caballero manchego, por un lado, carece de la convicción y el aliento lírico que caracterizan a la de don Quijote y, por otro, las negaciones, prohibiciones y contradicciones del consejero del rey le restan fuerza argumentativa.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail M., *Problemas de literatura y estética*, Arte y literatura, La Habana, 1986 [Moscú, 1975].
- Bloom, Harold, *Shakespeare: La invención de lo humano*, trad. del inglés Tomás Segovia, Editorial Norma, Bogotá, 2001.
- Bubnova, Tatiana, «El espacio de Mijail Bajtín: filosofía del lenguaje, filosofía de la novela», *NRFH*, XXIX, 1 (1980), pp. 87-114.
- Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, versión en línea del Centro Virtual Cervantes, <http://cvc.cervantes.es/obref/quijote/edicion/parte1/parte02/cap11/default.htm>.
- Cairncross, Andrew S., «Shakespeare and the Golden Age», *The South Central Bulletin. Studies by Members of SCMLA*, 30, 4, (winter 1970), www.jstor.org/stable/3187984.
- Fry, Charles, «The Tempest and the New World», *Shakespeare Quarterly*, 30, I (winter 1979), pp. 29-41, <http://www.jstor.org/stable/2869659>. (Fecha de consulta: 12-III-2012.)
- Hesíodo: *Teogonía – Los trabajos y los días – El escudo de Heracles – Idilios de Bión – Idilios de Mosco – Himnos órficos*, pról. José Manuel Villalaz, Editorial Porrúa, México, 1976.
- Imaz, Eugenio, «Estudio preliminar», en *Utopías del Renacimiento*, Tomás Moro, Tomaso Campanella y Francis Bacon, Fondo de Cultura Económica, México, 1975 (4.ª reimpres.).
- Jofré, Manuel, «Don Quijote de la Mancha: dialogismo y carnavalización, diálogo socrático y sátira menipea», *Revista chilena de literatura*, 67 (nov. 2005), pp. 113-129, http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So718-22952005000200008&lng=es&nrm=iso. (Fecha de consulta: 20-IV-2012.)
- Lastra Paz, Silvia Cristina, «De *Amadís al Quijote*: la reconversión del código justiciero», en *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Bleuca*, ed. José Manuel Lucía Megías y María Carmen Marín Pina, col. Ana Carmen Bueno, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2008, pp. 405-411.
- Levin, Harry, *The Myth of Golden Age in the Renaissance*, Indiana University Press, Bloomington / London, 1968.
- Maravall, José Antonio, «La utopía del buen discurso», en *Utopía y contrautopía en el «Quijote»*, J. A. Maravall, Ediciones Pico Sacro, Madrid, 1976, pp. 169-235.
- Martínez García, Josecarlos, «Historia de la Utopía: del Renacimiento a la Antigüedad», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 30 (2005), www.ucm.es/info/especulo/numero30/liutopic.html. (Fecha de consulta 15-III-2012.)
- Montaigne, Michel de, «De los caníbales», en *Ensayos*, t. I, M. de Montaigne, ed. María Dolores Picazo, trad. Almudena Montojo, Cátedra, Madrid, 2008, pp. 263-278 (9.ª ed.).
- Ovidio, Publio, *Metamorfosis*, trad. Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín, intr. y notas Antonio Ramírez de Verger, Alianza Editorial, Madrid, 2001 (3.ª reimpres.).
- Rossi de Borghini, Ana María, «Shakespeare: la presencia de Montaigne y Ruy Díaz de Guzmán en *La tempestad*, su última obra», <http://www.temakel.com/node/76>. (Fecha de consulta: 1-IV-2012.)
- Sánchez Vázquez, Adolfo, «Don Quijote como utopía», *Revista de la Universidad de México*, 6 (ago. 2004), pp. 18-23.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, «Don Quijote como utopía», *Casa de las Américas*, 46, 243 (abr.-jun. 2006), pp. 119-123.
- Shakespeare, William, *La tempestad* [1737], trad. Alfredo Michel Modenessi, Ms. libreto original del traductor, montada en el teatro Juan Ruiz de Alarcón de la UNAM, México D. F., septiembre-diciembre de 2011.
- Stagg, Geoffrey L., «*Illo tempore*: Don Quijote's Discourse on the Golden Age and its antecedents», en *La «Galatea» de Cervantes cuatrocientos años después (Cervantes y lo pastoril)*, ed. Juan Bautista Avale Arce, Juan de la Cuesta, Newark, 1985, pp. 71-90.
- Traver Vera, Ángel J., «Las fuentes clásicas en el 'Discurso de la Edad de Oro' del Quijote», en *Actas de las Segundas Jornadas de Humanidades Clásicas*, coord. Carlos M. Cabanillas Núñez, Almendralejo, 2001, pp. 82-95, dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2676794. (Fecha de consulta: 4-IV-2012.)
- Virgilio, *Bucólicas - Geórgicas*, intr., notas y trad. Bartolomé Segura Ramos, Alianza Editorial, Madrid, 1997 (4.ª reimpres.).

¿Existe una influencia del cuento pastoril en el episodio del funeral de Grisóstomo?

MASASHI SUZUKI
Universidad de Ryukyu

Introducción

Muchos investigadores coinciden en ver una influencia del cuento pastoril en el episodio comprendido entre los capítulos XI y XIV del *Quijote* I, desde que lo señaló por primera vez Ayalde-Arce (1974:249). Este fragmento, al que llamaré en adelante «episodio del funeral de Grisóstomo», es considerado una historia de amor entre Grisóstomo y Marcela, quienes adoran la vida pastoril y se convierten incluso en pastores. Sin duda este episodio se encuentra bajo la influencia del cuento pastoril. No obstante, si prestamos atención a su estructura, observamos que esa no es la esencia de la historia y se nos presentan aspectos que se suelen pasar por alto.

La estructura se articula en dos amores fracasados: el de Antonio, un cabrero que aparece en el capítulo XI, y el de Grisóstomo, el estudiante del capítulo XIV. Ambos presentan dos puntos en común, a la vez que un elemento de contraste. El primer aspecto común es que tanto Antonio como Grisóstomo construyen narrativas personales o, si se me permite, lo que podríamos denominar *cuentos*. Aquí el término *cuento* no hace referencia al género literario, sino a una historia ficticia creada con el fin de mejorar (ficticiamente) las condiciones que definen la realidad de cada uno; dicho de otro modo, el ser humano crea un *cuento* que él mismo cuenta a su medida, según sus necesidades, dando paso así a un *cuento personalizado*. Según esto, el término *cuento* aquí podría definirse como un modo de sobrellevar una realidad inaceptable, una realidad demasiado dura.

Antonio crea dicho cuento en forma de *canción de esperanza*, mientras que en el caso de Grisóstomo su cuento es el poema «Canción desesperada»;

ambas piezas cumplen la misma función de *cuento personalizado*. Es cierto que en el texto la canción de Antonio no se nos presenta, *per se*, como *canción de esperanza*, pero en la misma se alude al término *esperanza* de forma explícita: «la esperanza muestra la orilla de su vestido» (*Quijote*, p. 100). Además, el propio Antonio encuentra, al entonar esta canción, esperanzas para el amor fracasado. Por sendas razones, nos referiremos a partir de ahora a la *canción de esperanza* cuando se haga alusión a esta pieza.

El otro punto común entre Antonio y Grisóstomo son los sacerdotes con quienes se relacionan: el tío de Antonio y el tío de Marcela. Esta última, recordemos, aborrece y desdén a Grisóstomo hasta llevarlo al suicidio. Los tíos, además de ser sacerdotes, influyen fuertemente en sus respectivos sobrinos.

Por lo que respecta al contraste entre ambas canciones, es esencial hacer referencia a la idea que tiene cada sacerdote acerca de la religión cristiana. El tío de Antonio es humanista y aprecia por igual a Dios que al Amor. Por el contrario, el tío de Marcela tiene un ideal ortodoxo, así que estima más la devoción por Dios. Centrándonos en esta estructura de simetría y contraste, Cervantes parece querer plantear al lector dos cuestiones, a saber, la función del *cuento* y la disyuntiva entre Amor y Dios. Nuestra intención es hacer una lectura de este episodio sobre la base de estas dos cuestiones que, a simple vista, parecen no estar relacionadas.

Este estudio, del cual acabamos de hacer un pequeño esbozo, comienza haciendo un repaso crítico de otras investigaciones que han tratado el «episodio del funeral de Grisóstomo»; a continuación ofrece un análisis particular del mismo y, para concluir, tratará de interpretar la intención del propio Cervantes.

1. Investigaciones precedentes y sus debilidades

Para comenzar, me gustaría hacer alusión a las investigaciones precedentes en relación a este episodio. Como hemos dicho, Avalor-Arce (1974:249) relaciona este episodio con el cuento pastoril, pero no hace más que opinar en torno al discurso de la Edad de Oro, pronunciado por don Quijote delante de los cabreros en una choza en el capítulo XI, y reflexionar sobre si la muerte de Grisóstomo fue un suicidio (1974:249-253).

Zimic (1998:44-46) también piensa que Grisóstomo estaba fuertemente influido por el género de los cuentos pastoriles y alude a esta oración del

capítulo XI de Grisóstomo: «El haberse mudado de traje no había sido por otra cosa que por andarse por estos despoblados en pos de aquella pastora Marcela» (*Quijote*, p. 105). Sin embargo, no existe una descripción clara de que Grisóstomo leyera cuentos pastoriles, como en el caso de don Quijote con los libros de caballerías, y no deja de ser una dudosa hipótesis. Grisóstomo se había graduado en la Universidad de Salamanca y era tan inteligente que «hacía los villancicos para la noche del Nacimiento del Señor y los autos para el día de Dios» (*Quijote*, p. 105). Tiene, así mismo, un profundo conocimiento de «la astrología» (*Quijote*, p. 105). Parece difícil creer que un hombre inteligente se dedicara a leer un género tan prosaico como los cuentos pastoriles.

García Carcedo, por su parte, explica que, tanto en el *Quijote* I como en el *Quijote* II, hay seis episodios basados en el cuento pastoril, incluido el que estamos tratando aquí. Esta autora también indica que en dicho episodio Cervantes tenía intención de crear una forma nueva del cuento pastoril (García Carcedo 1995:18-19), pero no desarrolla esta idea.

Riley (1990:101) apunta que este fragmento tiene que ver con un episodio de Galercio y Geracia de *La Galatea*, y propone también que el amor se narra, en este caso, como en otros cuentos pastoriles. No obstante, las argumentaciones de Riley no son suficientemente convincentes.

Y Honda (2005:65-66), uno de los investigadores japoneses más distinguidos, considera que el tema de este episodio son las relaciones entre el eros y el libre albedrío. Es un argumento razonable, pero el albedrío que Marcela desea ejercer es el de alejarse de la sociedad mundana para unirse con Dios. En definitiva, lo que anhela es la libertad religiosa. He aquí un pasaje en el que Marcela dice así: «Tienen mis deseos por término estas montañas, y si de aquí salen es a contemplar la hermosura del cielo, pasos con que camina el alma a su morada primera» (*Quijote*, pp. 127-128). Esta frase quiere decir que Marcela anhela la libertad para buscar a Dios o lo sagrado.

Es bien sabido que Cervantes tiene mucho interés por el género de los cuentos pastoriles. La obra primera que escribió Cervantes es de este género, *La Galatea*, y era tal su fijación que en el prólogo del *Quijote* II anunció su intención de escribir la segunda parte de la novela. No cabe duda de esta relación, ya que, como apuntamos antes, tanto Grisóstomo como Marcela se disfrazan de pastores y, además, don Quijote pronuncia el discurso sobre la Edad de Oro, un tema recurrente en los cuentos pastoriles.

Sin embargo, queremos recalcar que este episodio gira en torno a dos ejes: por un lado el *cuento*, o narrativa personal, y por otro la disyuntiva entre Amor y Dios. Además, la estructura de este episodio está muy proporcionada, tanto en lo que se refiere al contraste como a la simetría entre los capítulos XI y XIV.

2. El discurso de la Edad de Oro como presentación de la función de cuento

Avalle-Arce (1974:249) considera el discurso de la Edad de Oro la presentación del «contrapunto entre el “entonces” poético e inasible y el “ahora” histórico y actualizado». Y García Carcedo (1995:27) cree que «al introducir el discurso de la Edad de Oro ante el primer episodio pastoril, se pretende fundamentar este mundo (el mundo de “lo ideal”) en una realidad existente».

Aunque a simple vista parezca que haya una relación sustancial con el género pastoril, ¿acaso no critica don Quijote, en este discurso, la corrupción del mundo real contrastándolo con el ficticio mundo de la Edad de Oro? Don Quijote elogia la ausencia de cualquier «artificial rodeo de palabras», así como de «fraude», «engaño» o «malicia» en la Edad de Oro (*Quijote*, p. 98). Como vemos, estos términos constituyen ficciones. Lo que expone Cervantes, en el fondo, es su opinión de que a los hombres nos hace falta crear mentiras o ficciones, es decir, *cuentos* para vivir en el mundo real. Y justamente después de este discurso Antonio aparece con su *canción de esperanza*, como pretendiendo ilustrar el sentido y la función del *cuento*. Veamos este desarrollo concretamente con el texto.

Don Quijote, conmovido por la amabilidad y sencillez de los cabreros, nos expone las características de la Edad de Oro.

Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de doradas (...). Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes, (...) las claras fuentes y corrientes ríos, en magnífica abundancia, sabrosas y transparentes aguas les ofrecían. (...) Las solícitas y discretas abejas, ofreciendo a cualquiera mano, sin interés alguno, la fértil cosecha de su dulcísimo trabajo. (...) Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia. (...) Andaban las simples y hermosas zagalejas de valle en valle y de otero en otero, en trenza y en cabello, sin más vestidos de aquellos que eran menester para cubrir honestamente lo que la honestidad quiere (*Quijote*, pp. 97-98).

El propósito del discurso de don Quijote no es hacer una descripción de la Edad de Oro, aunque nos sintamos tentados a pensar así, sino criticar la corrupción de los hombres. Esto se desarrolla después continuamente en el discurso. Justamente luego don Quijote se lamenta de la corrupción de la gente diciendo que «andando más los tiempos y creciendo más la malicia, se instituyó la orden de los caballeros andantes» (*Quijote*, p. 98), en alusión al contraste entre su presente y la Edad de Oro.

La descripción de aquella época no es más que un preámbulo para la crítica a la corrupción. Y el punto más importante es que don Quijote, al poner ejemplos concretos de corrupción, menciona primero la mentira antes que el menoscabo de la justicia o la «ajena desenvoltura y lascivo intento» hacia las doncellas (*Quijote*, p. 98).

Don Quijote quiere resaltar, ante todo, la gravedad de la mentira, aunque a simple vista pueda parecer que no es algo vinculado con la corrupción.

Don Quijote dice así:

Entonces se decoraban los concetos amorosos del alma simple y sencillamente, del mismo modo y manera que ella los concebía, sin buscar artificioso rodeo de palabras para encarecerlos. No había la fraude, el engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y llaneza. (*Quijote*, p. 98)

Insistimos en que la Edad de Oro no es una época histórica, sino un mundo ficticio o pastoril, como explica Iventosch (1974:71). En otras palabras, lo que muestra don Quijote es que en nuestro mundo real los hombres tenemos que decorar las palabras y mezclar las mentiras con la verdad. Necesitamos un *cuento* favorable para vivir.

La *canción de esperanza* de Antonio convierte el desamor por una mujer llamada Olalla en un amor correspondido. Esta canción es un ejemplo concreto que muestra la fuerza del *cuento* en el mundo real, donde no se pueden expresar directamente los sentimientos, tal como insiste don Quijote. En otras palabras, don Quijote muestra previamente el sentido y la función del *cuento* a fin de allanar el terreno para Antonio.

3. La *canción de esperanza* como colaboración entre Antonio y su tío

Antes de observar la *canción de esperanza* con detalle, es importante resaltar que Cervantes la presenta, con magistral inteligencia, como una colaboración entre Antonio y su tío.

El tío compone la canción para transformar el amor fracasado de Antonio, es decir, la realidad inaceptable. Un compañero cabrero le dice a Antonio así: «Cantes el romance de tus amores, que te compuso el beneficiado tu tío» (*Quijote*, p. 100).

Pero también hay que reconocer cierta parte de autoría en Antonio, quien entona la canción con alegría y convencimiento. De esta singular manera, Cervantes logra que en esta pieza se solapen los sentimientos de Antonio y su tío. Mediante esta forma de colaboración, la canción expresa no solamente el amor de Antonio por Olalla, sino también la religiosidad tolerante del tío.

En la España del siglo xvii, en que la Inquisición condenaba severamente todo lo que estuviera fuera del dogma católico, no se podía expresar claramente ideas humanistas como las del tío de Antonio (ahondaremos en este punto más adelante).

Domínguez Ortiz (2004:135-137) dice así sobre la atmósfera de la España de entonces:

Entró la Inquisición en el siglo xvii revestida del máximo poder; los órganos centrales controlaban minuciosamente los tribunales de España, Sicilia, Cerdeña e Indias. (...) La atmósfera enrarecida de sospecha y temor... emponzoñó toda la vida intelectual. (...) Había temor a manifestar libremente su opinión en materias que rozaran, aunque fuera de modo tangencial, el dogma.

Por tanto, las ideas progresistas del tío de Antonio solo se podían expresar de manera disimulada.

4. La función del *cuento* en la *canción de esperanza*

Vamos a ver con detenimiento la *canción de esperanza* a fin de comprobar la efectividad de la función del *cuento*. Se trata de un poema relativamente largo, de diecisiete estrofas de cuatro líneas cada estrofa.

En la primera estrofa Antonio recita:

Yo sé, Olalla, que me adoras,
puesto que no me lo has dicho
ni aun con los ojos siquiera,
mudas lenguas de amoríos (*Quijote*, p. 100).

Antonio reconoce que no ha escuchado palabras amorosas en boca de Olalla. Por tanto, el amor de Antonio hacia Olalla no ha sido correspondido. A pesar de eso, Antonio interpreta esa situación de manera positiva, afirmando que Olalla se ha quedado muda por el fuerte amor que siente por él. Este es justamente el punto en que se crea el *cuento*.

También en la segunda estrofa canta así: «Porque sé que eres sabida / en que me quieres me afirmo» (*Quijote*, p. 100).

Antonio, al decir esto, intenta convencerse de que en realidad Olalla le ama. Aquí también se crea un *cuento*.

Pero en realidad Olalla muestra una actitud fría hacia Antonio, tal como dice en la tercera estrofa:

Bien es verdad que tal vez,
Olalla, me has dado indicio
que tienes de bronce el alma
y el blanco pecho de risco (*Quijote*, p. 100).

Aquí flaquea un poco la confianza de Antonio en sí mismo, pero en la cuarta estrofa renueva sus esperanzas y se esfuerza por recobrar el ánimo de algún modo.

Mas allá entre tus reproches,
y honestísimos desvíos,
tal vez la esperanza muestra
la orilla de su vestido (*Quijote*, p. 100).

Antonio trata de encontrar, detrás de «reproches y honestísimos desvíos», una débil esperanza de que ella le ame. Esta estrofa, al igual que la primera y la segunda, forma parte del *cuento*.

También en la sexta estrofa aparece la palabra «esperanza»:

Si el amor es cortesía,
de la que tienes colijo
que el fin de mis esperanzas
ha de ser cual imagino (*Quijote*, pp. 100-101).

Y en la séptima estrofa, Antonio culmina soñando que Olalla corresponde a su amor.

Y si son servicios parte
de hacer un pecho benigno,
algunos de los que he hecho
fortalecen mi partido (*Quijote*, p. 101).

Hemos comprobado que el *cuento* ayuda a sobrellevar una realidad inaceptable. Así, Antonio intenta encontrar la «orilla» del vestido de la esperanza, aunque Olalla no responda realmente a su amor.

5. Las ideas del tío de Antonio acerca del Amor

Se puede decir que el tío de Antonio tiene ideas progresistas para la época, en el sentido de que estima el Amor humanista, aunque profesando a la vez una devoción racional por Dios. Este aspecto se aclara con la *canción de esperanza* de Antonio, creada conjuntamente, como hemos dicho antes, por tío y sobrino. Analicémosla con detenimiento.

En primer lugar, la quinta estrofa de la canción expone la importancia del Amor. Porque, aunque generalmente el objeto de la fe es Dios, aquí el cariño por la chica, es decir, el *Amor* se expresa mediante el uso de la palabra «fe»:

Abalánzase al señuelo
mi fe, que nunca ha podido,
ni menguar por no llamado
ni crear por escogido (*Quijote*, p. 100).

El señuelo aquí significa la «orilla» del vestido de la esperanza que aparecía en la línea final de la cuarta estrofa.

Aunque la palabra «fe» tiene también un sentido de fidelidad o promesa, Cervantes debió de tener muy presente su significado principal, que es la

creencia en Dios, por dos razones: porque el autor es un sacerdote (el tío de Antonio) y porque en las dos últimas estrofas se hace una alusión explícita a la religión cristiana.

Si tenemos en cuenta el ambiente de opresión religiosa que se vivía en el siglo xvii, difícil de imaginar desde nuestra perspectiva, la expresión del amor mediante la palabra «fe» es sumamente importante.

En la pieza hay otras palabras relacionadas con la religión cristiana, como «Iglesia», «santo» o «capuchino» (*Quijote*, p. 102), en las dos estrofas finales.

En la estrofa decimosexta se dice: «Coyundas tiene la Iglesia / que son lazadas de sirgo» (*Quijote*, p. 102).

Por tanto, la Iglesia es el lugar en el que se confirma el amor. El tío sacerdote de Antonio da importancia a amar a nuestro cónyuge y admite el casamiento como placer de la vida. Es decir, afirma que la Iglesia debe existir para que haya felicidad en este mundo.

Más adelante, en la última estrofa, la decimosexta, mantiene que en el caso de que no dé sus frutos el amor, lo mejor es aferrarse a la religión cristiana.

Donde no, desde aquí juro
por el santo más bendito
de no salir destas sierras
sino para capuchino (*Quijote*, p. 102).

La Iglesia es considerada el último refugio, donde uno puede hacerse sacerdote capuchino cuando no consigue casarse. Es evidente que el tío sacerdote de Antonio estima la fe en Dios a juzgar por esta estrofa. Cuenta con Dios y aconseja convertirse en un penitente capuchino en caso de que no se cumplan las expectativas. Pero, al mismo tiempo, también da importancia al Amor (expresada con la palabra «fe»). El tío de Antonio, a pesar de ser religioso, tiene un talante abierto: para vivir felizmente es mejor que los hombres concedan importancia al Amor hacia el sexo opuesto, además de una fe moderada en la religión cristiana. Podemos considerarla una posición humanista, en la que los hombres son el centro del mundo.

6. El tío de Marcela y su dogmatismo religioso

Contrariamente al tío de Antonio, suponemos que el tío de Marcela es un sacerdote severo y ortodoxo, para quien lo más importante es la devoción por Dios. Este aspecto no se especifica en el texto, mas hay dos detalles que nos llevan a pensar así.

El primero es la propia descripción que se hace del hombre, «a las derechas es buen cristiano» (*Quijote*, p. 106), en una época en que el poder de la Inquisición carecía de límites. El otro detalle son las acciones de Marcela, a saber, su continuo rechazo a los hombres de su pueblo y el ansia de acercarse a Dios. Esto se debería a la influencia de su tío sacerdote, quien crió desde niña a Marcela al morir los padres de esta.

7. Oposición Antonio-Grisóstomo

Cada uno de los personajes, Antonio y Grisóstomo, tiene un final diferente por la influencia ideológica de los sacerdotes. En el capítulo XI Antonio, angustiado porque no puede obtener el amor de Olalla, reescribe su vida en forma de canción y mantiene así una esperanza que «muestra la orilla de su vestido» (*Quijote*, p. 100). Grisóstomo, por su parte, está en el capítulo XIV psicológicamente herido por el rechazo de Marcela, criada por su tío sacerdote. Escribe el poema «Canción desesperada», en el que dice: «Nunca alcanza / mi vista a ver en sombra a la esperanza» (*Quijote*, p. 121); jura «estar sin ella eternamente» (*Quijote*, p. 121) y, después, se suicida.

La «Canción desesperada» fue compuesta para poder asumir una realidad inaceptable, el amor fracasado por Marcela. El protagonista del poema se suicida desesperado al sentirse desdeñado por una cruel mujer, y Grisóstomo acaba imitándolo: para él también la muerte es el único refugio.

8. Conclusión: la intención de Cervantes

Hemos comprobado que entre los capítulos XI y XIV existe un paralelismo, tanto de contraste como de simetría. Tanto Antonio como Grisóstomo crean historias ficticias para soportar la cruda realidad, pero cada uno tiene un desenlace opuesto. Gracias a la *canción de esperanza*, creada por el tolerante y humanista cura, Antonio logra albergar esperanzas en su amor por Olalla. Por el contrario, en el capítulo XIV Grisóstomo escribe un poema sobre su amor fracasado con Marcela, la «Canción desesperada», y se quita la vida. Su suicidio se debe a que Marcela es una creyente muy fanática, por

influencia de su tío, un serio y dogmático sacerdote, y en consecuencia no ama a ningún hombre.

En resumen, este episodio gira en torno a la función del *cuento* como escape de la realidad. Detrás de este eje principal hay un segundo tema implícito, pero no menos importante, que es la alternativa entre Amor y Dios.

¿A qué se debe esta doble estructura de contraste-simetría? ¿La única intención de Cervantes era dar complejidad a este episodio? Nos inclinamos a pensar que el autor tenía la intención de comparar ante el lector las vidas de Antonio y Grisóstomo, manifestando así que la felicidad humana no se halla en la devoción religiosa con tintes fanáticos, sino en un ideal de Amor mundano.

El dogmatismo religioso de la época llegaba a provocar desmanes, no solo visto desde nuestra perspectiva contemporánea, sino incluso a ojos de alguien del siglo xvii. De alguna manera, este episodio esconde una crítica hacia los excesos de la devoción católica, que podían derivar en creencias fanáticas e intolerantes.

Bibliografía

- Avalle-Arce, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Istmo, Madrid, 1974 [1959].
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Alfaguara, Madrid, 2004.
- Domínguez Ortiz, Antonio, *España, Tres milenios de historia*, Marcial Pons Historia, Madrid, 2004 [2000].
- García Carcedo, Pilar, *La arcadia en el Quijote. Originalidad en el tratamiento de los seis episodios pastoriles*, Beitia, Bilbao, 1995.
- Honda, Seiji, *El arte de Cervantes (Cervantes no gueijyutsu en japonés)*, Suseisha, Tokio, 2005.
- Iventosch, Herman, «Cervantes and Courtly Love: the Grisóstomo-Marcela Episode of *Don Quixote*», *Publications of the Modern Language Association of America*, LXXXIX (1974), pp. 64-76.
- Riley, Edward C., *Don Quixote*, Allen and Unwin, Londres, 1986; trad. esp. *Introducción al «Quijote»*, Crítica, Barcelona, 1990.
- Zimic, Stanislav, *Los cuentos y las novelas del Quijote*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Fráncfort, 1998.

Conversaciones de don Quijote

MARIA AUGUSTA C. VIEIRA

Universidad de São Paulo

La orientación central de este trabajo podría traducirse como la preocupación de examinar la forma con la cual Cervantes, en determinados momentos del *Quijote*, «anuda el roto hilo de su cuento». Lo que se busca no son los momentos en que predomina la acción, que es lo que constituye los episodios narrativos en torno a las variadas aventuras, sino los intersticios o momentos secundarios que cuenten distintas estrategias para establecer conexiones entre un episodio y otro. En este caso el interés recae en el examen de la conversación amplia y amistosa entre don Quijote y otros personajes que, de forma más o menos explícita, llenan esos espacios intermedios y van anudando el aparente roto hilo del cuento. Como se sabe, esta imagen parte de Berganza que, tras una digresión sobre el modo de narrar y los riesgos por los que pasa el narrador como el de resbalar por el camino de la murmuración o el de la sátira difamadora, retoma el relato de la historia de su vida con la perspectiva de «anudar el roto hilo de su cuento» (*Novelas ejemplares*, p. 552).

Para este trabajo se seleccionaron dos momentos seguidos en los que predominan las conversaciones y que tienen en común la figura recurrente del estudiante, vale decir, personajes jóvenes y letrados que intervienen exclusivamente como interlocutores de don Quijote. Me refiero al capítulo 18 de la Segunda Parte, cuando entra en escena don Lorenzo, y al capítulo 19, cuando el caballero y el escudero se encuentran con los dos estudiantes que con dos labradores «sobre cuatro bestias asnales venían» (*Quijote*, II, p. 781).¹ Los dos capítulos ponen en escena estudiantes en contacto armonioso con el caballero que, a pesar de la edad avanzada, posee una marca algo estudiantil revelada en un detalle presente en la descripción de sus vestimentas: «El cuello era valona a lo estudiantil, sin almidón y sin randas» (*Quijote*, II, p. 772). Desde el punto de vista temático, sin embargo, los capítulos son independientes aunque lo que se pretenda demostrar es la idea de que no hay hilos rotos en la narrativa

¹ Todas las citas relativas al *Quijote* parten de la edición dirigida por Francisco Rico (1998).

cervantina, ni siquiera en sus intersticios aun cuando aparentemente están en escena meras conversaciones fortuitas.

Tal vez sea importante esclarecer que tanto en el capítulo 18 como en el 19 estamos ante la representación de una «conversación» y no propiamente de un «diálogo» dado que se entiende por conversación los juegos cooperativos que se establecen entre los interlocutores en los cuales predomina, además de la función fáctica y expresiva, el placer del ejercicio de la palabra, como define Ana Vian, a diferencia de una situación de «diálogo» en la que además de aportar un conflicto inherente, deberá prevalecer el carácter argumentativo y persuasivo (Vian Herrero 2001:157-190). En el caso de la conversación no se pueden esperar normas reguladoras al estilo de los preceptos establecidos por la retórica antigua en relación a la persuasión que se daba en el ámbito forense, y, como bien recuerda Strosetzki (1984:85), si inicialmente la retórica estuvo sobre todo al servicio del convencimiento, en seguida pasa a ser parte de temas de interés general, y de ese modo amplía su campo de actuación como si hubiera caído en el dominio público.²

Aunque la conversación en sí no esté preceptuada como otros géneros discursivos es importante tener en cuenta, como dice Luisa López Grigera, que en los tiempos de Cervantes la poética y la retórica «actuaban concertadamente» para la composición de textos relacionados con lo que designamos como literatura de ficción y siendo así,

la contribución de la retórica, en los géneros con base poética, era, como el mismo Aristóteles estipula, la lengua y las ideas, pero también la construcción de los personajes y la organización de la narración, del diálogo, de los parlamentos, descripciones, etc. (López Grigera 1994:151).

La obra de Cervantes, a su vez, ofrece muestras de la estructuración retórica en variados momentos, de manera que determinados pasajes pueden ser considerados como similares a los ejercicios escolares relacionados con los diferentes géneros retóricos, es decir, el género demostrativo o epidíptico cuyo fin es el de 'deleitar', el género deliberativo que tiene la preocupación de 'persuadir o disuadir' y el judicial usado para la 'acusación o defensa' con la perspectiva de «mover a los jurados a tomar una decisión sobre el caso». En otras palabras, es posible entender que «cada obra mayor estaba compuesta por una variedad de discursos menores, que se ensamblaban para constituir el

² «Par rhétorique antique, on entend, dans son sens le plus large, l'ars bene dicendi (Quintilien). Cependant, cette définition générale est précisée dans l'antiquité à deux points de vue: tout d'abord, la rhétorique était surtout utilisée pour convaincre, ensuite, elle était faite pour des sujets d'intérêt général, à l'intérieur du domaine public» (Strosetzki 1984:85).

todo» porque, a fin de cuentas, como dice López Griera, los diversos tipos de situaciones comunicativas, es decir, las epidipticas, deliberativas o judiciales se producían en cada momento dado que «en la vida se dan todas fuertemente trabadas» (López Griera 1994:152).

La conversación que se desarrolla en el capítulo 18 tiene como interlocutor de don Quijote a don Lorenzo que, como se sabe, es hijo del Caballero del Verde Gabán, don Diego de Miranda, con quien don Quijote se encuentra en el inicio del capítulo 16. El padre tuvo la oportunidad de conocer tanto la sensatez del caballero en el hablar al argumentar sobre la caballería andante y otros temas, como su desatino en la acción al insistir en desafiar a un león con la preocupación de mostrar el valor de su heroísmo y la fuerza de su brazo. Tras la indiferencia de la fiera don Diego lo invita a que pasen, él y Sancho, algunos días en su casa, lo que posibilita, en el capítulo 18, la ocasión para que don Quijote pueda hablar con don Lorenzo que, además de estudiante, es también poeta. No obstante, es importante tener en cuenta que el núcleo del episodio es, sin duda, la dudosa lucha contra el león inserta en la armoniosa y calculada conversación entre el caballero y el del Verde Gabán y, siendo así, la conversación mantenida con don Lorenzo puede ser considerada como el epílogo del episodio donde el estudiante llega a la importante conclusión acerca de don Quijote: «Un entreverado loco lleno de lúcidos intervalos» (*Quijote*, II, p. 776).

El episodio relativo a la conversación entre don Lorenzo y don Quijote presenta una imbricación interesante de situaciones comunicativas. El capítulo tiene un objetivo preciso que es el de producir un juicio sobre el caballero, sin embargo, ese proceso analítico y sentencioso se limita a la pura observación del joven poeta y estudiante y de ese modo no se traduce en discurso, a no ser en los momentos en que don Lorenzo piensa en voz alta o cuando, en tono de murmuración, sentencia sobre el caballero. Como se sabe, al principio del capítulo don Diego le encarga a su hijo que emita el juicio acerca de la locura o de la sanidad de don Quijote cuando le dice: «Juzga de su discreción o tontería lo que más puesto en razón estuviere» (*Quijote*, II, p. 773). El ejercicio del juicio es velado y transita únicamente por los pensamientos de don Lorenzo como cuando dice el texto: «Hasta ahora —dijo entre sí don Lorenzo— no os podré yo juzgar por loco» (*Quijote*, II, p. 774). Y más adelante, «escapado se nos ha nuestro huésped —dijo a esta sazón entre sí don Lorenzo—, pero, con todo eso, él es loco bizarro, y yo sería mentecato flojo si así no lo creyese»

³ «Con estas razones acabó don Quijote de cerrar el proceso de su locura» (*Quijote*, II, p. 781).

(*Quijote*, II, p. 776). El cierre del capítulo es calificado por el propio narrador como si la conversación correspondiera a la etapa relativa a la instrucción de un «proceso» —proceso entendido aquí en términos jurídicos—³ que supone la sustentación del juicio emitido por don Lorenzo respecto de don Quijote: «Un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos». Sin embargo, en esa atmósfera judicial intervienen irónicamente dos géneros retóricos, vale decir, el epidíptico y el deliberativo: inicialmente, por medio del demostrativo aparecen los elogios que hace don Quijote respecto de la práctica de la caballería andante así como de las composiciones poéticas de don Lorenzo para, en seguida, desembocar en el género deliberativo al tratar de aconsejar al joven estudiante y poeta a adoptar la vida errante de caballero.

La gran ironía de la escena recae en la incompatibilidad entre el veredicto al que llega don Lorenzo acerca de la locura entreverada de don Quijote y el discurso elogioso de este último tratando de exaltar las cualidades poéticas del joven estudiante tras oírlo recitar sus versos glosados. En ese punto, comenta irónicamente el narrador: «¿No es bueno que dicen que se holgó don Lorenzo de verse alabar de don Quijote, aunque le tenía por loco? ¡Oh fuerza de la adulación, a cuánto te estiendes, y cuán dilatados límites son los de tu jurisdicción agradable!» (*Quijote*, II, p. 779).

El efecto cómico del episodio se centra justamente en los cambios de los propios lugares retóricos, dado que aquel que observa y juzga —don Lorenzo— pasa inesperadamente a la condición de juzgado, inmerso en los elogios que le hace el caballero, mientras que aquel que era juzgado —don Quijote— asume el lugar del «orador» dedicado a los encomios. Las palabras de don Quijote acaban estimulando al poeta para que recite un soneto de su autoría, basado en la historia de Píramo y Tisbe, lo que lo lleva a reiterar las cualidades poéticas de don Lorenzo para, en seguida, por medio del género deliberativo, tratar de persuadirlo a introducirse en el ejercicio de la caballería andante, además de aconsejarlo acerca de los cuidados necesarios que deberá tomar con relación a las actividades de poeta. En su discurso exalta la importancia de las armas y de la poesía y el narrador, a su vez, al fin del capítulo refuerza la imagen del caballero como aquel que prima por los disparates pero también por la discreción. Así, caballero y escudero dejan el «castillo o casa» de don Diego y retornan a la vida errante.

En el capítulo siguiente, el caballero y el escudero deciden retomar las andanzas y dejan la casa de don Diego. En seguida se encuentran con dos

clérigos o estudiantes y con dos labradores que los acompañaban que, como dice el narrador, para estos últimos oír las palabras del caballero era lo mismo que «hablarles en griego o en jeringonza» (*Quijote*, II, p. 782), a diferencia de los estudiantes que «luego entendieron la flaqueza del cerebro de don Quijote, pero con todo eso le miraban con admiración y con respeto» (*Quijote*, II, p. 782).

El núcleo del episodio que envuelve a estos dos personajes letrados, más adelante designados como Licenciado y Corchuelo, en realidad se encuentra en los capítulos 20 y 21 y cuenta la historia de las bodas de Camacho, que a su vez se integra en un nuevo e importante episodio en el que se exploran zonas de la imaginación discursiva bastante distintas de las que intervienen en el episodio del Caballero del Verde Gabán. La conversación que se establece con los estudiantes funciona como un exordio de la narración relativa a los encuentros y desencuentros amorosos que involucran a Quiteria, Basilio y Camacho y se desarrolla en el ámbito del género demostrativo.

El relato conduce a una serie de digresiones sobre la elección de la pareja y sobre los compromisos inherentes a la vida matrimonial y, en medio de estos comentarios, don Quijote una vez más reprende a Sancho en relación a su modo indiscriminado de usar una cantidad de refranes. Esta observación desencadena, a su vez, la serie de reflexiones entre caballero, escudero y estudiantes sobre los diferentes usos del lenguaje, lo que acaba provocando el duelo de esgrima entre el licenciado y Corchuelo que puede ser entendido como una alegoría de la disputa entre armas y letras, cuyo juez es el propio don Quijote. Del duelo sale vencedor el licenciado —el más hábil en el uso calculado de las estrategias de combate por medio de las armas y a la vez el más agudo defensor de la discreción en el uso del lenguaje— lo que lleva al narrador a afirmar que «la fuerza es vencida del arte» (*Quijote*, II, p. 789).

Con el fin del combate, todos se dirigen a las bodas de Camacho y, mientras caminan conversan, como dice el texto: «Les fue contando el licenciado las excelencias de la espada, con tantas razones demostrativas y con tantas figuras y demostraciones matemáticas, que todos quedaron enterados de la bondad de la ciencia» (*Quijote*, II, p. 789).

Los núcleos de acción de ese capítulo recaen, por lo tanto, sobre el relato conciso de los encuentros y desencuentros entre Basilio, Quiteria y Camacho y sobre el duelo de esgrima entre el licenciado y Corchuelo, sin embargo, los sentidos de esas acciones se van tejiendo a partir de la conversación y de las digresiones de don Quijote, Sancho y los dos estudiantes.

Es curioso observar que, aunque ambos capítulos se desarrollen por medio de la conversación con personajes provenientes de distintos estamentos sociales y que se encuentran en espacios totalmente distintos, hay una reiteración de los mismos contenidos, de manera que la conversación del final del episodio del Caballero del Verde Gabán se integra al mismo hilo narrativo presente en la conversación que introduce el episodio de las bodas de Camacho. Por un lado, el relato del licenciado relativo a los amores juveniles de Quiteria y Basilio recupera el mito de Píramo y Tisbe representado en el soneto de don Lorenzo; por otro, los temas de las armas, de las letras y de los usos del lenguaje acaban retomados en la conversación con los estudiantes y encuentran su representación simbólica en el duelo trabado entre el licenciado y Corchuelo conduciendo a la idea de que el arte domina la naturaleza.

Sin embargo, además de las coincidencias temáticas, está la actuación de los interlocutores configurada como una legítima conversación discreta que, salvadas las distancias entre los espacios de sociabilidad circunscriptos a cada capítulo, está tanto en el palacio de don Diego como en los caminos de los estudiantes y labradores. Es justamente a través del licenciado que se enuncia —tal vez de la forma más cabal dentro de la obra cervantina— el concepto de discreción cuando este afirma que «la discreción es la gramática del buen lenguaje que se acompaña con el uso» (*Quijote*, II, p. 787), articulando de ese modo lenguaje con actitudes, palabras con gestos. Esos momentos cervantinos de conversación son fundamentales para comprender la representación de las formas peculiares que asume la civilidad en la España renacentista, como dice Jesús Gomes (2007) a propósito de Damasio de Frías que, con su «Conversación Discreta», ya se ubica muy distante de los parámetros relativos a la discreción dentro del universo cortesano de Castiglione.⁴

Es importante tener en cuenta que el tipo *discreto* correspondía a una categoría propia de la sociedad de corte, presente en tantos tratados de urbanidad y de orientación pedagógica acerca de la codificación de los usos y costumbres propios de esa sociedad. La conversación entablada por don Quijote y por esos jóvenes estudiantes se inscribe en lo que propone Gracián Dantisco al decir, en el primer capítulo de su *Galateo Español* (1593), lo que se espera de una conversación:

Yo estimo que se debe hacer para que, comunicando y tratando con la gente, seas bien acostumbrado, y que tengas trato, y conversación apacible y

⁴ Véanse Gomes (2007 y 2010), Hernández Vargas (2009) y Nougé (1976).

agradable, que no es menos esto que virtud o cosa semejante a ella, como lo sería el ser liberal, constante o magnánimo, saber el modo y manera de palabras y costumbres con que te has de gobernar (Gracián Dantisco 1943:1-2).

En relación con los dos capítulos, es decir, el 18 y el 19, todo transcurre discretamente, evidenciando que tanto en el ambiente reservado y campestre de un caballero como en el universo campesino, la discreción continúa siendo la «gramática del buen lenguaje, que se acompaña con el uso» (*Quijote*, II, p. 787). De ese modo, se hace valer la afirmación de don Quijote sobre el *vulgar*, par contrario del discreto, de que «todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en número de vulgo» (*Quijote*, II, p. 757), tratando de desvincular las categorías de urbanidad de los estamentos sociales.

El coloquio con los estudiantes es suave y ameno y parece tener el objetivo de promover el deleite y también de estrechar los eslabones temáticos y discursivos entre los dos episodios. Además, estos intersticios entre dos unidades narrativas mayores también poseen una ordenación y sería posible decir que cumplen dentro de la obra con una función poética inclinada hacia el carácter placentero de las narraciones no civiles previsto en las retóricas clásicas, y que, aunque tuviesen carácter ficticio, deberían ser verosímiles, además de breves y claras.⁵ Algunos de los recursos para promover el deleite de la narración eran los «coloquios de personas», las «alabanzas» y los contenidos amatorios que acababan produciendo la ‘suavidad’ (*suavitas*) de los discursos. La conversación discreta que se desarrolla entre don Quijote y esos jóvenes, a pesar de todas las diferencias que los separan, constituye un momento de ‘suavidad’ que no permite que los hilos narrativos se desconecten.

Antonio Lulio, a mediados del siglo XVI, decía que de los placeres de la vida derivan todas las delicias del lenguaje; la lectura de la obra de Cervantes, una vez más, nos hace creer que de las delicias del lenguaje, por cierto, derivan muchos de los placeres de la vida.

⁵ Ver Artaza (1988:317) y Cicerón (*De la Invención Retórica*, I, XIX, 27, p. 22).

Bibliografía

- Anónimo, *Retórica a Herenio*, introd., trad. y notas Salvador Núñez, Gredos, Madrid, 1997.
- Aristóteles, *Poética*, trad., introd., comentario y apéndices Eudoro de Sousa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 2003.
- *Retórica*, rev., trad. y notas Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto y Abel do Nascimento Pena, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa / Imprensa Nacional / Casa da Moeda, Lisboa, 2005 (2.ª ed.).
- Artaza, Elena, *El Ars Narrandi en el siglo xvi español*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1988.
- Castiglione, Baldassare, *El Cortesano*, ed. Mario Pozzi, trad. Juan Boscán; trad. de la introd. y notas M.ª de las Nieves Muñiz Muñiz, Cátedra, Madrid, 1994.
- Castillo, Antonio (comp.), *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1999.
- Cervantes, Miguel de, *Quijote*, dir. Francisco Rico, Editorial Crítica / Instituto Cervantes, Barcelona, 1998.
- *Quijote*, ed. Vicente Gaos, Gredos, Madrid, 1987.
- *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001.
- Chartier, Roger, «La Europa Castellana durante el Tiempo del *Quijote*», en *España en Tiempos del «Quijote»*, dir. Antonio Feros y Juan Gelabert, Santillana / Col. Punto de Lectura, Madrid, 2005.
- *Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación*, ed. Isabel Morant Deusa, Fundación Cañada Blanch, Valencia, 1998.
- Cicerón, *De la Invención Retórica*, introd., trad. y notas Bulmaro Reyes Coria, Universidad Autónoma de México, México, 1997.
- Della Casa, Giovanni, *Galateo ou Dos Costumes*, trad. E. V. Machado, apres. C. Distante, pref. A. Pécora, Martins Fontes, São Paulo, 1999.
- Díez Borque, José María, *Literatura (novela, poesía, teatro) en bibliotecas particulares del Siglo de Oro Español (1600-1650)*, Iberoamericana, Madrid, 2010.
- Egido, Aurora, «Introducción», en *El Discreto*, Baltasar Gracián, ed. Aurora Egido, Alianza Editorial, Madrid, 1997, pp. 7-134.
- Etienvre, Jean-Pierre, «Paciencia y barajar: Cervantes, los naipes y la burla», *Anales de Literatura Española*, 4 (1985), pp. 131-156.
- Frenk, Margit, *Entre la voz y el silencio*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1997.
- García de Enterría, M. Cruz, «¿Lecturas populares en tiempo de Cervantes?», en *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1999, pp. 345-362.
- Gomes, Jesús, «La Conversación Discreta de Damasio de Frías y los Estudios sobre el Arte de Conversar», *Hispanic Review*, 75, 2 (spring 2007), pp. 95-112.
- «La variedad del paradigma cortesano en el diálogo renacentista», *Libros de la corte*, año 2, 2 (2010), pp. 4-8.
- Gracián Dantisco, Lucas, *Galateo Español*, Ediciones Atlas, Colección Cisneros, Madrid, 1943.
- Gracián, Baltasar, *Obras Completas*, introd. Aurora Egido, ed. Luís Sánchez Laílla, Espasa Calpe, Madrid, 2001.
- Hansen, João Adolfo, «O Discreto», en *Libertinos e libertários*, org. Adaauto Novaes, MINC / FUNARTE / Companhia das Letras, São Paulo, 1996, pp. 77-102.
- Hernández Vargas, Jaime, «La Discreción del Humanista: A Propósito de los Diálogos de Diferentes Materias de Damasio de Frías y Balboa», *Revistas Destiempos*, año 4, 19 (marzo-abril 2009), pp. 31-52.
- López Grigera, Luisa, *La Retórica en la España del Siglo de Oro*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1994.
- López Pinciano, Alonso, *Philosophía Antigua Poética*, 3 vols., ed. A. Carballo Picazo, CSIC, Madrid, 1973.
- Lulio, Antonio, *Sobre el Decoro de la Poética*, Ediciones Clásicas, Madrid, 1994.
- Montero Reguera, José, «Humanismo, erudición y parodia en Cervantes: del *Quijote* al *Persiles*», en *Antología crítica del «Quijote»*, Centro Virtual Cervantes, http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/reguera.htm#np9. (Consulta realizada: el 15/02/2011.)
- Nougué, André, «El diálogo de las Lenguas de Damasio de Frías y Balboa», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXIX, 1 (enero-marzo 1976), pp. 131-140.
- Riley, Edward. C., *Introducción al «Quijote»*, trad. Enrique Toner Montoya, Crítica, Barcelona, 1990.
- Sánchez, Alberto, «Historia y poesía: el mito de Píramo y Tisbe en el *Quijote*», en *Antología crítica del Quijote*, Centro Virtual Cervantes, http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/sanchez.htm. (Consulta realizada el 18/05/2011.)
- Schwartz, Lía, «Modelos clásicos y modelos del mundo en la sátira áurea: Los Diálogos de Bartolomé Leonardo de Argensola», en *Estado Actual de los estudios sobre Siglo de Oro: Actas del II Congreso IHSO*, I, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1993, pp. 75-94.
- Vian Herrero, Ana, «Interlocución y estructura de la argumentación en el diálogo: algunos caminos para una poética del género», *Críticón*, 81-82 (2001), pp. 157-190.
- Strosetzki, Christoph, *Rhétorique de la conversation - Sa dimension littéraire et linguistique dans la société française du xvii^e siècle*, trad. Sabine Seubert, BIBLIO 17 / 20 *Papers on French Seventeenth Century Literature*, Paris / Seattle / Tuebingen, 1984.

El lector escéptico: el *Quijote* de Cervantes y las *Meditaciones* de Descartes

STEVEN WAGSCHAL

Indiana University, Bloomington

«Todos los gatos son mortales. Sócrates es mortal. Por lo tanto, Sócrates es un gato.»¹ Estas afirmaciones extraídas de la obra *Rhinoceronte* de Eugène Ionesco nos recuerdan que únicamente el pensamiento que aparenta tener una base lógica nos puede conducir a unas conclusiones absurdas aunque revista la forma de silogismo aristotélico. En un memorable párrafo del primer capítulo de la Primera Parte del *Quijote* (1605) el narrador relaciona la lógica aristotélica de la que carece el protagonista con otros dos temas: la creciente locura de don Quijote, y el problema de la verosimilitud en la literatura en relación, esto último, con las innumerables heridas que infligía y recibía don Belianís en la novela de Jerónimo Fernández.² En esta comunicación, pretendo desentrañar dichos temas, deteniéndome en lo que implica la posible existencia de un encantador del tipo de Fristón dentro del mundo ficticio del *Quijote*, lo cual puede atenuar la creencia de que don Quijote está loco. Mientras su existencia parece ser una ficción dentro de la ficción —que surge, en primer lugar, como fingimiento de la sobrina en su tarea de explicar la desaparición de la biblioteca en el capítulo 6 de la Primera Parte— hay pistas, especialmente en la Segunda Parte (1615), de que un encantador no solo puede existir sino que tiene que existir. Arguyo que el *Quijote* anticipa así ciertas ideas que elaborará más tarde René Descartes en las *Meditaciones* (1641) (tomo importantísimo para el pensamiento moderno), especialmente en relación con la noción cartesiana del «maligno encantador».³

Desde la perspectiva del lector, la creencia de don Quijote en este encantador parece ser una ilusión en I, 7. En este contexto, el lector, tras la lectura de los

¹ «Tous les chats son mortels. Socrate est mortel. Donc Socrate est un chat», acto I de *Rhinocéros* (p. 32) de Eugène Ionesco. Este «silogismo» se lo cuenta el Lógico al Anciano. Justo antes, Jean hace una clara alusión a las *Meditaciones* de Descartes, al declarar a Béranger: «Vous n'existez pas, mon cher, parce que vous ne pensez pas! Pensez, et vous serez» (I, p. 32).

² «Con estas razones perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido que no se lo sacara ni las entendiera el mismo Aristóteles, si resucitara para sólo ello. No estaba muy bien con las heridas que don Belianís daba y recibía, porque se imaginaba que, por grandes maestros que le hubiesen curado, no dejaría de tener el rostro y todo el cuerpo lleno de cicatrices y señales» (*Quijote*, I, 1, p. 72).

³ Don Quijote, igual que Belianís, sufre varios daños físicos aunque las lesiones no parecen ser del todo permanentes. Es por esta entre otras razones que Martínez-Bonati (1992:64) emplea el término «realismo cómico» al referirse al mundo ficticio de la Primera Parte, en lugar de llamarlo «realismo».

dos capítulos anteriores, sabe que la familia y los amigos de don Quijote han tapiado su biblioteca y quemado sus libros. ¡No, fue Fristón! No obstante, que, en este caso, la sobrina aluda a tal entidad ficticia, no permite al lector colegir que seres mágicos nunca intervengan en el mundo ficticio del *Quijote*. Tal afirmación implicaría una inferencia demasiado precipitada, resultado de un pobre silogismo.

Esta creencia en Fristón, la cual parece ilusoria en el capítulo 7 (y en otros episodios) está conectada con otra que parece similar en el capítulo 2 de la Segunda Parte. Aquí, don Quijote se entera por medio de Sancho de que «el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca» ha leído «la historia de vuestra merced con nombre de *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*», la cual queda repleta de detalles íntimos «que pasamos nosotros a solas» ante lo que don Quijote considera «que debe ser de algún sabio encantador el autor de nuestra historia» (*Quijote*, II, 2, p. 57). A diferencia del episodio en que la biblioteca es tapiada en el que el lector sabe lo que realmente ocurrió, en esa ocasión la hipótesis no es en absoluto inverosímil. Es más, en la Segunda Parte existe la posibilidad considerable de que algún *encantador* con poderes especiales como Fristón haya estado anotando los eventos y conversaciones de don Quijote, y publicando estos en tiempo récord en el libro, el cual constituye la Primera Parte. ¿De qué otro modo podría si no explicarse la escritura rápida y distribución de la novela en España y en otras partes del mundo en treinta días aproximadamente? ¿Y cómo se explica que el narrador parezca haber tenido acceso a la mayor parte de los actos y conversaciones privadas «que pasamos nosotros a solas»?

En *Don Quixote: Hero or Fool*, John Jay Allen analiza y profundiza en la historia crítica del efecto que tiene la Primera Parte en la novela de 1615.⁴ Señala que fue Américo Castro el primero en admitir que esta yuxtaposición no es tan simple. Según Castro («Cervantes y Pirandello», p. 480, citado en Allen 1969:78), ello conduce a una «incertidumbre inquietante de no saber dónde termina un plano y comienza el otro». Allen está de acuerdo pero, sin embargo, considera que Castro y otros soslayan abordar lo que Allen (1969:76) denomina «la manera contundente en la que la realidad, el mundo de los fenómenos del *Quijote*, está totalmente desquiciada, precisamente en el aspecto de que hemos estado examinando». Para Allen (1969:78) este es «un truco que Cervantes plantea al lector (...) [el cual] tienta al lector a consentir una perspectiva totalmente insostenible».

⁴ Por su parte, Richard Predmore describe el efecto de las yuxtaposiciones entre niveles de ficción como enaltecedor de la «artistic illusion», mientras Aubrey Bell proclama que «the living don Quijote [seems] more real» (citado en Allen 1969:73).

Siguiendo estas líneas de pensamiento e intentando desenmarañar lo que el lector, en este sentido, sabe acerca del mundo del *Quijote*, entiendo que aquel se enfrenta a una considerable dosis de duda epistémica, anticipando el tipo de duda epistemológica planteada por Descartes en sus *Meditaciones* (1641). En esta obra, Descartes no trata de presentar, al principio, un sistema filosófico completamente desarrollado, comprensivo de doctrinas y pruebas, sino que emplea el escepticismo metodológico, invitando al lector a meditar con él, a tener en cuenta lo que sabemos con certeza y lo que ignoramos, considerando cualquier posible razón para cuestionar nuestras creencias (Descartes [1641], Nadler 1997:44). Descartes formula argumentos escépticos con una fuerza creciente —primero, dudando de sus sentidos, luego, dudando que no esté soñando, y tercero, el más contundente de estos, el *mauvais génie* o la hipótesis del genio maligno— al objeto de desvincular la relación entre la verdad y lo que él percibe como el mundo exterior, para finalmente volver sobre sus pasos a través del famoso *cogito ergo sum* (pienso luego existo), que es para Descartes el primer principio del cual no puede dudar.

El profesor de filosofía Stephen Nadler ha comparado las *Meditaciones* con algunos aspectos del *Quijote*, relacionando la experiencia vital del filósofo francés en un mundo de escepticismo radical con las ideas de don Quijote sobre su propio mundo.⁵ Nadler sugiere que Descartes podría haber leído el *Quijote*, y que incluso si no lo hubiera hecho, seguramente habría tenido noticia de él, puesto que había sido traducido tempranamente al francés: la Primera Parte, por César Oudin en 1614, y la Segunda Parte por François de Rosset en 1618. Como Nadler destaca, el término «maligno encantador» es traducido por Oudin como «le malin enchanteur», el cual es similar a la traducción al francés de Duc de Luyne (del latín) de las *Meditaciones*, «mauvais génie» (Nadler 1997:43). Estoy de acuerdo con que es posible que Descartes estuviera familiarizado con la obra cervantina. Más allá de las *Meditaciones*, en su *Discurso del método* (1637), publicado con anterioridad a aquellas, Descartes parece aludir al *Quijote* cuando advierte de los peligros de vivir en el pasado y de la lectura de literatura de imaginación. Para Descartes, leer libros de la Antigüedad es como viajar a un lugar diferente, y un poco de conocimiento del pasado puede ayudar a razonar y juzgar con más acierto. No obstante, aduce lo siguiente: «Pero el que emplea demasiado tiempo en viajar, acaba por tornarse extranjero en su propio país; y al que estudia con demasiada curiosidad lo que se hacía en los siglos pretéritos, ocurrele de ordinario que permanece

⁵ Anthony Cascardi (1984) también compara las *Meditaciones* con el *Quijote*, examinando el episodio de la cueva de Montesinos como secuencia onírica. Por su parte, en *Scepticism in Cervantes* (1982), Mauren Ihrle expone las ramas principales del escepticismo clásico para luego explorar estas tendencias en la época áurea en España, analizando el *Quod Nihil Scitur* (1581) de Francisco Sánchez «El Escéptico», entre otras obras, para contextualizar su análisis del *Quijote* y el *Persiles* en estos términos. Enfocándose en las creencias de don Quijote, Ihrle interpreta que el personaje experimenta una transformación de la Primera a la Segunda Parte, de un dogmático a un escéptico, asumiendo siempre un lector quien sabe distinguir claramente y sin duda lo que es y lo que no es en la novela. En contraste, en esta comunicación, cuestiono lo que el lector sabe a la luz de las creencias de los personajes y la evidencia presentada por los narradores del texto, así interpretando el texto no tanto como descendiente de los escépticos anteriores sino como antecedente de las *Meditaciones* de Descartes.

⁶ «Car c'est quasi le même de converser avec ceux des autres siècles, que de voyager. Il est bon de savoir quelque chose des mœurs de divers peuples, a fin de juger de nôtres plus sainement, et que nous ne pensions pas que tout ce qui est contre nos modes soit ridicule, et contre raison, ainsi qu'ont coutume de faire ceux qui n'ont rien vu. Mais lorsqu'on emploie trop de temps à voyager, on devient en fin étranger en son pays; et lorsqu'on est trop curieux des choses qui se pratiquaient aux siècles passés, on demeure ordinairement ignorant de celles que se pratiquent en celui-ci. Outre que les fables font imaginer plusieurs événements comme possible qui ne le sont point; et que même les histoires les plus fidèles, si elles ne changent ni n'augmentent la valeur des choses, pour les rendre plus dignes d'être lues, au moins en omettent-elles presque d'où vient que le rest ne paraît pas tel qu'il est, et qu'ils en tirent, sont sujets à tomber dans les extravagances des paladins de nos romans, et à concevoir des desseins qui passent leurs forces» (*Oeuvres*, pp. 573-574).

⁷ Mientras Nadler analiza lo que don Quijote cree como un precartesiano quien emplea la hipótesis del maligno encantador y, por lo tanto, se enfoca en el carácter de don Quijote, yo argüiría que hubiera otro punto en común importante que Nadler no investiga y es, concretamente, la duda epistémica del lector de Cervantes respecto a un *sabio* o *maligno encantador*.

ignorante de lo que se practica en el presente» (*Discurso*, p. 77). Esta caracterización no es una mala descripción de don Quijote, cuya apariencia impacta a los demás por arcaica y fuera de lugar. La alusión a don Quijote deviene más obvia cuando Descartes comenta los efectos que ocasiona la idealización de la ficción en quienes podrían tomarla en serio: «Las fábulas son causa de que imaginemos como posibles acontecimientos que no lo son» (*Discurso*, p. 77). Es difícil no imaginar que Descartes no esté pensando aquí en Alonso Quijano, quien ciertamente sucumbió «a caer en las extravagancias de los paladines de nuestras novelas y a concebir designios, a que no alcanzan sus fuerzas» (*Discurso*, p. 77).⁶

¿Qué había en la obra de Cervantes que más podría haber interesado a Descartes?⁷ Con anterioridad a Descartes, el texto de Cervantes presenta al lector la oportunidad de participar en el pensamiento escéptico. Como he apuntado más arriba, la existencia de un encantador es una hipótesis plausible para explicar cómo los pensamientos y acciones de don Quijote y Sancho son registrados en una historia titulada *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Los poderes del encantador ayudarían a explicar, además, la publicación en tiempo récord y la distribución de la Primera Parte, posibilitando a los lectores intradiegeticos discutir la «historia» solo treinta días después de que los acontecimientos ocurrieran. Don Quijote, como mencioné, aduce esta misma hipótesis: «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» (*Quijote*, II, 2, p. 57). No está en absoluto claro que él esté equivocado.

Mientras que el lector de Cervantes sin duda necesita ser escéptico en cuanto a la existencia del *sabio encantador*, aquel también necesita, de un modo cartesiano, cuestionar la creencia incuestionable de que el mago llega a ser únicamente un producto de la imaginación de don Quijote o de la invención de la sobrina. Es decir, el lector debe permanecer algo escéptico en cuanto a la hipótesis dominante que niega la existencia del *sabio encantador*. No solo el mismo don Quijote sino también el lector de Cervantes —al igual que el de Descartes— es llevado a un ejercicio de pensamiento escéptico extremo.

Retomando la cuestión de los treinta días para la escritura, publicación y distribución de miles de ejemplares de la Primera Parte del *Quijote*, el lector puede preguntarse, y voy a preguntar explícitamente, ¿cómo es esto posible? Mi pregunta es retórica en el sentido más puro y se basa en un supuesto

sentido común o premisa de que el mundo de ficción de la Segunda Parte es similar o casi idéntico en todos los aspectos importantes al mundo real en el que el lector y yo vivimos y en el que el propio Cervantes vivió. Se trata de una premisa ampliamente extendida entre muchos y destacados críticos cervantinos. No obstante, la pregunta es retórica precisamente porque estos mundos son sustancialmente diferentes. No hay manera de que el conflicto temporal fuera resoluble en el Mundo Real. En el Mundo Real de Cervantes y de sus lectores contemporáneos han pasado diez años entre la publicación de la Primera Parte y la Segunda Parte y, en ese tiempo, sabemos que la Primera Parte se publicó, distribuyó, tradujo, y leyó ampliamente. Si tuviera que preguntar «¿cómo es posible que la Segunda Parte fuera publicada diez años después que la Primera, y que esos lectores leyeran la Primera Parte diez años antes de la publicación de la Segunda?» entonces la pregunta ya no sería retórica sino fatua puesto que la publicación tanto de la Primera Parte como de la Segunda Parte se consideran hechos históricos. Además, sabiendo lo que sabemos a través de la experiencia sobre cómo el tiempo y el espacio parecen operar en el Mundo Real, no hay nada que descarte que la publicación, distribución y lectura se llevaran a cabo: diez años es tiempo más que suficiente. Si bien gran parte del *Quijote* parece verosímil, hay una diferencia fundamental, pues, entre las cosas que suceden en el mundo de ficción, por una parte, y las cosas que pueden suceder en el Mundo Real, ya sea hoy o en el siglo xvii.

La inclusión de la Primera Parte en la Segunda es el más serio, pero de ningún modo el único problema que surge de la equiparación del mundo de ficción con el Real de Cervantes. Otro problema considerable consiste en la imposibilidad de determinar cuándo la trama principal acontece en el tiempo histórico.⁸ Esto es, la historia de la publicación de los tomos del Mundo Real que se descubren en la biblioteca de Alonso Quijano indica que la acción principal de su transformación en don Quijote ocurre algún tiempo después de la publicación del último libro en esta biblioteca: *El pastor de Iberia*, publicado en 1591. De acuerdo con esta cronología, la fecha más temprana posible para la primera salida de don Quijote es 1591. En el otro extremo del posible marco temporal para la acción, el lector asume que la acción tiene lugar antes de que el libro fuera enviado a la imprenta en el Mundo Real (en 1604).

Para complicar las cosas, la historia del cautivo añade información cronológica del Mundo Real ubicando la trama en un intervalo temporal mayor y así desconcierta cualquier intento de situar la trama en una línea temporal

⁸ Otras incongruencias temporales abundan, muchas de las cuales han sido examinadas por Luis Murillo (1975).

comprensible. El cautivo comienza su historia diciendo que los acontecimientos que va a narrar comenzaron veintidós años antes: «Éste hará veinte y dos años que salí de casa de mi padre, y en todos ellos, puesto que he escrito algunas cartas, no he sabido dél ni de mis hermanos nueva alguna» (*Quijote*, I, 39, p. 475). Describe su viaje en relación con diversos acontecimientos históricos, comenzando antes de agosto de 1567, y participando después en alguna batalla decisiva:

Lo que en este discurso de tiempo he pasado lo diré brevemente. Embarquéme en Alicante, llegué con próspero viaje a Génova, fui desde allí a Milán, donde me acomodé de armas y de algunas galas de soldado, de donde quise ir a sentar mi plaza al Piamonte; y estando ya de camino para Alejandría de la Palla, tuve nuevas que el gran duque de Alba pasaba a Flandes (*Quijote*, I, 39, pp. 475-476).⁹

⁹ Murillo señala en la nota a pie de página que el duque de Alba llegó a Bruselas el 22 de agosto de 1567.

¹⁰ Dado que el lector no sabe exactamente cuánto tiempo el cautivo tardó en viajar a Bruselas desde Alicante (aunque es cierto que se detuvo en el camino) es imposible saber precisamente en que año se marchó de España, es decir, desde cuándo empezar a contar los veintidós años que mencionó en la oración anterior. Sin embargo, según este cálculo es posible determinar la fecha más tarde en que la acción principal hubiera podido ocurrir (es decir, el presente en que relata sus experiencias). Asumiendo que el cautivo dice la verdad y que recuerda el número de años que ya pasaron correctamente, entonces aquella fecha sería 1567 más veintidós, es decir, 1589. Además, cuanto más tiempo que el cautivo tardó en llegar a Bruselas, tanto más temprano sería el año en que empieza la acción.

Con sus 22 años de cautiverio y evasión, estos factores sitúan la narración principal en la que Zoraida y el cautivo conocen a los otros personajes en la posada, antes de 1589, una fecha que increíblemente precede a la fecha de publicación de *El Pastor de Iberia* (1591) mencionado en el capítulo 6, lo que significa que la línea temporal es imposible.¹⁰

Tanto si acontece en 1589 o en 1591 es suficientemente problemático en la Primera Parte. Pero el problema cronológico se acentúa exponencialmente con el *Quijote* de 1615: si la Segunda Parte comienza solo treinta días después del regreso de don Quijote a su pueblo al final de la Primera Parte, entonces ¿cómo pueden tener sentido para el lector las referencias a la expulsión de los moriscos de la conversación entre Sancho y Ricote? Además, ¿qué puede extraer el lector de la carta de Sancho a Teresa Panza, la cual está explícitamente fechada el «20 de julio de 1614»?

Suponiendo que la cronología tenga sentido, implícitamente he estado basándome en un modo común de leer ficción que la estudiosa suiza, Marie-Laure Ryan, ha convertido en un principio teórico explícito, y al que ella denomina «principio de desviación mínima», en virtud del cual el lector

reconstruye el mundo central de un universo textual del mismo modo que reconstruimos los mundos alternativos posibles de los estados no reales: en la medida en que se ajuste lo más posible a nuestra representación del MR

[el mundo real]. Vamos a proyectar sobre estos mundos todo lo que sabemos acerca de la realidad, y vamos a hacer sólo los ajustes marcados por el texto (Ryan 1991:51).¹¹

En el *Quijote*, existe una ruptura significativa del principio de Ryan. Claro que como lectores podemos desviarnos mínimamente cada vez que encontremos una anomalía, pero el efecto acumulativo de las desviaciones es que el mundo no se ve desviado mínimamente sino que, en realidad, resulta ser muy diferente con respecto a la forma básica en que el tiempo funciona, y en el que actúan los seres.¹² Un modo de minimizar o explicar las diferencias entre nuestro mundo real y el mundo ficticio de don Quijote sería la de proponer la existencia de un ser superpoderoso y superconocedor en la obra del mundo ficticio.¹³ De hecho, diría que esta solución es la que más sentido tiene para abordar los problemas, que tal ser es, en realidad, necesario.

Que a personajes aparentemente cuerdos y razonables en la obra (como Sansón Carrasco) no parece suponerles un problema la imposibilidad de un libro que se distribuya en treinta días, o con la existencia de un autor superconocedor que ha anotado conversaciones privadas, plantea otro problema: ¿cómo es posible que estos personajes no se vean perturbados por la necesidad, en su mundo, de un encantador superconocedor con poderes especiales a través del tiempo y la materia? No hay respuestas concretas a esta pregunta, pero podemos especular: es posible que el ente superconocedor haya modificado su forma de pensar en este aspecto, haciendo que les resulte difícil creer en encantadores mientras actúan contradictoriamente como si los encantadores existieran. De hecho, esta es una de las preocupaciones de Descartes sobre sus conocimientos de matemáticas cuando duda de lo que sabe sobre aritmética básica. ¿Podría el mago maligno haber alterado la mente de Descartes para hacerle creer que tres más dos son cinco cuando podrían sumar cuatro? ¿Como lo sabría si así fuera? Mientras que Descartes es capaz de disipar sus preocupaciones escépticas sobre el *mauvais génie*, no ocurre lo mismo con el lector o con don Quijote.

Un *encantador* o algo parecido al mismo debe existir en el mundo de ficción para que la historia del *ingenioso hidalgo* no esté limitada por las restricciones habituales en la materia y los principios temporales tal y como se experimentan en el Mundo Real. Sin embargo, si los encantadores existen, entonces, las hipótesis de don Quijote y sus inferencias sobre el mundo no

¹¹ «We can derive a law of primary importance for the phenomenology of reading. This law—to which I shall refer as the principle of minimal departure—states that we reconstrue the central world of a textual universe in the same way we reconstrue the alternative possible worlds of nonfactual statements: as conforming as far as possible to our representation of AW [the Actual World]. We will project upon these worlds everything we know about reality, and we will make only the adjustments dictated by the text. When someone says “If horses had wings they would be able to fly,” we reconstrue an animal presenting all the properties of real horses, except for the presence of wings and the ability to fly» (Ryan 1991:51). «We perform the same operation when we read about a flying horse in a fairy tale, when a child tells us “Last night I dreamed about a flying horse,” and when a poet writes about the flying horse of imagination» (Ryan 1991:51).

¹² Señala Allen: «Even if the reader is able to suspend not only his disbelief, but any consistent and rational understanding of the world in which the characters live, what can be the attitude of Sansón Carrasco, of the duke and duchess, of Antonio Moreno in Barcelona, of all the characters in the second part who have read the book and now meet the knight in his travels? The attitudes and activities of all of these characters in Part II are based upon a disbelief in enchanters, yet all accept that the Don Quixote they meet is the same knight faithfully presented in the account of the Moorish enchanter» (Allen 1969:77).

¹³ Es necesario que este ente sea sobrenatural en el sentido de que tiene que saber más y ser más poderoso que un ser humano. Es posible, aunque no necesario, que este ente sea tanto omnisciente como omnipotente.

son manifestamente equivocadas, sino que en realidad a veces son más acertadas que las de los otros personajes como Sansón y el cura. Esta línea de razonamiento, sin embargo, conduce a lo que muchos lectores podrían considerar una conclusión inaceptable: que don Quijote puede no estar loco.

Evidentemente, existen varias razones por las cuales se debe considerar que don Quijote está loco: el narrador emplea la palabra «locura» muchas veces para describir su modo de pensar y plantea su caso en términos humorales, al decir que «su cerebro se secó». Otros personajes lo consideran un loco de remate (por ejemplo los mercaderes) o un loco con «intervalos lúcidos» (por ejemplo Diego de la Miranda).

Sin embargo, si uno de los motivos principales por los cuales se considera que don Quijote está loco consiste en que cree que los encantadores están transformando objetos o la forma en que estos aparecen, por tanto, puede que no esté loco. Si don Quijote es calificado como loco porque cree que puede resucitar los códigos de caballería de una época de ficción del pasado, entonces, puede estar no loco, porque las leyes del tiempo y del mundo material funcionan de un modo muy diferente a como lo hacen en el Mundo Real.

En consecuencia, parece que existen importantes razones para llegar a la conclusión de que don Quijote puede estar loco o que puede que no lo esté. Para los lectores que entienden que un don Quijote cuerdo es inconcebible, señalaré que dicha inaceptabilidad obedece a una lectura del *Quijote* con una desviación mínima, y más específicamente al dar por supuesto que el mundo de ficción del *Quijote* es verosímil. Mantener estas suposiciones es pasar por alto serios problemas relativos al funcionamiento del tiempo, lo que sugiere diferentes tipos de leyes físicas en el nivel más básico.¹⁴ De hecho, las desviaciones no son mínimas, incidiendo directamente en lo que significa vivir en el tiempo, lo que significa saber, y poniendo en cuestión la capacidad de un marco conceptual para entender el universo.

En definitiva, el mundo de ficción en el que don Quijote vive en la Segunda Parte es un mundo muy diferente de nuestro propio Mundo Real, y no lo es porque los tiempos hayan cambiado, sino porque el Tiempo y el Espacio son completamente diferentes. Para desenmarañar sus creencias y lo que el lector sabe acerca de las mismas, este se enfrenta a una línea de escepticismo similar a la que Descartes invitaría a los lectores a seguir unos veinticinco años después en sus *Meditaciones*. El lector escéptico del *Quijote* se da cuenta de que para don Quijote ser considerado un «loco», tendría que haber diferencias

¹⁴ En esta línea, Martínez-Bonati (1992: 85) arguye que Cervantes «exposed the traditional and natural limits of the human understanding». Es más, lo que cuestiona Cervantes va más allá de las premisas de un *Weltanschauung*, acercando más a lo que Kant llama las formas de la intuición y las categorías del pensamiento, las cuales son las condiciones para la posibilidad de la experiencia. Kant desarrolla estas doctrinas de manera extendida en los apartados sobre «Estética trascendental» y «Deducción trascendental» en la *Crítica de la razón pura* (publicada originalmente en 1781, versión revisada B en 1787).

adicionales y no estipuladas entre los mundos, lo cual aclararía por qué el lector necesita considerarlo un loco. No sería conveniente dar por sentado una desviación mínima de nuestro mundo real, es decir, asumir que el mundo de don Quijote es verosímil. La evidencia de lo contrario mostraría a don Quijote estando cuerdo sobre algunas de sus creencias más cuestionables. Al someter al lector a un proceso escéptico, el *Quijote* anticipa conceptos esenciales de la modernidad al plantear cuestiones sobre la naturaleza de la realidad y el modo en que los seres humanos conciben el universo.

Bibliografía

- Allen, John J., *Don Quixote: Hero or Fool? A Study in Narrative Technique*, University of Florida Press, Gainesville, 1969.
- Cascardi, Anthony, «Cervantes and Descartes on the Dream Argument», *Cervantes*, 4.2 (1984), pp. 109-122.
- Castro, Américo, «Cervantes y Pirandello», en *Hacia Cervantes*, Taurus, Madrid, 1967.
- Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 2 vols., ed. L. Murillo, Castalia, Madrid, 1978 (5.ª ed.).
- Descartes, René, *Oeuvres Philosophiques*, 2 vols., ed. F. Alquié, Garnier Frères, Paris, 1963.
- *Discurso del método* [1637], trad. A. Hernández Rodríguez, Editorial Club Universitario, San Vicente (Alicante), 2005.
- Ihrle, Maureen, *Skepticism in Cervantes*, Tamesis, Londres, 1982.
- Ionesco, Eugène, *Rhinocéros. Suivi de La Vase*, Gallimard, Paris, 1970.
- Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, trad. Manuel García Morente, Juan José García Norro y Rogelio Rovira, Tecnos, Madrid, 2002.
- Martínez-Bonati, Félix, «Don Quijote» and the Poetics of the Novel, Cornell UP, Ithaca, 1992.
- Murillo, Luis, *The Golden Dial: Temporal Configuration in «Don Quixote»*, Dolphin, Oxford, 1975.
- Nadler, Steven, «Descartes's Demon and the Madness of Don Quixote», *Journal of the History of Ideas*, 58.1 (1997), pp. 41-55.
- Pavel, Thomas, *Fictional Worlds*, Harvard UP, Cambridge, 1986.
- Ryan, Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, IU Press, Bloomington, 1991.
- Soufas, Teresa Scott, *Melancholy and the Secular Mind in Spanish Golden Age Literature*, University of Missouri Press, Columbia / Londres, 1990.

El reflejo de Sancho Panza en el *sidekick* del cómic de superhéroes

JOSÉ MANUEL ANNACONDIA LÓPEZ
Universidad de Oviedo

Mi primera toma de contacto con el mundo del cómic, al menos la primera de la que tengo memoria, tuvo lugar hace ya casi dos décadas, cuando no debía de tener más de cuatro o cinco años. Recuerdo estar de vacaciones con mi familia (aunque no exactamente dónde), una tarde de verano, y que mi padre, probablemente motivado por alguno de mis berrinches, terminó comprándome una reimpresión en español de *Batman* #446, publicado originalmente unos años antes en abril de 1990, en un kiosco de revistas. No hace falta decir que, más allá de que apenas sabía leer (si es que podía, de hecho), había muchísimos elementos de la trama que no lograba entender: ese número en concreto era la segunda parte de una historia que había empezado en el anterior y que concluiría en el siguiente, por lo que ya solo por eso me encontraba bastante perdido. Además, el argumento de ese «arco» involucraba una serie de asesinatos políticos perpetrados por el villano de turno, NKVDemon (cuyo nombre no ha de ser tomado a broma, ya que todavía la sombra de la Guerra Fría se hacía patente en la cultura americana), y que Batman debía evitar. Nombres como el de los entonces presidentes Mikhail Gorbachev y Ronald Reagan, y lo que cada uno representaba, obviamente escapaban mi entendimiento de cómo funcionaba el mundo. Y todo esto sin mencionar lo violenta, cruenta y, en general, poco recomendable que era esa historia para un niño de mi edad. Y aún así, algo en ese cómic me tenía fascinado. Algo que iba más allá de las palabras que aparecían en esos globos de diálogo. Algo más llamativo que esos dibujos de esos hombres en trajes estrafalarios corriendo por las calles de Moscú. Algo más que la sensación de transgresión al estar leyendo (o intentando leer) un producto que obviamente no era adecuado para un niño. Lo que me cautivó no era nada de eso en particular, sino el cómic

en sí, en su totalidad. El diálogo, el dibujo, los colores y la composición de la imagen, los personajes, la trama y el formato en sí. Todas esas piezas, juntas y por separado.

Con el tiempo fui creciendo en edad y en curiosidad lectora, y los cómics dejaron de ser un elemento de simple entretenimiento. Haber cursado la licenciatura de Filología Inglesa en la Universidad de Oviedo me dotó de las armas necesarias (tanto literarias como de maduración personal) para afrontar los cómics como un objeto de estudio propiamente dicho. Mi educación filológica me permitió ver que todo lo que se puede decir sobre un cómic se puede decir de una obra literaria «seria». Y uso este término muy a mi pesar, puesto que hasta hace relativamente poco, los cómics siempre fueron considerados como un sub-producto literario con poco valor crítico. ¿Qué mejor manera de tratar de contribuir a los cada día más amplios e importantes «comics studies» que acercando los superhéroes a una de las obras centrales de la literatura universal? El objetivo de mi pequeño análisis es el de tratar de encontrar el hilo conductor entre la obra de Cervantes y el actual género de superhéroes en el cómic americano, el cual considero tiene una enorme deuda con los personajes y tropos.

Caballeros oscuros y de tristes figuras

A primera vista, la relación entre el cómic de superhéroes y *Don Quijote de la Mancha* puede ser, siendo generosos, tenue. No me cuesta admitir que hay cierto motivo para dudar de este planteamiento. ¿Qué puede tener que ver una obra clásica, fundamental para la cultura global y, a su vez, netamente española, con un medio moderno, obsesionado por cuántos ejemplares se logran vender por mes y originalmente estadounidense? Si logramos dejar de lado estas ideas preconcebidas y centrarnos en la esencia de lo que es el cómic de superhéroes, las sombras que la novela de Cervantes proyecta sobre el género se vuelven evidentes: el cómic de superhéroes se vuelve el heredero natural de *Don Quijote de la Mancha*, y esta a su vez se presta a ser leída bajo una luz completamente nueva. La definición de «superhéroe» dada por Peter Coogan puede servirnos como punto de partida para encontrar el nexo entre tan dispares obras:

Superhéroe. Un personaje heroico con una misión desinteresada y pro-social y con superpoderes: habilidades extraordinarias, tecnología avanzada o habilidades físicas, mentales o místicas altamente desarrolladas. Un personaje que

¹ «Superhero. A heroic character with a selfless, pro-social mission; with superpowers —extraordinary abilities, advanced technology, or highly developed physical, mental or mystical skills; who has a superhero identity embodied in a codename and iconic costume, which typically express his biography, character, powers, and origin (transformation from ordinary person to superhero); and is generically distinct, i.e. can be distinguished from characters of related genres (fantasy, science fiction, detective, etc.) by a preponderance of generic conventions. Typically superheroes have dual identities, the ordinary one of which is usually a close guarded secret.»

tiene una identidad como superhéroe materializada en un nombre en clave y un uniforme icónico, los cuales usualmente expresan su biografía, ideología, poderes y origen (la transformación de persona normal a superhéroe), y el cual es genéricamente distinguible, es decir, puede ser diferenciado de otros personajes de géneros relacionados (fantasía, ciencia ficción, detectives, etc.) por una serie de convenciones de su género. Generalmente, los superhéroes tienen una identidad secreta y civil, la cual suele ser un secreto bien guardado (Coogan 2009:77).¹

No hace falta más que leer esta definición para darse cuenta por qué Cervantes no estaba tan alejado de los superhéroes como se puede creer en un primer momento. Como ejemplo prototípico de superhéroe tenemos un amplio abanico de posibles candidatos, pero por cercanía a don Quijote y Sancho Panza, centraré mi análisis en la figura de Dúo Dinámico, Batman y Robin, los cuales (es mi intención demostrar) deben muchísimo a los personajes de Cervantes.

Una misión «desinteresada y pro-social». Esta es la esencia del superhéroe. Bruce Wayne es un multimillonario quien bien podría pasarse su vida disfrutando del lujo que le rodea. Alonso Quijano goza también de una muy buena posición social, suficiente como para no tener que trabajar y poder dedicar su vida a tan mal hábito como es la lectura. Y aún así, ambos deciden sacrificar estas vidas tan cómodas para volcarse de lleno en mejorar sus respectivas sociedades. La necesidad autoimpuesta por un código moral que pone el bienestar de los demás por encima del suyo propio fuerza a estos personajes a salir al mundo para hacer el bien. ¿Cómo? Ambos crean sus propias identidades «superheroicas»: Batman el primero, don Quijote de la Mancha el segundo. Ambos se convierten en caballeros cuyas «armaduras» representan los ideales de justicia que defienden, aunque de diferente manera: mientras Batman, el Caballero Oscuro, genera miedo en el corazón de los malhechores con su apariencia aterradora, don Quijote, el Caballero de la Triste Figura, recupera las formas de los caballeros andantes de los que tanto había leído, o por lo menos trata de hacerlo. Y cada uno cuenta con sus propios poderes especiales que lo ayudan en su lucha contra el mal, aunque a la hora de la verdad no sean más que simples hombres mortales. Batman tiene a disposición un número casi ilimitado de artilugios tecnológicos que, junto a su perfecta condición física, sus habilidades detectivescas y su amplio entrenamiento en todo tipo y estilos de combate, lo convierten en una fuerza casi sobrehumana. La naturaleza de

los poderes de don Quijote es diferente, menos física y más psicológica, pero igual de efectiva. Su visión alterada de la realidad le permite a él mismo crear los contextos en los que desarrollar el arte de la caballería. Sea peleando contra batanes o liberando a unos reos supuestamente injustamente apresados por la Santa Inquisición, la locura de don Quijote modifica cada sitio que pisa, muchas veces para peor, pero siempre con intenciones nobles. Por último, ambos personajes comparten un rasgo en sus personalidades que se demuestra esencial una y otra vez: la tenacidad. Incluso con su agilidad, fuerza y pericia, Batman ha salido bastante mal parado de muchos de sus encuentros. Don Quijote, muy entrado en años y con un estado físico francamente deplorable, pierde más peleas de las que gana. Y aún así, ambos siempre se ponen en pie nuevamente y prosiguen con sus misiones. No importa cuántos golpes hayan de encajar, cuántos cortes hayan de coser, cuántas cicatrices tengan que lucir, tanto Batman como don Quijote ponen sistemáticamente sus ideales por delante de cualquier daño personal en el que puedan incurrir. Es esto, sin importar cualquier vestimenta o poder especial y más allá de géneros y épocas, lo que los convierte en «súper» héroes, incluso siendo hombres de carne y hueso.

Sancho Panza, el primer *sidekick*

Si bien no dudo que se puedan escribir ríos de tinta (y, de hecho, se hará) sobre la revisión del protagonista de la obra cumbre cervantina como un superhéroe de la Edad de Oro de la literatura española, el objeto de estudio de este pequeño ensayo se desvía unos centímetros de ese tema. El foco central de mi análisis son dos personajes casi igualmente importantes en sus respectivas obras como don Quijote y Batman: Sancho Panza y Robin. Lo primero y fundamental es decidir cómo llamar el rol que desempeñan estos personajes, lo que ya en sí es un trabajo arduo. Mi intención es poder justificar el uso del anglicismo *sidekick*,² ya que en español no hay ningún término que capture completamente las múltiples características esenciales de este arquetipo de personaje. Para empezar, resulta evidente que Sancho Panza es un «escudero» en el sentido tradicional de la palabra: una persona responsable de cargar con las armas y el escudo del caballero. De todas formas, es obvio que el rol de Sancho es mucho más amplio (y, sin lugar a duda, más importante) que el de un simple escudero, pero por el momento podemos contentarnos con esta definición. Por otra parte, asignar un nombre para el rol de Robin (y por

² La etimología de la palabra inglesa *sidekick* es oscura y poco clara. Se sabe que se registra por primera vez en 1906 como un apócope de *side-kicker*, pero sus orígenes más allá de esto son un misterio. Otros términos similares populares durante el siglo XIX incluían *side-pal* y *side-partner*.

³ *Sidekicks* de Captain America, Green Arrow y Aquaman, respectivamente.

extensión, a cualquier otro personaje similar, como Bucky Barnes, Speedy o Aqualad)³ no resulta tan claro. Es necesario explorar la naturaleza de estos personajes en profundidad para comprender cuál es su importancia dentro del género al que pertenecen y, lo que es más importante, entender qué es lo que le deben a la figura de Sancho Panza.

Los orígenes de Robin se encuentran antes de su primera aparición en 1940. El personaje de The Bat-Man (como había sido llamado originalmente) había aparecido cerca de un año antes en *Detective Comics* #27 como una de las muchas historias contenidas en cada número. El personaje había sido encargado por los editores de Detective Comics, Inc. (la cual luego pasaría a ser National Comics y, con el tiempo, la actual DC Comics) para capitalizar el éxito del otro personaje fundamental de la historia del cómic, Superman, quien había aparecido un año antes, en 1938, en *Action Comics* #1. Bob Kane (junto al muchas veces olvidado Bill Finger) fue el encargado de crear un nuevo tipo de superhéroe que representara el tipo de iconografía que había hecho de Superman tan popular y, a la vez, fuera un hombre sin poderes sobrehumanos, que se valiera de su propia pericia y habilidades físicas para combatir el crimen. La idea era tener un personaje más cercano a la gente de a pie, lo que aseguraría su éxito, y así lo hizo. Durante sus primeros meses de vida, las ventas de *Detective Comics* se multiplicaron sustancialmente. Batman combatía con tipos de ladrones de poca monta, ejecutivos corruptos, mafiosos e incluso unos primeros «supervillanos» propios, con trajes casi tan excéntricos como sus planes. El único problema en el horizonte de *Detective Comics* es que, debido a su naturaleza *pulp*, las historias que mostraba eran excesivamente violentas y muchos de los antagonistas que en ellas aparecían solían acabar muertos, frecuentemente de forma notablemente cruenta. Dado que no existía ningún ente regulador, interno o externo a la industria, que decidiera qué cómics eran aptos para qué edades, todo tipo de historias estaban al alcance de todo tipo de públicos, incluyendo niños y adolescentes. DC Comics decide introducir el personaje de Robin para aligerar el tono de las historias de Batman, lo que por un lado calmaría las posibles quejas de padres preocupados y, por otro, haría el cómic más llamativo para lectores más jóvenes, quienes ahora tendrían un personaje más cercano a su edad con el cual identificarse. Así es como Bruce Wayne ve cómo los padres del joven trapealista Dick Grayson son asesinados a sangre fría (imitando el asesinato de sus propios padres años antes, lo que lo llevaría a convertirse en Batman) y

decide tomarlo bajo su ala. Bajo su tutela, Dick se entrena física y mentalmente para capturar a los asesinos de sus padres y poder ayudar a Batman en su cruzada contra el crimen con el nombre de Robin. Sin saberlo, Bob Kane y Bill Finger abrieron las puertas a un sinfín de personajes que seguirían la estela de Robin y que cambiarían por completo el rumbo de la industria del cómic de superhéroes. Con el tiempo, además de los ya mencionados Bucky, Speedy y Aqualad, el tándem héroe adulto y *sidekick* joven se repetiría una y otra vez: Sandman y Sandy, The Human Torch y Toro, The Flash y Kid Flash, Wonder Woman y Wonder Girl, Captain Marvel y Captain Marvel Jr. y tantos otros. La excepción a la regla fueron Star-Spangled Kid y Stripesy, quienes invirtieron los roles: el héroe era un adolescente y el *sidekick* era el adulto. La propia industria fue abandonando estas tendencias y, para la década de 1960, el género dejó de crear nuevos *sidekicks*. Las causas fundamentales fueron dos. Por un lado, Marvel Comics reformuló las convenciones del género, lo que permitió que jóvenes como Peter Parker o los X-Men pudieran ser los héroes de sus propios cómics, no figuras relegadas a la sombra de un personaje adulto. Los *sidekicks* ya establecidos, como Robin o Wonder Girl, lograrían encontrar su propia identidad con el paso del tiempo, convirtiéndose en Nightwing y Troia, respectivamente. Por otro lado, y posiblemente con mayor importancia, los propios lectores vieron la figura del *sidekick* como un posible problema. Incluso contando con la popularidad de la que gozaban estos superhéroes, este tipo de relación entre un adulto y un niño o joven dio lugar a interpretaciones menos bienintencionadas en sucesivos años, en especial teniendo en cuenta la naturaleza peligrosa de su «trabajo» y las posibles connotaciones homosexuales que se pueden entrever. Este discurso anti-cómic tuvo un calado desmesurado dentro de la industria, que cambiaría radicalmente en la década de 1950 para poder atajar las críticas ariosamente. Adentrarnos más en este tema requeriría más tiempo y espacio del que dispongo, lamentablemente, pero me basta con haber explicado, aunque sea muy sucintamente, la importancia de este tipo de personajes en la historia del cómic.

Habiendo establecido el origen de Robin, y por extensión el de todos los *sidekicks*,⁴ podemos ahora volver a la figura de Sancho y su relación con el cómic de superhéroes. Parece claro que tanto Sancho como Robin comparten, al menos, la misma posición relativa al héroe con el que se los relaciona. ¿Hasta dónde se extienden las funciones de estos dos personajes? Podemos centrarnos en dos tipos de funciones atendiendo a la naturaleza de cada una

⁴ Desde este punto en adelante, por motivos de espacio, me referiré a Robin como representante de todo *sidekick*, a menos que puntualice una característica exclusivamente suya.

de ellas: funciones intratextuales y funciones metatextuales. Mientras que las primeras se basan en la importancia de Sancho y Robin como *personajes* dentro de una trama, las segundas se centran en cómo Cervantes y Kane los usan como *herramientas* dentro de una trama. No obstante, esta distinción no implica necesariamente una brecha entre unas funciones y otras, dado que generalmente se encuentran en una relación de interdependencia. En otras palabras, Sancho y Robin son como son porque a sus respectivos autores les interesaba que fueran de esa manera para que la trama se pudiera mover como a ellos les interesaba. Esto no es nada nuevo bajo el sol (todo autor crea a sus personajes con un propósito definido), pero se da el caso de que en estos personajes se acumulan una serie de características que los hacen únicos en sus respectivos contextos.

En cuanto a las funciones intratextuales, la primera y más básica es la que mencionamos al principio de esta sección, la de ayudante. Sancho es el escudero de don Quijote, el encargado de portar las armas del caballero, así como de prestar cualquier tipo de servicio que el caballero necesite, como puede ser proveer alimentos, curar heridas o entregar correspondencia a Dulcinea del Toboso. Robin tiene un rol más activo en las peleas en las que él y Batman frecuentemente se ven implicados, pero no por esto su función principal difiere radicalmente de la de Sancho. Robin solía encargarse de recabar información para Batman sobre el villano de turno aprovechando su tamaño y juventud. ¿Quién podría sospechar de un niño, al fin y al cabo? Además, tanto Sancho como Robin pueden ser «rescatadores» si el héroe se encuentra en apuros, o «rescatados» si es el héroe el que se tiene que lucir. Una segunda función se desprende de la condición de ayudante, y es la de aprendiz. Dada la naturaleza paródica y humorística de la obra de Cervantes, Sancho es un caso atípico de escudero al ser un hombre adulto, casado y con una hija, cuando lo normal es que un escudero comenzara sus funciones con no más de 14 años. Robin es aún más joven: aunque no se especifica exactamente su edad, el «canon» acepta que Dick Grayson tenía sobre unos 12 años cuando quedó huérfano y comenzó su carrera como superhéroe. En lo que ambos modelos de personaje coinciden es en que su estancia con el héroe sirve como parte de su proceso de formación. Un escudero estaba destinado a convertirse en caballero, del mismo modo que un *sidekick* debía entrenarse para, un día, poder valerse por sí mismo o tomar el manto de su mentor, en caso de que este no pudiera continuar en el rol. Esta última faceta fue explorada dos veces en la

historia de Robin, cuando el personaje ya era conocido como Nightwing. La primera vez que Dick Grayson asumió el rol de Batman fue durante *Prodigal*, en 1994, en un tiempo en el que Bruce Wayne necesitaba re-evaluar sus funciones como Batman. La segunda, en 2009 y de la mano de Grant Morrison, fue debida a que Bruce Wayne se encontraba atrapado en el pasado tras la conclusión de *Final Crisis*. Dick nuevamente asume la identidad de Batman para evitar que el público notase la aparente muerte de su mentor.

Por otra parte, las funciones metatextuales se centran en, básicamente, establecer un contraste entre el *sidekick* y el héroe: usando el término inglés, el *sidekick* se convierte en un *foil* literario.⁵ El *sidekick* tiene unas características que, además de definir su propia personalidad, resaltan las características opuestas del héroe. Sancho Panza y don Quijote son el modelo primigenio de este contraste, el cual opera en varios niveles. Las diferencias entre el físico y la apariencia de ambos personajes son lo primero que salta a la vista. Sancho es bajo y regordete, mientras que don Quijote es alto y lánguido; la ropa de Sancho es la de un simple pastor, mientras que don Quijote va embutido en su desquebrajada aunque caballescra armadura; Sancho cabalga en una mula, don Quijote en Rocinante, el cual por muy demacrado que esté, no deja de ser un caballo. Aunque ambos personajes son parodias de arquetipos bien cimentados en la literatura europea de la época, Cervantes logra conservar el contraste básico entre caballero y escudero. Batman y Robin comparten una serie de contrapuntos similares. Batman es un adulto, Robin un adolescente; el uniforme de Batman es oscuro y tenebroso, diseñado para camuflarse en las sombras y causar pavor a sus enemigos, mientras que el de Robin es brillante y colorido.⁶ Como ya he mencionado, Robin fue creado *ex professo* para, entre otras cosas, hacer de Batman un personaje menos oscuro y más accesible para un público juvenil. Su caracterización física va de la mano con el otro tipo de contraste que el *sidekick* proporciona: un contraste de índole psicológico y emocional. Uno está en las antípodas del otro: Sancho es un personaje simple, humilde, pragmático, inculto y un tanto codicioso; don Quijote es un hombre educado, de buena familia, relativamente adinerado, honrado, idealista y bienintencionado. Pero por encima de todo, Sancho sirve como el contrapunto racional a la locura de don Quijote, su ancla con la realidad. Su presencia es necesaria para darle sentido al mundo imaginario de don Quijote, por mucho que este frecuentemente atribuya las palabras de Sancho a engaños o simple ignorancia. Sancho muchas veces es la voz de la razón en la pareja

⁵ El término inglés *foil* aparece por primera vez en la lengua en la década de 1580, derivado de la práctica de poner un papel metalizado (como el actual papel aluminio) detrás de gemas y piedras preciosas para incrementar su brillo.

⁶ El uniforme de Robin, así como su nombre, no están basados en Robin Hood, como mucha gente piensa. En realidad, estos derivan del petirrojo (*robin* en inglés), y su uniforme incorpora elementos del disfraz que usaba junto a sus padres cuando trabajaba como acróbata en el circo. Mucha gente ha comentado, con mayor o menor grado de cinismo, que el uniforme de Robin está diseñado para desviar la atención de sus enemigos, casi como si fuera un blanco humano.

⁷ *Batman* #426 a #429, diciembre de 1988 a enero de 1989.

y, por ende, la representación del sentido común que le falta a don Quijote. No debería ser sorprendente que Batman y Robin sean también dos caras de una misma moneda, dos pesos en una balanza en perfecto equilibrio. Batman es un personaje esencialmente trágico, su motivación para convertirse en un superhéroe viene dada por el asesinato de sus padres, algo que recuerda cada día de su vida. Si bien su origen también involucra la muerte de sus padres, Robin es capaz de encarar su vida con una actitud más positiva que contrarresta el eterno rumiar de su mentor. Sus bromas, su ingenuidad y su juventud recuerdan a Batman que su misión tiene como último objetivo proteger al inocente, no vengar a sus padres. Robin ancla en la realidad a Batman y no deja que se pierda en su propia angustia. Después de la muerte del segundo Robin, Jason Todd, en el ya clásico arco «*A Death in the Family*»,⁷ Batman pasa un tiempo sin *sidekick*, negándose a volver a poner en peligro a un adolescente en pro de su misión. Su comportamiento degenera rápidamente, volviéndose brutalmente violento y llegando casi a matar a sus enemigos. Tim Drake, quien se convertiría en el tercer Robin, logra deducir las identidades civiles de Batman y Nightwing y convencerlos de que Batman necesita un Robin tanto como ambos Robins necesitaron a Batman.

Como último punto de este análisis, es necesario recalcar la importancia de una función de la que dota Cervantes a Sancho y la cual va más allá de la caracterización del personaje. Como resultado de la suma de todas estas características ya mencionadas, Sancho es, en su más pura esencia, el «avatar» o «sustituto» del lector en la obra. Sin Sancho, don Quijote no tendría necesidad de poner en palabras los procesos mentales que le llevan a actuar de la manera en que lo hace. Si hubiera estado él solo cabalgando por las llanuras manchegas, hubiera visto a los célebres molinos y hubiera decidido cargar contra ellos, nadie le hubiera pedido una explicación. Tener un compañero que cuestiona sus motivos fuerza a don Quijote a tener que explicarse y, por tanto, explicar sus motivos al lector. Sancho se convierte en una herramienta del autor para evitar tener que recurrir a un narrador omnisciente y dotar a la trama de más dinamismo, y, al mismo tiempo, poder involucrar más al lector en la trama, haciendo las preguntas y observaciones que este haría. Dada la vital importancia de la obra cervantina en la literatura universal, esta función ha permeado en todo tipo de géneros, personajes y situaciones. Batman es un heredero de las novelas negras y de detectives, así como del género *pulp*, por lo que la introducción de Robin en la serie benefició enormemente

al personaje. Como en el caso de Sancho, al tener a Robin a su lado (máxime siendo todavía un aprendiz de detective), Batman necesita hacer verbalizar sus razonamientos para hacerlos claros para su *sidekick*. Un caso similar es el de Sherlock Holmes y John Watson: el detective brillante que logra resolver casos aparentemente imposibles solo con su aguda mente, y el *sidekick*-lector que necesita una explicación para poder entender qué es lo que ha pasado.

Conclusiones

Llegados a este punto de mi análisis, espero poder haber establecido unos lazos firmes y evidentes entre la obra cumbre de Miguel de Cervantes y un género tan alejado en el tiempo como lo es el cómic americano de superhéroes. Es cierto que don Quijote y Sancho Panza no fueron la primera pareja de héroe y *sidekick*: podemos incluso remontarnos al siglo XVIII antes de Cristo con Gilgamesh y Enkidu en la *Épica de Gilgamesh*, uno de los textos literarios más antiguos que se conocen. Sin embargo, pocas obras han calado tan profundamente en la literatura universal como lo ha hecho *Don Quijote de la Mancha*, por lo que sus dos protagonistas han pasado a ser el modelo patrón del cual sucesivas parejas se han servido. La palabra inglesa *sidekick* resulta extremadamente útil para describir el arquetipo de personaje de Sancho Panza, ya que engloba una serie de funciones y características que el español codifica con diferentes palabras, pero no logra capturar en un solo término: *ayudante*, *aprendiz*, *compañero*, *amigo* y *contrapunto*. La figura del *sidekick* desde Sancho Panza se ha convertido en un elemento casi tan importante como el propio héroe de la historia y, en muchos casos, incluso igual de importante que él. Los superhéroes del cómic son herederos directos de esta dicotomía: la creación de Robin facilitó la penetración del cómic en la cultura popular americana, desde los lectores más jóvenes hasta los más adultos, desde el lector casual hasta los críticos más serios. En resumidas cuentas, podemos asegurar que si hoy en día tenemos personajes como Superman y Batman y Robin, iconos modernos de la cultura popular, es sin lugar a debido a que hace más de cuatrocientos años, en un lugar de la Mancha de cuyo nombre alguien no quiso acordarse, cabalgó un hidalgo en su maltrecho corcel, acompañado de su escudero, un simple campesino sobre una mula, y vivieron las más célebres aventuras de toda la literatura española.

Bibliografía

- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Real Academia Española, Madrid, 2004.
- Coogan, Peter, «The Definition of the Superhero», en *A Comics Studies Reader*, ed. Jeet Heer y Kent Worcester, University Press of Mississippi, Jackson, 2009, pp. 77-93.
- Duncan, Randy, *The Power of Comics: History, Form & Culture*, Continuum, Nueva York, 2009.
- Kane, Robert, *Detective Comics* #40, DC Comics, Nueva York, 1940.
- Wright, Nicky, *The Classic Era of American Comic Books*, Prion, Londres, 2008.

Otra vuelta de tuerca al cervantismo: técnicas cervantinas en la obra de Tabitha Tenney y Mary Brunton

MIRIAM BORHAM PUYAL
Universidad de Salamanca

Introducción

Durante el siglo XVIII los novelistas se enfrentaron a la acusación recurrente de ser seductores a la caza de sus lectoras lo que, de hecho, las colocaba en una posición quijotesca. Como ocurría en la novela de Cervantes, la narrativa romanesca es vista como un género muy peligroso por su atracción para las jóvenes lectoras. Se afirmaba ya en la época que la lectora implícita acababa inmersa en ese mundo fictivo, identificándose con la heroína romanesca que vive extraordinarias aventuras y logra siempre su ansiado final feliz. Consecuentemente, la lectora quijotizada pone en práctica el sistema epistemológico de la narrativa romanesca en el mundo real para culminar, así, en el mundo extratextual el deseo que se veía truncado para ella a nivel diegético.

Puesto que esas lecturas parecían conllevar un peligro para las jóvenes, sus autores declararon que esos textos habían sido escritos para contrarrestar ese riesgo, desarrollando un juego metanarrativo que exponía los peligros de ciertos géneros o modos de lectura. Así aparecieron innumerables obras didácticas donde una joven veía alterada su percepción del mundo por la lectura excesiva de un género o autor concreto y, en consecuencia, comenzaba a actuar en el mundo extratextual siguiendo el código semiótico adquirido por su obsesiva lectura. Las consecuencias eran diversas: desde las más trágicas hasta las más ridículamente cómicas, pero la seducción literaria era un mal constante para el que debía hallarse cura. El quijotismo se ponía, así, al servicio de ciertas ideologías o teorías estéticas que usaban la novela con fines

didácticos para criticar obras de ficción inmorales o poco verosímiles, algo que ya se podía encontrar en Cervantes.

Con todo, pese a que estos autores persiguen crear en su público la idea de que sus obras constituyen un *antídoto* para el *veneno* literario que emponzoña la mente de sus lectoras, el que la mayoría de esos textos busque el mismo fin —esto es, *seducir* a su público para que adopte el conocido como «suprasistema ideológico» (*ideological supersystem*) (Wood 2003) y para que sienta empatía suficiente con la heroína y el autor como para seguir leyendo sus novelas— indica que esos lectores están destinados a convertirse, también, en un público igualmente maleable. En esa línea, William B. Warner (1998:213-214) describe cómo algunos de los pilares del auge de la novela en Inglaterra (y, más concretamente, algunos de los más representativos autores de la novela con fines didácticos que aparece a mediados de siglo) buscan lo que denominó una lectura absorta (*absorptive reading*) y una exagerada imitación automática (*automatic imitation*). En concreto, Warner menciona el destacado ejemplo de Samuel Richardson y su famosa *Pamela* (1740), la historia de una criada acosada por su noble señor y que logra resistir sus intentos de seducción para, finalmente, seducirle a él con su virtud y convertirse en su esposa. Richardson alega que la instrucción que pretende conseguir por medio de sus preceptos morales le exime de la acusación de promover el mismo tipo de seducción entre sus lectoras que la creada por la narrativa romancesca anterior. Sin embargo, sus generalizaciones prescriptivas y descriptivas siguen generando la posible aplicación del código semiótico ficcional al conjunto de su experiencia, por lo que el autor asume todavía una gran influencia sobre su lectora. Tal y como indica Sarah Raff (2006:466), ambos se convierten, respectivamente, en un mentor pigmaliónico y una Galatea literaria. Irónicamente, pues, el lector ideal de este tipo de ficción didáctica sería un quijote.

Más aún, Richardson emplea el mismo *romance* que condena para lograr esta particular atracción sobre sus devotas lectoras (Richetti 1999). En este sentido, la instrucción/seducción que la novela ejerce sobre el lector se ve reflejada de manera alegórica en la seducción literaria y literal que Pamela lleva a cabo con Mr. B en la novela misma (Raff 2006:474). Mr. B acaba viendo el mundo como Pamela y actuando de acuerdo a sus principios romancescos, al igual que las devotas lectoras adoptarán el suprasistema de Richardson, quien se convierte en el epígono de la novela moral que se desarrollará desde mediados de siglo. P. J. Pardo (1996:331), por ejemplo, ha defendido que el uso

que Pamela hace del *romance* para construir su propia historia —lo que ha denominado «romantic emplotment»— dentro del marco de la novela que pretende escribir Richardson permite al autor, como didacta, escribir una obra moralmente imbuida de los altos ideales del *romance* al tiempo que, como novelista, crea una obra en la que las narrativas romancescas y realistas están en constante diálogo. Ambos, Pamela y Richardson, emplean el *romance* para seducir a sus lectores con fines morales, además de para conseguir sus objetivos más materiales: matrimonio y éxito editorial, respectivamente.

La influencia de Richardson sobre otros autores es innegable, y sería imposible enumerar las novelas que aparecieron imitando su modelo de instrucción. Sin embargo, también surgieron autores que disientían, entre ellos Henry Fielding, quien con *Shamela* (1741) o *Joseph Andrews* (1742) demostró las consecuencias de ser una víctima del quijotismo richardsoniano, es decir, de la aplicación del código romancesco de su novela en la vida real. En contraste con Richardson, Fielding, empleando técnicas paródicas y metanarrativas aprendidas una vez más de Cervantes, propugnó a su vez su propio discurso moral y estético sobre lo que debía ser la novela y despertó a sus lectores de la absorción y la imitación quijotesca. Sin embargo, como parte de sus juegos metaficcionales, es el mismo Fielding quien desarrolla en *Tom Jones* (1749) un argumento romancesco similar al de *Pamela*, al menos en un sentido: el libertino/héroe que resulta ser el hijo natural de un noble y cuya naturaleza heroica se acaba imponiendo a la picaresca con su reforma y su transformación en el marido ideal. Tal y como ha indicado Pardo (2006:82-83), en esta obra el *romance* triunfa en un contexto antirromancesco, caracterizado por su naturaleza picaresca y realista y, mientras en *Don Quijote* la visión romancesca se ve aplastada o relegada a las historias secundarias, Fielding la valida a través de la creación de lo que denominó su «romance cómico» (*comic romance*). Para las lectoras poco críticas que no perciben la comicidad de Fielding, Jones y Pamela, por tanto, comparten de alguna manera su destino romántico y, más relevantemente, el hecho de que su final feliz valida la visión romancesca de la realidad.

El triunfo de esta visión causará que otras obras quijotescas y didácticas muestren la necesidad de superar el suprasistema romancesco que ofrecen estos autores y el canon por el cual Richardson y Fielding se erigen como modelos morales y literarios a imitar. En concreto, este artículo se centra en dos novelistas conservadoras de finales de siglo, una americana y otra británica,

quienes alzarán voces críticas contra esa integración romancesca en novelas didácticas y quienes convertirán a dichos autores cervantinos en el origen del quijotismo de sus heroínas.

Tenney y los peligros de la narrativa romancesca del Viejo Mundo

En el despertar de la nueva nación americana, política y literatura alimentaban sus respectivos discursos con la apropiación de ciertos tropos de la obra de Richardson. Así, tanto el presidente John Adams como los considerados primeros novelistas americanos emplearon dos heroínas de Richardson, Pamela y Clarissa,¹ como símbolos en sus mensajes políticos y morales: por un lado, la criada que logra casarse por encima de su posición y, por otro, la joven virtuosa que es violada y que, como consecuencia, muere corrupta, encarnan, respectivamente, el peligro del individualismo burgués británico —con el mercantilismo de casarse por dinero como emblema— y la joven nación americana, la tierra virgen, que corre el riesgo de ser corrompida por la colonización física, cultural y moral del Viejo Mundo.

En este contexto, Tabitha Tenney publicó su novela *Female Quixotism: Exhibited in the Romantic Opinions and Extravagant Adventures of Dorcasina Sheldon* (1801). Ya desde el título Tenney hace explícita su intención de emular a don Quijote, lo cual enfatiza comparando su novela en el prólogo a la misma con la de Cervantes (*Female Quixotism*, p. 3). La novela describe las aventuras quijotescas de Dorcas Sheldon desde su adolescencia hasta su senectud y se centra en la obsesión de esta por las novelas británicas, en especial las de Richardson, y en su imitación de los argumentos romancescos que encuentra en ellas. Dorcas es una auténtica quijote: cambia su nombre a Dorcasina, se viste y se comporta como las protagonistas de sus novelas; aspira a convertirse en una heroína romancesca a pesar de una apariencia poco propicia; posee una sanchesca compañera en su fiel dama Betty, quien también acaba imbuida del quijotismo romancesco de su señora; y, sobre todo, se ve expuesta a innumerables e hilarantes aventuras en las que su distorsionada visión del mundo la convertirá en víctima no solo de su propia ilusión, sino también de la manipulación de otros. Imitando la estructura episódica de la novela de Cervantes, Tenney construye una paródica galería de supuestos pretendientes y de situaciones romancescas —como encuentros románticos en solitarias arboledas, secuestros, fugas, equívocos, travestismo, correspondencias secretas, falsas identidades— que resaltan la poca verisimilitud de los

¹ Heroína epónima de la novela de Richardson publicada en 1748.

modelos literarios adoptados por Dorcasina, así como la falta de moralidad de algunos de ellos. La autora hace explícito su distanciamiento estético y moral de su predecesor. En una ocasión, cuando Dorcasina y un falso enamorado se encuentran en mitad de la noche, desafiando la autoridad patriarcal y todo sentido del decoro, el narrador afirma que «it would require the pen of a Richardson to describe the ecstasy [sic], and raptures of this meeting: but as mine pretends to no such powers, they shall be passed over in silence» (*Female Quixotism*, p. 85). Tenney desarrollará una narrativa más antirromancesca y más estrictamente didáctica, incluyendo parodias de la trama y el estilo de Richardson para evidenciar los peligros de su estilo y su validación de la visión romancesca.

Son varios los momentos en los que Tenney parodia la obra de Richardson. Por ejemplo, Tenney incluye y subvierte una escena típica de la novela sentimental británica en el secuestro de la heroína por parte de un falso enamorado, quien solo pretende divertirse a su costa. Tras intercambiar apasionadas cartas de manera clandestina, Dorcasina accede a encontrarse con él en el jardín, tras lo cual es secuestrada y encerrada en una casa aislada, donde le proveen de pluma, tinta y papel para escribir a su padre (*Female Quixotism*, p. 134), al igual que hicieron con Clarissa, la heroína de Richardson. La carta de Dorcasina, llena de clichés sentimentales, de nuevo parodia la de su predecesora. Más aún, la reacción de Dorcasina desafía las convenciones sentimentales de la lánguida y pasiva heroína sin recursos, presente en Richardson (Bannet 2007:563): ella escapa por la ventana y camina durante millas para volver a su hogar. Esta aventura de nuevo está al servicio de los objetivos paródicos de Tenney. Dorcasina, dolorida y magullada después de su aventura, reflexiona sobre ella de la siguiente manera, comparándola con las circunstancias de la heroína de otra novela de Richardson, *Sir Charles Grandison* (1753):

The very same accident has formerly happened to Harriot Byron, though she was, to be sure, rescued in a different manner; and Dorcasina's satisfaction would have been complete, had O'Connor chanced to have been her deliverer. Her vanity, which before needed no addition, was now raised to the highest pitch; and she began to think, if she thus killed people, at a glance, it would be her duty, whenever she appeared in public, to veil her charms (*Female Quixotism*, p. 140).

El contraste entre la antirromancesca heroína y su romancesca lectura de los acontecimientos no podría ser más cervantino. Más adelante, Dorcasina de nuevo hará referencia a esta novela, cuando se encuentre con dos pretendientes, los dos falsos —uno existe solo en su imaginación y el otro es su amiga Harriet disfrazada—, y exclame que se encuentra exactamente en la situación de Sir Charles Grandison, con un doble amor (*Female Quixotism*, p. 276).

Junto a estas referencias a *Clarissa* y *Sir Charles*, Tenney también parodia la visión y el argumento romancesco que Pamela construye. Lo hace en dos ocasiones. En primer lugar, cuando la cada vez más quijotizada Betty asume que un caballero ha venido a la casa, no a cortejar a su ama, sino a ella. La criada justifica su ilusión con el argumento de que «there has [sic] been such things in the world before now, as a gentleman's marrying a servant maid» (*Female Quixotism*, p. 208), lo cual, por supuesto, es una velada referencia a *Pamela*. En segundo lugar, Tenney lleva su parodia más allá y revierte los roles de la trama de Richardson. John, un criado del que Dorcasina se enamora, hereda la ropa de su amo y la divide en pilas para mandar a sus familiares, en una escena que rememora una similar en la novela de Richardson. John también aspira a casarse por encima de su posición, pero el intercambio de sexo y de posición social entre la seductora y el seducido aumenta la hilaridad de las consecuencias ridículas que semejante relación tendrá para ambos personajes, así como la burla de Tenney hacia su predecesor.

Finalmente, la estructura episódica y la rica galería de bribones que intentan aprovecharse del quijotismo de la heroína evocan la novela de Fielding, tal como han señalado Nienkamp y Collins (1992:xxii). Sin embargo, Tenney vuelve a Cervantes como fuente y opone la ilusión romancesca de su Quijote a la picardía de Jones, además de subrayar la imposibilidad de la realización de las aspiraciones románticas de Dorcasina: ni ella se convierte de repente en una heroína romántica, ni los vividores resultan ser en realidad caballeros andantes. En Tenney, como en Cervantes, el *romance* muere con la vuelta a la cordura de sus personajes, y las consecuencias del quijotismo, aunque hilarantes, no son tan benevolentes como en la narrativa romancesca cómica de Fielding. La narrativa realista y didáctica de Tenney, en este sentido, se aproxima más a la novela antirromancesca del español. Incluso las historias secundarias refuerzan la superación del *romance* a través de la parodia de las aspiraciones de Betty o a través de los prosaicos cortejo y matrimonio de la más realista Harriet, los cuales se llevan a cabo sin la hiperbólica retórica sentimental ni las convenciones

romancescas de largos años de noviazgo, devoción y separaciones, pero con penurias más típicas de la *vida real*: pequeños robos por parte del servicio, alguna dificultad económica, etc. Es decir, a pesar de la inclusión de la visión romanesca en su novela a través de la parodia, Tenney, a diferencia de sus predecesores, nunca la valida y la desecha a favor de un género claramente antirromanesco que busca despertar tanto a su heroína como a sus lectores de sus ilusiones sentimentales.

Mary Brunton y el evangelismo romanesco

En su primera novela, *Self-Control* (1811) Mary Brunton hace explícita su pertenencia a la tradición cervantina británica al presentar dos figuras quijotescas. En primer lugar, Julia Dawkins, una ávida lectora de novelas sentimentales, quien interpreta el mundo y actúa de acuerdo a los principios literarios que ha adquirido. Julia se deja seducir por cualquier novela, incluso aquellas consideradas más morales, o, más sorprendentemente, por las que poseen una figura quijotesca seducida también por novelas sentimentales, como es el caso de la conocida novela conservadora, *A Gossip's Story* (1796), escrita por Jane West:

Having no character of her own, Julia was always, as nearly as she was able, the heroine whom the last read novel inclined her to personate. But as those who forsake the guidance of nature are in imminent danger of absurdity, her copies were always caricatures. After reading Evelina, she sat with her mouth extended in a perpetual smile, and was so very timid, that she would not for the world have looked at a stranger. When Camilla was the model for the day, she became insufferably rattling, infantine, and thoughtless. After perusing the Gossip's Story, she, in imitation of the rational Louisa, suddenly waxed very wise---spoke in sentences---despised romance---sewed shifts---and read sermons (*Self-Control*, I, p. 131).

Esta adopción de distintos suprasistemas deriva en un quijotismo en el que Julia imita literalmente a las heroínas de las novelas que lee, y, por tanto, asume el discurso epistemológico y moral del autor como el código que moldea su conducta.

En esta línea de quijotismo como adopción de ciertas generalizaciones de origen literario y su aplicación a la experiencia cotidiana, la novela de Brunton posee un quijote mucho menos obvio, la protagonista, Laura Mandeville.

La novela comienza con Laura recibiendo las atenciones de su pretendiente, Hargrave, quien, en vez de proponer matrimonio, sugiere que se convierta en su amante. Horrorizada, Laura le expulsa de su presencia durante dos años, en los que espera que se reforme. Durante la novela, Laura debe una y otra vez armarse contra las intrigas de Hargrave, hasta que este, en su deseo de poseerla a toda costa, la secuestra y se la lleva a América. Laura logra escapar, primero saliendo de su prisión y luego navegando sola por un salvaje río americano. Hargrave muere tras limpiar su reputación, y Laura se casa con el antirromántico y moral De Courcy, quien la ha amado desde el comienzo.

Los ecos de las novelas de Richardson son evidentes y el hecho de que Laura se ha imbuido de su suprasistema también. Para comenzar, Laura es una heroína ejemplar que debe sufrir que su virtud se vea amenazada durante buena parte de la novela por Hargrave, al igual que Pamela o Clarissa. Además, de manera similar a Pamela, el arte de Laura es su expresión más íntima y a la vez más expuesta: sus cuadros se crean en su estudio, un espacio privado y feminizado, aunque se exponen a la vista de todos y se abren a la interpretación de todos aquellos que los contemplan, al igual que las romancescas cartas de Pamela sirven para conocerla de manera íntima y para ser criticadas por Mr. B y Mrs. Jewkes, la pícara ama de la novela de Richardson.

Laura logra rechazar a Hargrave en un principio, pero su visión *pameliana* le hace confiar en una reforma y en un futuro matrimonio. Esto se hace obvio no solo en el límite temporal que Laura le ofrece, sino también de manera más sutil a través de su actividad como pintora. Laura retrata a Hargrave como Leónidas en el momento en el que este deja a su familia para cumplir su deber. Representando a Hargrave ya como *pater familias* es un símbolo de las expectativas románticas que Laura posee. Sin embargo, a lo largo de la novela cada vez se hace más obvio que la influencia positiva de Laura sobre Hargrave no será suficiente para producir la reforma moral que Richardson, e incluso Fielding, presentan en sus respectivas novelas.

Brunton también critica la trama romancesca de Fielding. Por ejemplo, el cuadro en el que Hargrave aparece representado como Leónidas desencadena la siguiente conversación:

«But why were you so offended, that I compared your Leontine to Tom Jones?—Is he not a favourite of yours?»

«Not particularly so», said Laura.

«Oh why not?—I am sure he is a delightful fellow—so generous—so ardent. Come, confess—should you not like of all things to have such a lover?»

«No, indeed», said Laura, with most unusual energy; for her thoughts almost unconsciously turned to one whose character she found no pleasure in associating with that of Fielding's hero.

«And why not?» asked Miss Julia.

«Because», answered Laura, «I could not admire in a lover qualities which would be odious in a husband» (*Self-Control*, I, pp. 133-134).

Jones y Hargrave han sido descritos de manera similar en la primera parte de la novela, y el final de ambos podría ser el mismo. En este sentido, Hargrave, con su parecido a Jones o a Mr. B, aparece desde el comienzo como el representante del discurso del romance heroico o amoroso, mientras que su competidor, De Courcy, lo es de la novela moral que Brunton está escribiendo. Brunton explicita que su intención es muy distinta a la de sus antecesores; según afirma: «I merely intended to shew the power of the religious principle in bestowing self-command; and to bear testimony against a maxim as immoral as indelicate, that a reformed rake makes the best husband» (*Memoirs*, p. xlii). De esta manera, Brunton juega con las expectativas literarias y vitales de sus lectores, adquiridas de los ya mencionados autores y su argumento del vividor reformado (*reformed rake*); con ello demuestra que los lectores sufren el mismo tipo de quijotismo romántico que Laura debido a su adopción de un suprasistema moral que no puede trasladarse de la ficción a la realidad. Del mismo modo que Laura deberá despertar a la imposibilidad de sus esperanzas románticas, los lectores verán truncadas sus expectativas cuando Hargrave no solo no se reforme y se case con Laura, sino que se suicide. En vez de la feliz integración del *romance* en la realidad antirromancesca de *Tom Jones* o de *Pamela*, Brunton niega más radicalmente la validez de estas novelas como suprasistema moral por el cual regir la conducta de las jóvenes lectoras. Como alternativa, Brunton ofrece a su pretendiente: con su matrimonio feliz y sin sobresaltos, Laura, como todos los quijotes femeninos, renuncia a su error y se convierte en el modelo femenino ideal en el nuevo sistema moral que la autora presenta a través de su ficción.

Además, Brunton, adscribiendo los pasajes más inverosímiles de la historia a aquellos episodios que resultan de la trama de seducción de Hargrave, de nuevo resalta el peligro de la increíble trama romancesca de Richardson, por

su inscripción en una narración en la que prima la verosimilitud. Evocando el secuestro de Pamela y su intento de fuga, Brunton lo lleva al extremo con el secuestro y en el encierro de Laura en América, junto a su improbable escape a lo largo del río. Críticos literarios de la época, e incluso Jane Austen, comentaron lo extraordinario de estas escenas, rompiendo la imagen de realismo y naturalidad. La misma autora lo describe como un «remiendo» (*patch*) en una sobria narración (*Memoirs*, p. xlviii), lo cual apunta a la naturaleza paródica de la hiperbólica alusión, a su naturaleza de «caricatura», como las imitaciones poco críticas de la quijotesca Julia.

Refiriéndose de nuevo a Richardson y los elementos romancescos en su obra, en este caso la naturaleza extremadamente idealizada de algunos de sus personajes, Brunton escribe:

«You have such strict notions», said [Julia], «that I see Tom Jones would never have done for you.»

«No», said Captain Montreville, «Sir Charles Grandison would have suited Laura infinitely better.»

«Oh no, papa», said Laura, laughing; «if two such formal personages as Sir Charles and I had met, I am afraid we should never have had the honour of each other's acquaintance» (*Self-Control*, I, p. 136).

Mientras que la moralidad de Sir Charles es incuestionable cuando comparada con el carácter más verosímil pero poco ético de Jones, la virtud del primero es tan perfecta que la acción ni siquiera hubiera podido llegar a tener lugar. Por el contrario, el narrador describe a Laura como un personaje recatado y extremadamente moral que, sin embargo, no es perfecto ya que sus ideas están contaminadas con una visión romancesca del mundo (*Self-Control*, I, p. 205). A diferencia de Richardson, Brunton desarrolla un proceso para despertar a su heroína quijotesca de la ilusión romancesca que la caracteriza. Como parte de esta superación del *romance*, Laura comete errores que no solo ilustran las lecciones de la novela, sino que también contribuyen al «realismo psicológico» de la misma (Wood 2003:129). Laura posee una concepción romancesca del mundo tal como aparece en las novelas morales de mediados de siglo, por tanto es falible y debe superar sus errores de percepción con respecto a sus pretendientes y a ella misma, anticipando el realismo psicológico de las novelas de formación de Austen, por ejemplo. Más aún, esta

falibilidad no solo es más verosímil, sino que permite que sus heroínas sean personajes más atractivos y activos, ya que es la superación de sus expectativas románticas sobre sí misma y Hargrave la que permite que exista una historia feminocéntrica de descubrimiento y éxito personal.

A pesar de todo, Brunton no rechaza radicalmente el *romance* como género, sino que, al igual que Cervantes, Richardson o Fielding, dialoga con él y emplea elementos románticos para desarrollar un propósito didáctico que concibe como más adecuado que el propuesto por sus antecesores. Mezclando los atractivos del *romance* —la heroína ejemplar, la historia de la virtud femenina puesta a prueba, las aventuras y giros inesperados, el final feliz— con su deseo de retratar con detalle la naturaleza femenina y su visión metodista del mundo, Brunton desarrolla lo que los críticos han denominado «romance evangélico» (*Evangelical romance*) (Wood 2003:28), una obra didáctica envuelta en la agradable forma romancesca para, una vez más, poner la seducción quijotesca y la hibridez genérica cervantina al servicio del adoctrinamiento moral.

Conclusiones

Dialogando con Cervantes, y con Richardson y Fielding, a través de la ilusión quijotesca de su heroína, Tenney se convierte no solo en un importante eslabón en la tradición quijotesca femenina, sino en una novelista que merece el título de la «Cervantes americana». Su invocación a Cervantes mismo, los paralelismos evidentes con la novela del español, y su clara intención paródica acusan la influencia de *Don Quijote* en su crítica a sus predecesores literarios. A través de su ficción quijotesca, con su diálogo genérico y de género, estético y moral, con la novela sentimental escrita por novelistas británicos, Tenney construye una ficción que percibe más realista y didáctica, volviendo así a su origen cervantino.

Por su parte, Brunton enfatiza en sus novelas el peligro de que Richardson no aprendiera de Cervantes y no curara las aspiraciones romancescas de Pamela, negando la posibilidad de su realización, como hace Cervantes a lo largo de toda su novela, además de mediante la conversión de don Quijote en Alonso Quijano y su posterior desaparición. Además, Brunton critica a Fielding por permitir un final romántico y, en cierto sentido, inmoral en *Tom Jones*, en el que el antes libertino Tom se casa con la virtuosa Sophia. Bajo la perspectiva de esta autora podría decirse que Richardson crea una ficción tan inverosímil como los *romances* amorosos de las autoras que critica, mientras que Fielding es cervantista en su concepción de la novela como espacio eminentemente

antiromancesco y realista, pero permite que la picaresca se superponga al idealismo moral que el *romance* ha logrado aportar a Richardson. Brunton, con su prosa híbrida y su discurso metodista, predica un género al tiempo antiromancesco y antipicaresco, uniendo su objetivo estético y moral, aunque su experimentación formal se vea limitada por su obvio mensaje didáctico.

Ambas autoras se inscriben así en la tradición de la recepción y asimilación de Cervantes en la literatura en lengua inglesa, creando ficciones quijotescas que dialogan con géneros y autores anteriores para demostrar su superación en un género narrativo que consideran estética y moralmente superior y para advertir a sus lectoras de los peligros de la lectura indiscriminada. Por supuesto, esta validación de su propia ficción en comparación con la anterior y su claro objetivo didáctico las convierte de nuevo en figuras pigmaliónicas que buscan esculpir a sus Galateas lectoras con sus propios preceptos religiosos, morales o artísticos. Sus novelas se transforman así en posibles objetivos de nuevas ficciones quijotescas en ese infinito juego de espejos narrativos que es la tradición cervantina.

Bibliografía

- Bannet, Eva Tavor, «Quixotes, Imitations, and Transatlantic Genres», *Eighteenth-Century Studies*, 40.4 (2007), pp. 553-569.
- Brunton, Alexander, «Mémorial», en *Emmeline, with some other pieces*, Mary Brunton, Printed for Manners and Miller, Edinburgh, 1819.
- Brunton, Mary, *Self-Control*, Printed for Manners and Miller, Edinburgh, 1811.
- Nienkamp, J., y A. Collins, «Introduction», en *Female Quixotism: Exhibited in the Romantic Opinions and Extravagant Adventures of Dorcasina Sheldon* [1801], Oxford University Press, Oxford, 1992, pp. XIII-XXVIII.
- Pardo, P. J., «Novel, Romance and Quixotism in Richardson's Pamela», *Atlantis*, 18, (1996), pp. 306-336.
- «La tradición cervantina en la novela inglesa: de Henry Fielding a William Thackeray», en *Entre Shakespeare y Cervantes: sendas del Renacimiento*, ed. Z. L. Martínez y L. Gómez Canseco, Juan de la Cuesta, Newark, 2006, pp. 73-111.
- Raff, Sarah, «Quixotes, Precepts, and Galateas: the Didactic Novel in Eighteenth-century Britain», *Comparative Literature Studies*, 43.4 (2006), pp. 466-481.
- Richetti, John, *The English Novel in History, 1700-1780*, Routledge, London / New York, 1999.
- Tenney, Tabitha, *Female Quixotism: Exhibited in the Romantic Opinions and Extravagant Adventures of Dorcasina Sheldon* [1801], ed. J. Nienkamp y A. Collins, Oxford University Press, Oxford, 1992.
- Warner, William B., *Licensing Entertainment. The Elevation of Novel Reading in Britain, 1684-1750*, University of California, Berkeley, 1998.
- Wood, Lisa, *Modes of Discipline. Women, Conservatism, and the Novel after the French Revolution*, Bucknell University Press, Lewisburg, 2003.

El tratamiento mediático del III y el IV Centenario de la publicación de la Primera Parte del *Quijote*: análisis de las principales cabeceras españolas de 1905 y 2005

MARÍA ÁNGELES CHAPARRO DOMÍNGUEZ
Universidad Rey Juan Carlos

1. Introducción

En esta comunicación presentaremos la investigación titulada *La construcción social de la cultura: el Quijote como icono cultural en las representaciones mediáticas de las celebraciones del III y IV Centenario*, llevada a cabo entre octubre de 2007 y junio de 2011 en la Universidad Complutense de Madrid, bajo la tutela de los profesores Pilar Vega Rodríguez, del departamento de Filología Española III, y Joaquín María Aguirre Romero, de Periodismo III.¹

¹ El estudio en el que se basa esta comunicación es una tesis doctoral que fue defendida el 24 de junio de 2011 en la Universidad Complutense y obtuvo una nota de sobresaliente cum laude (Chaparro 2011).

2. Objetivos y justificación de la investigación

Esta investigación se ha centrado en la descripción del Quijote como un icono cultural, como un elemento clave en la construcción social de la cultura.² Para ello, hemos llevado a cabo un análisis de las celebraciones realizadas con motivo del III y IV Centenario de la publicación de la Primera Parte de la novela, más específicamente, de su tratamiento mediático, por entender que este análisis dejaría al descubierto la naturaleza simbólica creada por el personaje.

El objetivo principal de este estudio era comprobar la mutación simbólica que ha experimentado este personaje literario y arquetipo cultural hasta deducir las nuevas dimensiones alcanzadas por el Quijote, sus nuevas capacidades

² A lo largo de este trabajo escribiremos «Quijote» para referirnos al personaje y «*Quijote*», en cursiva, para aludir a la novela.

de simbolización. Queríamos observar cuál es la comprensión que hace de los «clásicos» la sociedad posmoderna, cuál es la comprensión de los mecanismos de funcionamiento de la semiótica de la cultura a propósito de un ejemplo concreto, como son los centenarios del *Quijote*.

Para lograr estos objetivos, hemos analizado el argumentario de los autores que escribieron en la prensa durante los dos centenarios, hemos extraído conclusiones acerca de la asimilación que el público hizo de este símbolo y hemos tomado en consideración la bibliografía que la celebración de los centenarios ha dejado tras de sí. Asimismo, hemos realizado una comparación entre la cobertura prestada por los diarios que vivieron ambas efemérides y hemos hecho un análisis de las representaciones iconográficas del *Quijote* y su autor en la prensa de 1905.

En cuanto a la justificación del estudio, hemos decidido estudiar este tema, enmarcado en el ámbito de la construcción social de la cultura, por la transcendencia de la figura del Quijote, una de las bases culturales de la Hispanidad, a ambos lados del Atlántico. Este arquetipo literario ha traspasado fronteras hasta llegar a convertirse en un mito que, como tal, ha ido cambiando su significado en función de las épocas históricas. Su imagen se ha ido transformando en paralelo a los cambios sociales.

3. Breve estado de la cuestión

Sobre Cervantes y su popular novela se han escrito miles de libros, capítulos y artículos en todo el mundo desde que se publicó por primera vez en 1605.³ Sin embargo, respecto al objetivo de nuestro trabajo —que ha buscado realizar un bosquejo sobre cuál fue la cobertura brindada por las principales cabeceras del país al III y al IV Centenario del *Quijote* durante 1905 y 2005, para, a partir de ahí, establecer una serie de conclusiones en cuanto al valor simbólico del Quijote en la sociedad—, no encontramos tanta variedad bibliográfica, más bien todo lo contrario. A continuación efectuaremos una selección de las obras más notables que conforman el estado de la cuestión de nuestra investigación.

Como resulta lógico, la producción bibliográfica cuyo fin es estudiar el III Centenario del *Quijote* es superior, en cuanto a número de obras, a la del IV, pues de este tan solo nos separan siete años.⁴ En cualquier caso, los trabajos de investigación relativos a esta materia cervantina tan específica son escasos. Entre los libros relativos a la efeméride de 1905 sobresale *El «Quijote» desde*

³ Según Jean Canavaggio, unos 3700 títulos que tratan sobre Cervantes, tanto de su vida como de su obra, han sido recogidos en la *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, de José Simón Díaz (1970).

⁴ Queremos dejar claro que en este apartado vamos a detenernos solo en aquellas obras de relevancia cuyo objeto de estudio es el III y/o el IV Centenario, no aquellas que se publicaron con motivo de ambas efemérides y que no realizan un estudio crítico sobre estas, como actas de congresos o catálogos de exposiciones. Tampoco nos detendremos en obras que, pese a hacer referencia en su título a la efeméride, sobre todo a la de 2005, no realizan un estudio crítico de la misma y se limitan a recoger diferentes exégesis de la novela, en muchas ocasiones.

el nacionalismo catalán, en torno al Tercer Centenario, de Carme Riera (2005). En él, Riera estudia el tratamiento que concedieron diferentes publicaciones catalanas a los festejos, como las revistas *¡Cu-Cut!* y *La Tralla*. Otra obra destacada es *1905. Tercer Centenario del Quijote*, de Francisco Javier Flores Arroyuelo (2006), donde el autor efectúa una visión general del desarrollo de dicha efeméride, haciendo hincapié en las numerosas conferencias pronunciadas en distintas instituciones con motivo de tal evento, como el Ateneo de Madrid o la Real Sociedad Geográfica.

Encontramos otra obra de obligada consulta para aquellos que quieran acercarse a las celebraciones de 1905. Se trata de *Crónica del Centenario del Don Quijote*, de los periodistas Miguel Sawa y Pablo Becerra (1905). Es una obra muy completa que, además de numerosos discursos pronunciados por personalidades ilustres por toda España en honor al *Quijote*, incluye crónicas de las actividades organizadas en las principales ciudades españolas y algunas extranjeras, una relación bibliográfica de los estudios más destacados publicados en 1905 sobre el *Quijote* y su autor, una biografía de Cervantes y otros documentos de interés.

En cuanto a artículos de divulgación, Pilar Vega ha estudiado en detalle las representaciones teatrales que tuvieron lugar en 1905 a modo de tributo a la novela de Cervantes. Ha publicado un capítulo de un libro («Las conmemoraciones teatrales del III centenario del *Quijote*», Vega 1994) y un artículo de investigación dividido en dos partes sobre esta cuestión: «Hasta dentro de cien años: el homenaje del teatro al Tercer Centenario del *Quijote*» (Vega 2006a y 2006b).

Antonio Ayuso es otro de los estudiosos del III Centenario del *Quijote*. En su artículo «*La Ilustración Española y Americana* ante el Tercer Centenario del *Quijote*» (2007), estudia la cobertura de dicha revista de la efeméride y concluye que esta no realizó un estudio crítico sobre la novela pues decidió focalizar toda su atención en su autor. Eric Storm, por su parte, en «El tercer centenario del *Don Quijote* en 1905 y el nacionalismo español» (1998) se detiene en las celebraciones, en su recepción en la sociedad y en la visión de la novela por los intelectuales de la época.⁵

La citada Carme Riera, por su parte, en «En torno al tercer centenario: el *Quijote* desde el nacionalismo catalán» (2004), realiza un pequeño bosquejo de lo que será su libro (Riera 2005), que hemos mencionado con anterioridad, mientras que Elías López Roldán hace un recorrido por las principales celebraciones del evento en «De cómo se celebró el III Centenario del *Quijote*» (2005).

⁵ Storm escribió, además, un capítulo de un libro («El Ateneo de Madrid y el Tercer Centenario del *Quijote* de 1905», 2008), donde realiza un detallado análisis de los discursos pronunciados en el Ateneo con motivo de las celebraciones, entre los que destacan Francisco Navarro Ledesma o Azorín.

En cuanto al estudio crítico de las celebraciones del IV Centenario, no encontramos ningún libro sobre esta materia, algo lógico si tenemos en cuenta, como ya hemos indicado, que de dicha efeméride solo nos separan siete años. La situación no resulta muy diferente si lo que buscamos son artículos sobre dicho tema.⁶ Khadija Warid, periodista marroquí, intervino en las jornadas «De Cervantes y el Islam», celebradas en Sevilla los días 19 y 21 de mayo de 2005, y realizó un somero recorrido por la cobertura del IV Centenario de la novela en la prensa marroquí, titulado «El IV Centenario del “Quijote” en la prensa marroquí» (Warid 2006).

Vemos, por tanto, cómo el estudio del IV Centenario del *Quijote* resulta escaso, causado quizá por la proximidad de esta fecha con la actualidad. Hemos observado, asimismo, que son muy pocos los textos que han estudiado la presencia del III Centenario en la prensa de la época.

4. Metodología del estudio

Como hemos adelantado, este trabajo se divide en varias áreas temáticas, siendo la más importante de ellas la que se centra en el estudio de la prensa de 1905 y 2005. Comenzaremos explicando cómo hemos abordado esta parte del estudio.

4.1. ANÁLISIS DE LA PRENSA DE 1905 Y 2005

Elegimos este medio de comunicación de masas, la prensa, por su relevancia e influencia en la sociedad durante ambas épocas históricas y, además, por criterios temporales, ya que en 1905 todavía no se había desarrollado la radio en España, ni mucho menos la televisión.

El campo de estudio de esta investigación ha abarcado dos etapas históricas diferentes, con el fin de poder establecer comparaciones, extrayendo así semejanzas y diferencias entre ambos periodos. En concreto, hemos analizado las informaciones periodísticas de los años 1904, 1905, 2004 y 2005. Tuvimos presente que las efemérides quijotesas tuvieron lugar en 1905 y 2005. No obstante, decidimos ampliar el periodo de estudio a un año menos en cada caso con el objetivo de estudiar cómo fue preparando la prensa a la sociedad ante la efeméride que llegaría en unos cuantos meses.

En el caso de 1905, hemos estudiado *El Imparcial*, *El Liberal*, *La Correspondencia de España*, *ABC*, *La Vanguardia*, *La Voz de Galicia*, *Las Provincias*, *El Liberal de Sevilla*, *El Correo de Guipúzcoa* y *La Crónica de Guadalajara*.

⁶ María Ángeles Chaparro ha publicado dos textos: «El diario *El País* ante el IV Centenario del Quijote» (2008), donde la autora realiza un análisis detallado de la cobertura de la efeméride por parte de la primera cabecera generalista de España, y «La prensa española ante la publicación de la primera parte del Quijote (2005)» (2009), un artículo que se detiene en diez cabeceras españolas, tanto generalistas como provinciales, con el fin de estudiar cómo estas cubrieron las celebraciones.

Seleccionamos periódicos de especial relevancia en la época, tanto madrileños (*El Imparcial*, *El Liberal* o *La Correspondencia de España*) como periódicos de otras regiones, con el fin de contar con un amplio abanico geográfico de noticias, reportajes y artículos de opinión. Así, por ejemplo, hemos podido observar si concedieron la misma importancia al III Centenario un periódico andaluz, otro vasco y otro madrileño.

En cuanto al año 2005, escogimos once diarios: cuatro de información general, o generalistas, seis provinciales o regionales en papel y un diario provincial digital. Los generalistas fueron *El País*, *El Mundo*, *ABC* y *La Vanguardia*. El primero, por ser el diario de información general de mayor tirada del país; *El Mundo* por ser el segundo en cuanto a importancia y difusión; en el caso de *ABC* y *La Vanguardia*, la elección estaba clara al haber sido seleccionados ya en 1905. Además, debemos tener presente que *ABC* es uno de los diarios generalistas más importantes de España y que *La Vanguardia* es el diario de cabecera de Cataluña.

En el caso de los regionales, hemos estudiado *La Voz de Galicia*, *Córdoba*, *Levante-El Mercantil Valenciano*, *Las Provincias*, *La Tribuna de Ciudad Real* y *Deia*. En cuanto a la selección concreta de los medios, tuvimos en cuenta varios factores: en primer lugar, que no pertenecieran a los grupos mediáticos dueños de las grandes cabeceras (*El País*, *El Mundo* y *ABC*, es decir, PRISA, Unidad Editorial y Vocento, respectivamente) ya que, de hacerlo, numerosas informaciones serían exactamente las mismas.

Además, procuramos que tampoco fueran del mismo grupo varios de los medios regionales, algo que reducía las opciones de selección, ya que existen numerosos grupos editoriales que copan las cabeceras provinciales. Otros criterios selectivos han sido la tirada del medio y la disponibilidad de consulta.

Para enriquecer el estudio decidimos incluir un diario digital, en este caso de Castilla-La Mancha (*La Crónica de Guadalajara*), por ser la comunidad en la que vivió don Quijote, lo que nos ha permitido establecer similitudes y diferencias entre este y los medios de papel. En total, entre los periódicos de 1905 y 2005, hemos estudiado 21 cabeceras repartidas por toda España.

En cuanto al modo de aproximarnos a las cabeceras, ha sido diferente según las épocas históricas. Así, hemos consultado los ejemplares de los diarios de 1905 a través de microfilms archivados en la Biblioteca Nacional, a excepción de *El Liberal de Sevilla*, *Las Provincias*, *La Crónica* y *El Correo de Guipúzcoa*, como explicaremos después.

La consulta de las cabeceras de 2005 fue diferente. En cinco de estos diarios (*ABC*, *El País*, *El Mundo*, *La Voz de Galicia* y *La Crónica de Guadalajara*) pudimos buscar los textos periodísticos referentes al IV Centenario gracias a sus hemerotecas digitales que, además de la edición *online*, archivan sus ediciones impresas, que son las que hemos estudiado, a excepción del diario manchego digital, como es natural.

El resto de periódicos los hemos consultado a través de los archivos existentes en la Biblioteca Nacional, de forma completa, como *Córdoba*, *La Tribuna de Ciudad Real*, *La Vanguardia*, *Las Provincias* y *Levante-EMV*, o parcial, como *Deia*.

4.2. OTRAS ÁREAS DE LA INVESTIGACIÓN

Otra de las áreas del trabajo se centra en el estudio de la producción bibliográfica quijotesca que han dejado tras de sí ambas efemérides. En este caso, hemos estudiado los libros publicados en 1905 y 2005 en cuyo título aparecía la palabra «Quijote». Dejamos fuera archivos sonoros, pinturas, grabados, planos, mapas y publicaciones periódicas, así como los libros que se publicaron fuera de España y de América Central y del Sur, es decir, los libros cuya lengua materna no es el castellano.

En cuanto al análisis de las representaciones iconográficas del *Quijote* y su autor en la prensa de 1905, hemos cotejado las ilustraciones que recogieron los diarios con las disponibles en el Banco de Imágenes del Quijote, del Centro de Estudios Cervantinos, y con otras fuentes, con el fin de averiguar su procedencia exacta.

Por último, realizamos una serie de entrevistas a varios expertos vinculados directamente con Cervantes y el *Quijote* con el fin de mostrar un punto de vista experto desde el campo de la filología sobre las celebraciones, ante la escasez de trabajos críticos relativos al IV Centenario. Estas entrevistas nos ayudaron a contextualizar todo el material periodístico analizado.

4.3 PRINCIPALES DIFICULTADES METODOLÓGICAS

El principal problema que planteaba esta investigación desde sus inicios era su notable extensión. Por esa razón, intentamos, en la medida de lo posible, acotar al máximo el objeto de estudio y definir escrupulosamente la metodología para no perdernos por ninguna rama quijotesca o cervantina.

Por otro lado, nos encontramos con serias dificultades a la hora de analizar varios diarios de 1905. Los mayores problemas surgieron con los periódicos

de Andalucía, Castilla-La Mancha, la Comunidad Valenciana y el País Vasco. En el caso andaluz, en la Biblioteca Nacional no se conservan los ejemplares completos de ningún diario de esa comunidad de 1904 y 1905. De hecho, a excepción de los periódicos madrileños, en este centro es imposible encontrar prensa regional de esos años. Tras realizar búsquedas infructuosas en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, del Ministerio de Cultura, y la Biblioteca de la Universidad de Sevilla, encontramos la solución en la Hemeroteca Municipal de Sevilla. Por desgracia, allí solo conservaban los ejemplares de 1905 de *El Noticiero Sevillano* y los fondos de *El Correo de Andalucía* a partir de 1908, pero nos hablaron de la edición sevillana de *El Liberal*, que empezó a publicarse el 6 de enero de 1901 y del que sí conservaban todos los números. No éramos proclives a seleccionar varias ediciones de una misma cabecera pero ante los numerosos problemas que encontramos, no tuvimos otra elección.

En el caso de Castilla-La Mancha nos ocurrió algo similar. Tras la inexistencia de fondos del periodo que nos interesaba en la Biblioteca Nacional, en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica y en la biblioteca de la Universidad de Castilla-La Mancha, consultamos el catálogo del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, que posee un catálogo virtual de publicaciones digitalizadas del siglo xx muy completo. Sin embargo, no encontramos en él ningún diario de 1904 y 1905, aunque sí que localizamos un semanario interesante: *La Crónica de Guadalajara*, que comenzó a publicarse en 1897. Tenía un carácter marcadamente noticioso, similar a los diarios de noticias, lo que hizo que nos decantáramos por él.

En cuanto a la Comunidad Valenciana, en este caso sabíamos qué diario queríamos consultar: *Las Provincias*, un periódico que nació en 1866 y que continúa publicándose hoy. Así, como en el caso de *ABC*, *La Vanguardia* y *La Voz de Galicia*, podríamos estudiar las informaciones de ambas efemérides. Buscamos los ejemplares de 1904 y 1905 de *Las Provincias* en la Biblioteca Nacional, en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica y en la Biblioteca de la Universidad de Valencia pero la búsqueda resultó fallida. En el único sitio donde estaban disponibles los ejemplares que necesitábamos era en la Hemeroteca Municipal de Valencia. Fue allí, por tanto, donde realizamos la recogida de datos valencianos.

Por último, encontramos dificultades en el caso del País Vasco. En esta ocasión, al no localizar diarios vascos de 1904 y 1905 en la Biblioteca Nacional, acudimos a la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Municipal de Donostia. Allí

encontramos un diario digitalizado que cumplía todos nuestros requisitos: *El Correo de Guipúzcoa*.

En cuanto al área referente a la producción bibliográfica quijotesca, observamos cómo se había producido una ingente explosión de títulos, especialmente en 2005. Por esa razón, decidimos acotar del modo que ya hemos explicado la búsqueda de dicha bibliografía. De lo contrario, si hubiésemos establecido unos criterios de búsqueda más laxos, este análisis bibliográfico no se podría haber incluido en la presente investigación, pues habría necesitado otra dedicada exclusivamente a él. Esta materia, que se aleja del objetivo central de nuestro estudio, es un campo prometedor para realizar futuras investigaciones.

5. Resultados: principales conclusiones

La asimilación que hizo la sociedad española del icono quijotesco en 1905 y 2005 con motivo de ambas efemérides estuvo muy condicionada por la información que le llegó a través de los medios de comunicación. Por ello, resulta crucial la visión que se transmitió del Quijote desde los principales periódicos del país a la ciudadanía, que han sido el objeto de estudio central del análisis. De este modo, hemos podido mostrar la mutación simbólica que ha sufrido el personaje literario en ambas fechas, extrayendo las nuevas dimensiones que ha alcanzado, así como sus nuevas capacidades de simbolización.

5.1. VALOR SIMBÓLICO DEL QUIJOTE

Durante los cien años que separan a ambas efemérides ha variado notablemente la visión del clásico desde las páginas de los diarios: ha pasado de ser el símbolo y orgullo del país, un gran icono al que venerar, a ser una novela, un clásico que proteger de cualquier tipo de ideología y un objeto de consumo. En 1905, la novela fue considerada un símbolo de España, un orgullo de la nación que debía ayudar a levantar la moral de la población, vapuleada tras el desastre del 98 y la corrupción del país. El *Quijote* era concebido, además, como un auténtico manual de todos los saberes, y su protagonista, como un modelo a seguir, al contener todas las virtudes humanas.

En 2005, en cambio, encontramos muy pocos textos periodísticos que considerasen al Quijote como un icono o un símbolo. De hecho, buena parte de los artículos estudiados denuncia precisamente esta circunstancia, que se hayan apropiado de la novela ideologías variopintas a las que poco importa el valor artístico de la misma, hasta convertirla en un símbolo multicolor.

Esta transformación de la visión de la novela y su protagonista en la prensa tuvo como principal causa el cambio histórico, político, cultural y social que se produjo en España durante el siglo que separó ambas efemérides.

Sin embargo, otro factor que también pudo influir fue el tipo de autores de dichos textos periodísticos, muy diferentes entre uno y otro año, siendo mayoritariamente humanistas y escritores en 1905, y periodistas y columnistas en 2005. Es decir, mientras que en el III Centenario las columnas de opinión eran escritas por personas que, en la mayoría de los casos, conocían, habían leído y estudiado la novela, en cambio, los mismos columnistas que escribían en el IV Centenario sobre política o sociedad, se sintieron autorizados para dar muchas veces una pobre y estereotipada visión personal sobre la obra y su protagonista.

Observamos, por tanto, cómo esta investigación aporta un dato interesante relativo a la sociología de la figura del periodista. En 1905, el periodista era un intelectual, un escritor, mientras que en 2005 las personas que publicaban noticias en los medios eran redactores, profesionales de la comunicación. Los intelectuales, como pueden ser escritores o académicos, únicamente escribían de forma esporádica textos de opinión.

Esta falta de especialización de 2005 es otra de las causas que explica por qué mientras que en las páginas de los diarios de 1905 se produjo un auténtico debate intelectual, con artículos densos y profundos que trataban de dar a conocer o recordar diferentes aspectos destacados de la novela y de su autor, en 2005 en cambio el debate, si es que lo hubo, tuvo marcados tintes populistas, con un Quijote muchas veces utilizado como percha informativa para criticar al político de turno.

5.2. ACTIVIDADES CONMEMORATIVAS

Estas marcadas carencias en cuanto a calidad periodística de 2005 respecto a 1905 van en paralelo a lo que sucedió en la creación y organización de las actividades conmemorativas. En 1905 se convirtieron, la mayoría de las veces, en auténticos homenajes, por la oficialidad, solemnidad, previsión y autoridad con las que se organizaron. En 2005, en cambio, los actos fueron concebidos, en numerosas ocasiones, como mero espectáculo, donde lo que menos importaba en muchos casos era la figura del hidalgo.

En 2005 se sucedieron, por lo general, actividades variopintas a lo largo del año de forma atropellada, sin previsión ni planteamientos previos que

hubieran permitido extraer ideas o propuestas interesantes a medio y largo plazo. Así, mientras que 1905 se concibió una efeméride cultural, intelectual y, en muchas ocasiones, elitista, donde se trató de profundizar en el estudio de la novela, en 2005, en cambio, las actividades fueron auténticos espectáculos, promocionados con grandes campañas de *marketing* donde el *Quijote* se convertía en una mera excusa para generar ingresos o en un deber de Estado, el «carro» al que nadie quería dejar de subirse.

Sin embargo, hemos de reconocer que hubo varias excepciones en esta tónica mediocre de actividades. Entre ellas, destacan las conferencias y actos organizados en las diferentes universidades españolas y en el seno del Centro de Estudios Cervantinos, con el Banco de Imágenes del Quijote y la *Gran Enciclopedia Cervantina* como grandes logros con visión de futuro.

Como consecuencia de los planteamientos de ambas efemérides, cuyo origen también fue muy distinto —intelectual, en el caso del primero y político, en el segundo— resulta comprensible que en el plano académico, las diferencias entre uno y otro periodo de nuevo fueran notables, en favor de la producción intelectual de 1905.

No queremos pasar por alto cómo fue la cobertura mediática de ambas efemérides en cuanto a volumen y tipos de textos periodísticos. En 1905, destaca el trabajo de *El Imparcial*, que fue el impulsor del III Centenario gracias a Mariano de Cavia, seguido de *El Liberal* y *Las Provincias*, con la noticia y el artículo de opinión como los géneros más utilizados. En 2005, *La Tribuna de Ciudad Real* se sitúa a la cabeza en cuanto a volumen de informaciones publicadas, seguido de *ABC* y *El País*, con la noticia y el reportaje como géneros destacados. Observamos, por tanto, cómo los géneros de opinión, donde se contextualizan, interpretan y valoran los hechos noticiosos, solo ocuparon un papel destacado en 1905.

5.3. VISIÓN HISPANOAMERICANA Y PRODUCCIÓN BIBLIOGRÁFICA

Por otro lado, este análisis, al tener como protagonista al Quijote, que ocupa un lugar destacado en el imaginario hispánico, ha tenido dos ámbitos de estudio: España e Hispanoamérica. Las celebraciones quijotesas celebradas al otro lado del Atlántico, cuantiosas, apenas se vieron recogidas tanto en la prensa española de 1905 como en la de 2005, a pesar de los lazos culturales y sociales que unen históricamente a España con América, lo que supuso, desde nuestro punto de vista, un claro menosprecio hacia dicho continente.

En cuanto al valor simbólico del Quijote en las celebraciones americanas, a tenor de lo leído en la prensa española, en 1905 se vio en el Quijote una clara unión con la antigua metrópoli y se sintió por la obra una profunda admiración, por encima de los odios políticos, dejando atrás las costosas independencias logradas pocos años antes. En 2005, en cambio, la visión que se tuvo del clásico fue más heterogénea: hubo escritores que destacaron el valor universal de la obra, hasta el punto de considerarla la base de la novela hispanoamericana; otros intelectuales o políticos, en cambio, resaltaron el carácter luchador y heroico del hidalgo, ignorando el valor literario de la obra y sus lazos con España.

Por otro lado, la producción bibliográfica de obras relacionadas con el *Quijote* también fue muy distinta en una y otra efeméride. Dejando a un lado su volumen, que fue significativamente mayor en 2005 debido al notable desarrollo registrado en el mercado editorial durante el siglo xx y comienzos del xxi, los tipos de libros publicados en uno y otro año fueron diferentes. En 1905 se editaron numerosos discursos y conferencias pronunciadas con motivo de la efeméride. Esta práctica tiene gran valor hoy en día como fuente documental ya que ese año se produjeron intervenciones públicas notables de personajes célebres de la talla de Navarro Ledesma, Menéndez Pelayo o Ramón y Cajal. Esas conferencias plasmadas en papel son, por tanto, valiosos estudios quijotescos.

En 2005, en cambio, el tipo de obra más publicada fue el catálogo de exposición. Aunque no queremos menospreciar el valor de algunos de ellos, que incluyeron aportaciones de interés de diferentes intelectuales, hemos de reconocer que este tipo de publicaciones tiene como parte central, en general, una sucesión de fotografías de los objetos mostrados, cuyo interés es, desde nuestro punto de vista, inferior al que puede tener una obra de creación o un estudio.

En este análisis hemos constatado, además, que con motivo del IV Centenario, o mejor dicho, con la excusa del mismo, salieron al mercado libros que poco o nada tuvieron que ver con el *Quijote*, aunque este no dejó de aparecer en sus títulos. Utilizaron la novela de Cervantes como mero pretexto para obtener beneficios, sin aportar nada nuevo sobre la misma.

En este trabajo hemos visto cómo el Quijote tiene un sentido proyectivo. Es un espejo donde se refleja la sociedad. En 1905 el hidalgo se convirtió en un símbolo de la patria, ya que los españoles, tras la traumática pérdida de las colonias, necesitaban un asidero al que agarrarse que les transmitiera la idea de su grandeza en el mundo, pues el Quijote era un auténtico héroe

universal que había nacido en España. En 2005, en cambio, el consumismo que impregnó la sociedad se vio reflejado en la visión del personaje y su novela, que fueron tratados como meros objetos de consumo, como productos de *marketing*. El Quijote, por tanto, es un ente cambiante que refleja el tránsito social de 1905 a 2005.

Bibliografía

- Ayuso Pérez, Antonio, «La Ilustración Española y Americana ante el Tercer Centenario del Quijote», *Revista Espéculo*, 35 (2007), <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/tricente.html>. (Fecha de consulta: 12/05/2012.)
- Chaparro Domínguez, María Ángeles, «El diario *El País* ante el IV Centenario del Quijote», *Revista Espéculo*, 40 (2008), <http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/quipais.html>. (Fecha de consulta: 15/05/2012.)
- «La prensa española ante la publicación de la primera parte del Quijote (2005)», *Anales Cervantinos*, XLI (2009), pp. 285-315.
- *La construcción social de la cultura: el Quijote como icono cultural a través de las representaciones mediáticas de las celebraciones del III y IV centenario*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 2011, <http://eprints.ucm.es/13784/>. (Fecha de consulta: 15/05/2012.)
- Flores Arroyuelo, Francisco Javier, 1905. *Tercer Centenario del Quijote*, Nausicaä, Murcia, 2006.
- López Roldán, Elías, «De cómo se celebró el III Centenario del Quijote», *Barcarola*, 65-66 (2005), pp. 273-278.
- Riera, Carme, «En torno al tercer centenario: el Quijote desde el nacionalismo catalán», *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 94 (2004), pp. 48-67.
- *El «Quijote» desde el nacionalismo catalán, en torno al Tercer Centenario*, Destino, Barcelona, 2005.
- Sawa, Miguel, y Pablo Becerra, *Crónica del Centenario del Don Quijote*, Antonio Marzo, Madrid, 1905.
- Simón Díaz, José, *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, tomo VIII, Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, Madrid, 1970.
- Storm, Eric, «El tercer centenario del *Don Quijote* en 1905 y el nacionalismo español», *Hispania: Revista Española de Historia*, 199 (1998), pp. 625-654.
- «El Ateneo de Madrid y el Tercer Centenario del Quijote de 1905», en *Don Quijote en el Ateneo de Madrid*, ed. N. Martínez de Castilla, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2008, pp. 11-47.
- Vega Rodríguez, Pilar, «Las conmemoraciones teatrales del III centenario del Quijote», en *Actas del Congreso Teatro. Siglo xx*, Universidad Complutense, Madrid, 1994, pp. 352-368.
- «Hasta dentro de cien años: el homenaje del teatro al Tercer Centenario del Quijote (I.ª parte)», *Revista Espéculo*, 32 (marzo 2006), <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/quicente.html>. (Fecha de consulta: 12/05/2012.)
- «Hasta dentro de cien años: el homenaje del teatro al Tercer Centenario del Quijote (II.ª parte)», *Revista Espéculo*, 33 (julio 2006), <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/qpvga2.html>. (Fecha de consulta: 12/05/2012.)
- Warid, Khadja, «El IV Centenario del “Quijote” en la prensa marroquí», en *De Cervantes y el Islam*, ed. N. Martínez de Castilla, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2006, pp. 349-354.

El impacto en los estudios feministas cervantinos del IV Centenario del *Quijote*

ALEXIA DOTRAS BRAVO

Centro de Literatura Portuguesa / Escola Superior de Educação de Bragança

Introducción

El origen de un estudio como este se remonta a 2008, año en que me acerqué, desde los estudios de la recepción del *Quijote* —base de mi perspectiva teórica cervantista desde hace años— al impacto que tuvo sobre la literatura infantil el IV Centenario de la obra cervantina (Dotras Bravo 2011b). En 2010 hice lo propio con los estudios geográficos, dentro de un contexto de estudios comparados (Dotras Bravo 2011a). Hoy quiero estudiar la perspectiva feminista, atraída por una primera aproximación a las mujeres del *Quijote* en un congreso de la asociación francesa SATOR en 2010.

En primer lugar, cabe señalar que el marco político, cultural y económico de 2005 viene acentuado por una época de bonanza económica que afectaba favorablemente al país y a las comunidades autónomas. Así, en Castilla-La Mancha sirvió para promocionar la región cultural, económica e industrialmente, con un capital inicial de seiscientos mil euros, intentando borrar esa imagen de tierra atrasada y poco industrializada. Por su parte, el gobierno central decidió en 2002 fomentar la promoción de Alcalá de Henares como capital europea, así como la lengua y cultura españolas. Sin embargo, no solo desde el ámbito político se ha regulado el IV Centenario, varios sitios de internet pretendieron reunir y sistematizar la producción cervantina; la página web de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes,¹ nacida hace años de la colaboración entre la Universidad de Alicante, la Fundación Botín y el Banco Santander, intentó reunir toda la información sobre el mismo, pero se estancó casi en el mismo momento de su aparición, en torno al día del libro de 2004, ya que todas las

¹ En <http://bib.cervantesvirtual.com/IVCentenario/>. (Consultado el 17 de julio de 2012.)

actividades que anuncian no pasan de 2004, pasó incluso una época en la que daba error (2011) y a día de hoy está totalmente desactualizada, pero visible, y no ofrece un verdadero panorama de lo que fue el IV Centenario. Se contabilizaron los eventos en diferentes medios (dos mil señala www.diversica.com,² en enero de 2005, que servía también para promocionar la página de Cervantes Virtual).

Hoy en día, esa efeméride olvidada en la época intermedia, vuelve a reponer sus sitios en internet porque, probablemente, estamos inmersos en la preparación de las dos fechas que se avecinan: 2013 para las *Novelas Ejemplares* y 2015 para la Segunda Parte del *Quijote*. Sin embargo, aún hay algunos campos por explorar de esa influencia en los estudios críticos. Una cosa es clara: muchos de los ámbitos científicos ampliaron y relanzaron sus investigaciones gracias al centenario. Es decir, la conmemoración del *Quijote* de 1605 ha sido la excusa para realizar reuniones científicas, publicar volúmenes colectivos y crear eventos divulgativos, realizando con el *Quijote* eso que venimos contemplando desde las puertas del IV Centenario: la aplicación de la obra cervantina a todas las disciplinas habidas y por haber, en entornos a menudo didácticos, pero también artísticos, sociológicos o científicos —de las llamadas ciencias duras, como la matemática, aplicada sobre todo a enseñanzas medias, pero también con otros objetivos—.

Por ello, podemos establecer una serie de elementos comunes en estos terrenos tan dispares. En primer lugar, se da este rasgo que acabo de comentar: la conveniencia. Resultó ventajoso proponer en cualquier disciplina homenajear al escritor alcalaíno, ya que sería bienvenido y de interés general. El sentido de la oportunidad y la visión eficaz llegó a todos los dominios.

En segundo lugar, destaca la interdisciplinaridad. Que otras literaturas radicalmente distintas (en principio, como la infantil), otras materias humanísticas (como la geografía) o movimientos sociales e ideológicos (como el feminismo), se aproximen a una obra con cuatrocientos años, movidos por la presión y el peso de doscientos años de encumbramiento de la obra cervantina, por un espíritu genuinamente forzado, no deja de ser sorprendente. Por tanto, se mezclan el interés y la vocación interdisciplinar de la investigación actual.

Como resultado, en tercer lugar, estudiosos de otras ramas, más o menos paralelas, se hacen cervantistas por un año, mientras que cervantistas se dedican a la cuestión específica durante un tiempo concreto y cerrado. Unos y

² En <http://www.diversica.com/tecnologia/archivos/2005/01/don-quijote-tambien-festeja-en-internet.php>. (Consultada varias veces desde 2009, que dio error en 2011 y que hoy se encuentra de nuevo, 17 de julio de 2012.)

otros entran en territorios que no son los propios *in strictu sensu*, ya sea focalizando el contenido en el *Quijote* para hablar de su propia materia, ya sea ampliando los foros posibles de discurso académico para hablar del *Quijote*.

En cuarto lugar, y casi como una anécdota —que no lo es tanto—, en los ámbitos estudiados existe siempre una edición de la UCLM, que no desaprovechó ninguna de las áreas del saber para publicar volúmenes colectivos conmemorativos, incluso varios del mismo asunto como en el caso de la LIJ o la lectura escolar del *Quijote*.

Y por último, sobresale en cada caso un volumen que supone el hito de la cuestión, casi siempre llegado de las manos de los no cervantistas, creando un aparato bibliográfico sin precedentes, depositario de una visión enriquecida por las diversas perspectivas desde filólogos cervantistas hasta no filólogos no cervantistas.

Todos estos elementos, aplicables a las áreas del saber estudiadas hasta ahora, también establecen el contexto de los estudios feministas y su conmemoración del IV Centenario del *Quijote*.

El *Quijote* y los estudios feministas

Para introducir la historia del feminismo cervantino desde la perspectiva crítica, podríamos mencionar las noticias que ofrece José Montero Reguera (1997:176-180) sobre el feminismo, pero también sobre el amor y el erotismo (2005:144-152), sobre todo en lo relacionado con los trabajos de Márquez Villanueva de los años setenta y Ruth El Saffar en los ochenta, a los que se suman «Avalle-Arce (1974), Murillo (1980), Forcione (1991), El Saffar (1984) y Zavala (1992)» (Rubio 2005:xviii) y varios estudiosos habituales presentan trabajos en reuniones científicas y publican obras en este siglo xxi. Son feministas algunas de las aproximaciones (Falcón 1997, Zavala 1995, El Saffar 1984, Rubio 2005), por un lado, y por otro lado, surgen los defensores del romanticismo tradicional y del papel de mujer de la casa y del hombre y hasta detractores por exceso liberal (hombres, sobre todo, del xix e inicios del xx: Diego Clemencín, Vicente de los Ríos, González de Amezúa, Concha Espina).¹

Los personajes femeninos de la obra cervantina resultan ser prototípicos en relación al personaje femenino literario de la época. Como aseguran María Teresa Lozano y María Pilar Moreno Agudo (1995:106), el autor «configura a la mujer como alegoría constante del universo renacentista, manierista y barroco». Pero también acabaron por transformarse en iconos de formas de

¹ Las referencias, diluidas, se recogen en los trabajos de Isabel Navas Ocaña, 2008.

vida nuevas, de diferentes perspectivas, como la pastora Marcela en símbolo de la libertad femenina para escoger marido, o Dorotea como símbolo de inteligencia (Madariaga 1978:73-88) o de sensualidad (Fajardo 1984:89-108) y, sobre todo, a Dulcinea como representación de la utopía amorosa, del más platónico amor. Pese a los esfuerzos actuales para ver en Dulcinea aspectos no excesivamente románticos, y sí paródicos, lo que predominó en la crítica hasta la segunda guerra mundial fue la visión de Dulcinea como ideal del amor, un mito o un símbolo del más elevado, la fe de don Quijote y la gloria eterna desde la Restauración y, sobre todo con la generación del 98. En palabras de Javier Herrero (1982:24),

from the Romantic movement, the criticism of the nineteenth and a great part of the twentieth century inherited the conception of Dulcinea as the embodiment of Don Quijote's idealism, nobility and, even, exalted religiosity, qualities which denoted a spiritual greatness which stood symbolically for the essence of the Spanish soul. Dulcinea, as the personification of Don Quijote's dream, represented the great ideal of virginal Spain...

La crítica feminista existe desde los años revolucionarios del XVIII y ha entrado en la interpretación de textos como otras marginales, sobre todo en la actualidad: la ecológica, la de los estudios culturales, las literaturas minorizadas, la literatura infantil, etc., con mucho éxito. No obstante, no existen estudios históricos aplicados al *Quijote* al estilo de los geográficos o históricos, por ejemplo. No se dio en 1905 un trabajo comparado entre feminismo y cervantismo; aun así, la unión de las dos áreas se remonta a una fecha, de todas formas, conmemorativa: 1916, año de la aparición del trabajo de Concha Espina (2005:101-164).

Ante los autores y obras canónicas se da una doble posición de la crítica, que sucede por ejemplo con autores como San Juan de la Cruz, Unamuno o Federico García Lorca:

Por un lado, la denuncia de actitudes misóginas en la representación literaria de las mujeres y, por otro lado, y en la órbita contraria, la posibilidad de recuperación de las consideradas «grandes obras» a partir de una re-lectura en clave feminista (Navas Ocaña 2008:574).

Según Navas Ocaña, la crítica pasó de considerar a Cervantes como un caballero, debido al respeto por la mujer, a juzgarlo como feminista por la defensa de la libre elección de marido por parte de la mujer. En verdad, la expresión de libertad de los personajes femeninos en las obras cervantinas gana en la elección de marido, ya en obras narrativas, ya teatrales. En esta órbita están Concha Espina, Edith Cameron, Pilar Oñate y Carmen Castro. Del otro lado, se levantan voces sobre la misoginia de Cervantes y su antifeminismo: Vicente de los Ríos, González de Amezúa, Ann Sears o Jacques Joset (Navas Ocaña 2008:573-590).

En la actualidad se tiende a una «feminización» de la obra cervantina desde el psicoanálisis y a una indeterminación de la frontera entre lo masculino y lo femenino, aceptando la más clara presencia femenina, y casi feminista para la época, respecto de los núcleos temáticos femeninos: la honra, la libre elección de marido, y la libertad como un bien intrínseco al ser humano.

Aunque no forme parte del objeto de estudio presente, uno de los enfoques más habituales pasa por las *Novelas Ejemplares*, por la evidente presencia femenina, analizada desde presupuestos también misóginos. Esta última opción se desarrolla con los estudios de Theresa Ann Sears que defiende la presencia del matrimonio como una forma de opresión de la mujer (Navas Ocaña 2008:580). Sin embargo, la crítica tiende a los tres asuntos femeninos citados anteriormente para las *Novelas Ejemplares*: la cuestión de la libertad, que tanto preocupó a Miguel de Cervantes, y que asumen varios personajes femeninos, la libre elección de marido por amor y, por último, la honra, motivos todos interrelacionados.

La complejidad del universo cervantino en las *Novelas* cuenta con mujeres hermosas y virtuosas, descritas por los otros personajes, pero también con protagonistas malévolos, característica bien patente en sus acciones casi de brujas y mujeres de mala vida (Gil López 1981:397-408).

Ya en el contexto de 2005 dos volúmenes constituyen la conmemoración propia de la época. Uno surge de la UCLM, el otro de una institución feminista y literaria, no cervantista, como en el caso de los estudios geográficos.

Es este último volumen el que supone el punto de inflexión en 2005. Se trata de *El Quijote en clave de mujer/es*, editado por Fanny Rubio, escritora y miembro del Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid. Podríamos resaltar varios rasgos característicos: a la manera del volumen-hito de los estudios geográficos, se reproducen los estudios de las pioneras que hablaron sobre los personajes femeninos y de perspectivas

feministas: María Zambrano, Concha Espina, Carmen Castro o Lidia Falcón; por otro lado, la clave reside en conjugar colaboraciones de filólogos cervantistas como Manuel Fernández Nieto con críticas-escritoras de la talla de Mariana Mayoral a feministas reconocidas como la propia Fanny Rubio. El resultado es un trabajo de amplia difusión que mezcla cervantistas —feministas y no feministas— con no especialistas, pero sin establecer fronteras claras, ya que la mayor parte se dedica a la Literatura Española.

Por ello, los trabajos basculan desde los más claramente feministas, como el primero, de Teresa Langle de Paz, hasta aquellos que emplean herramientas filológicas y referencias críticas clásicas en el cervantismo, como el segundo, de Julia Barella.

El segundo volumen conmemorativo sale de la imprenta de la UCLM. En la presentación la coordinadora, Teresa Marín Eced, afirma que «no pretende ser un estudio sobre el *Quijote* (...). Tampoco es un libro de crítica literaria feminista» (Eced 2007:9). Por tanto, no supone la relevancia histórica que el otro volumen sí presenta. «Son simplemente “comentarios de la lectura” hecha por un grupo de mujeres interesadas en el tema» (Eced 2007:9), todas ellas manchegas y, específicamente, conquenses, o vinculadas a las tierras de Cuenca. A pesar de la humildad en la verbalización de sus intenciones, y a alguna incorrección fundamental —en el título campea el *Quijote* a sus anchas— la realidad es que el tomo es de notable interés. Desde algunos trabajos interpretativos personales —que no aportan nuevos esclarecimientos a los pasajes o personajes mencionados, como el de Altisidora— hasta estudios con un rigor reseñable, que bien entran en el paradigma crítico que nos interesa —como el de Dorotea—. En este caso, hablamos de filólogas, alguna historiadora y licenciada en Bellas Artes, todas ellas asociadas a la educación y a las tierras de la Mancha, empapadas, por tanto, de cervantismo y quijotismo como saber popular.

De esta forma, tomando como base ambos estudios y algunas aportaciones más de la crítica en torno a esos años, podemos llegar a descubrir un universo completo de mujeres en el *Quijote*. Las mujeres del *Quijote* que hablan son treinta y nueve, según Alicia Redondo (2005:445-459), catorce en la primera parte y veinticinco en la segunda, hermosas e idealizadas, excepto Maritornes, «que es compendio de la fealdad femenina» (Mayoral 2005:420), parodia del amor idealizado en los libros de caballerías. En orden de aparición la «sobrina» y el «ama» son las primeras, mujeres grises (Díez Fernández 2005:329-352)

y prototípicas en el cuidado del hombre. También representan a la mujer leal de la aldea, como Teresa Panza, paradigma de la mujer de campo, sometida al esposo y a la vida doméstica (Ciallella 2003:275-293). Sin embargo, las venteras muestran sensibilidad y aprecio por las lecturas (Rodríguez Patiño 2007:159-164). Mucho más lejos se encuentra el breve estudio sobre la prostitución, tomando como punto de partida la Tolosa y la Molinera (Colón Calderón 2005:305-328).

Por su parte, Dulcinea-Aldonza Lorenzo es motor de la acción, aspecto inédito de Cervantes en la disposición de la materia narrativa. Significa mito y realidad, también idealización y parodia. La crítica presenta una visión plurisignificativa a través de la historia, ya conocida, que en los últimos años sigue despertando interés en la crítica (Alcalá Galán 1999:125-139, Vila 2005:35-54).

Las mujeres símbolo del feminismo son Marcela, Dorotea, Quiteria y Altisidora. Marcela encarna la libertad y la autodeterminación (Neüschafer 2005:81-91), el casamiento libre. Es un personaje femenino rechazado por todos, considerado altivo, cruel y frío que gana la simpatía de los hombres que la menosprecian, a pesar de Grisóstomo morir de amor por ella. Su aparición y su discurso razonado demuestran que no debe amar porque otros la amen, que el amor no siempre es correspondido (Redondo 2005:445-460). El professor Neuschäfer (2005:86) cree que Cervantes es feminista porque reproduce una mujer fuerte. En esta línea también se encuentran Dorotea-princesa Micomicona, emblema de inteligencia, erotismo y el matrimonio como honra (Redondo 2005:445-460), pero también de la capacidad interpretativa de la mujer, de sus mil y una caras (Utanda 2007:87-95); Quiteria implica la elección de amor sobre la conveniencia del casamiento. Y Altisidora representa el fingimiento femenino, hasta el erotismo (Urbina 2004:565-571, Márquez Villanueva 2005:45-80).

Por último, las mujeres con papeles más tradicionales, como Luscinda, una mujer pasiva o doña Clara, joven mujer que sufre por amor. Zoraida y Leandra son víctimas, la primera sufre por amor y por la religión (Moner 1998:49-62, Torres 2004:147-160), y la segunda padece las consecuencias del capricho amoroso. La cuestión religiosa se baraja desde una perspectiva esperanzadora, optando por la libertad y la visibilidad (Ruiz Bravo-Villasante 2005:461-474). El último personaje femenino, la duquesa representa una figura compleja de la función de la aristocracia, mezcla de la cultura y de la burla, de la que nunca se acaba de decir todo.

El espacio propio de la mujer es el casamiento que, en varios casos, es escogido libremente. Incluso aunque no sea escogido, manifiesta la rebeldía frente a la sociedad establecida, cuyo máximo exponente es Marcela.

Las mujeres cervantinas podían agruparse en varios grupos, si tuviésemos en cuenta la división de Alicia Redondo (2005:448-449, 454) para el *Quijote*:

1. Mujeres de familia, de casa con papeles domésticos (ama, sobrina, Teresa Panza, la ilustre «fregona»).
2. Mujeres-sujeto, pero idealizadas (Marcela, la «gitanilla», Zoraida), que llegan a la parodia en la idealización (el caso especialísimo de Dulcinea-Aldonza).
3. Mujeres-sujeto, complejas, con opiniones propias (Dorotea, Quiteria).
4. Mujeres actrices, mentirosas, en la Segunda Parte (Duquesa, Altisidora, Trifaldi, el teatro de la corte de los duques).

En definitiva, ambos estudios presentan divisiones internas similares: la diferenciación de los capítulos en mujeres individualizadas o en agrupamientos de ellas, ya sea por orden de edad (adolescentes), por la procedencia social (mujeres rurales, damas), por la religión (moriscas) o debido a su formación (mujeres ilustradas); la armonía y alternancia entre ensayos más personales y estudios que recogen y aportan nuevas interpretaciones críticas; la admisión pacífica de un Cervantes en pro de las mujeres, trovador de la libertad.

A estos dos habría que sumar otras publicaciones, nada desdeñables, y que ofrecen fronteras diferentes, tal es la visión que del hispanismo americano ofrece Martha García (2008), resaltando algunos volúmenes sobre mujer, amor y feminismo publicados en 2005, impulsados probablemente por la vitalidad de los estudios feministas y su comunión con el cervantismo (García 2008:27-31). Artículos sueltos en revistas especializadas, incursiones de especialistas habituales en el cervantismo en terrenos sobre la mujer son algunos de los materiales bibliográficos que se ofrecen a continuación, junto con los citados, ya que la aportación al cervantista de una bibliografía detallada y, muchas veces, interdisciplinar, es uno de los objetivos principales de estos estudios sobre la recepción del *Quijote* en 2005, un impacto que se dejará sentir, probablemente, hasta 2015.

Bibliografía

- Alcalá Galán, Mercedes, «La representación de lo femenino en Cervantes: la doble identidad de Dulcinea y Sigismunda», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19, 2 (1999), pp. 125-139.
- Barella, Julia, «Atardecer en la casa de placer: de duquesas, dueñas y doncellas», en *El Quijote en clave de mujer/es*, ed. F. Rubio, Universidad Complutense, Madrid, 2005, pp. 257-282.
- Bernárdez Rodal, Asunción, «La Tolosa y la Molinera (Quijote I, 2-3) en el marco de la prostitución de comienzos del siglo XVII», en *El Quijote en clave de mujer/es*, ed. F. Rubio, Madrid, Universidad Complutense, 2005, pp. 305-328.
- Castro, Carmen, «Las mujeres del Quijote. Personajes femeninos de Cervantes», en *El Quijote en clave de mujer/es*, ed. F. Rubio, Universidad Complutense, Madrid, 2005 [1953], pp. 165-206.
- Ciallella, Louise, «Teresa Panza's Character Zone and Discourse of Domesticity in Don Quixote», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 23, 2 (2003), pp. 275-296.
- Corral, Helia María, «La mujer en las *Novelas Ejemplares* de Miguel de Cervantes Saavedra», en *Cervantes, su obra y su mundo*, M. Criado de Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 397-408.
- Díez Fernández, José Ignacio, *Tres discursos de mujeres (poética y hermenéutica cervantina)*, CEC, Alcalá de Henares, 2004.
- «Mujeres sobre fondo gris en el Quijote: la sobrina y el ama», en *El Quijote en clave de mujer/es*, ed. F. Rubio, Universidad Complutense, Madrid, 2005, pp. 329-352.
- Dotras Bravo, Alexia, «Don Quijote de la Mancha: el espacio como protagonista en el IV Centenario. Presencia en los estudios geográficos y geoliterarios», en *Literatura, espaço, cartografias*, org. António Apolinário Lourenço y Osvaldo Manuel Silvestre, Centro de Literatura Portuguesa, Coimbra, 2011a, pp. 485-500.
- «El impacto en la LIJ del IV Centenario del Quijote», en *Literatura infantil y juvenil y diversidad cultural / literatura para a infância e juventude e diversidade cultural*, Estudos.02, R. Ramos y A. Fernández Mosquera ANILIJ. Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil / CIEC. Centro de Investigação em Estudos de Criança, Universidade do Minho, Vigo / Braga, publicación en libro-CD, 2011b.
- El Saffar, Ruth, *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*, University of California, Berkeley, 1984.
- e Iris M. Zavala, «Elogio de lo que queda por decir: reflexiones sobre las mujeres y su carencia en *Don Quijote*», en *El Quijote en clave de mujer/es*, ed. F. Rubio, Universidad Complutense, Madrid, 2005, pp. 3-44.
- Elorza, Edith, «Mujeres de la Mancha», *Hologramática*, 10, 3 (2009), pp. 33-47.
- Espina, Concha, «Mujeres del Quijote», en *El Quijote en clave de mujer/es*, ed. F. Rubio, Universidad Complutense, Madrid, 2005 [1916], pp. 101-164.
- Fajardo, Salvador J., «Unveiling Dorotea or the Reader as Voyeur», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 4, 2 (1984), pp. 89-108.
- Falcón, Lidia, *Amor, sexo y aventura en las mujeres del Quijote*, Vindicación feminista, Madrid, 1997.
- Fernández Nieto, Manuel, «Aldonza-Dulcinea: una parodia de la tradición literaria», en *El Quijote en clave de mujer/es*, ed. F. Rubio, Universidad Complutense, Madrid, 2005, pp. 353-366.
- García, Martha, *La función de los personajes femeninos en Don Quijote de la Mancha y su relevancia en la narrativa*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2008.
- Gil López, Ernesto J., «Reflexiones sobre la figura de la mujer en las *Novelas Ejemplares* de Cervantes», en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. A. Bernat Vistarini, Universitat de les Illes Balears, Palma, 2001, pp. 797-807.
- Hathaway, Robert L., «Re(visión) de las mujeres del primer Quijote», en *Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. J. R. Fernández de Cano, Ediciones Dulcinea del Toboso, 1999, pp. 205-214.
- Herrero, Javier, «Dulcinea and her critics», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 2, 1 (1982), p. 24.
- Lamb, Ruth S., «Las mujeres en el Quijote: contraste entre la mujer renacentista y la mujer barroca», en *Cervantes, su obra y su mundo*, ed. Criado de Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 767-772.
- Langle de Paz, Teresa, «La voz (in)divisible. Dulcinea y el feminismo en la Primera Parte del Quijote», en *El Quijote en clave de mujer/es*, ed. F. Rubio, Universidad Complutense, Madrid, 2005, pp. 233-256.
- Lorenzo Arribas, Josemi, «Sútiles contrapuntos, plectros mejorables: El Quijote, las mujeres y la música», en *El Quijote en clave de mujer/es*, ed. F. Rubio, Universidad Complutense, Madrid, 2005, pp. 367-408.
- Lozano, M.^a Teresa, y M.^a Pilar Moreno Agudo, «El personaje femenino: expresión de dama, expresividad de gitana», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 15, 1 (1995), p. 106.
- Madariaga, Salvador de, «Dorotea o la listeza», en *Guía del lector del Quijote*, S. de Madariaga, Espasa-Calpe, Madrid, 1978 [1926], pp. 73-88.
- Marín Eced, Teresa (coord.), *Figuras femeninas en «El Quijote»*, UCLM, Cuenca, 2007.

- Marín Pina, M.^a Carmen, «Don Quijote, las mujeres y los libros de caballerías», en *Cervantes y su mundo*, ed. D. Fernández-Morera y K. Reichenberger, Reichenberger, Kassel, 2005, pp. 309-340.
- Márquez Villanueva, Francisco, «Doncella soy de esta casa y Altisidora me llaman», en *El Quijote en clave de mujer/es*, ed. F. Rubio, Universidad Complutense, Madrid, 2005, pp. 45-80.
- Mayoral, Marina, «La imagen física de las mujeres en el Quijote», en *El Quijote en clave de mujer/es*, ed. F. Rubio, Universidad Complutense, Madrid, 2005, p. 420.
- Moner, Michel, «Moros y cristianos en el Quijote, el caso de Zoraida, la mora cristiana (don Quijote I, 37-42)», en ¿"¡Bon compaño, jura Di!"?: el encuentro de moros, judíos y cristianos en la obra cervantina, ed. C. Schmauser, Vervuert Iberoamericana, Madrid, 1998, pp. 49-62.
- Montero Reguera, José, *El Quijote y la crítica contemporánea*, CEC, Alcalá de Henares, 1997, pp. 176-180.
- *El Quijote durante cuatrocientos años. Lecturas y lectores*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2005.
- Navas Ocaña, Isabel, *Las mujeres del Quijote y la crítica*, Fundamentos, Madrid, 2008.
- «Cervantes y la crítica feminista», en *El Quijote y el pensamiento teórico y literario*, ed. M. Á. Garrido Gallardo y L. Albuquerque García, CSIC, Madrid, 2008, p. 574.
- Neuschäfer, Hans Jorg, «Marcela y el principio de autodeterminación», en *El Quijote en clave de mujer/es*, ed. F. Rubio, Universidad Complutense, Madrid, 2005, pp. 81-91.
- Pereda, Rosa María, «Dulcinea, el imposible amor», en *El Quijote en clave de mujer/es*, ed. F. Rubio, Universidad Complutense, Madrid, 2005, pp. 435-444.
- Redondo Goicochea, Alicia, «Cuánto hablan las mujeres del Quijote, los casos de Marcela y Dorotea», en *El Quijote en clave de mujer/es*, ed. F. Rubio, Universidad Complutense, Madrid, 2005, pp. 445-459.
- Rubio, Fanny (ed.), *El Quijote en clave de mujer/es*, Universidad Complutense, Madrid, 2005.
- «Dulcinea y los círculos del sol», en *El Quijote en clave de mujer/es*, ed. F. Rubio, Universidad Complutense, Madrid, 2005, pp. 519-568.
- «Introducción», en *El Quijote en clave de mujer/es*, ed. F. Rubio, Universidad Complutense, Madrid, 2005, p. xviii.
- Ruiz Bravo-Villasante, Carmen, «Lenguaje y disfraz. La mora y la morisca cristianas en *Don Quijote de la Mancha*», en *El Quijote en clave de mujer/es*, ed. F. Rubio, Universidad Complutense, Madrid, 2005, pp. 461-474.
- Sánchez Rojas, José, *Las mujeres de Cervantes en «Don Quijote de la Mancha»*, Guillermo Blázquez, Madrid, 2005.
- Torres, Bénédicte, «Amor y religión en el Quijote. Zoraida y Ana Félix», en *Cervantes y el Quijote: Actas del Coloquio Internacional*, ed. E. Martínez Mata, Arco Libros, Madrid, 2004, pp. 147-160.
- Urbina, Eduardo, «Voluntad, amor y destino: Altisidora, la sin par doncella de Don Quijote», en *Actas del XIV congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, ed. I. Lerner, Juan de la Cuesta, Newark, 2004, pp. 565-571.
- Urrutia, Jorge, «La libertad del yo femenino o la libertad de don Quijote», en *El Quijote en clave de mujer/es*, ed. F. Rubio, Universidad Complutense, Madrid, 2005, pp. 475-480.
- Vázquez Marín, Juana, «Las mujeres ilustradas», en *El Quijote en clave de mujer/es*, ed. F. Rubio, Universidad Complutense, Madrid, 2005, pp. 481-518.
- Vila, Juan Diego, «Dulcinea "dama fantástica" / Dulcinea, "mulier nova": Don Quijote, los duques y el combate por la imaginación erótica», *Voz y Letra. Revista de Literatura*, 16, 1-2 (2005), pp. 35-54.
- Villalba, Enrique, «Mujeres desgarradas en el tiempo y en la vida de Cervantes», en *El mundo que vivió Cervantes*, dir. C. Iglesias, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2005, pp. 227-244.
- Zambrano, María, «Lo que sucedió a Cervantes: Dulcinea», en *El Quijote en clave de mujer/es*, ed. F. Rubio, Universidad Complutense, Madrid, 2005 [1955], pp. 93-100.
- Zavala, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) II. La mujer en la literatura española*, Anthropos, Barcelona, 1995.

Don Rodriguez (1922), una imitación quijotesca en clave fantástica

IRIS FERNÁNDEZ MUÑOZ

Universidad de Oviedo

El siguiente trabajo pretende destacar las similitudes entre el *Quijote* y *Don Rodriguez: Chronicles of Shadow Valley*, obra del irlandés lord Dunsany. Dicha obra nunca ha sido estudiada hasta el momento desde el ámbito del cervantismo, y dadas las indudables deudas que tiene con el *Quijote*, ya perceptibles desde el título, y muy numerosas en la trama y configuración de los personajes, considero apropiado incluirla en el marco de este congreso en el que la recepción de la obra cervantina en diferentes literaturas ha sido uno de los temas más recurrentes.

Como es bien sabido, la literatura inglesa probablemente sea la literatura nacional —salvando, o incluso incluyendo la nuestra— más influida por la obra de Cervantes, y a la vez, la obra cervantina es la obra extranjera más influyente para la literatura inglesa.¹ Para muchos el desarrollo de la novela moderna inglesa en el siglo XVIII y su consolidación en el XIX tiene indudables deudas con Cervantes.² La interpretación inglesa de la obra cervantina va cambiando a lo largo de los años, desde una interpretación fundamentalmente cómica a una satírica, y finalmente a una romántica-idealizada desde mediados del siglo XIX (por influencia alemana). *Don Rodriguez*, escrita a comienzos del siglo XX por un autor educado en una mentalidad tardío-romántica, bebe directamente de esa tradición idealizadora de la figura del Quijote, aunque con ciertos matices.

Las novelas influidas directamente por el *Quijote* suelen dividirse en dos tipos: las llamadas ficciones quijotescas y las ficciones cervantinas (Ardila 2009:12). Las quijotescas son obras protagonizadas por un «loco» disconforme con su sociedad que pretende cambiar, estrategia que sirve al autor para criticar su época,

¹ «Those who have conducted research into Cervantes in Britain, agree unanimously that *Don Quixote* has been the most influential foreign book in English intellectual life, as a literary source for emulations and adaptations» (Ardila 2009:3).

² «Don Quixote was (...) without a shadow of a doubt, the canon out of which Fielding and Smollet modeled the English novel» (Ardila 2009:14).

mientras que las cervantinas son obras que utilizan recursos narrativos propios de Cervantes, aunque no es una distinción excluyente. Distinción más clásica es la que habla de continuaciones y/o imitaciones, obras mucho más serviles hacia el original cervantino, en las que ya desde el título es perceptible la voluntad de imitación u homenaje del autor hacia Cervantes. Según esta clasificación, *Don Rodriguez* sería una imitación quijotesca, eso es, una obra que sigue el esquema narrativo del *Quijote*, imitando directamente algunos episodios, y protagonizada por un «loco idealista» y su criado más «práctico». La voluntad del autor no será sin embargo criticar directamente la sociedad actual, ya que la ambientación no es histórica, sino revisar críticamente los presupuestos de los romances de caballerías, algo que indirectamente contribuye a la refundación del género en la narrativa fantástica contemporánea.

Me gustaría comenzar contextualizando muy brevemente la obra, el autor y la recepción de ambos en el ámbito anglosajón y en el hispánico. Edward Plunkett nace en 1878 en una familia noble irlandesa (él mismo es nombrado 18.º barón de Dunsany en 1899). Estuvo asociado al movimiento intelectual independentista irlandés a través del Abbey Theater, con autores como Yeats o Lady Gregory, aunque posteriormente se distanció. A lo largo de su trayectoria literaria, va probando todos los géneros: poesía, teatro, cuentos, ensayo, novela y autobiografía. Como dramaturgo tuvo gran éxito, hasta el punto de que fue «el único dramaturgo en tener cinco obras representándose de forma simultánea en Broadway» (Joshi 1995:1). Su actividad teatral surge dentro del marco de la renovación teatral irlandesa de comienzos del siglo xx, con obras de temática fantástica, onírica y satírica, y se le considera un precursor del teatro del absurdo. Hoy día se le conoce fundamentalmente por sus cuentos, que se consideran una influencia fundamental en autores como H. P. Lovecraft, J. R. R. Tolkien, Jack Vance, Arthur C. Clarke, Michael Morcock, Ursula Leguin o Neil Gaiman.

En cuanto a la acogida del autor en España, lo cierto es que fue conocido en la época, aunque hoy día se haya olvidado. Varios de sus cuentos fueron traducidos y publicados en la famosa *Revista de Occidente*, fundada por Ortega y Gasset en 1923. De hecho, y cuando se funda la editorial del mismo nombre «no deja de ser significativo que el primer libro de la colección sea *Cuentos de un soñador* (1924) en traducción del mismo Ortega» (Jarazo Álvarez 2005:153), una de las obras más famosas de lord Dunsany y que influyó notablemente en Álvaro Cunqueiro (traductor de algunos de sus relatos) y Jorge Luis Borges (que tradujo su obra *A night at an Inn* (1916) como *Una noche en una taberna*

para introducirla en su conocida *Antología de la Literatura Fantástica*). La novela que nos concierne ha sido traducida en dos ocasiones, aunque ambas están descatalogadas. La primera es de Teresa Alfieri con nota preliminar de Jaime Rest (Ediciones Librería Fausto, Buenos Aires, 1977), y la segunda de Miguel A. López Lafuente (Ediciones Blanco Satén, Madrid, 1991).

Don Rodríguez (1922) fue su primera novela, después de su éxito en la narrativa breve y el teatro. Revisando las críticas literarias de publicaciones periódicas de 1922 se pueden encontrar opiniones muy diversas. Para el *New Statesman*, es una obra aburrida, incoherente y muerta. El *Saturday Review* afirma que lord Dunsany no posee cualidades suficientes para afrontar la prosa realista que requiere la novela picaresca y que su estilo destruye cualquier apariencia de realidad, aunque destaca la habilidad del autor para criticar con humor la sociedad. *The Nation* opina que incluso el más ferviente admirador ha de admitir que en esta obra Dunsany no da la talla, y que pese a la riqueza de la ambientación y la calidad descriptiva —tal vez demasiado prolija— la novela es fallida y fría, y además aprovecha para expresar su desacuerdo con que la estética dunsaniana no esté apegada a la tierra y folclore irlandés, sino que prefiera ambientaciones más exóticas. En ese sentido, conviene apuntar que uno de los aspectos que la crítica actual suele destacar de la obra de lord Dunsany es que precisamente creara una mitología propia, y no se contentara con revivir las leyendas irlandesas, como tantos de sus contemporáneos (Boyd 1977:72). Volviendo a las críticas coetáneas, *The Spectator* es más positivo, diciendo que la novela no carece de encantos, que es agradable de leer y que Dunsany maneja muy bien su prosa preciosista para recrear y envolver estilísticamente la ambientación. Resulta curioso que solamente Beebe (en el *New York Times Book Review*) mencione la intertextualidad con el *Quijote* («establishes a relation more delightful than that of Don Quixote and Sancho Panza»), además de mencionar a Robin Hood como influencia para el Señor del Valle de las Sombras y decir que su descripción de las montañas del sol supera a la de la ciencia ficción de Julio Verne. Su crítica además es la más positiva, diciendo que es una de las historias más emocionantes y entretenidas que ha leído y señalando el valor de la crítica antibelicista de la tercera crónica.

La crítica actual (centrada como ya se ha dicho en la cuentística) ha examinado muy superficialmente la obra, con opiniones diversas, aunque todos coinciden en señalar, aunque no estudiar en detalle, las conexiones con el *Quijote*:

The story is Dunsany's version of *Don Quixote*, save that Dunsany has neither the heart nor the inclination to burlesque romantic fiction with the ferocity of Cervantes. He is fully aware that life isn't the way Rodriguez thinks it is, but seems to be gently saying, "well, wouldn't it be nice?" (Schweitzer 1989:77).

La *Encyclopedia of Fantasy* simplemente afirma que la obra es «modesta» (Clute y Grant, 1997:303), dentro del conjunto de la magna obra dunsaniana, mientras que el *Historical Dictionary of Fantasy* habla de un «new chivalric romance» (Stableford 2005:394). Los críticos principales de Dunsany, Schweitzer (1989) y Joshi (1995), subrayan el carácter episódico de la obra que apuntaría la inseguridad de un autor que está experimentando con la transición entre el relato corto y la novela y que no maneja bien la distribución de los tiempos, espacios y modos de narrar. También señalan la vinculación con la novela picaresca, «picaresque narrative full of incidents that do not cohere especially well» (Joshi 1995:90). Es conveniente recordar que para la crítica inglesa, el término *picaresca* no se corresponde exactamente con el de la crítica hispánica, y que para aquella el *Quijote* sería una novela picaresca.³ Según esa misma definición, buena parte de las novelas de fantasía actuales que implican un viaje podrían adscribirse a esa categoría.

Por otra parte, para Carlson (2006) sería una especie de *bildungsroman*, «a novel of self-discovery», y también una reelaboración crítico-satírica del género de la novela de caballerías («a kind of critical reinvestigation of the romance tradition») (Carlson 2006:98), adaptado a una mentalidad moderna:

Setting Don Rodriguez in "the later years of the Golden Age of Spain", Dunsany transports the reader back to the Spain of one of the greatest fantasists in the Western tradition, *Don Quixote*. Once there, though, Don Rodriguez stealthily begins to restore some of the luster to the romance tradition that Cervantes had so brilliantly satirized. Dunsany's novel starts with the assumption that readers will share Cervantes's skepticism of romance, but the book seeks to gradually overcome that skepticism, restoring that tradition in a way designed to be palatable to a world-weary post-war reader (Carlson 2006:96).

De esta cita destacar la elección del término «fantasist», eso es, escritor de fantasía, término que conecta plenamente con la idea que esta comunicación pretende transmitir: que don Quijote es una de las fuentes fundamentales

³ «The literary category "picaresque" as it is understood in English, has very little in common with the picaresque novel conceived in sixteenth century Spain. In English (...) the leading character is a rogue (...) the bulk of the action takes place on the road, on a journey, and in which eccentric and low-life characters appear (...). Under such spurious terminology, Don Quixote has been considered a picaresque novel» (Ardila 2009:2).

⁴ «How specifically Dunsany wishes to re-work the romance-mode. With few exceptions, it seems to me, it is the naive idealization of heroic violence that comes under the strongest criticism, a point that makes sense when we recall the novel's post-war context» (Carlson 2006:100).

de inspiración para la narrativa fantástica moderna. Carlson también afirma que la intención crítica que hay detrás de la motivación por la cual Dunsany busca reelaborar las novelas de caballerías es el deseo de poner en evidencia la poética de violencia que prima en esas novelas, y mediante esa comparación, desacreditar el uso de la violencia en la guerra actual,⁴ algo que también señala Joshi (1995:92) afirmando que existe un «underlying message about the uselessness of war and its empty rewards», de forma que una lectura meramente escapista de la obra frivolaría las intenciones del autor. Según Carlson, Dunsany utiliza a don Rodríguez como modelo de educación para sus lectores, de forma que su inicial idealización de la guerra se va desmoronando según transcurre la novela. El primer momento de desengaño sería el episodio de las dos ventanas del catedrático de Magia de Zaragoza (en una ve las guerras pasadas, y en otra las guerras futuras, donde tiene una visión de cómo las máquinas estropearán cualquier resto de caballería que quede en el acto bélico), en el que Rodríguez se da cuenta que la narración idealizada de la guerra es un fraude (Carlson 2006:100), y el desengaño-reeducación concluiría con la decepción final de las aspiraciones del héroe, que veremos más adelante.

Don Rodríguez, aunque una obra menor e imperfecta dentro de la literatura dunsanyana, es relevante en el sentido en que se considera una de las primeras obras de fantasía moderna, ya que «pioneered the immersive, invented environments that would later come to be associated to 'high' fantasy» (Wolfe 2012:19). Finalmente, para cerrar el apartado de la recepción, decir que la única opinión española que he podido recabar es la de Luis Alberto de Cuenca (2011:11) que en el prólogo a una reciente traducción de *Cuentos de los Tres Hemisferios* afirma que le divirtió «una barbaridad el *Don Rodrigo* dunsanyano, (...) ambientado en una España delirante. No dejen de enchufárselo en vena».

Centrándonos ya en el libro, este está dividido en doce capítulos denominados «crónicas», término que pretende subrayar la vinculación con el contexto medieval en el que se inserta y darle cierto aire histórico-legitimador, algo que puede considerarse un precedente de la tendencia de muchos libros actuales de fantasía a denominarse de ese modo. Dicho nombre, junto con las menciones a otros libros en los que se recogerían las distintas hazañas de don Rodríguez y de donde se han sacado las aventuras que se narran en este (*Los Libros Negros de España*, *Las Crónicas de Oro*, *El Libro de las Doncellas y los Jardines de España*), hace pensar que las aventuras recogidas para el libro tienen naturaleza fragmentaria y que pueda existir una diferencia temporal

entre las distintas crónicas, además de vincular el libro con la tradición del manuscrito encontrado, uno de los aspectos del *Quijote* original más imitados. Sin embargo, dichas crónicas funcionan como un capítulo convencional, y en muchos casos una crónica continúa la narración de la anterior sin dejar siquiera el espacio de una noche. En ese sentido el libro resulta mucho más homogéneo que el *Quijote*, donde sí que es posible hallar lagunas temporales. Cada una de las crónicas va acompañada de un subtítulo en que se resumen los hechos principales del capítulo, una costumbre que imita los subtítulos del *Quijote*. Las crónicas o capítulos son los siguientes:

- The First Chronicle, how he met and said Farewell to mine Host of the Dragon and Knight.
- The Second Chronicle, how he hired a memorable Servant.
- The Third Chronicle, how he came to the house of Wonder.
- The Fourth Chronicle, how he came to the mountains of the Sun.
- The Fifth Chronicle, how he rode in the Twilight and saw Serafina.
- The Sixth Chronicle, how he sang to his mandolin, and what came of his singing.
- The Seventh Chronicle, how he came to Shadow Valley.
- The Eighth Chronicle, how he travelled far.
- The Ninth Chronicle, how he won a Castle in Spain.
- The Tenth Chronicle, how he came back to Lowlight.
- The Eleventh Chronicle, how he turned to gardening and his sword rested.
- The Twelfth Chronicle, the Building of Castle Rodriguez and the ending of these Chronicles.

Lord Dunsany sitúa la historia en lo que denomina «the Golden Age in Spain», que no sería exactamente el Siglo de Oro. Ese nombre tiene mucho de la misma edad dorada de la que hablaba don Quijote (I, 12), y por tanto de época idealizada no histórica. Según Lin Carter en el prólogo a su edición de *Wildside Fantasy Classics* (Carter y Betancourt 2002:9), es una España que «nunca fue», una que tal vez don Quijote habría reconocido como propia, y que sería una ambientación de novela de caballerías medieval, una edad irreal en la que las mayores virtudes de un caballero serían su habilidad con la espada y la mandolina, la guerra y la música. Es una España idealizada y a la vez satirizada. Pueden parecer términos opuestos, pero conviven de forma

⁵ «Those who have travelled in modern Spain will enjoy the fantastic exaggeration with which “La Garda”, the emissaries of justice, are described» (*The Spectator*, 1922).

singular en la obra. Así, se hace burla del primitivismo de la sociedad española, del catolicismo férreo y de la falta de inteligencia de la *Garda* Civil (nombrada así en el original inglés, y que Lafuente traduce como «Santa Hermandad», equivalente histórico que sí aparece mencionado en el texto original de Cervantes).⁵ A la vez el tono idealizado de las descripciones y los ambientes tiene mucho de la visión de España de los románticos ingleses y alemanes.

La novela empieza con una *Cronología* a modo de introducción, en la que el autor alude a los efectos de la magia del catedrático de Zaragoza que hacen imposible datar con exactitud los manuscritos que se dispone a transcribir:

After long and patient research I am still unable to give to the reader of these Chronicles the exact date of the times that they tell of. Were it merely a matter of history there could be no doubts about the period; but where magic is concerned, to however slight an extent, there must always be some element of mystery (...). Moreover, magic, even in small quantities, appears to affect time (...). It is the magic appearing in Chronicles III and IV that has gravely affected the date, so that all I can tell the reader with certainty of the period is that it fell in the later years of the Golden Age in Spain (*Don Rodríguez*, p. 11).

A lo largo del relato el narrador se introduce en el texto en numerosas ocasiones, reflexionando sobre lo dicho y haciendo comentarios irónico-satíricos, en un diálogo con el lector que se aproxima —aunque exagera— el del propio narrador cervantino. Ese sería el principal rasgo estilístico común, ya que Dunsany tiene una prosa muy florida que contrasta con la sencillez de Cervantes.

El protagonista es el heredero de Arguento Harez, pero su padre decide desheredarlo a favor de un hermano menor en su lecho de muerte porque considera que podrá alcanzar todo lo que quiera mediante su espada y su mandolina («I leave you, well content that you have the two accomplishments, my son, that are most needful in a Christian man, skill with the sword and a way with the mandolin»). Así pues, la locura de don Rodríguez no está inducida por la lectura (aunque puede decirse que su concepción del amor caballeresco sí que es heredera del que considera su libro favorito, *Notes on a Cathedral*), sino que es recibida de su padre. Además don Rodríguez realmente no está loco, ni recibe burlas de ningún personaje por sus excentricidades. Es más bien un idealista con una obsesión: conseguir un castillo propio gracias a su

habilidad con la espada, con lo que a diferencia de don Quijote, lo que busca don Rodríguez no es «desfacer tuertos», sino lograr la gloria (y posesiones) en la guerra. Esta ambición no debe entenderse como un afán mercenario, sino que tiene mucho que ver con los orígenes de la nobleza en la Edad Media, cuando los títulos —y las posesiones que los acompañaban— se otorgaban por las hazañas de guerra. Ese sueño está muy alejado del ideal de don Quijote, y en cierta medida don Rodríguez quiere ir aún más atrás en la historia. Si la concepción de la caballería que tiene don Quijote se inspira en la visión de las novelas de caballerías que comenzaron a desarrollarse en la corte francesa de finales del siglo *x*i (fruto de la poesía provenzal del *fin'amor*), don Rodríguez tiene una concepción de la caballería más histórica, en la que las posesiones terrenales se pueden ganar a punta de espada, y en ese sentido podemos situar su ideal caballeresco más próximo al de la figura de Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid, con lo que el parecido de sus nombres no parece casual. Sin embargo le ha tocado vivir en una época en lo que eso ya no es posible. Por otra parte, Alonso Quijano era un hidalgo empobrecido, cuyas posesiones, si bien exigüas, databan de esa época que don Rodríguez quiere desesperadamente rescatar.

La edad del protagonista también es un elemento distintivo muy importante. Alonso Quijano es un hombre mayor y decepcionado, mientras que don Rodríguez está en la flor de la vida, y es un joven atractivo que no genera burlas a su paso. Por todo ello, resulta difícil asociar a don Rodríguez a la configuración clásica del quijote literario, «an individual who, through excessive reading of a certain literary genre, has become a psychotic monomaniac and hence espouses the obsolete values which the genre proclaims» (Ardila 2009:11). Otro elemento fundamental en la configuración del héroe postquijotesco es la elección del nombre. Si a Alonso Quijano le había llevado ocho días llamarse don Quijote, otros quijotes posteriores tienen comportamientos similares. En cambio don Rodríguez no elige su nombre por su sonoridad épica, sino que es su nombre real. Dunsany nos da una rimbombante recolección de nombres estrafalarios con los que fue bautizado el héroe «Rodríguez Trinidad Fernández, Concepción Henríque María», ristra de nombres que una vez más sugiere la concepción paródica que Dunsany tiene del pueblo español.

Sin embargo Rodríguez se aproxima al modelo quijotesco en su lucha por un ideal (la guerra), en su creencia ciega en esta, y su posterior decepción (cuando tras luchar en la «última guerra del mundo», descubre que el castillo prometido había sido un engaño) lo aproxima a los últimos días de Alonso

Quijano. Este final decepcionado habría estado más acorde con el espíritu cervantino, pero con un final *deus ex machina*, y propio de un «cuento de hadas» (Schweitzer 1989:77), el Señor del Valle de las Sombras le acaba concediendo todos sus deseos.

As readers might have expected, the prisoner's castle turns out to be a humble cottage, and our hero leaves the wars with no tangible reward. Yet Rodríguez does leave with a renewed aura of virtuous nobility; he refuses to punish his prisoner for his obvious deception, choosing instead to accept his ridiculous explanation that a mysterious enchanter has stolen the castle that once stood where the cottage now rests. (We should note that Rodríguez is no Don Quixote here, for the narrator strongly implies his awareness of the lie.) But if Rodríguez walks away, finally, from the empty promises of warfare and "romantic" violence, he does not abandon all of the chivalric virtues (Carlson 2006:102).

En cuanto al amor, los críticos han señalado que si bien los «gigantes» de don Rodríguez eran tan falsos como los del Quijote, su «Dulcinea» (Serafina) sí es real, ambos concluyen con un *happily ever after*.

Su criado Morano tiene más puntos en común con su equivalente en la obra cervantina, Sancho Panza. Así se le describe como un hombre bajo, grueso, cuarentón, práctico, aficionado a la comida y al descanso, con un ingenio muy peculiar que saca a don Rodríguez de aprietos en más de una ocasión. Así, es a él a quien se le ocurre que se intercambien los ropajes para engañar a la Guardia Civil haciéndose pasar el uno por el otro, y también él quien evita que el catedrático de Magia los hechice. Está constantemente preocupado de su sartén y su tocino, pues para él la cocina es tan importante como el arte de la guerra:

Master, there be two things necessary in the wars, strategy and cooking. Now the first of these comes in use when the captains speak of their achievements and the historians write of the wars. Strategy is a learned thing, master, and the wars may not be told of without it, but while the war rageth and men be camped upon the foughten field then is the time for cooking (*Don Rodriguez*, II).

En un determinado momento llega a utilizar su sartén como arma para defender a don Rodríguez que estaba siendo vapuleado por don Alderon,

hermano de Serafina, que se siente ofendido porque Rodríguez la corteje cantando a los pies de su balcón. Este episodio sirve para que ocurra un diálogo que casi transcribe palabra por palabra el que tiene lugar entre don Quijote y Sancho a propósito de las leyes de caballería, según las cuales Sancho solamente puede defender a su señor si lo atacan gentes de baja condición y «en esto de ayudarme contra caballeros has de poner a raya tus naturales ímpetus» (I, 8). Así, en la Crónica Sexta, don Rodríguez recrimina a Morano por haber roto las sagradas leyes de la caballería, y el confuso Morano le pregunta entonces que si debe dejarlo morir si lo atacan, a lo que Rodríguez responde que solo si no son caballeros, ante lo que Morano parece conforme y promete no intervenir con unas curiosas palabras («none shall kill you that you have not chosen to kill you, and those that you choose shall kill you whenever you have a mind»). Morano tiene aspiraciones más humildes que Sancho, ya que lo único que desea es descansar («you want your castle, master; and I, I want not always to wander roads (...). I look for a heap of straw in the cellar of your great castle»).

Lo cierto es que sus conversaciones son el aspecto más fresco de la obra, y probablemente en el que más se refleje el espíritu cervantino. La relación entre ambos se va estrechando a lo largo de la obra, y se apoyan el uno en el otro, algo de lo que el propio Rodríguez es consciente cuando le obliga a marcharse de su lado por haber atacado a un caballero («there was no one now either to cook his food or to believe in the schemes his ambition made. There was no one now to speak of the wars as the natural end of the journey»). La relación mimetiza la de don Quijote y Sancho hasta el punto de que al final parece haber el mismo proceso de quijotización de Sancho y sanchificación de don Quijote del que tanto ha hablado la crítica española. Así, Rodríguez cada vez está más preocupado de cuestiones terrenales como el hambre, y Morano se niega a rendirse cuando Rodríguez renuncia a su sueño de conseguir un castillo, de la misma forma que Sancho no quería que Quijote se rindiera al final de la Segunda Parte:

However, if the figure of Morano initially reinforces a sense of distance between the modern world and the world of romance (and also ridicules certain aspects of the latter), he soon comes to represent a strangely “rational” faith in the dream-world of adventure. (...) Not surprisingly, then, before long Morano’s belief in Rodríguez’s quest seems stronger even than his master’s (Carlson 2006:99).

Bibliografía

- Ardila, J. A. G., *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*, Modern Humanities Research Association, Oxford, 2009.
- Beebe, W., «Lord Dunsany and *Don Rodriguez*», en *New York Times Book Review and Magazine*, 1 October 1922, p. 3.
- Boyd, E. A., «Lord Dunsany: fantaisiste», en *Appreciations and Depreciations: Irish Literary Studies*, Ayer Publishing, North Stratford, 1977, pp. 71-100.
- Carlson, D. J., «Lord Dunsany and the Great War: *Don Rodriguez* and the Rebirth of Romance», *Mythlore*, 95/96 (2006), pp. 93-104.
- Carter, Lin, y John Gregory Betancourt, «Introduction», en *Don Rodriguez: Chronicles of Shadow Valley*, Wildside Press, Holicong, 2002 [1922], pp. 6-10.
- Cervantes, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, Alfaguara, Barcelona, 2004.
- Clute, J., y J. Grant, *The Encyclopedia of Fantasy*, Orbit, Londres, 1997.
- Cuenca, Luis Alberto de, «Prólogo», en *Cuentos de los tres hemisferios*, lord Dunsany, Ediciones Espuela de Plata, Sevilla, 2011, pp. 9-12.
- Dunsany, lord, *Don Rodriguez: Chronicles of Shadow Valley*, ed. Lin Carter y John Gregory Betancourt, Wildside Press, Holicong, 2002 [1922]; trad. esp. *Don Rodrigo*, Miguel A. López Lafuente, Ediciones Blanco Satén, Madrid, 1991.
- Jarazo Álvarez, R., «Un viaje a Irlanda en la literatura gallega: Lord Dunsany y Álvaro Cunqueiro», en *Estudios joyceanos en Gran Canaria*, ed. Santiago José Henríquez Jiménez, Huerga y Fierro Editores, Madrid, 2007, pp. 145-158.
- Joshi, T. S., *Lord Dunsany: a master of the Anglo-Irish imagination*, Greenwood Publishing Group, New Jersey, 1995.
- Krutch, J. W., «Knights Errant», en *Nation*, 2992, 8 November 1922, pp. 503-504.

- «Lord Dunsany's New Romance», en *The Spectator*, 4894, 15 April 1922, pp. 470-471.
- «Manufactured magic», en *New Statesman*, 473, 6 May 1922, p. 130.
- Mendlesohn, F., y E. James, *A short history of fantasy*, Middlesex University Press, Londres, 2009.
- Stableford, B., *Historical dictionary of fantasy literature*, Scarecrow Press, Maryland, 2005.
- Schweitzer, D., *Pathways to Elfland: the writings of Lord Dunsany*, Wildside Press, Holicong, 1989.
- «The Chronicles of Rodríguez», en *Saturday Review* (London), 3469, 22 April 1922, pp. 423-424.
- Wolfe, G. K., «Fantasy from Dryden to Dunsany», en *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, ed. Farah Mendlesohn y Edward James, Cambridge University Press, New York, 2012, pp. 7-20.

Finalmente, me gustaría señalar algunos de los episodios más relevantes en los que se puede observar un paralelismo directo con el *Quijote*. Por ejemplo, Morano y Rodríguez llevan a su último término el viaje hacia el Sol que Quijote y Sancho creían haber hecho a lomos de Clavileño (II, 41). Morano se siente tan apasionado por las guerras que observa en la ventana mágica de Zaragoza que intenta intervenir, de la misma forma que don Quijote quiere intervenir en el retablo de Maese Pedro (II, 26). Rodríguez libera a un prisionero de la Santa Hermandad, que resulta ser el Señor del Valle de las Sombras que luego le ayudará, mientras que Quijote no obtiene ningún beneficio de liberar a Ginés de Pasamonte y los otros galeotes (I, 22). Morano y Rodríguez viajan hacia los Pirineos en una barca similar a la que toman Quijote y Sancho camino de casa de los duques (II, 29). El número de episodios es muy limitado porque la novela es muy breve, y Rodríguez y Morano parecen viajar en un mundo deshabitado, donde los secundarios son muy secundarios, y carecen de la psicología de los personajes cervantinos.

Como conclusión, decir que aunque a lo largo de las páginas hemos hecho un análisis muy somero de los aspectos más llamativos de la obra en los que se percibe la influencia cervantina, han quedado muchos otros puntos por analizar debido a la limitación temporal de esta comunicación. Aún queda mucho por estudiar, especialmente en torno a las vivas conversaciones entre Morano y Rodríguez que son fiel reflejo de las de sus homólogos cervantinos. Cierro aquí esta comunicación, recordando de nuevo que no debe minusvalorarse la importancia que tiene el *Quijote* en la configuración de la narrativa fantástica actual, género al que la crítica española no suele prestarle atención, pero que esconde muchos paralelismos interesantes para el investigador de literatura medieval, renacentista y barroca, puesto que muchas veces los autores actuales acuden a estas fuentes para revisionarlas desde su particular estética.

Cervantes y el *Quijote* desde la mirada de Alejandro Casona¹

NATALIA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ
Universität Bern

Unas simples calas en su obra son suficientes para atisbar la admiración —devoción a veces—, que los clásicos, nuestros clásicos de la Edad Media y el Siglo de Oro, despertaron en Alejandro Casona. Por mencionar solo algunos, Fernando de Rojas, Tirso de Molina, Vélez de Guevara y, especialmente, Lope de Vega, que le cautivó en vida y obra,² se asomaron, con más o menos descaro, a las páginas del asturiano. A veces es solo un guiño, cómplice y fugaz; otras, el tributo cobra vida literaria *per se* y aparecen las adaptaciones, sometidas siempre a su fuerte personalidad creadora. Pero cuando hablamos de Cervantes hay algo más. Sáinz de Robles intentó diseccionar los parámetros existenciales que latieron siempre bajo el ejercicio creador de Casona. Y, sin querer, nos hace pensar, casi de modo automático, en un sustrato quijotesco:

Casona no rehúye la realidad; pero no está conforme con una realidad *a palo seco*, sin garantías para las fugas hacia lo ideal, sin aspiraciones por lo sobrenatural; en cuatro palabras: una realidad sin alas. (...) El hombre puede sentir amor y hasta respeto, por su cárcel, pero no le puede —ni le debe— sacrificar la grandeza de sus aspiraciones. (...) Casona sabe —como lo saben los espíritus superiores— que en la vida de cada ser racional hay un trasmundo al que se puede llegar con ingenio o con emoción (Sáinz de Robles 1967: XLI).

Clásicos de clásicos, Cervantes y el *Quijote* —enseguida lo veremos— acompañaron al asturiano durante toda su vida: desde sus primeros pasos dramáticos hasta sus últimos artículos periodísticos. Pero su propia obra deja traslucir, en lo formal al menos, ciertos vínculos con la cosmovisión que toma forma

¹ Deseo agradecer al Dr. Antonio Fernández Insuela, investigador principal del proyecto «Alejandro Casona en su contexto histórico y cultural», sus sugerencias y ayuda en la elaboración de este trabajo.

² Sobre la relación de Casona y Lope puede resultar ilustrativo el artículo de Carmen Alfonso (2010). En el mismo volumen se incluye mi trabajo «Casona y las mujeres de Lope: claves de una reescritura».

en el *Quijote*: ese anhelo —tendente a la locura— de encontrar algo más allá de la realidad vulgar que movió al héroe manchego es el que vislumbramos en los personajes casonianos más emblemáticos. ¿No tiene acaso un deje quijotesco el Ricardo de *La sirena varada*? Tanto es así que cuenta incluso con su Sancho particular:

FLORÍN. Siempre fue Ricardo un tipo extravagante; pero esta última salida, sobre todo, me tiene en un mar de confusiones. ¿Tú sabes lo que se propone rompiendo con el mundo y retirándose a este desierto?

PEDROTE. (...) Y cada temporada le da por una cosa.

FLORÍN. Y tú a seguirle el aire, ¿no?

PEDROTE. Yo quiero al señorito de corazón: adonde vaya él, allá va Pedrote (Casona 1967a:294).

O Daniel, el pintor ciego, que «se ha cansado de ver siempre los mismos colores y se ha vendado los ojos una temporada para olvidarlos y pensar otros nuevos» (Casona 1967a:295). O el Amante de *Prohibido suicidarse en primavera*, que termina viendo la salida a su desesperación amorosa inventando historias. Hay un sustrato cervantino en el alma creadora de Casona; en sus anhelos y en sus desengaños. Y, poco a poco, ambos —anhelos y desengaños— irán forjando al símbolo, histórico y universal, en el que termina convirtiéndose Cervantes desde la mirada casoniana.

En la versión de «Las mujeres de Lope de Vega» que Sáinz de Robles incluyó en sus *Obras completas*, Casona dividía la literatura en dos ramas, aristocrática y popular y, queriéndolo o no, dejaba traslucir su debilidad por una de ellas:

La primera rama, la aristocrática y culta, arrancaría del mester de clerecía y Gonzalo de Berceo, pasaría por la poesía cortesana de Garcilaso y la mística, para dar finalmente el barroco de Calderón, el conceptismo de Quevedo y el culteranismo de Góngora. La otra, la rama apasionada y popular, vendría del mester de juglaría, pasando por el viejo romancero y la novela picaresca, estallando en esos dos frutos gigantes de Cervantes y Lope de Vega, para venir a dar sus últimas flores nuevas entre las manos de Valle-Inclán, de Antonio Machado y de Federico García Lorca (Casona 1967a: 1371).

Defensor a ultranza de la cultura del pueblo en su doble sentido, folclórico y formativo, e implicado con convencimiento en el proyecto republicano de las Misiones Pedagógicas, Casona estimaba las virtualidades de lo popular por encima de todo. Y es justamente ahí, al lado del «poeta-pueblo» que fue Lope, donde situó a Cervantes... Un concepto de la popularidad que terminaría desbordando el ámbito de lo literario hasta filtrarse hacia la misma vida. Porque el mundo cervantino proporciona un arsenal de imágenes que utiliza Casona para describir, sin rupturas, fragmentos de realidad:

A semejanza de la Carreta de Angulo el Malo, que atraviesa con su bullicio colorista las páginas del *Quijote*, el teatro estudiantil de las Misiones era una farándula ambulante, sobria de decorados y ropajes, saludable de aire libre, primitiva y jovial de repertorio (Casona 1967a:497).

Hablaba precisamente del «Teatro del Pueblo», aquella compañía de teatro ambulante que él mismo dirigía y que, al estilo de La Barraca, llevaba a las aldeas el patrimonio escénico español. Ahí, en este foro de encuentro de los clásicos con el pueblo, la relación de Casona con el autor del *Quijote* se hizo evidente en forma de *recapitulación escénica*. Fue seguramente la primera prueba explícita de una relación que se revelaría larga, fructífera y multidimensional.

Pueblo, teatro y Sancho Panza

Al rememorar tiempo después esos años del «Teatro del pueblo», Casona disfrutaba recordando la sorpresa del dramaturgo Henri Lenormand ante la *competencia* de un público mayoritariamente iletrado:

Lenormand, cuya alma de niño curioso contrasta inesperadamente con la hosca amargura de su teatro, contemplaba asombrado el espectáculo de un pueblo campesino que subrayaba con su alegría inteligente y su aplauso oportuno los pasajes más felices de una farsa de Molière, de un entremés de Cervantes y de una jácara de Calderón (Arce 1983:165).

Inevitablemente, Cervantes tenía que integrarse en un proyecto cultural y pedagógico concebido por y para el pueblo porque, más allá de su prestigio dentro de la nómina universal de los genios, apelaba directamente a la sensibilidad —y hasta al conocimiento colectivo— de ese pueblo:

Cien veces, siendo muchacho, había oído contar a mis labriegos de Asturias (...) la burla de la proxeneta escondiendo al galán detrás de la sábana que finge mostrar al esposo (...), y cuando supe de libros encontré que eran simples deformaciones regionales de (...) *El viejo celoso*, de Cervantes (Casona 1967a:498-499).

En ese contexto de hondísimo apego a lo popular, Manuel B. Cossío propuso a Casona que teatralizara algún capítulo del *Quijote*. Y precisamente aquí se enmarca la génesis de *Sancho Panza en la Ínsula*, una farsa compuesta en 1934 que adaptaba a parámetros escénicos los capítulos quijotes-cos sobre la estancia del gobernador Sancho Panza en Barataria. El propio dramaturgo explica su tratamiento del texto original en este proceso de metamorfosis genérica:

Mi trabajo se ha limitado a buscar con el máximo respeto la equivalencia dramática de la narración, sin visibles alteraciones en la fábula y los personajes, y trasladando al diálogo escénico, discretamente remozados, el lenguaje y el tono originales (Casona 1967a:500).

Lo cierto es que, tal como demostró Gregorio Torres Nebrera (1992:108-115), sí hay modificaciones estructurales, motivadas en primera instancia por una profunda conciencia de las necesidades del público receptor:

Alejandro Casona ha actuado mucho más como adaptador, y ha hecho no un trasvase, sino una verdadera adaptación del relato a un texto que permite una escenificación. Ha utilizado lo que Cervantes le ofrecía —incluida la lengua—, pero teniendo en cuenta, en todo momento, la realidad palpable del público para el que se pensaba aquella dramatización (Torres Nebrera 1992:113).

La preocupación por la respuesta del público es inherente a todo proceso de dramatización. Pero, en el caso de la farsa casoniana, el efecto *feedback* llegó incluso a determinar la elección del asunto: de todos los capítulos de una obra henchida por sí misma de teatralidad como fue el *Quijote*, Casona escogió uno en el que el ingenioso hidalgo cedía el protagonismo al escudero. Sancho Panza, con su glotonería, su sentido práctico y, en definitiva,

sus connotaciones de entrañable humanidad, fue el elegido para llevar el texto cervantino a la escena de las Misiones Pedagógicas. Esto, desde luego, no pudo ser casual. Antonio Machado, ante la propuesta de Cossío, lo había visto claro: «Los juicios de Sancho; además de malicia y donaire tienen ese sentido natural de la justicia inseparable de la conciencia popular» (Casona 1967a:499). Y el propio Casona lo corroboraría años después en un artículo publicado a propósito de la representación de la farsa en el palacio de Villahermosa, supuesto enclave geográfico de Barataria:

Se trata de una tierra que venía buscándose desde cientos de años porque su nombre está vinculado al de uno de los personajes de la literatura universal. En una palabra, se trata nada menos que de la famosa Ínsula Barataria, donde Sancho Panza demostró un día que la justicia tiene generalmente muy poco que ver con los códigos oficiales («La última isla»; la negrita es mía).

¿Habría elegido Casona al escudero aunque no hubiese mediado la sugerencia machadiana? A la luz de las valoraciones en torno al personaje que se irían atisbando en sus artículos periodísticos, creo que podemos aventurar que sí.

En una ocasión, mientras reflexiona sobre los pecados capitales —la gula, en concreto—, aparece casi por casualidad el nombre de Sancho: «Suprimida la glotonería, ¿qué sería de héroes tan famosos en la literatura universal como Falstaff, Pantagruel y Sancho Panza?» (Casona 1982:102). El escudero cervantino se sitúa a idéntico nivel que otros caracteres inmortales; y a todos ellos —de forma un tanto inédita en la historia literaria más convencional— se les confiere estatuto de héroes. Lo cierto es que la heroicidad de Sancho, como la de sus *partenaires* en la cita, solo cobra sentido en el ámbito de esa cultura *invertida* a la que todos ellos representan y en la que la voracidad alimentaria tiene mucho de emblemático. Y es que la mención a la glotonería de Sancho, tan presente en el episodio que Casona seleccionó para su dramatización, no es anecdótica. Mijail Bajtin (1974) la interpretaba como emblema de ese *segundo mundo* y esa *segunda vida* que encarnaba la cultura popular carnavalesca: dentro del cosmos quijotesco, Sancho y todo su mundo reflejaban la pulsión de lo popular frente al idealismo aristocrático del caballero. Y, si se trataba de conectar con el pueblo, nada mejor que ponerle ante los ojos aquello que mejor conocía: «Muchos de nuestros campesinos —diría Casona— no han oído jamás el nombre de Cervantes, pero ninguno ignora el nombre, el

gesto y la significación de Sancho» (Casona 1967a:498). En un artículo que tituló «Burros y caballos», recurrió precisamente a él para, una vez más, prestigiar la autenticidad de lo popular:

Llevados a su máxima jerarquía literaria, el Rocinante de Don Quijote y el Rucio de Sancho serían los ejemplos más ilustres de esa diferenciación social. Juntamente con esta otra sentimental: lo que el caballero siente por su montura es orgullo o vanidad, en tanto que lo que une al campesino con la suya es una entrañable gratitud, que a veces se desborda en la más humana ternura. ¿Qué caballero ha abrazado y besado a su corcel como Sancho a su pollino robado? «¡Oh, hijo de mis entrañas, nacido en mi misma casa, brinco de mis hijos, regalo de mi mujer, envidia de mis vecinas, alivio de mis cargas y sustentador de la mitad de mi persona...!» (Arce 1983:305).

El escudero lo tenía todo para erigirse en símbolo vivo de una manera de ver y entender el mundo; aquella manera en la que, valores etéreos al margen, creía Casona. Porque su popularismo no era incompatible con el sueño —precisamente el episodio de Barataria fusiona a ambos— ni con la esperanza. He ahí el gran valor de Sancho:

El bueno de Sancho era un pícaro desviado hacia la caballeridad por obra y gracia de su señor. A todo lo largo del libro inmortal, la locura del amo va contagiando poco a poco al escudero, al mismo tiempo que la cordura del escudero va contagiando al señor, en un doble fenómeno de ósmosis psicológica que Unamuno ha estudiado con singular sagacidad. Y al final toda la fe perdida por el caballero resucita milagrosamente en el pícaro humilde que es ya, entre tantos cuerdos, el único loco, el único soñador. El único en creer que en los nidos de antaño todavía puede haber pájaros mañana (Casona 1941).

Y, así, centrándose en la figura de Sancho, la farsa casoniana podía convertirse fácilmente en un tributo multidireccional: primero, a Cervantes, claro, por haber dado a luz un carácter de validez universal; segundo, a Sancho mismo, por encarnar a la más inmediata humanidad; y tercero, al pueblo, a los espectadores de una obrita que, en realidad, hablaba de y para ellos. Porque no en vano había dicho Cossío que el teatro de las Misiones *no hacía más que devolver al pueblo lo que era suyo* (Casona 1967a:498).

Ejemplos universales, España quijotesca...

Casona no dedica un artículo específico a Cervantes o a su obra como hizo con la vida amorosa de Lope o con el don Juan de Tirso. Sus planteamientos teóricos e interpretativos brotan con naturalidad de reflexiones más amplias que, muy frecuentemente, se proyectan de la literatura a la vida, o de la vida a la literatura, en esos trasvases ficción-realidad-ficción de los que ya hemos visto ejemplos en los epígrafes anteriores. Las valoraciones casonianas de la obra cervantina no son especialmente originales en sí mismas ni proceden de un análisis textual exhaustivo. Son más bien las intuiciones de un lector avezado capaz de reconocer un latido de vida bajo el entramado genial de una obra maestra. Casona se convierte, aquí y allá, en el intérprete del sentido existencial del *Quijote* y, justamente por ello, en portavoz de su valor como clásico. En «El secreto de Dulcinea» (Casona 1960), parte de una imagen stendhaliana para reflexionar sobre el amor como proyección de los propios ideales. Y, cómo no, concluye con el ejemplo de la musa quijotesca:

Pero al ir recordándola morosa y amorosamente, aquella labradora cerril, vestida de paño burdo, sudorosa y oliendo a ajos, acabó convirtiéndose por obra y gracia de la imaginación del Hidalgo en el espejo de cuantas Damas en el mundo han sido. Y la imagen creada, más fuerte que la verdadera, sigue de pie en su pedestal de poesía. (...) He aquí el secreto: Dulcinea no es más que la proyección femenina del alma de Don Quijote.

Hablando de algo tan humano como la distorsión por enamoramiento, Cervantes nos dejó, dice Casona, el *ejemplo más universal* de todos cuantos podríamos aducir. Pero esta proyección existencial del clásico hacia todos y cada uno de los hombres no se agotaba —y soy consciente de la injusticia del término— en la pura emoción. Desde la óptica casoniana, sobre todo en los años de la inmediata posguerra, la universalidad del Quijote asume casi siempre un alcance social. En un artículo sobre un tema tan prosaico como los prejuicios en torno a la edad, no pierde la ocasión de hacer una mención a nuestro caballero:

El dramático error de don Quijote fue precisamente el de empeñarse en resucitar tan ajetreada profesión [la de caballero andante] en el siglo de los Felipes y ya con las primeras canas en las sienes; o sea, doblemente fuera de la edad: de la Edad de la Caballería y de la Edad del Caballero (Arce 1983:88).

No deja de ser una formulación más de la que se ha considerado tantas veces la clave de interpretación del Quijote —y de la obra casoniana, no lo olvidemos—, el desfase entre la realidad y el deseo, conducida sutilmente al terreno de lo social. Y es que sobre el enfrentamiento prerromántico del hombre a una sociedad que intenta aniquilarle gira, para Casona, el eje quijotesco. En el artículo que mencionaba al final del epígrafe anterior, «Pícaros y caballeros», el asturiano reflexiona sobre esa oposición realismo-idealismo que está en la base de la génesis de nuestra novela; el primero encarnado en el producto genuinamente español que es la novela picaresca, y el segundo representado por los libros de caballerías. Casona enseguida trasciende la pura literatura para valorar la distinción desde una perspectiva social y proponer:

Esos dos arquetipos del pícaro y del caballero no son en su fondo social tan antagónicos como parecen en su superficie literaria. (...) Porque los dos son expresiones acabadas de un individualismo rebelde, muy español, frente a la organización establecida del mundo que los rodea. Los dos son luchadores solitarios (uno con la espada y a caballo, otro a pie y con la astucia) contra una sociedad hostil. (...) Los dos tratan ante todo de defender su individualidad libérrima contra una sociedad empeñada en absorberlos y fundirlos en la masa anónima y común. Pícaro y caballero son en esencia dos tipos antisociales (Casona 1941).

Ese caballero del que habla Casona no es propiamente el protagonista de los libros de caballerías; ese caballero que lucha en solitario es don Quijote, «el más cabal y auténtico caballero castellano». El periplo quijotesco se interpreta, desde la visión casoniana, como una batalla perdida contra el orden social:

Don Quijote pasea heroicamente su locura individualista por la estepa manchega, que se tiende a sus pies como la arena de una inmensa liza. En las bardas sociales que se cierran a su alrededor se sienta cómodamente la muchedumbre de espectadores hostiles dispuestos a tirarle risas y piedras. (...) Don Quijote lucha contra todo lo que ellos son y representan, empeñado en encajarles a cintarazos una lección de vida superior que desprecian incapaces de comprender. Hasta que, harto de burlas y palos, roto de cansancio, desangrada la fe, el sublime caballero acaba renunciando a la locura de su «ley» y acogiéndose, para bien morir, a la cordura mostrenca del círculo social que le rodea. La sociedad ha vencido al hombre (Casona 1941).

Pero, junto a esa lectura universalista, siempre hay un profundo sentido nacional que termina convirtiendo a la obra cervantina en símbolo de una supuesta idiosincrasia específicamente española: «¡Pobre y bendita España quiijotesca que, persiguiendo ideales de gigante, ha tropezado siempre con la realidad de los molinos!» exclamará Casona (1955) en un artículo que, en principio, nada tenía que ver con Cervantes. Y es que esa visión desengañada de una España idealista tendente al fracaso —prefigurada en el arquetipo inmortal de don Quijote— dice casi más del desengaño casoniano que del propio Cervantes. En un artículo de título tan ilustrativo como «Estética del fracaso», el asturiano se retrata a sí mismo con cierta ironía:

Durante mucho tiempo acepté sin detenerme a examinarlo el hecho irremediable de que, ocurriera lo que ocurriera, donde quiera que hubiera dos bandos, yo estaba condenado por gravitación natural a encontrarme siempre del lado del perdedor (Arce 1983:356).

Y lo que explicaba, según él, esta *condena* era un cierto determinismo *racial* que hallaba sus antecedentes más remotos en el Caballero de la Triste Figura:

No era muy cómodo ni muy práctico, pero era un consuelo sentir que obedecía sin darme cuenta a un imperativo lejano de mi sangre romántica y española, puesto que el primer romántico universal el más alto protagonista de la Historia del Fracaso fue un hidalgo nacido en mi tierra, en un lugar de la Mancha de cuyo nombre quisiera poder acordarme. Basta pensar en Don Quijote como símbolo universal del Descalabro, caballero andante del Infortunio y cifra de toda noble Frustración, para comprender inmediatamente que el fracaso pueden ser muchas cosas dolorosas pero de ninguna manera una negación (Arce 1983:356).

Don Quijote efectivamente se convierte en un símbolo social, y hasta político, para Casona; era el precedente —admirable— de todos los que, como él, lucharon por una causa que consideraban justa y cayeron en el intento:

Al triunfo cómodo prefirió el riesgo apasionado y, así como los ladrones «se echan al monte» para hacer fortuna, él se echó al monte para hacer justicia, con ímpetu tan generoso y con tal desaforada irrealidad, que llegó a ser mucho más que un fracasado: el Gran Fracasador (Arce 1983:357).

Y la esperanza, de haberla, venía de la mano de Sancho —siempre Sancho, *el único en creer que en los nidos de antaño todavía puede haber pájaros mañana*, como ya vimos—.

Cervantes como *auctoritas* más allá de la literatura

Hemos visto cómo, inevitablemente, la idiosincrasia emocional de Casona en diferentes etapas de su vida —y de la historia de España— se filtró hacia el ejercicio de interpretación del clásico cervantino. Pero Cervantes y el *Quijote* no solo le venían a la mente cuando se trataba de hablar de literatura. La genialidad de uno y el clasicismo del otro, admirados a partes iguales por Casona, le proporcionan muchas veces una galería de ejemplos a la que recurrir cuando se trataba de sustentar los argumentos más variopintos. El tributo a Cervantes iba, en consecuencia, mucho más allá de las lecturas o las adaptaciones de su obra, y se filtraba hacia cualquier parcela de realidad. Ya hemos visto algunos casos a lo largo de las páginas anteriores: desde la mención a la carreta de Angulo el Malo para describir el Teatro del Pueblo, hasta el recuerdo de Dulcinea como emblema universal de la idealización-distorsión amorosa. La *auctoritas* cervantina era suficiente para defender una postura, demostrar una determinada hipótesis o, simplemente, enriquecer ingeniosamente un planteamiento, como cuando en el artículo «Cine contra teatro», lamenta ese segundo plano en el que se recluye al escritor en las adaptaciones cinematográficas:

Es una pésima costumbre comercial que el cine sigue perpetrando día por día con la más irresponsable tranquilidad, y que los autores se han acostumbrado a soportar, quizá pensando como en el episodio de Sancho que la cacería de la mesa es cualquier sitio donde se siente el señor (Casona 1964a).

Cervantes podía servir a Casona para reivindicar la libertad ortográfica: «Como si la ortografía no fuera una cosa viva en constante evolución, y como si los antecedentes no pudieran contarse por millares entre los autores más ilustres, empezando por Cervantes, que escribía su apellido con “b”» (Arce 1983:226); degradar a la envidia por encima de todos los vicios: «Cervantes, con verdadero acierto, la llamó “carcoma” de todas las virtudes» (Casona 1982:107); o ennoblecer a la caza sobre la pesca: «La caza, imagen de la guerra según Cervantes, se borda en los tapices; la pesca se deja para los cromos de

comedor» (Casona 1982:171). Podía aducir un episodio del *Quijote* para probar que la temida revolución tecnológica ya estaba prevista, aunque fuera en clave de fantasía, hace cientos de años:

Cierto que, aunque ahora esté viviendo sus días de auge, el robot no es invención de nuestro tiempo (...). Sin ir tan lejos, también en el Quijote hay una cabeza parlante de bronce y jaspe, que contesta a las más enrevesadas preguntas igual que cualquier cerebro electrónico de hoy («La Rebelión de los Robots»).

O el ilustre ejemplo de Cervantes y el Conde Lemus para denostar el mecenazgo:

Cuando usted leía el Quijote, ¿no le extrañó en el prólogo de la segunda parte aquel acatamiento y homenaje excesivos con que Cervantes besa «como su criado» las manos de su señor, el Conde Lemus? ¿Qué había hecho el tan afortunado conde por el tan desafortunado escritor? Nada. Simplemente «sustentarle, hacerle merced» de cuando en cuando, como a uno más entre sus centenares de criados. Y sin embargo, gracias a esas migajas de limosna, ahí está el nombre del conde de Lemus unido para siempre al de Cervantes en la gloria del Quijote (Casona 1964b).

El asunto, ciertamente, era lo de menos. Lo verdaderamente importante era que, en cualquier parcela de la vida, desde la reflexión artística a la valoración moral, desde lo relevante a lo trivial, Casona, como un humanista del siglo xx, encontraba en Cervantes y en su obra el ingrediente adecuado para sazonar sus artículos con el prestigio que daba la siempre respetable autoridad de un clásico.

Es en algunos de estos homenajes casuales, cuando descubrimos, si no las teorías —porque esto sería mucho decir—, sí ciertas intuiciones estéticas del dramaturgo asturiano. Cervantes y su obra no solo servían como ejemplo en las argumentaciones más diversas: la palabra cervantina, además, poseía un valor dignificador. Como un rey Midas de la poesía, todo lo que él había dicho perdía su vulgaridad para convertirse, metafóricamente, en oro. Era la vieja idea de la superioridad del arte sobre la naturaleza, y de su consiguiente poder embellecedor, aplicada a casos concretos. Y, así, un río llevado a la literatura

deja de ser un accidente geográfico para convertirse en un «accidente histórico o poético»: «Y alguno, como el bélico Duero, hasta mereció salir personificado a escena en una tragedia de Cervantes» (Arce 1983:238). Los perros literarios ya no son solo animales, sino animales *ilustres*:

Desde el perro sin rabo de Alcibíades hasta hoy la historia está llena de perros ilustres. Cervantes, gran amigo suyo, hizo famosos a Cipión y Berganza en un coloquio inmortal. Y Lope de Vega honró al del hortelano eligiéndolo para una de sus mejores comedias (Casona 1982:150).

Y el comer en literatura no es un comer rutinario, sino un *banquete de honor*:

No necesitaré insistir en la complacencia glotona de Shakespeare en la descripción de festines, ni recordar los innumerables jigotes, salpicones, duelos y quebrantos, cecinas, menestras, torreznos y ollas podridas que atufan las páginas del Quijote desde las Bodas de Camacho al banquete de Sancho en Barataria (Arce 1983:133).

La mediación literaria o artística era, para Casona, un agente ennoblecedor de la realidad. Pero, además, esa realidad, literatura o arte mediante, podía terminar ennobleciéndose a sí misma:

Mendigos orgullosos, verdaderos aristócratas de la miseria, que en vez de suplicar parece que desafían. (...) El mendigo español es así porque sabe que su imagen llena poemas y museos. Sabe que Cervantes y Velázquez fueron sus amigos (Casona 1982:94).

Conclusiones

Es indudable que el *Quijote* movió los afectos de Casona, por utilizar una expresión habitual de los tiempos de Cervantes. Sus apasionadas valoraciones de Sancho y de don Quijote, idealizando el popularismo del primero y mitificando las ensoñaciones del segundo, eran las dos caras de una misma moneda emocional sometida a los vaivenes de una historia convulsa. Sancho, el pueblo, el auténtico, el único capaz de seguir soñando cuando todo parece perdido; don Quijote, el idealista, el luchador en solitario que termina devorado por aquello a lo que se enfrenta. Casona los veía así porque así se veía a sí mismo

en medio de la realidad que le tocó vivir. Sus visiones del *Quijote*, esbozadas a fuerza de pulsión existencial, son el testimonio vivo de la universalidad de un clásico que, como tal, desbordaba los límites de sí mismo para filtrarse hacia cualquier rincón de la experiencia. Y porque eran clásicos, Cervantes y su obra estaban siempre ahí, al alcance de la mano de Casona, cuando los necesitó para comprender todo aquello que le rodeaba; cuando intuyó un más allá de nobleza por encima de la vulgaridad cotidiana y una belleza oculta tras las apariencias más inmediatas. Junto a Shakespeare, Lope de Vega, Byron, Homero... Cervantes y su palabra le permitieron ver el mundo de otra manera. Porque esa es, al fin y al cabo, la grandeza del arte.

Bibliografía

- Alfonso García, María del Carmen, «Sobre la adaptación casoniana de *El anzuelo de Fenisa*, de Lope de Vega. Texto y representación», en *Setenta años después. El exilio literario español de 1939*, ed. A. Fernández Insuela, M. C. Alfonso García, M. Martínez-Cachero Rojo y M. Ramos Corrada, KRK, Oviedo, 2010, pp. 65-93.
- Arce, Evaristo, *Alejandro Casona, escritor de periódicos*, Alsa, Oviedo, 1983.
- Bajtin, Mijail, *Cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1987.
- Casona, Alejandro, «Pícaros y caballeros», *El Litoral*, Santa Fe, 2 de diciembre de 1941, p. 6.
- «El sueño de las ciudades», *Diario de Nueva York*, 18 de diciembre de 1955.
- «El secreto de Dulcinea», *El Comercio*, Lima, 3 de abril de 1960, p. 3.
- «Cine contra teatro», *Diario de Yucatán*, febrero de 1964a, p. 3.
- «Literatura mendicante», *Opinión*, Los Ángeles, julio de 1964b.
- «La última isla», *Diario Presencia*.
- «La rebelión de los robots», *El tiempo de Bogotá*.
- *Obras completas I y II*, ed. Federico Carlos Sáinz de Robles, Aguilar, Madrid, 1967a.
- *Sancho Panza en la Ínsula*, en *Obras completas II*, Alejandro Casona, ed. Federico Carlos Sáinz de Robles, Aguilar, Madrid, 1967b, pp. 503-525.
- *Obra inédita de casona: Charlas radiofónicas*, ed. Evaristo Arce, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1982.
- *Retablo jovial*, ed. Juan Carlos Herrán y Emilio J. Sales, Cátedra, Madrid, 2010.
- Fernández Rodríguez, Natalia, «Casona y las mujeres de Lope: claves de una reescritura», en *Setenta años después. El exilio literario español de 1939*, ed. A. Fernández Insuela, M. C. Alfonso García, M. Martínez-Cachero Rojo y M. Ramos Corrada, KRK, Oviedo, 2010, pp. 249-261.
- Muñoz Carabantes, Manuel, «El teatro de Cervantes en la escena española entre 1939 y 1991», *Cervantes y el teatro. Cuadernos de teatro clásico*, 7 (1992), pp. 141-195.
- Sáinz de Robles, Carlos, «Prólogo», en *Obras completas I*, Alejandro Casona, ed. Federico Carlos Sáinz de Robles, Aguilar, Madrid, 1967, pp. XI-CCXLIV.
- Torres Nebrera, Gregorio, «Don Quijote en el teatro español del siglo XX», *Cervantes y el teatro. Cuadernos de teatro clásico*, 7 (1992), pp. 93-140.

El Sancho Panza epifánico como punto de inflexión en la recepción del *Quijote*¹

GASTÓN GILABERT

Universitat de Barcelona

¹ Este trabajo se inscribe dentro de los proyectos del Grupo de Investigación Consolidado «Aula Música Poética» (2009 SGR 973), financiado por la Generalitat de Catalunya.

Es un lugar común de la crítica el decir que el primer público que tuvo el *Quijote* rio ante la sátira hacia los libros de caballerías personificada en el hidalgo. Ciertamente es que los contemporáneos de Cervantes no leyeron su obra como nosotros, pero no es menos cierto que ninguna época ha leído de la misma manera el *Quijote* y que, no obstante, todas esas lecturas confirman el carácter de *cifra infinita* que es el *Quijote*.

Por otra parte, decir que el público del siglo xvii solo rio —y no meditó— ante esta novela es una simplificación reduccionista, porque es de suponer que algunos de sus «discretos y simples» lectores vieron en don Quijote ciertos valores, cualidades y defectos muy humanos, como puede derivarse de la respuesta que da Sancho a la pregunta de su señor acerca de las opiniones dispares de los lectores de la Primera Parte: «Hay diferentes opiniones. Unos dicen: loco, pero gracioso; otros, valiente, pero desgraciado; otros, cortés, pero impertinente».

Lo que nadie discute es que sí existen corrientes de interpretación dominantes en ciertas épocas. De este modo, predominaba en la España del siglo xvii y xviii la lectura del texto como pretexto para satirizar los libros de caballerías. Pero, si la lectura predominante era de burla y de mofa respecto a ambos personajes, la evolución de la recepción fue paulatinamente librando de estas características risibles solo al hidalgo, concentrándose así todas las interpretaciones antiguas y todos los atributos vinculados a lo *infra* en Sancho Panza.

Esto se hace evidente en el Siglo de las Luces, en que Cervantes y su obra viven un apogeo de la mano, por ejemplo, de Gregorio Mayans y Siscar, que da un paso importante al tratar de dignificar el *Quijote* relacionando, por ejemplo,

la ira de Aquiles con la locura del caballero andante (Mayans 1972:151), que en su tiempo había sido objeto de escarnio. Los trabajos de Mayans tuvieron una gran pervivencia por se y porque Vicente de los Ríos los tomaría como referentes para la composición del texto que acompaña la edición del *Quijote* de 1780 de la Real Academia. Manuel José Quintana, por otra parte, en el texto que antepuso a la edición del *Quijote* de 1797, pone el acento en la índole moral del texto, y, en cuanto a Sancho, que es lo que nos interesa aquí, opina que Cervantes «en Sancho empleó todas las formas de la simplicidad», contrastando así con la corriente que aparecería mucho más adelante, en el siglo xx. Así, por ejemplo, Dámaso Alonso en su ensayo *Sancho-Quijote, Sancho-Sancho*, asegura sin rodeos que el personaje de Sancho es más complejo que el de su señor. Aun así, no es cierto que la crítica no se fijara específicamente en el escudero antes del siglo xx. Los hay, pero son contadas excepciones: por ejemplo, a finales del Siglo de las Luces Pedro Gatell escribirá obras clave en cuanto a la recepción anticipando reescrituras esencialistas como la de Unamuno, en *La moral de Don Quijote* (1789-1792), *Instrucciones económicas y políticas dadas por el famoso Sancho Panza, Gobernador de la Ínsula Barataria, a un hijo suyo* (1791), *La moral del más famoso escudero Sancho Panza* (1793) y, entre otras, *Historia del más famoso escudero Sancho Panza* (1793).

¿Cómo ha pasado Sancho, salvo estas excepciones, de un extremo a otro ante los ojos de la crítica? Bien, el siglo xviii se cierra con la corriente dominante de interpretación que pasaba por considerar el *Quijote* como crítica de vicios y costumbres de la época personificados en la figura de Sancho Panza como ejemplo de la más tosca realidad, la misma realidad que el Romanticismo contrastó con el llamado ideal. Schelling ya plasmó que el pensamiento del *Quijote* se resumía en «la realidad en lucha con los ideales» (Close 2005), afirmación que va a ser la base de las posteriores interpretaciones simbólicas en torno al *Quijote*, y especialmente en las variantes morales y metafísicas como la que realizará Unamuno.

En efecto, fue el rector de Salamanca uno de los que introdujo en el debate la idealidad de caballero que hay en Sancho, y Dámaso Alonso compartió esta visión, citando ejemplos de la obra cervantina en que vemos cómo Sancho abandona su hogar, su familia y en general toda su vida para atender a un loco y con el objetivo último de alcanzar también un ideal, que en su caso no es, por ejemplo, Dulcinea sino la ínsula. Vemos así que ya en la época de los escritores de la generación del 27, aunque contando con

importantes precedentes, se rompen esas dicotomías entre Quijote-Sancho, ideal-real, poético-prosaico y espiritual-material, pues, por ejemplo, también José Bergamín en su ensayo *Sancho Panza en el purgatorio* destaca ese carácter idealista y espiritual del escudero.

Desde mi punto de vista, el hecho de que estos autores y críticos pusieran en jaque ese binomio dogmático entre Quijote y Sancho ha supuesto un punto de inflexión en la crítica cervantina, en la que estaban enraizadas una serie de metáforas organicistas muy bien articuladas. En este sentido, un tópico hartamente repetido sería el de la unión indisoluble entre el amo y el escudero como lo son el alma y el cuerpo durante la existencia humana, discurso que equivale a decir que en Sancho todo es materialismo, una interpretación que, como hemos visto, corresponde a la hermenéutica del *Quijote* que llamaríamos *clásica*.

No obstante Dámaso Alonso (1989:9) escribe: «Sancho, del lado humano, es quizá la máxima creación de Cervantes, y él, simple y sabio, es aún quizá más complejo que su compañero de gloria». Era este un terreno ya abonado por el cervantismo de la segunda mitad del *xix* como se evidencia en el discurso de ingreso en la Real Academia de Juan Valera titulado *Sobre el «Quijote» y sobre las diversas maneras de entenderlo e interpretarlo* (1864). En esta época fructífera, no es extraño que Azorín (1947-1959:817) diga que «el *Quijote* sólo a lo largo de las generaciones ha ido adquiriendo su verdadero y profundo valor». A partir de entonces, se verá que el gran materialismo que se le atribuía a Sancho corresponde más al cura, al barbero, al ama, a la sobrina, a los duques y, sobre todo, al bachiller Sansón Carrasco. A todos estos personajes, Dámaso (1989:8) los llama «los verdaderos Sanchos, los materialistas, los incapaces de fantasía y de ensueño», y Unamuno, en su *Vida de Don Quijote y Sancho*, los trata de representantes del «sentido común», de «espíritus alcornoqueños», «rebañiegos» y «modorros», hombres cuerdos «de dura cerviz», que no «suelen si no tener razón». Toda esta nueva postura que recupera la figura de Sancho y arremete contra esos personajes secundarios contrasta con la anterior, que creía, como Manuel de Revilla (1877:677), que «el cura y el barbero representan el buen sentido más bien que Sancho» o como Juan Valera (1864), que abogaba por la excelsitud de *todos* los personajes de la obra con aquello de «la ingénita benevolencia de Cervantes y su cristiana caridad resplandecen en este respeto que muestra con toda criatura hecha a imagen y semejanza de Dios».

Aun así, con el personaje con quien más se ensaña Dámaso es con Sansón Carrasco debido a que es bachiller y hombre de letras, es decir, que ha estado en contacto con lo sublime y la belleza espiritual y, sin embargo, no ha entendido absolutamente nada, ya que no llega a comprender a don Quijote y, no bastando esta vergüenza a quien no tiene excusa, se viste de caballero semejante al hidalgo para acabar derrotándolo para siempre en Barcelona, que es, en boca de Unamuno (2008:424), «la Jerusalén de nuestro Caballero». El peor enemigo de los ideales de don Quijote es precisamente el que más tendría que entenderlo. Con razón, exclamaba Dámaso hacia sus propios contemporáneos: «¡Oh, cuántos Sansones Carrascos conocemos en el mundo de las letras!».

Pero continuemos con esta interpretación esencialista de Sancho que hace Dámaso. Afirma que el escudero parte hacia la aventura por codiciar esa ínsula, pero que tras el episodio de los molinos y del vizcaíno empieza a entrar en la lógica implacable del discurso fantástico del hidalgo. El ideal de la ínsula es tan fuerte como los de su señor, y Sancho pierde la noción de la realidad al creer que esas aventuras de loco pueden llevarle al gobierno de alguna ínsula:

Sea vuestra merced servido, señor don Quijote mío, de darme el gobierno de la ínsula que en esta rigurosa pendencia se ha ganado, que, por grande que sea, yo me siento con fuerzas de saberla gobernar tal y tan bien como otro que haya gobernado ínsulas en el mundo (I, 10, p. 90).

El progresivo autoengaño de Sancho le llevará al desengaño tras la ilusión del célebre bálsamo de Fierabrás, bebedizo reparador de todas las heridas que a Sancho no surte ningún efecto. Su señor responderá a este fenómeno fallido con el argumento de que él no está armado caballero. De esta manera, Dámaso ve a Sancho brutalmente excluido del mundo fantástico de su señor y arrojado al mundo de lo real. A mi parecer, el escudero se encuentra en una suerte de espacio liminal al tener una identidad problemática: el carnal Sancho sigue la senda de la locura heroica de su amo pero en un momento dado de ese vuelo, como Ícaro, se precipita al suelo. Me pregunto si la razón de este fracaso no estará en el hecho de que, aunque el pasaporte para volar sea tener un ideal fuerte —que Sancho tiene y por eso vuela—, para permanecer en ese estadio sea necesario un ideal mucho más puro. Unamuno en su *Vida de Don Quijote y Sancho* (2008:209) plantea la cuestión en los siguientes términos: «¡Ay, (...)

Sancho!, y ¡cuándo comprenderás que no es la ínsula, no es el poder temporal, sino la gloria de tu señor, el querer eterno, tu recompensa?».

Tras el episodio del bálsamo de Fierabrás, empezará Sancho a caer en un profundo desengaño, pero aún tendrá fe en su señor. Dámaso ve acertadamente en el escudero una complejidad y lucha interior más humana que la de don Quijote, pues Sancho va oscilando durante toda la obra entre engaño y desengaño, entre la luz que irradia su amo y la sombra que le ata al suelo. Vive Sancho, mirando al cielo y clavándose en los pies todas las piedras del camino, y siente el dolor de estas mucho más que su amo. No obstante, sigue caminando. ¿Por qué? Unamuno podría dar una explicación razonable de la fuerza del ideal o del engaño, aplicándolo a sus contemporáneos:

Hay pues que desasosegar a los prójimos los espíritus urgándoles en el meollo. Hay que inquietar los espíritus y enfusar en ellos fuertes anhelos, aun a sabiendas de que no han de alcanzar nunca lo anhelado (*Vida de don Quijote y Sancho*, p. 342).

Sancho empieza a comprender que nunca ha de alcanzar lo anhelado cuando, tras ser manteado y escarnecido, rechaza el mismo bálsamo que habíamos visto en ese episodio anterior. Le dice Sancho a don Quijote: «¿Por dicha hásele olvidado cómo yo no soy caballero? (...) ¡Guárdese su licor con todos los diablos!» (I, 17, p. 153). Según Dámaso, el motivo del bálsamo de Fierabrás es el catalizador que lleva al desengaño de Sancho, que lo precipita del lado del ideal al de la picaresca. Así, no es extraño que unos momentos más tarde lo veamos atar las patas al caballo de su señor y simular un encantamiento siguiendo las reglas del juego fantástico que, Sancho el bueno, pero también Sancho el sabio, había aprendido de su amo con toda su gramática. No obstante, el erudito de la generación del 27 indica que el escudero no funciona como un pícaro al uso, cuya inocencia, tras la experiencia del desengaño, ya nunca vuelve a recuperarse —como Lázaro tras el golpe contra el toro de piedra—, sino que Sancho sufrirá esas oscilaciones en el ideal que Dámaso certificaba que nadie había estudiado.

La realidad es que esas oscilaciones ya se habían intuido por la crítica aunque con otras palabras. El punto clave está, como hemos visto antes, en romper ese binomio Quijote-Sancho como ideal-real. Una vez liberados de ese discurso, diversos autores tratan este problema y lo único en lo que difieren es

realmente en el punto culminante del proceso de engaño-desengaño de Sancho que Dámaso fija en el bálsamo de Fierabrás, pero contemporáneos suyos como Bergamín, Nabokov o Madariaga lo cifran en otros momentos, sobre todo en la experiencia del gobierno de Sancho, pero también

aquella tristísima aventura, una de las más crueles del libro, en que Sancho encanta a Dulcinea, haciendo que el nobilísimo caballero, por amor de su más pura ilusión, hincó la rodilla ante la más repugnante de las realidades: una Dulcinea cerril y harta de ajos (Madariaga 1926:161).

El *Curso sobre el «Quijote»* de Vladimir Nabokov tiene algunos puntos interesantes aunque en términos generales es una obra bastante desconectada de los avances de la crítica cervantina española, por lo que, desde mi punto de vista, no tiene nada que ver con la lucidez demostrada por este autor en otras obras de índole pedagógica como el *Curso de literatura rusa* o el *Curso de literatura europea*. Así, por ejemplo, en su *Curso sobre el «Quijote»* sigue reproduciendo el esquema del fuerte contraste entre don Quijote y Sancho y añade, contradiciendo lo que vimos en Dámaso, que el personaje del escudero no es nada complejo, probablemente porque Cervantes estaba más interesado en el hidalgo. No obstante, si uno hace una lectura del *Curso* de Nabokov fijándose en los momentos en que se distancia de la crítica más convencional para hablar de Sancho puede encontrar algunas tesis interesantes. Si bien en unos momentos afirma que Sancho es un personaje-tipo, imagen de una generalización, hay otros pasajes en los que lo dota de cierta humanidad, por ejemplo cuando dice que Sancho «es padre de familia pero vagabundo de corazón» (Nabokov 2009:46), razón por la cual no encontraría un anclaje en el mundo y sufriría esas oscilaciones de las que hablaba Dámaso, a partir del ideal de su amo. Finalmente, el autor ruso concede a Sancho, aunque con reservas, el estatuto de soñador y lo ve claro en el episodio en el que el escudero intenta convertir a su mujer en la fe de las ínsulas, con el mismo código usado por don Quijote cuando trataba de convencerlo a él de que los molinos eran gigantes. Es este punto en el que más se aproxima Nabokov a Dámaso, al considerar que, lo que para Sancho es la ínsula, es para el hidalgo Dulcinea: un ideal con una fuerza normativa semejante.²

Otro de estos momentos clave en la oscilación entre ilusión y desengaño de Sancho es en el que se ve convertido en juez y gobernador de su ínsula, es decir, cuando se cumplen sus anhelos, su ideal. Aquí me inclino por la tesis de

² Una de las personas que más ha estudiado esta «fuerza normativa del ideal» en la novela es Thomas Pavel en su excelente ensayo *Representar la existencia: el pensamiento de la novela* (2005), en el que realiza un recorrido por la historia de la novela en función de ese parámetro.

José Bergamín, en *Sancho en el purgatorio* (1989:62) cuando habla del episodio de la ínsula como la experiencia de un

Sancho insulado o aislado; sin poder solidarizarse con gentes como las que le rodeaban y que le separaban de sí mismo, perturbándole de tal manera que no le dejaban solo ni para el comer ni el reposo. (...) Siente (...) Sancho Panza su aislamiento, acompañado de riqueza y lujo ilusorios; hasta que, fatigado de perderse en ellos, decide muy razonablemente su abandono.

Bergamín sitúa el «purgatorio» de Sancho en este proceso que culmina justo a continuación, cuando cae en la sima oscura de la que será salvado por su señor. Para Nabokov, el gobierno de Sancho es el momento de «lucidez más extrema» del personaje, en el que se presenta vestido como un letrado y cabalgando un mulo, pero el ruso no pasa de anotar esto como una curiosidad. Al leer este pasaje del *Quijote* me llamó la atención un detalle en el que no sé si alguien más ha reparado: Sancho cabalga un «mulo» en esta fase clave para su evolución, a diferencia de la montura estereotípica e inseparable del escudero, el burro; pero el mulo tampoco es un caballo, que es la montura del «caballero de la fe», sino que es un cruce entre lo uno y lo otro, una especie intermedia que sería una metáfora maravillosa para hablar del limbo, de esa experiencia de conocimiento que vive Sancho en este punto en el que no es ni escudero ni caballero. Tendría que estudiarse este episodio de la ínsula como un espacio carnavalesco, siguiendo la concepción de Mijail Bajtín, en el que uno puede ser lo que desee por un periodo limitado, subvirtiendo el orden natural de las cosas.

Que Sancho llegue al ideal del gobierno, que desde el teatro del Siglo de Oro viene significando metonímicamente el gobierno de uno mismo, es sintomático. Lo vemos por ejemplo en la prueba última de *La vida es sueño*, en que Segismundo se convierte en buen gobernante tras haber conseguido gobernarse a sí mismo. También lo vemos en *El esclavo en grillos de oro* de Francisco Bances Candamo en el que el protagonista que ansía el gobierno finalmente lo consigue y ve, desencantado, que no es lo que él creía, convirtiéndose, como Sancho, en un esclavo «en grillos de oro». Aprende Sancho su lección en «su gobierno» y como una revelación epifánica lo cambiará para siempre, pues ya no se sostiene por sí misma la codicia inicial de la ínsula como motivo para seguir al loco de su amo. Ahora, solo la piedad y

Bibliografía

- Alonso, Dámaso, «Sancho-Quijote, Sancho-Sancho», en *Miguel de Cervantes y los escritores del 27*, ed. Ana Rodríguez Fischer, Anthropos, Barcelona, 1989.
- Azorín, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1947-1959.
- Bergamín, José, «Sancho en el purgatorio», en *Miguel de Cervantes y los escritores del 27*, ed. Ana Rodríguez Fischer, Anthropos, Barcelona, 1989.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Alfaguara, Madrid, 2004.
- Close, Anthony J., *La concepción romántica del «Quijote»*, Crítica, Barcelona, 2005.
- Flores, R. M., *Sancho Panza Through Three Hundred Seventy-five Years of Continuations, Imitations, and Criticism, 1605-1980*, Juan de la Cuesta, Newark, 1982.

la misericordia son los lazos que explican su fidelidad, algo en lo que estarían de acuerdo tanto Dámaso como Unamuno, a partir de ese fragmento del *Quijote* en el que Sancho dice a la Duquesa:

Si yo fuera discreto, días ha que debía haber dejado a mi amo; pero esta fue mi suerte y mi malandanza: no puedo más, seguirle tengo, somos de un mismo lugar, he comido su pan, quiérole bien, es agradecido, diome sus pollinos, y, sobre todo, yo soy fiel (II, 33, p. 808).

A modo de conclusión, considero que este afán de los citados autores y críticos de reivindicar un Sancho psicológica y espiritualmente más rico constituye un punto de inflexión en la corriente interpretativa clásica de las dicotomías y compartimentos estancos que se venían reproduciendo desde siglos atrás. Sancho vive una experiencia epifánica que es el gobierno de la ínsula, el ideal que parecía estar detrás de la razón de ser del escudero y, desde entonces, ya no nos parece tan zafio, como bien apuntó Unamuno en su *Vida de Don Quijote y Sancho*.

Cierro con unas palabras tuyas, que bien valdrían como lema para toda la familia de cervantistas:

¿Qué tiene que ver lo que Cervantes quisiera decir en su obra, si es que quiso decir algo, con lo que a los demás se nos ocurre ver en ella? ¿De cuándo acá es el autor de un libro el que ha de entenderlo mejor? ¿Qué me importa lo que Cervantes quiso o no quiso poner allí y lo que realmente puso? Lo vivo es lo que yo allí descubro, pusiéralo o no Cervantes, lo que allí pongo y sobrepongo y sotopongo y lo que ponemos allí todos (Unamuno 1986:278-279).

- Madariaga, Salvador de, *Guía del lector del «Quijote»*, Aguilar, Madrid, 1926.
 Mayans, Gregorio, *Vida de Miguel de Cervantes*, Espasa-Calpe, Madrid, 1972.
 Nabokov, Vladimir, *Curso sobre el «Quijote»*, Ediciones B, Barcelona, 2009.
 Pavel, Thomas, *Representar la existencia: el pensamiento de la novela*, Crítica, Barcelona, 2005.
 Revilla, Manuel de, *Principios generales de literatura é historia de la literatura española*, Librerías de Francisco Iravedra y Antonio Novo, Madrid, 1877.
 Unamuno, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, ed. Fernando Savater, Alianza Editorial, Madrid, 1986.
 — *Vida de Don Quijote y Sancho*, ed. Alberto Navarro, Cátedra, Madrid, 2008.
 Valero, Juan, *Sobre el «Quijote» y sobre las diferentes maneras de comentarlo y juzgarlo*, discurso leído por el autor ante la Real Academia Española el 25 de septiembre de 1864, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/discursos-academicos--o/html>. (Consulta: 27 de abril de 2011.)

Claves de España: ficciones cervantinas en la literatura uruguaya

MARÍA DE LOS ÁNGELES GONZÁLEZ BRIZ

Universidad de la República (Montevideo, Uruguay)

¹ Francisco Ayala publicó tres artículos sobre Cervantes en los primeros años de su exilio en Buenos Aires («Nota sobre la creación del *Quijote*», «Técnica y espíritu de la novela moderna» y «La invención del *Quijote* como problema técnico literario»), luego recogidos en *La invención del Quijote* (1950) (Martínez 2007).

Dentro de las muchas variantes de la recepción creativa del *Quijote* —aun en el modesto campo de la literatura uruguaya—, nos centraremos en unas pocas ficciones que, en momentos muy distintos del siglo xx, dan cuenta de la necesidad de revisar o reformular las relaciones culturales con España. En 1947, cuando ya llevaba unos años de exilio en Buenos Aires, Francisco Ayala publica una serie de artículos sobre el *Quijote* en el diario porteño *La Nación*.¹ Allí afirma que «siempre que un español se hace cuestión de su ser histórico», vuelve al *Quijote* a buscar en él «la clave de aquel destino» (Ayala 1984:9). Del mismo modo, en muchos países de Hispanoamérica, puede advertirse la recurrencia de un tipo de texto crítico o ficcional, que retorna al *Quijote* buscando claves de la identidad hispánica, especialmente en periodos críticos.

Desde su publicación, el *Quijote* ha disparado infinidad de textos surgidos a partir de sus temas, sus personajes, la historia de su recepción, la autoría y la puesta en duda de su autoría, las estrategias narrativas desestabilizadoras del estatus ficcional (no solo por los múltiples narradores, sino gracias a la idea del personaje lector y a la presencia activa de la literatura dentro de la literatura). Desde la provocadora y sacrílega *imitación* de Avellaneda hasta el presente, las huellas del *Quijote* pueden hallarse en los más diversos tipos de discursos. Dentro de las posibilidades que ofrece la historia de la recepción del *Quijote* en Uruguay, nos ocuparemos de lo que llamaremos *ficciones críticas* (textos de ficción que funcionan a la vez como interpretación o comentario del *Quijote*, recreaciones referidas a los destinos del libro o a algún aspecto de su explicación) y *ficciones conjeturales*, que conciben escenarios hipotéticos o narran alternativas ocurridas a los personajes, en especial los que se dejan llevar por

la tentación de la *continuación*, agregando nuevas aventuras a las imaginadas por Cervantes.

Desembarco del *Quijote*

Una de las modalidades que asumen estas ficciones está relacionada con la especulación conjetural sobre la llegada de las primeras ediciones del *Quijote* a América. Ocurre por lo menos desde el relato «El primer ejemplar del *Quijote*», de Ricardo Palma,³ hasta «El libro», de Mujica Láinez,⁴ y con seguridad puedan encontrarse muchos ejemplos más. Un relato que sigue ese patrón apareció en una revista montevideana en 1927, firmado por Carlos Bosque.⁵ Más de veinte años antes que Mujica Láinez, crea un relato conjetural acerca de las consecuencias de la llegada de la primera edición del *Quijote* a Buenos Aires. «Don Quijote en Sudamérica» se vale, además, de otros recursos cervantinos para enmarcar su historia, como el tópico del manuscrito hallado que, aunque tiene su origen en los libros de caballerías, formatea —como es sabido— el *Quijote*. También hay un narrador que pone de manifiesto una distancia con el material narrado al punto que afecta su veracidad:

Si se ha de creer lo que dicen unos antiguos papeles llegados a nuestro poder, el primer ejemplar de la célebre obra de Cervantes produjo en las márgenes del Río de la Plata los más terribles efectos. Fue causa de que quedara «biuda», como en las crónicas de la época se escribe, la muy donosa señora doña Leonor Cervantes de Bracamonte, porque el muy alto señor de Bracamonte prefirió desaparecer del mundo de los vivos a seguir sufriendo los sofocones que le daba diariamente su consorte.

Orgullosa hasta aquel momento del sonoro apellido de su esposo, tan pronto llegó, por los años de 1612, la «copia primera» del inmortal Don Quijote de la Mancha (...) empezó la buena señora a contar a todos los porteños que el Miguel de Cervantes, autor del libro, era primo suyo, pues procedía ella de aquellos Lioneles de Cervantes, que allá por 1540, pasaron a Nueva España, no por ser ningún sabio el medio sordo oidor, sino por contar con siete incansables hijas, las que podían servir en Indias como soberbios ejemplares para la propagación de la especie (Bosque 1927:127).

El efecto de la lectura del *Quijote* en doña Leonor es similar al que operan las ficciones caballerescas en Alonso Quijano, al menos en el primer sentido

³ En *Tradiciones peruanas* (1889-1908).

⁴ En *Misteriosa Buenos Aires* (1951).

⁵ No disponemos de ningún dato sobre el autor. Un Carlos Bosque, a quien se ubica también en Buenos Aires, firma trece textos publicados en la revista rioplatense *Caras y Caretas*, entre 1903 y 1905 (ver Rogers 2007).

de despertar la megalomanía. El segundo efecto directo es el deseo de transformarse ella misma en escritora, además de ser la intermediaria imprescindible para la lectura del único ejemplar del *Quijote* existente en Buenos Aires y su única exégeta: «Al domicilio de doña Leonor tenía que ir el que deseara conocer aquel primor de libro, y ella era la comentadora de los pasajes más sabrosos» (1927:128).

Las tertulias literarias en casa de doña Leonor derivan varias veces en la comparación de las aventuras caballerescas con la empresa colonizadora en Argentina: la fundación de Salta y en especial las luchas con los indígenas, dejando en evidencia que estas tuvieron, la mayoría de las veces, más semejanza con el enfrentamiento de don Quijote al ejército de ovejas y carneros, que con las empresas de Amadís. El narrador es el encargado de contrarrestar esas versiones, desmitificando los ribetes más sobresalientes de la épica conquistadora: «Todos los que en América hemos peleado sabemos que sólo fueron viajes de arrieros, emigraciones de pastores, arreadas de porquerizos. Hemos ido esgrimiendo antes el látigo que el mandoble, más bien la pica contra el buey remolón que la lanza contra el indígena brioso» (1927:128). La semejanza entre la novela de Cervantes y la colonización, respecto a las asimetrías entre discursos y hechos, lleva a pensar en su inspiración americana:

Creo que alguien llevó a ese Cervantes el soplo de lo que por aquí sucedía, puesto que tan pintiparadamente describe las piaras mansas, baladoras, mugidoras y hasta gruñidoras, con que hemos conquistado estas Indias, y que lo que dice don Quijote tiene su origen en el sol indio que hace ver [todo] como heroico, grande, caballeresco. Buscando esas semejanzas, cuenta que, en una oportunidad, yendo a las Salinas Grandes, tuvo que quitarse el capacete, pues sentía los sesos fritos en aquella sartén. Gritáronme los amigos que tal no hiciera, que los indios andaban ocultos tras los pajonales. «Mátenme indios y cómanme caranchos, pero a lo que te criaste, y déjate de yelmos y armas y libros de caballerías, que el peor contrario acá, es el sol y no con quien naces, sino con quien paces, como dijo Sancho y pues como al mundo vinieron mis señores los indios andan, como ellos quiero desnudarme para mejor poderlos dominar» (Bosque 1927:129).

El contexto sugiere la exageración de las hazañas, reforzadas por el tratamiento dado a los indios como «cobrizaros paladines», asimilándolos a los

caballeros de las ficciones que alimentaron la imaginación de Alonso Quijano y con quienes tantas veces se comparó a los conquistadores. Se alimenta la sospecha de impostura y de la evidente idealización de los combates, por ejemplo cuando se dice que el Capitán León narraba las campañas colonizadoras poniéndolas «de oro y azul, (...) tras largos años de entusiasmo y de locura épica de una gloria que tuvo tanto y tanto de égloga pastoril y de pacífica dominación» (1927:129). Los expedicionarios soportan un ataque de los infieles, quienes más bien son bandoleros bastante pacíficos que les roban casi todas las pertenencias, incluida buena parte de la caballada. Quizás lo más paradójico sea que el triunfo final al que el cuento remite no cumple con afanes de gloria militar o heroica, sino que es un triunfo de valores burgueses y mestizos: el joven héroe de la campaña conquista riquezas materiales para sustentar una familia, ya que espera un hijo nacido de su matrimonio con una india de la tribu calchaquí.

Don Quijote en la guerra civil

Al comenzar la guerra civil española, Alberto Etchepare, un joven uruguayo con más experiencia como humorista que como periodista político, se trasladó con escasos medios al lugar de los hechos y actuó como corresponsal del diario *El Pueblo* de Montevideo. En 1939, publica un libro que recoge las crónicas y entrevistas, *Don Quijote fusilado*. La metáfora del título era obvia para la mayoría de los lectores de la época, que identificaban al personaje de Cervantes con el heroísmo derrotado, en una operación de mitificación simbólica que se arrastraba desde comienzos del siglo xx o aún antes, desde la guerra de Cuba. Aparte de eso, solo dos momentos del libro hacen mención al *Quijote*. La primera es camino a Alcázar de San Juan, población de misteriosa tradición cervantina.⁶

Atravesando en automóvil los campos de la Mancha y evocando a Nuestro Señor Don Quijote, el horizonte se nos va abriendo como un libro de caballerías, y ante la vista de los molinos de viento nos embriagamos de leyenda. (...) La carretera de cemento ha borrado las huellas de Rocinante. El coche, potente y rauda, devoraba nafta y quilómetros, mientras a nosotros se nos volaba la imaginación. Por un instante temimos atropellar la sombra augusta de Don Quijote que, como alma en pena, debe estar vagando por estas tierras secas y desoladas (Etchepare 1940:55).

⁶ Se ha insistido en Alcázar de San Juan como lugar de nacimiento de Cervantes, gracias al hallazgo de una partida de nacimiento encontrada en la Iglesia Parroquial de Santa María de un hijo de Blas Cervantes Saavedra y Catalina López, de nombre Miguel. En 1748, Blas Nasarre, bibliotecario mayor del reino y cervantista, escribió al margen de dicha partida: «Este fue el autor de la Historia de don Quixote». Se ha descartado, sin embargo, porque esta conjetura de un Cervantes 11 años menor haría imposible, entre otras cosas, su participación en Lepanto. Ver <http://www.alcazarcervantino.es/introduccion/partidabautismo.htm>.

En este fragmento, lo que, en primer lugar, parece ser una estampa paisajística y cultural, que aprovecha la evocación legendaria de un mundo clausurado y arcaico, contrastante con la velocidad del automóvil, se actualiza poco a poco hasta que el narrador sufre la confusión muy quijotesca de suponer la animación de los molinos. Los aviones enemigos, superpuestos metafóricamente a aquellos, son representantes de la modernidad, pero también de la destrucción de los ideales y la idea de justicia.

El libro se cierra con un epílogo ficcional, a cargo de Vicente Basso Maglio, «El vuelo de Don Quijote», que se agrega como si fuera una crónica más de la guerra.⁷ El protagonista del relato es don Quijote, quien escucha por la radio un discurso grandilocuente sobre la libertad de los hombres y la importancia de la fe «*indemostrable*». Como puede esperarse, Don Quijote discute e impugna los comentarios radiales, ocasión que se aprovecha para diagnosticar los males del presente, desde el franquismo hasta el ascenso de Hitler en Alemania.

⁷ La única marca distintiva en este capítulo es la firma final, a cargo de otro autor (y la carátula del libro, que se anunciaba «Una nota literaria de V. Basso Maglio»). Vicente Basso Maglio (1887-1961) fue un poeta uruguayo muy reconocido en los años treinta y cuarenta del siglo pasado.

Cervantes en las cárceles de América

En las cárceles de la última dictadura uruguaya, y la peor de su historia (1973-1985) nació más de un escritor. Un especial rumbo tomó esa vocación en el caso de Marcelo Estefanell (1950), a quien la cárcel inoculó una forma profunda y personal de cervantismo. Hay algo «descomunal» en la confesión de Estefanell, cuando afirma que en los doce años de prisión pudo haber leído unos 1728 títulos, a un promedio de tres libros por semana. Gracias a eso era posible la única forma de diálogo con otros seres humanos y la incorporación de experiencias, porque realmente leer equivalía a «salir de aventuras» (Estefanell 2006:158).

Estefanell (2005) postula que el preso es el «lector perfecto» para entrar en el *Quijote*. Desocupado y solo, el joven preso «se maravilla» al saber que el libro «se engendró en una cárcel». Es la primera grata sorpresa del prólogo. La segunda es la garantía de libertad que otorga, cuando deja el juicio del libro al criterio y libre albedrío del lector (Estefanell 2006:156).

Al salir de prisión, se propuso escribir un libro de divulgación, que solo procura acercar lectores al *Quijote*, y así nació *Don Quijote a la cancha. Encuentro con el hidalgo que quiso ser personaje literario* (2003), que, más allá del comentario de pasajes cervantinos, del recorrido por personajes y situaciones es, sobre todo, la celebración de un goce lector. El lugar de la lectura en la

construcción de los personajes cervantinos y su importancia en el desarrollo es uno de los aspectos más aprovechados por los comentarios de Estefanell, quien pretende así integrar a su lector a ese circuito en el que él mismo se vio involucrado desde la primera lectura: un preso que escribe, un hidalgo que enloquece de tanto leer, un preso que leyendo se salva de la insania.

Con la misma pasión incontinente con que leyó en los años de prisión, Estefanell concibió un segundo libro dedicado a Cervantes, que apareció pocos meses después del primero, con el título *Don Quijote, caballero de los galgos*. En realidad, sucumbía así al primer impulso que generó en Alonso Quijano la compulsión lectora: «Tomar la pluma y darle fin al pie de la letra», ingresando en el recorrido de la ficción conjetural, al sumar nuevas aventuras de don Quijote y Sancho inventadas por él. Una clave especial de las nuevas aventuras estefanellianas, que está presente en el título, va a ser la compañía de dos galgos que se suman a la pareja principal y, además de participar activamente en ellas, adquieren voz e incluso a menudo carácter narrador.

El marco que Estefanell urde para su relato asume punto por punto el homenaje a los más importantes procedimientos cervantinos, puesto que parte de un antiguo cartapacio que por azar llega a manos del autor (Marcelo Estefanell también en la ficción), firmado por Josep Martorell y descendiente a su vez de Joanot Martorell, autor de *Tirant lo Blanc*. Poco antes de morir, un tal Jaume Ribot envía a Uruguay unos manuscritos hallados en una mina abandonada cerca de Andorra y custodiados secreta y devotamente durante siglos por su familia. También en este caso se hizo necesario traducir los documentos, escritos en catalán, de lo que se encargó el propio Ribot. A su vez, la tarea de traducir los textos de Estefanell al catalán será confiada a un desconocido pariente, Joan Estefanell, un primo que el autor encuentra en una búsqueda por internet.

En un juego muy cervantino de cajas chinas, el manuscrito hallado coincidirá, en algunos aspectos, con el libro de Estefanell. El supernarrador asumido como Estefanell opina sobre la materia que va trasladando, e incluso sobre las cualidades de la traducción, así como sobre los silencios elegidos por alguno de los intermediarios, o sobre datos escamoteados y sus posibles causas, e interviene explicando, cuando es del caso, un hiato producido por un daño o faltante en el manuscrito. El lenguaje elegido por ese supernarrador imita bastante, por momentos, el estilo de Cervantes, aunque a la vez se permita interpolaciones con coloquialismos o formas actuales. Un apéndice del manuscrito, con

«Apuntes y sugerencias» firmado por Jaume Ribot, sirve como insumo para que el texto se vaya construyendo con su permanente comentario al margen (Estefanell 2004:46).

En la ficción conjetural de Estefanell que *continúa* a Cervantes, agregando nuevas aventuras del hidalgo (como si se tratara, en efecto, de un nuevo manuscrito del siglo xvii hallado en épocas recientes), reaparece la venta de Juan Palomeque el Zurdo y en ella confluyen abigarradamente personajes de la primera y segunda parte del libro escrito por Cervantes. Estos se encuentran ya con la posibilidad de leer la Segunda Parte del *Quijote*, además de conocer y discutir la de Avellaneda. Pero lo más inaudito, que parece a los personajes «cosa de encantamiento», es que toman contacto con *Don Quijote a la cancha*, de Estefanell, escrito «en el tercer milenio».

El *Quijote* de Estefanell está concebido desde una perspectiva amable y reparadora, como si quisiera enmendar los fracasos o melancolías del de Cervantes y darle al personaje la posibilidad de verdaderos combates y verdaderas victorias. Parecería que el acto supremo que se atribuye Estefanell es el de devolverle a la criatura cervantina la identidad desestabilizada por la novela apócrifa, permitiéndole derrotar «en un choque portentoso» a su doble ficticio, el personaje de Avellaneda. Sin embargo, mucho más trascendente es la posibilidad de enfrentarlo a Aldonza Lorenzo, quien en esta *continuación* uruguaya asume su identidad de Dulcinea y le devuelve el reconocimiento a don Quijote.

Fin de siglo y retorno a España

A partir de los años noventa del siglo xx, puede reconocerse una leve huella en la narrativa uruguaya que marca un retorno a España en el horizonte ficcional. En 1989 se publica *Maluco, la novela de los Descubridores*, de Napoleón Baccino Ponce de León. La historia trata de Juanillo Ponce de León, quien escribe una carta a Carlos V contando sus experiencias como bufón de la flota al mando de Magallanes que partió de Sevilla en agosto de 1519 y regresó a España tres años después, luego de haber dado la vuelta al mundo y haber perdido a la mayoría de sus hombres, entre ellos a su comandante. Muchos años después, el objeto de la carta es reclamar una pensión al Emperador, cuya ausencia de respuesta es significativa en la novela, como ha señalado Roberto Ferro (2001:35), ya que

la huella de la lectura de la carta de Juanillo se manifiesta en la respuesta que hace al rey Juan Ginés de Sepúlveda, que revela la orden real de constatar la verdad del relato. Pero es una huella que marca la ausencia de la voz de Carlos V, tan poderosa dentro de la economía de la novela, que no desaparece sin antes dejar su rastro indeleble. La elisión tiene mayor relevancia porque la carta de Sepúlveda está datada el 21 de setiembre de 1558, fecha de la muerte del rey, por lo tanto, no habrá posibilidad alguna de atenuar esa ausencia.

La osadía y desmesura de la empresa de navegación que narra el subalterno Juanillo funciona como metáfora de las angustias y el destino humano, reflejando una opinión de su autor sobre la belleza de los grandes esfuerzos inútiles. Pero el resorte narrativo que interesará, en este caso, es la coincidencia entre el apellido del autor y el del personaje. Como guiño de complicidad, permite también imaginar la estirpe de los antepasados españoles (del narrador, del lector, de la mayoría de la población uruguaya que descende de inmigrantes).

En el momento en que se publica la novela, con un país todavía devastado moral y económicamente, y humillado internacionalmente por las huellas de la dictadura, ante la inminencia de la celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento, que pasó a ser, en una terminología políticamente más correcta, «encuentro de dos mundos», la mirada hacia España estaba cambiando una vez más. Desde el fin del franquismo y aun antes, España había sido un destino bastante frecuente de la inmigración económica uruguaya de los años setenta, que algunos consideraron convenientemente «de retorno», por tratarse muchas veces de nietos de inmigrantes. Mientras España, a partir de 1980, aceleró el camino hacia la prosperidad europea, los antepasados españoles, antes casi siempre ignorados por los uruguayos, cuando no despreciados —en una sociedad que había necesitado, para construirse desde el aluvión migratorio, del olvido de los orígenes—, comenzaron lentamente a prestigiarse. Este movimiento simbólico ha dejado algunas leves huellas en la literatura de los últimos años, ya sea en un registro nostálgico, afectivo o irónico.

En las ficciones de afinidad cervantina, esta huella indica la fuerza aún inconsciente que mantiene en el imaginario la conexión entre Cervantes y la tradición española como dotación de identidad cuando las condiciones para sostenerla se vuelven, como en este caso, precarias. La búsqueda de los orígenes está presente en la ficción de Estefanell y volverá a aparecer en otra novela uruguaya

⁸ *Los pelagatos* fue premiada por la editorial Planeta, de Argentina, y publicada luego en Buenos Aires. El hecho de que los títulos que estamos considerando se hayan publicado en Buenos Aires da cuenta de la fragilidad de mercado editorial uruguayo, aunque esta consideración entra fuera de nuestro trabajo.

⁹ Por otra parte, no ocurren otros requisitos establecidos por Lejeune para la existencia del pacto autobiográfico. De hecho, no hay títulos que establezcan el carácter de *memorias* ni una sección donde se selle de forma explícita un «compromiso del narrador de comportarse como si fuera el autor» (Lejeune 1991:47-61).

de 1997, en la que Cervantes y el *Quijote* asumirán un lugar fundamental en la trama. Se trata de *Los pelagatos*, de Alberto Gallo.⁸ También en esta se identifica al narrador protagonista con el nombre del autor que firma la portada del libro, desarrollándose, en algún sentido, *como* una autobiografía, o novela de aprendizaje. Si la coincidencia entre el nombre del autor de la portada y el del narrador induce equívocamente la identificación autobiográfica, esta se distiende cuando empiezan a proliferar los acontecimientos inauditos.⁹ De igual modo, ciertas coincidencias sugieren un débil pacto que desliza el relato hacia una zona incierta entre verdad y ficción.

Este historial de vida incluye la preocupación por los orígenes, el deseo de recuperar las voces y las vidas de sus antepasados (la historia de sus padres y abuelos, para empezar) de modo que ayuden a explicar su difícil adaptación al mundo. Claro que la reconstrucción de esas historias se da en un plano más simbólico que realista. Y esa puede ser una de las claves para entender el humor del libro (en muchos aspectos humor negro, pero que adopta registros grotescos y paródicos, en especial de algunos géneros cinematográficos). El pasaje del sentimentalismo al grotesco —y viceversa— ocurre en una transición muy frágil que desconcierta. La intención paródica, sin embargo, puede advertirse en la historia de este chico de barrio, cuyo padre es mago y prestidigitador en un programa de televisión para niños y vive al lado de un cine, por lo que el niño escucha cada noche desde su dormitorio los diálogos de las películas que no siempre puede ver. Gracias a este recurso, la reiteración de los diálogos escuchados una y otra vez (en todo tipo de películas, con cierta predominancia de las de aventuras) asaltan la memoria del protagonista en los momentos más insospechados y él hace de ellos un uso artificioso que muchas veces sustituye su deseo y decisión propia, que por momentos recuerda los discursos (y acciones) libresco de don Quijote en relación a lo leído en los relatos caballerescos.

Independientemente de este punto, un fuerte nexo argumental une la historia del adolescente montevideano de los años setenta con el libro de Cervantes. Por un lado, la abuela le confía antes de morir una misteriosa herencia encerrada en una caja que contiene una primera edición del *Quijote* de 1605, dedicada especialmente por el autor: «Dirigida a Juan Gallo de Andrada, leal compañero de andanzas, entrañable amigo y padrino del Ingenioso hidalgo» (Gallo 1997:216). El legado resulta una carga para el protagonista, no solo porque detesta el *Quijote*, mal aprendido y peor enseñado en las clases de literatura, sino porque la posesión del libro lo va a ir enredando en

una serie de acontecimientos en los que se conjugarán recursos propios del policial negro y el *road movie* cinematográficos.

Esa malla argumental sostiene, de hecho, una segunda trama que funciona como historia paralela. La edición de 1605 conservada primorosamente en Uruguay por los descendientes de Juan Gallo viene acompañada de seis cartas (por supuesto desconocidas) que este le dirigió a Felipe III, dándole cuenta, a pedido del rey, de su conocimiento del autor de *Quijote* y de las vivencias que compartieron en sus años mozos.

De modo que la novela se estructura dando lugar a las dos historias que tienen, sin embargo, un fuerte punto de contacto, porque Juan Gallo Andrada, escribano de cámara de Felipe III, es un antepasado directo del protagonista, llamado Alberto Gallo, como el autor. El tono de las cartas del certificador real, a quien le correspondió nada menos que poner precio al libro más célebre escrito en castellano, es de un resentimiento tan profundo hacia Cervantes, como lo fue el amor y la admiración que sintió por él. Es la historia contada por el segundón, a quien nunca tocó la fama, ni en Nápoles, ni en Lepanto, ni en Argel, lugares donde compartió con Cervantes toda clase de vicisitudes. Aun logrando llegar a escribano de cámara del rey, la publicación del *Quijote* es un golpe mortal al orgullo de Gallo, quien va a quedar atado por toda la eternidad a ver estampado su nombre en la primera página del libro, confirmando para siempre su lugar de «sombra» de Cervantes, su condición de nadie.

A raíz de una serie de complicaciones en las que el adolescente uruguayo se ve envuelto, y por culpa de una *femme fatale* inspirada en las películas del género policial negro, pierde el valioso ejemplar, con el que huye una banda de mafiosos, por la frontera de Brasil (que opera, en imaginario uruguayo, como el territorio sin ley, simétrico a lo que representaría en el cine norteamericano atravesar la frontera mexicana).

Más allá de las enormes diferencias que no es necesario desarrollar, hay un aspecto que une a *Los pelagatos* con *Maluco*, de Napoleón Baccino Ponce de León y es la necesidad (o el deseo) del autor uruguayo de construir a sus antepasados españoles mediante la ficción novelesca. Bufón de corte o escribano real, los dos narradores (que, además, se expresan en género epistolar) reclaman ante una especie de desatención del poderoso, escriben desde la acritud y muchas veces desde la irreverencia que les facilita la convicción de haberlo perdido todo o de saber que ya no hallarán favores ni reconocimientos, aunque hayan contribuido al engrandecimiento del reino, arriesgado su vida, sido partícipes de

hechos clave de la historia. Dignos sin fortuna, inteligentes con poca suerte, no elegidos por el azar, marginales de la gloria, desvelan con sus historias entretelones significativos y matices de los grandes hechos y los grandes hombres.

Resulta significativo, si se mira desde una perspectiva más amplia, esa elección de punto de vista como metáfora del escritor hispanoamericano que, a fines del siglo xx mira hacia España con actitud digna y resentida, con la conciencia de quien ha sido condenado a una voz marginal y desatendida, asumiendo la posición de descendiente ignorado que recupera su lugar mediante la ficción.

Bibliografía

- Ayala, Francisco, *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, pról. Helio Carpintero, Aguilar, Madrid, 1972.
- *Cervantes y Quevedo*, Ariel, Barcelona, 1984.
- Baccino Ponce de León, Napoleón, *Maluco. La novela de los descubridores*, Casa de las Américas, La Habana, 1989 (2.ª ed.: Seix Barral, Barcelona, 1990).
- Bosque, Carlos, «Don Quijote en Sudamérica», *La Pluma*, 1 (1927), pp. 127-134.
- Estefanell, Marcelo, *Don Quijote a la cancha. Encuentro con el hidalgo que quiso ser personaje literario* (pról. Ana Inés Larre Borges), Ediciones Carolina, Buenos Aires, 2003.
- *Don Quijote, caballero de los galgos*, Ediciones Carolina, Buenos Aires, 2004.
- «Don Quijote de la Mancha y el lector perfecto: un preso», en *Actas de las Jornadas Cervantinas. A cuatrocientos años de la publicación del «Quijote»*, ed. Eleonora Basso y Alicia Torres, Universidad de la República / FHCE, Montevideo, 2006, pp. 155-159.
- Etchepare, Alberto, *Don Quijote fusilado*, Editorial AIAPE, Montevideo, 1940.
- Ferro, Roberto, «Maluco. La novela de los descubridores, de Napoleón Baccino. Una invención literaria de la historia», *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 18, año 9 (2001), pp. 127-145.
- Gallo, Alberto, *Los pelagatos*, Planeta, Buenos Aires, 1997.
- Lejeune, Philippe, «El pacto autobiográfico», en «La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental», Suplementos de *Anthropos* (1991), pp. 47-61.
- Martínez, María Victoria, «Una lección cervantina en el exilio. Los múltiples enfoques de la realidad y la evidencia de lo sustantivo. Francisco Ayala y la crítica cervantina contemporánea (Buenos Aires 1939-1949)», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 35 (2007), <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/ayalacer.html>.
- Rogers, Geraldine, «Escuela de aficionados. Lectores y letras de molde en la cultura emergente de 1900», *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, 13, año XII (2007).
- Trapiello, Andrés, *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil*, Planeta, Barcelona, 1994. Disponible en <http://es.scribd.com/doc/92549989/Trapiello-Andres-Las-Armas-Y-Las-Letras>.

«Al alva venid, buen amigo».

La visión romántica de *El Caballero Don Quijote* a través de la partitura de José Nieto

ALEJANDRO GONZÁLEZ VILLALIBRE
Universidad de Oviedo

En el año 2002 se presenta la tercera colaboración entre el director Manuel Gutiérrez Aragón y José Nieto, veintiséis años después de su anterior proyecto juntos (*Sonámbulos*, 1977), y veintisiete tras la primera película (*Camada negra*, 1976). *El Caballero Don Quijote* presenta una visión romántica del antihéroe quijotesco, tomando como punto de partida la Segunda Parte de la novela de Miguel de Cervantes. Manuel Gutiérrez Aragón ya había adaptado el primer libro en una serie de televisión emitida por TVE en 1992 con Fernando Rey y Alfredo Landa en los papeles principales, a lo largo de cinco capítulos con un guión firmado por Camilo José Cela.

En esta ocasión, la aproximación al texto original la acomete el propio director en un trabajo que le proporcionó una nominación a los premios Goya del año 2002 en la categoría de mejor guion adaptado. Es un trabajo arriesgado, que no estuvo exento de polémica en el momento de su estreno, por la excesiva teatralidad otorgada a la película. En este sentido, las declaraciones del realizador al Instituto Cervantes,¹ recogidas en el Archivo Digital, permiten conocer sus intenciones a la hora de enfrentar la película:

La película *El caballero Don Quijote* procura mantener un cierto rigor histórico compatible precisamente con la exuberante fantasía de la propia época de Cervantes, tan dada a la teatralidad. Nosotros respetamos la idea popular —o popularizada— de un don Quijote más viejo que en el original y decididamente

¹ En el momento de su primera consulta (10 de agosto de 2010) el texto se encontraba alojado en la web del Instituto Cervantes. A fecha 28 de junio de 2012 ese texto no está disponible en su fuente original, sin embargo se puede encontrar recogido en otros dominios, como Club Cultura <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/gutierrezaragon/presenta.txt>.

avellanado, y un Sancho bajito pero no gordo, ya que Sancho era «un mozo zanquilargo» según Cervantes.

Juan Luis Galiardo le da apostura al personaje, gracia a sus diálogos, locura a sus descabelladas acciones. Sancho, en esta versión, está interpretado por Carlos Iglesias, un actor formado en el teatro clásico. El Sancho de nuestra versión, si bien respeta los convencionalismos del personaje, termina siendo no ya un comparsa o una contrafigura de don Quijote sino que hereda del personaje protagonista el relevo de sus aventuras, imaginaciones y deseos.

Como apunta Teresa Fraile (2010:39), el primer elegido para la composición de la banda sonora de *El Caballero Don Quijote* fue el compositor argentino Lalo Schiffrin, quien abandonó el proyecto por discrepancias en la concepción de la música cinematográfica con el director, ya que su idea se basaba en estructuras preestablecidas casi inamovibles, y en la inclusión de una cantidad de música, a juicio de Gutiérrez Aragón, excesiva. Por ello, el proyecto pasó a manos de José Nieto, quien toma como punto de partida los elementos de fantasía y teatralidad para una partitura que huye intencionadamente de la acción para centrarse en los personajes, sus sentimientos y motivaciones, y, sobre todo, en el mundo en el que viven, bien sea el real o el idealizado. Una música llena de melancolía y tristeza, pero también del amor por Dulcinea, que entronca con la visión del guion, en el que prevalece el drama por encima del humor o la aventura épica (que, sin dejar de aparecer, se encuentran en un segundo plano).

La estructura de la música para *El Caballero Don Quijote* divide instrumentalmente a la partitura en los dos mundos enfrentados. Por un lado, el real, al que se le asocia una orquesta romántica, grandes melodías, regularidad y, como veremos, un tratamiento más escolástico. Por otro, el mundo irreal, la visión subjetiva de don Quijote (que pasará también a Sancho), donde la métrica se quiebra, y los instrumentos menos comunes —incluso artificiales— cobran protagonismo para situar al espectador dentro de la cabeza del protagonista. Formalmente la escritura se sustenta, como es habitual en Nieto, en una serie de motivos y temas recurrentes, asociables a la manera de *leitmotiven* wagnerianos a situaciones o personajes, y relacionables entre sí. Los motivos, de corta duración (lo que permite una mayor adaptabilidad al *timing* requerido en cada escena), se extraen directamente de los temas más largos o, por el contrario, son el germen para el

surgimiento de estos. Su evolución a lo largo del metraje es pareja a la sufrida por el guión de la película.

El compositor, en unas declaraciones recogidas por Roberto Cueto (2003:394), habla de la subjetivación de la película a través de los ojos de don Quijote, de la cual la música toma partido:

[El *Quijote* habla] de ideas y éticas que en ese momento no están muy de moda. La música está planteada desde esa perspectiva romántica (...). Quería evitar el folclorismo precisamente porque los ideales románticos son universales y Don Quijote es universal. No podía ceñirlo a algún acento localista, no tenía sentido (...).

Si estás de acuerdo con lo que hace y dice Don Quijote, estás de acuerdo en que no es un loco porque no sigue la norma. En el mundo del garbanzo, donde todo el mundo lucha por comer, este hombre persigue ideales que ya no existen. La música es la de él, toma partido. Sólo en algunos momentos la música remarca el mundo exterior a su mirada, pero es totalmente distinta.

Nieto opta por la plantilla orquestal más tradicional, con cuerdas, tres flautas, dos clarinetes y clarinete bajo, cuatro trompas, dos trombones y una tuba, además de percusión, y el arpa junto a la percusión de placas (*glockenspiel*, vibráfono, marimba, celesta) poseen una importancia fundamental a la hora de recrear el mundo fantástico. También la electrónica está presente en *El Caballero Don Quijote* a través del uso del sintetizador, utilizado para recrear ambientes más oníricos.

Además, la película se sirve de la composición anónima «Al alva venid» [sic], recogida en el Cancionero de Palacio e interpretada en su forma original por un sopranista (José Roda) acompañado de una vihuela.² También será adaptada, como veremos, para ser utilizada como tema de Dulcinea en la película. Las grabaciones tuvieron lugar en el Auditorio Príncipe Felipe de Oviedo los días 20, 21 y 22 de febrero de 2002 con la Orquesta Sinfónica Ciudad de Oviedo bajo la dirección del compositor.

Temas y motivos

DON QUIJOTE

La música que José Nieto asocia al personaje de don Quijote marca el carácter de la película desde su aparición en los créditos. Se trata de un tema generalmente

² Esta incursión de Nieto en el cancionero transcrito y publicado por Barbieri en el s. XIX tuvo su reflejo posterior en el ballet *El Corazón de Piedra Verde*, basado en la novela de Salvador de Madariaga y que —con coreografía de José Antonio— subió a escena por primera vez el 3 de octubre de 2008 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid para celebrar el trigésimo aniversario del Ballet Nacional de España. En él incluye villancicos de Juan del Enzina (*Levanta Pascual, ¿Qué es de ti?*, *Triste España, Todos los bienes del mundo*) y Francisco Peñalosa (*A tierras ajenas*).

asociado a las cuerdas, melancólico y reposado, que aporta una mirada a la vez triste y tierna del protagonista, y que logra la empatía con el público rápidamente, dirigiendo desde el principio la posición afectiva que el espectador va a tomar con respecto a Alonso Quijano.³

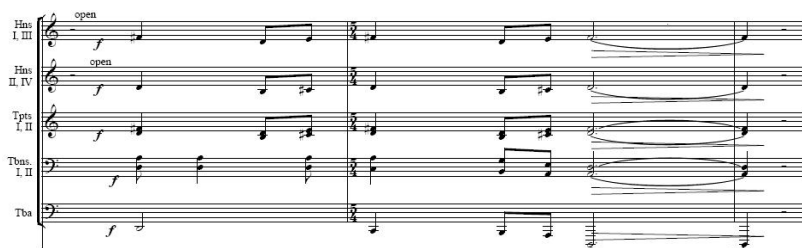
Tema de Don Quijote: II- BL.1 (cc. 7-9)



El tema es divisible en dos partes (indicamos esta división en la imagen con una línea discontinua en el segundo compás) que, como explicamos anteriormente, pueden presentarse a modo de motivos de manera individual. La primera vez que aparece, en los títulos de crédito, lo hace al revés, presentando primero el final, el cual aporta el lirismo, la tristeza y la belleza, mientras que el comienzo hace referencia a la parte heroica del personaje, con su aparición en los metales:

Don Quijote, Parte 2: Títulos (cc. 19-20)

³ Todos los fragmentos aquí presentados proceden del archivo personal de José Nieto, a quien agradecemos su amabilidad al cederlos para este texto. Asimismo, debemos indicar que los bloques se encuentran citados tal y como aparecen nombrados en la partitura original (Títulos, I-BL.1, I-BL.2, II-BL.1, etc.) seguidos entre paréntesis de los números de compás.



Don Quijote, Parte 1: Títulos (cc. 21-23)

DULCINEA

Como ya hemos dicho, José Nieto se sirve del villancico «Al alva venid» como uno de los pilares de la banda sonora, y lo asocia al personaje de Dulcinea, debido a su carácter melancólico y su temática de Amor Cortés:

Al alva venid, buen amigo,
al alva venid.
Amigo al que yo más quería
venid al alva del día.
Venid a la luz del día,
non trayays compaña
Venid a la luz del alva
Non trayays gran compaña.

Su presentación en la película se produce de diversas maneras, bien sea en su versión original para sopranista y vihuela (o vihuela solista), o bien armonizado y utilizado orquestalmente a través de motivos. Para esta última función, Nieto utiliza el estribillo del villancico, sirviéndose por separado de la melodía del primer verso («Al alva venid, buen amigo») y la melodía del segundo («Al alva venid»).



Primer verso: I- Bl.2 (cc. 7-9)

Segundo verso: I- Bl.2 (cc. 11-12)



VIAJE

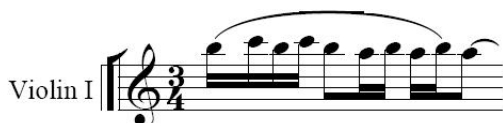
Buena parte del metraje de *El Caballero Don Quijote* se desarrolla en el transcurso del viaje que la pareja protagonista realiza hacia Levante por las duras tierras manchegas bajo el sol. El ritmo cansino de los protagonistas en su periplo viene dado también por la música escrita por Nieto, con un acompañamiento regular en ritmo ternario y una melodía que trata de despegar, pero no puede, siempre presa del perezoso *perpetuum mobile* al que es sometida:

I-BL.1 (cc. 21-24)

Este característico ritmo —inequívoca evocación del trote de Rocinante— también sufre evoluciones a lo largo de la película, desde su comienzo lleno de vitalidad hasta los tramos finales camino de Levante, reflejando el cansancio de los personajes. Sea de una manera o de otra, su presencia es indispensable para otorgar ritmo a los muchos planos de traslado de los personajes entre ubicaciones, por otra parte necesarios para que el espectador se sitúe espacialmente en una película con tantos cambios de escenario.

LOCURA / ENGAÑO

Apenas dos trinos, un destello agudo, como una punzada, sirven al compositor para describir los episodios de locura de don Quijote. Un motivo burlón, casi cómico, que remite también a cualquiera de los engaños sufridos por el protagonista:



Títulos (c. 6)

Se encuentra presentado siempre sobre una base inestable, generalmente sincopada, en clara alusión al estado mental del protagonista, donde todo el mundo musical irreal ya explicado encuentra su espacio natural: la métrica quebrada, las frases cortadas, las figuraciones rápidas o la instrumentación de estas escenas son las que indican al espectador si lo que ve es real o imaginario, si debe o no creer lo que las imágenes le muestran.

Como ya adelantamos, este motivo no es exclusivo del Quijote, sino que pasa también a Sancho, especialmente cuando se despide de su señor para quedarse en su insula (IV-Bl.2): el motivo se desplaza hacia este personaje, porque en ese momento es él el que vive en mundo irreal. Y suena con fuerza militar, acompañada de redoble de tambores, y en el registro grave. La música participa de la broma con estos falsos honores marciales, pero también advierte al espectador de que existe una amenaza, de que algo malo puede suceder.

AVENTURA

Se trata de un motivo basado en uno de los giros melódicos más característicos de toda la producción de Nieto: el ascenso de semitono y el descenso de tercera menor. Posee un carácter militar, ya que suele aparecer en los metales, en momentos de confrontación:



II- Bl.3 (cc. 12-13)

Casi siempre asociado al motivo de la locura o del engaño —ya que ambos comparten lugar en la parte irreal de la partitura de la película—, su desarrollo podría llegar a constituir un tema, que, si bien no posee una marcada presencia dentro de la película, ya que en cada aparición el desarrollo es diferente, sí acompaña los momentos de más acción de la misma. Aportamos como ejemplo a continuación uno de los desarrollos del motivo, en concreto el que escuchamos durante el enfrentamiento entre don Quijote y el Caballero de los Espejos:



Bloques musicales seleccionados

TÍTULOS

Duración: 2 ' 33"

Los créditos se estructuran, musicalmente hablando, como un viaje hacia la luz, buscando una sincronía muy marcada con las imágenes seleccionadas. Desde el negro de los patrocinadores, comienza una secuencia de planos detalle en movimiento que no dejan distinguir qué se está viendo. Este misterio viene dado también por una melodía en el clarinete bajo y la mano izquierda del piano sobre un colchón de cuerdas graves. Poco a poco se comienzan a distinguir los enseres ajados de don Quijote, cubiertos de telarañas, y junto a este paulatino descubrimiento, comienzan a aparecer las presentaciones de algunos motivos principales: el de la locura, o la voz del sopranista cantando «Al alva venid» tratada digitalmente para buscar una sonoridad de llamada lejana. Todo se desarrolla sobre una base irreal, en la que la celesta y el *glockenspiel* tienen gran importancia, así como la búsqueda de disonancias puntuales. Una cadencia picarda (Re menor-Re Mayor) marca la llegada de la luz, apoyada en la aparición de la segunda parte del tema de don Quijote, mientras el plano se abre definitivamente para mostrar el bodegón completo. Los créditos se cierran con el título de la película, mientras la primera parte de don Quijote suena en todo su esplendor, heroica en los metales, para situarse

desde el comienzo como tema principal de la película, asociado desde los primeros segundos al título y al nombre del héroe. A partir de aquí la música comenzará a diluirse poco a poco, ayudando a la transición entre créditos e imagen real, fundiéndose con el sonido de la tormenta.

I- BL.2

Duración: 1' 52"

Don Quijote despierta a Sancho y le envía a buscar a Dulcinea. Todo el bloque es una presentación de «Al alva venid» orquestado de una manera muy dulce, con la melodía en el piano sobre una base de cuerdas y apuntes de celesta y arpa que introducen al espectador en el mundo idealizado de don Quijote: el de la dama que sueña y de la que habla con veneración. La asociación personaje-música es inmediata, y esta unión continuará a lo largo de la película. La música solo acompaña al monólogo del caballero, de este modo, la intervención de Sancho antes de la resolución final, devolviendo a su señor a la realidad con uno de sus refranes («donde no hay tocino, no hay estacas») se produce sobre una pausa general en la orquesta, que otorga gravedad e importancia a esta sentencia.⁴ El compositor dará por concluido el bloque tras el final de la frase del escudero de manera no conclusiva, con una escala en arpa, celesta, *glockenspiel* y clarinete que deja en el aire la reflexión.

II- BL.4

Duración: 5' 53"

El descenso a la cueva de Montesinos es el bloque más extenso y complejo de toda la película. Todo se desarrolla en un mundo imaginario, y tanto el director como el compositor optan por mostrarnos la visión subjetiva de don Quijote. El descenso comparte espacio sonoro con ruidos generados artificialmente, buscando un ambiente de misterio y fantasía que no abandonará en toda la escena. El sintetizador tiene también un importante papel a lo largo del bloque, vinculado a los instrumentos habituales en estas situaciones: celesta, piano, arpa, *glockenspiel*, vibráfono y marimba, que crean una base de *ostinati* con motivos circulares, sobre la que aparecerá el motivo de la locura tras el encuentro con Montesinos.

El descubrimiento del cuerpo de Durandarte cambia por completo el carácter: los metales aparecen entonando un coral heroico y noble, exaltando las virtudes del mítico caballero. La historia de su corazón, narrada por

⁴ La presencia o la ausencia de música son puntos clave dentro de cualquier bloque musical. Un silencio tras un largo tiempo escuchándola atrae la atención del espectador tanto como un comienzo tras un largo silencio. Ambas situaciones rompen la rutina auditiva.

Montesinos, se apoya en las cuerdas, en una lírica melodía de los violines sobre un *ostinato* de violas. Una cortina marca una nueva sección, con el final de la historia y el paso del cortejo de Belerma, con nuevas apariciones del motivo de la locura y una vuelta al ambiente fantástico. También aparece Dulcinea, con su tema lejano, casi fantasmal, de «Al alva venid», en flautas y sintetizador, que termina de manera abrupta, disonante, cuando aparece la criada pidiendo dinero. Los tres tirones de la cuerda que sirven de señal a Sancho para que saque a su señor poseen la más marcada sincronía imagen-música con llamadas en los metales. La música se diluye mientras don Quijote asciende, ocultándose entre los mismos sonidos artificiales que acompañaron el descenso.

V- BL.2

Duración: 1' 12"

El encuentro de don Quijote con la novela apócrifa sobre su persona escrita por Alonso Fernández de Avellaneda presenta un interesante tratamiento musical. La música comienza con la apertura del libro con apuntes del tema de viaje y, sobre todo, el motivo de la aventura cuando el protagonista lee el título («Nuevas aventuras de Don Quijote»). El cuerpo del bloque se desarrolla con el tema de don Quijote, al comienzo distorsionado armónicamente, entre disonancias, mientras don Quijote hojea páginas, revelando la falsedad de la visión que del personaje presenta el autor del libro. Tras cerrar la novela el carácter de la música cambia, y el tema de don Quijote es presentado en todo su esplendor, heroico y noble, con el Quijote henchido de orgullo por el hecho de sentirse admirado.

El bloque finaliza de forma abrupta con don Quijote enterándose de su final en el manicomio de Toledo y abriendo el libro (con la música plenamente sincronizada en una escala de celesta y *glockenspiel*) para ver la ilustración de ese episodio y cerrándolo bruscamente, poniendo fin a la música.

VII- BL.1

Duración: 2' 18"

El duelo entre don Quijote y el Caballero de la Blanca Luna está a punto de comenzar. Don Quijote se pone el peto y esa es la marca para el comienzo de la música. Su tema vuelve a ser noble, aunque cansado y lastimero, mientras se viste, y solo cesará un momento para dejar escuchar la última pregunta de Sancho («¿todo bien, señor?»). Don Quijote se yergue, y la música alcanza el heroísmo con la entrada de las trompas, pasando a un segundo plano de

nuevo para dejar oír las arengas de Sancho. A partir de aquí un fuerte *crescendo* lleva de nuevo a la música al protagonismo absoluto, con el tema ya totalmente exaltado, en continuo ascenso, acumulando tensión en busca del punto álgido en el grito de Sancho tras el choque de los duelistas y la caída de don Quijote, tras la cual el bloque termina.

VII- BL.2

Duración: 2' 08"

La promesa de don Quijote de volver a casa, acatando las condiciones del Caballero de la Blanca Luna por haber perdido el duelo («así se hará»), da paso a la música, con el tema del caballero volviendo a sus orígenes, limpio y sencillo, en las cuerdas. Pese a ser el derrotado, un *crescendo* devuelve el heroísmo al personaje, tomando claramente una posición a favor del protagonista como vencedor moral de la historia, ya que ha llegado al final de su viaje, a Levante, tal y como se había propuesto. El final del bloque invade la siguiente escena, y suaviza el salto espacio-temporal entre ambas, ya que tras el corte encontramos a los protagonistas a punto de entrar de nuevo al pueblo, en una elipsis que suprime mediante el montaje todo el viaje de regreso.

VII- BL3

Duración: 2' 36"

El final de la película es para Sancho. Deja en la cama a su señor y vuelve a casa, a comer con su familia, siempre acompañado por el tema principal de la película, el tema de don Quijote, que es sometido a su último desarrollo, con un progresivo *crescendo* mientras el último monólogo, a cargo del fiel escudero, carga de emoción el final de la película. Con el final del monólogo, el tema encuentra el reposo, terminando en una cadencia perfecta, con un *diminuendo* en una reiteración de la tónica, en un claro afán conclusivo, mientras la película funde a negro.

La edición discográfica

La banda sonora de *El Caballero Don Quijote* fue editada por Saimel en Valencia en un CD (Saimel 3994310). Comprende la totalidad de la música escrita por Nieto, incluso la no incluida en el montaje final, y agrupa algunos bloques en una sola pista, variando el orden de presentación para facilitar su escucha aislada. A continuación presentamos el cuadro explicativo:

Bibliografía

- Álvarez, Rosa, y Julio C. Arce, *La armonía que rompe el silencio. Conversaciones con José Nieto*, SEMINCI / SGAE, Valladolid, 1996.
- Chion, Michel, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Editorial Paidós, Barcelona, 1993.
- Cueto, Roberto, *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*, Alcine33, Madrid, 2003.
- Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1987.
- Fraile, Teresa, *Música de cine en España. Señas de identidad en la banda sonora española*, Diputación de Badajoz / Festival Ibérico de Cine, Badajoz, 2010.
- Fraile, Teresa, y Eduardo Viñuela (ed.), *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*, Arcibel Editores, 2012.
- Gorbman, Claudia, *Unheard melodies: narrative film music*, BFI Publishing, London, 1987.
- Lack, Russell, *La música en el cine*, Editorial Cátedra, Madrid, 1999.
- Nieto, José, *Música para la imagen: la influencia secreta*, SGAE, Madrid, 2003.

PISTA	TÍTULO	BLOQUES
1	El caballero D. Quijote. Títulos	Títulos
2	La mejor dama de cuantas fueron servidas por caballeros	I-Bl.2
3	Otra vez en camino	I-Bl.1
4	«Duerme, duerme...» / El Caballero de los Espejos	II-Bl.1, II-Bl.2
5	«¡Ya voy, descortés caballero!»	II-Bl.3
6	La cueva de Montesinos	II-Bl.4
7	«¿Vamos muy lejos?»	II-Bl.5
8	«¿Aventura tenemos, escudero mío!»	III-Bl.1
9	El cortejo de Merlín	III-Bl.2
10	La comitiva del gobernador	IV-Bl.1
11	«Los soldados son muy útiles para las ínsulas»	IV-Bl.3, IV-Bl.2
12	«¡Viene el enemigo!»	IV-Bl.4, IV-Bl.5
13	«La belleza de Dulcinea del Toboso»	Al alva venid (vihuela)
14	«A buscar la vida»	V-Bl.1
15	El libro	V-Bl.2
16	El manicomio de Toledo	V-Bl.3
17	«¡Hacia Levante!»	V-Bl.4
18	El cortejo de bienvenida	VI-Bl.3b
19	«Come Sancho amigo, sustenta la vida»	VI-Bl.1
20	«¡Maldito sea!»	VI-Bl.2
21	«El viaje ha terminado»	VI-Bl.3
22	El Caballero de la Blanca Luna	VI-Bl.4
23	El último duelo	VII-Bl.1
24	De vuelta a casa	VII-Bl.2
25	Allá vamos y ahí nos veremos	VII-Bl.3
26	Al alva venid	Al alva venid

Risa autóctona y risa foránea: modificaciones de la percepción cómica del *Quijote* según el contexto literario¹

ISABELLE GUTTON
Universidad de Oviedo

A Anthony Close

El *Quijote* es un libro cómico. No es únicamente un libro cómico, pero sí un libro esencialmente cómico. Esta premisa es una evidencia que no conviene nunca perder de vista, sea cual sea el aspecto de la novela que se estudie. Sin embargo, sería simplista e ilusorio imaginar una comicidad repetitiva, uniforme, sencilla, evidente. *Humor, farsa, parodia, comicidad, sátira, ironía...* son palabras recurrentes en la evocación de la novela más popular de Cervantes. Anthony Close,² refiriéndose al *Quijote* y a *La pícara Justina*, afirma que «ambas novelas se caracterizan por un *etos* lúdico y burlón que sus autores oponen resueltamente a la melancolía y definen con los mismos conceptos clave: *gracia, donaire, alegría, gusto*» (Close 2001:73).

En el siglo xx, con la perspectiva del tiempo transcurrido, el ineludible Bajtín considera la novela cervantina como un hito fundamental dentro de la historia de la risa (Jofré 2005b:115). Más recientemente, con ocasión del aumento de interés suscitado por la celebración del cuarto centenario de la publicación de 1615, Manuel Jofré la definía como «parte central de la historia de la risa, esa otra catarsis corporal dejada de lado por las teorizaciones literarias» (Jofré 2005a:6). En la conferencia inaugural del VIII Congreso Internacional de Cervantistas, celebrado en Oviedo del 11 de junio al 15 de junio de 2012, Francisco Rico defendía a Cervantes como el español más influyente por haber hecho reír a lo largo de más de cuatrocientos años. Y es que se trata de un postulado difícil de negar: después de más de cuatro siglos, la que fuera considerada en su momento una obra de entretenimiento de corte

¹ Este artículo se inscribe en una investigación predoctoral subvencionada por el Gobierno del Principado de Asturias, mediante la FICYT (Fundación para el Fomento en Asturias de la Investigación Científica Aplicada y la Tecnología).

² No puedo seguir más adelante sin agradecer a Anthony Close su labor investigadora y crítica que ha sido un punto de partida esencial de la reflexión y, si no fuera indigna de él, dedicarle este pequeño trabajo como un modesto homenaje póstumo, de parte de quien pudo conocerlo y apreciar su humilde amabilidad y su ingente erudición.

burlesco sigue siendo indudablemente una obra divertida. Sin embargo, la percepción del humor ha variado con el tiempo y la consiguiente evolución de las mentalidades. La sensibilidad es distinta. Aprender las variaciones de la sensibilidad literaria es el objeto de la historia de la recepción y de la interpretación. Por otra parte, son varios los chistes que ya no podemos entender por ignorancia del marco cultural correspondiente, y es el cometido de la filología el restituir este sentido primigenio para que el lector moderno pueda entender o, como mínimo, pueda vislumbrar, la percepción del lector de la época. Pero la chispa del humor, esta reacción espontánea, irrefrenable, esta sonrisa ante una situación o una muestra de ingenio, el texto de Cervantes consigue arrancárnosla en más de una ocasión, a pesar de los años. Pese a las interpretaciones trascendentales heredadas del Romanticismo, la colocación del libro sobre el pedestal de muestra máxima de la literatura hispánica y obra maestra de la literatura universal y la consagración de Cervantes como «monumento nacional» (Álvarez Barrientos 2009), el *Quijote* sigue siendo un libro cuya lectura consigue que «el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención» (*Quijote*, p. 19), tal como aconseja el amigo del narrador Cervantes en el prólogo de la Primera Parte. Y es una gran satisfacción ver cómo la lectura en voz alta de fragmentos de la obra sigue arrancando risas y sonrisas no solo al gran público sino hasta a especialistas del libro, a pesar de sus numerosísimas lecturas y relecturas de la misma. Puede que porque el *Quijote*, como apuntaba Alberto Blecuá, es un libro que se va disfrutando cada vez más y que, además gana al ser leído en voz alta. Pero no toca aquí analizar o hacer inventario de todos los motivos de risa que recorren el *Quijote*. Esa es una cuestión apasionante, pero terriblemente vasta. Nos vamos a interesar únicamente por esos agentes cómicos, esos provocadores de la risa que van apareciendo o desapareciendo, debilitándose o reforzándose, cuando una obra literaria inicia un camino transcultural y encuentra acogida en un contexto literario que no es el suyo de origen. Si además, como es lo más habitual, el texto se traduce para ampliar el área de recepción, los riesgos de deturpaciones van aumentando, y los recursos cómicos basados en el lenguaje se alteran significativamente. Siendo el *Quijote* un libro cuyo mayor atractivo fue la comicidad, la traducción y la transmisión del humor no es un tema baladí. Si la traducción del humor falla, parece que el *Quijote* se empobrece en una de sus características más esenciales: la diversión. Incluso si el contenido humano de la gran novela

cervantina no desaparece, se mengua la fuerza de impacto de una obra fiel a la recomendación horaciana: enseñar deleitando. El humor es, indudablemente, la piedra angular en la que se pone a prueba, quizás no la calidad literaria de una traducción, pero sí su eficacia. Existe una gran cantidad de modalidades humorísticas, cada una organizada en torno a una serie de determinantes que pueden exceder totalmente el dominio textual o al contrario basarse en él.

Las modalidades humorísticas basadas en el texto, es decir, en el juego lingüístico, son las más fáciles de localizar precisamente porque forman parte de la materia textual. Pero precisamente por su intrincación indisoluble con la materia textual, también son las que plantean las dificultades más inmediatas al traductor y que por lo tanto corren más riesgos de desnaturalizarse después de pasar a otro idioma. En su artículo recopilatorio de su experiencia de traducción del *Quijote* al italiano, Patrizia Botta y Aviva Garriba detectan nada menos que cuatro «escollos de traducción» relacionados con un uso cómico de la lengua de Cervantes —por supuesto, las dificultades de traducción no se limitan al uso cómico de la lengua—. Esos escollos consisten en el contraste de registro, el «constante desnivel entre la lengua baja, campesina e incorrecta, de Sancho y la lengua alta, retórica y de sintaxis compleja, de Don Quijote» (Botta y Garriba 2008:172), que engendra la comicidad propia del choque contrastivo y de la inconveniencia; el «léxico bisémico y jergal de ladroncillos y de prostíbulo, y léxico de todas formas polisémico» (Botta y Garriba 2008:172), también generador de un choque; los «neologismos que se divierte en forjar el Autor, fruto de relativismo y de perspectivismo lingüístico (como el famoso *baciyelmo*)» (Botta y Garriba 2008:173); la «multitud de juegos verbales generadores de genuina comicidad complejas de reproducir en un código lingüístico ajeno (deturpaciones por Sancho de palabras cultas, nombres propios parlantes e *interpretatio nominis* fuente de mucha risa, y un constante humorismo confiado a la lengua que no hay que perder vertiendo al otro idioma)» (Botta y Garriba 2008:173). Del mismo modo, Close y Rosenblat enumeraban algunos recursos humorísticos concretos (Close 2001:73). Citemos a modo de ejemplo las variaciones graciosas e ingeniosas sobre la misma voz o el mismo fonema como «dieron orden para que (...) pudiesen el *cura* y el barbero llevársele como deseaban y procurar la *cura* de su *locura* en tierra» (*Quijote*, pp. 586-587),³ los compuestos burlescos como «baciyelmo» (*Quijote*, p. 570), «semidoncellas» (*Quijote*, p. 553), «sobrebarbero» (*Quijote*, p. 573), las etimologías cómicas de nombres propios como «la condesa Trifaldi»

³ La cursiva es mía.

⁴ Sic, o sea, dejado tal cual tanto en la traducción de François de Rosset (1618) como en la de Filleau de Saint-Martin (1677), al igual que César Oudin (1614) deja al gigante Caraculiambro (*Quijote*, p. 47) sin sus connotaciones originales. Dado que mi estudio se basa en las traducciones del siglo XVII, los ejemplos provienen de las primeras traducciones del *Quijote*, la de Oudin para el *Quijote* de 1605, la de Rosset para el *Quijote* de 1615 y la de Filleau de Saint-Martin (1677-1678). Eso no significa, por supuesto, que otros traductores posteriores no hayan conseguido mejores soluciones en la traducción del humor que las citadas aquí.

⁵ «La cola o falda, o como llamarla quisieren, era de tres puntas, las cuales se sustentaban en las manos de tres pajes asimismo vestidos de luto, haciendo una vistosa y matemática figura con aquellos tres ángulos acutos que las tres puntas formaban; por lo cual cayeron todos los que la falda puntiaguda miraron que por ella se debía llamar la condesa Trifaldi, como si dijésemos la condesa “de las Tres Faldas”» (*Quijote*, pp. 1025-1026).

(*Quijote*, pp. 1025-1026), los adjetivos de fantasía como «espanto cencerril y gatuno» (*Quijote*, p. 1090), «narigante escudero» (*Quijote*, p. 814) o «dueñesco escuadrón» (*Quijote*, p. 1026). A los cuales se pueden añadir los adverbios de fantasía, y no necesariamente asumidos por la voz del narrador, ya que Tomé Cecial, alias escudero del Caballero del Bosque (o de los Espejos), busca un lugar donde pueda «hablar escuderilmente» con Sancho (*Quijote*, p. 791). Este tipo de ejemplos son esenciales para percibir la comicidad del lenguaje de Cervantes. Sin embargo, en el marco de investigaciones de recepción e interpretación, esos análisis son pertinentes pero no suficientes. Se puede pasar mucho tiempo —excesivo tiempo— intentando establecer tipologías del humor en el *Quijote*, listas onomásticas burlescas, dilogías sorprendentes, contrastes humorísticos entre registros, inventarios de chistes, etc. e intentar evaluar su recepción en otra cultura, la manera cómo funciona, en definitiva si existe una geografía del humor. Por ello, es fundamental distinguir entre la comicidad, le *comique*, que en francés tiene una dimensión más bien física y hace referencia al género de la comedia, y el humor como se entiende en inglés, con una dimensión más bien espiritual que pasa necesariamente por el idioma (Tran-Gervat y otros 2009). Un trabajo ingente y descorazonador. En primer lugar porque a cada relectura aparecen nuevos agentes cómicos situados en niveles humorísticos diferentes, porque las circunstancias subjetivas de la lectura van cambiando, favoreciendo por lo tanto nuevas percepciones. En segundo lugar porque la naturaleza paradójica del humor es tal que cuanto más se busca, cuanto más se explica, menos se deja ver, más pierde su encanto basado en la espontaneidad y la sorpresa. Y por fin porque el resultado de las investigaciones de este tipo suele ser unas páginas estériles, pesadas e infumables que destripan a placer la alegre prosa de Cervantes. Todo para descubrir (tal como se puede sospechar desde un principio) que gran parte de los recursos cómicos desaparecen o se debilitan en la traducción francesa, a saber: que la sosa «comtesse Trifaldi»⁴ (*Quichot*, p. 441) no evoca ni por asomo en lengua gala el extravagante atuendo de la sabrosa condesa Trifaldi —al contrario de lo que ocurre en el texto cervantino—,⁵ que la fusión léxica del «baciuelmo» (*Quijote*, p. 570), que tanto se ha glosado como prueba del relativismo de Cervantes, se transforma en una mera y bastante inexpresiva yuxtaposición de los sustantivos «bassin» y «armet» (*Quixote* ed. 1614, p. 638) o en un complemento del nombre «bassin d’armet» (*Quixote* ed. 1678, p. 382), que Sancho ya no se aviene ni con la Grama ni con la Tica (*Quijote*, p. 710), porque

no entiende ni lo uno ni lo otro (y nosotros tampoco).⁶ Una primera conclusión, poco honesta intelectualmente hablando, porque confirma lo que se puede saber de antemano por la mayoría de las opiniones emitidas acerca de los desafortunados traductores del siglo xvii: versión aburrida, pesada, profesoral para Oudin (Cioranescu 1983:533), llena de aproximaciones y de contrasentidos para Rosset (Bardon 1974:48), terminando por el juicio definitivo del historiador y filólogo Alexandre Cioranescu (1963:534-535):

Accouplée par force, ces deux traductions ont offert au public français un roman appauvri et médiatisé: ce fut le seul que ce public put connaître jusqu'en 1677. Cela explique pour une bonne partie pourquoi on ne pouvait concevoir Don Quichotte autrement que comme un fou sans grandeur: cela n'explique pas le succès du roman. On ne peut sentir qu'une admiration mêlée de compassion pour les lecteurs qui eurent l'entêtement et l'intelligence nécessaire pour deviner Cervantes à l'intérieur de ce paysage en ruines. C'est encore l'un des nombreux mystères de la littérature, que de la voir conserver son parfum dans un aussi vulgaire calice.

Sin embargo, no puede dejar de poner el dedo en la llaga al reconocer que, a pesar de lo pésima de la primera traducción, la novela conoció un gran éxito, y numerosas reediciones: 1616, 1620, 1625, 1632 para la traducción de la Primera Parte por Oudin en 1614 (Bardon 1974:35), 1622 para la traducción de la Segunda Parte por Rosset en 1618. A partir de 1639 se reeditarán las dos traducciones reunidas en un solo libro (Bardon 1974:53) ¡y así hasta la edición revisada de Jean Cassou en 1949! Pero Cioranescu atribuye todo el mérito del éxito a una extrañamente providencial clarividencia del lector. Sobre todo, no cuestiona su propio juicio y prefiere hablar de misterio de la literatura (Cioranescu 1983:535). Choca así frontalmente contra la evidencia de que el público está fundamentalmente consensuado para reconocer la gracia de la novela de Cervantes... Se nos presenta entonces una contradicción garrafal: por un lado unos recursos cómicos funcionalmente anulados, según los críticos y los resultados de la investigación; por otro lado el reconocimiento por parte de los lectores franceses del *Quijote* como novela cómica. Ante los hechos, los resultados obtenidos no son aceptables. Conviene entonces preguntarse cómo es posible tamaña contradicción.

Un primer elemento de respuesta es que reina cierta confusión terminológica por parte de ciertos estudiosos descuidados: se llega a citar conjuntamente

⁶ «Je m'accorderais fort bien avec la Grama, dit Sancho, mais de la Tica je ne m'en paye nullement, parce que je ne l'entends pas» (*Quichot*, p. 35). En español, juego con la palabra gramática a partir de grama, tipo de hierba de pastoreo que Sancho cree identificar y tica que no reconoce, y con razón, porque ¡no existe! La traducción francesa ni siquiera intenta jugar con la palabra Gramatique.

y como si fueran intercambiables la ironía y la parodia, por ejemplo. Ahora bien, según Oscar Caeiro, hay que establecer una distinción conceptual en el entramado terminológico relacionado con lo cómico: la de categoría psíquica y la de categoría literaria. Si términos como *risa*, *ironía*, *ridículo*... son de orden psicológico, términos como *comedia* o *sátira* pertenecen a la literatura. Por lo tanto, el estudio del humor en literatura no puede permitirse ser simplista y no tener en cuenta el contexto literario que rodea el texto. En efecto, las obras maestras, las que se incluyen en el canon, a pesar de que con la perspectiva del tiempo transcurrido parecen brillar solitarias en el cielo literario, nacen en realidad rodeadas de un conjunto de obras menores, precedidas y nutridas por una tradición literaria anterior. Anthony Close tiene un interesante ensayo de contextualización de la obra cómica de Cervantes, titulado *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, en el cual afirma que tanto el *Quijote* como las *Novelas ejemplares* más famosas están concebidos para provocar la risa (Close 2007). Es un hecho básico que no podemos perder nunca de vista, por muchas interpretaciones que le queramos dar a la obra. Al delimitar la noción de narrador humorístico en *Don Quijote*, insiste en:

(I) Que la jocosidad del *Quijote* es innegable y fundamental, pues el mismo Cervantes insiste repetidamente en ella; (II) que tiene un íntimo parentesco con la de obras coetáneas, que debemos tener en cuenta a la hora de estudiarla y determinar su individualidad (Close 2001:73).

En el ensayo, Close prosigue argumentando que si el *Quijote* está concebido para provocar la risa, está utilizando una serie de recursos identificables por el lector porque están sacados de la tradición literaria y/o popular, y que por lo tanto funcionan como señales de lo cómico. Los lectores, escribe Close «las percibían [esas obras de Cervantes] como extensiones naturales y, hasta cierto punto, misceláneas sueltas, de diversas formas humorísticas populares conectadas con la cruda veta aristofánica, inseparable de la tradición española» (Close 2007:27). Sin entrar ahora en un análisis detallado de esas formas humorísticas populares, que necesitaría un espacio más amplio, se ve que el corolario de esta afirmación es que la desvinculación del *Quijote* de su tradición nacional, de la cual se sustenta, implica una sustanciosa modificación de la percepción de lo cómico. Si además se añade la transformación lingüística a la que la traducción somete el texto, es muy probable que la desvinculación se acentúe aún más.

Pero no significa necesariamente una pérdida, como afirmaba Cioranescu y como insinúa también el estudio caso por caso a ciegas, sino sencillamente una modificación de la recepción de la obra, natural en un contexto literario-cultural. En el caso que nos ocupa, la desvinculación de la tradición original funcionará como catalizador de otra percepción de la identidad cómica del *Quijote*.

Ahora bien, si el *Quijote* adquiere la trascendencia que le conocemos, con esa difusión mundial, la pasión que despierta, los estudios que suscita, es que posee necesariamente unas cualidades intrínsecas excepcionales de adaptación, incluso en el campo de la comicidad, hasta tal punto que se llega a considerar frecuentemente como una clave del humor moderno. Oscar Caeiro (2005) fundamenta su reflexión apoyándose en pensadores hitos del pensamiento moderno, como el escritor alemán de finales del XVIII y principios del siglo XIX Johann Paul Friedrich Richter, más conocido como Jean-Paul, quien se interesó sistemáticamente por el humor, al cual asigna una dimensión general, porque no se basa en tal personaje, tal época, tal sociedad, sino en un aspecto de la propia condición del hombre. Jean-Paul considera que el *Welt-Humor*, es decir, el humor universal, se manifiesta en los grandes autores de manera independiente, más potente que las meras alusiones a sus propias circunstancias y no puede dejar de mencionar a Cervantes, al que estima un genio «demasiado grande para hacer una larga broma sobre una locura casual y una simplicidad vulgar» (Caeiro 2005:88). Caeiro también se apoya en Bergson, el cual considera que «lo cómico, lo ridículo, sobre todo en el plano del arte, lleva entonces necesariamente al hombre, como individuo y como sociedad» (Caeiro 2005:92) y en Pirandello, para quien es la identificación autor-personaje la que causa la fusión de lo trágico y de lo cómico y provoca una risa compasiva, la risa del humorismo (Caeiro 2005:95). Asentado en tales autoridades, Caeiro las fusiona en sus propias conclusiones, en torno a la idea clave de Cervantes como precursor de la modernidad:

Y lo trágico con lo cómico, pero no mezclados a la manera de Lope de Vega, sino fundidos a la manera de Kafka, han sido instaurados en la novela por Cervantes. Es otra de las sólidas comprobaciones de los estudios revisados en estas notas. Los dos conceptos aristotélicos, terror y compasión, están lógicamente vinculados; sólo la lógica del absurdo o la lógica de los sueños admiten mezclar risa y compasión, y le permiten al hombre ponerse más acá o más allá de la razón. Es uno de los secretos del humor que Cervantes ha cultivado (Caeiro 2005:99).

⁷ La sátira menipea (por el filósofo cínico griego Menipo de Gadara) es una sátira extensa de carácter narrativo que en vez de atacar a individuos nominales dirige sus ataques a comportamientos, actitudes censurables.

Pero todas esas explicaciones, aunque intelectualmente satisfactorias, pertenecen a los estudios filosóficos y no tienen en cuenta la tradición literaria como causa de cambio de la percepción cómica. Eso no significa que son incompatibles sino simplemente que se trata de categorías separadas. Por esa razón, cuando Anthony Close concluye que la inclusión del texto cervantino en una tradición humorística nacional debilita seriamente la tendencia a considerarlo como precursor de la novela moderna, no es apropiado oponerle argumentos psicológicos y filosóficos. Encontramos elementos de respuesta más idóneos en la reflexión de Manuel Jofré, quien reconoce en el *Quijote* una gran variedad de géneros que clasifica entre altos y bajos. Asume que el acto artístico revolucionario de Cervantes consiste en «integrar un conjunto de géneros altos, sublimes, cultos, canónicos, con otro conjunto de géneros bajos, populares, orales y marginales, conformando, de esta manera, una sátira menipea» (Jofré 2005a:1).⁷ Entre los géneros y subgéneros novelescos que identifica en el *Quijote* figuran el género pastoril, sentimental, de caballerías, bizantino-barroco. Además pueden reconocerse, alojados entre las páginas del *Quijote*, géneros bajos como los cuentos populares, los romances, la picaresca, los refranes, el folclore, la comedia, el diálogo socrático y la sátira menipea. Su tesis es que «la conjunción de lo culto y lo popular ha permitido la configuración de un nuevo género discursivo y literario, históricamente anclado, el cual se convertiría en el género prototipo de la modernidad, la novela» (Jofré 2005a:2). Es precisamente la «convergencia creativa de géneros, discursos y formas en un nuevo híbrido prosaico, la novela moderna» que Jofré considera lo realmente nuevo de la novela cervantina (Jofré 2005a:4-5). Considera con razón que la crítica cervantina, más bien psicologista, ha visto esto como «la cercanía e interacción de Sancho y don Quijote, en lugar de visualizar la convergencia e inter-relación de lenguajes, géneros y tradiciones, que es lo propiamente literario» (Jofré 2005a:5). Dicho esto, ¿qué tienen que ver con el humor y la risa esas conclusiones acerca de la convergencia literaria? La respuesta está clara: la segregación de las formas literarias cómicas en la historia literaria. En cambio, en Cervantes, el humor, lo cómico, sirve como elemento de fusión y no como elemento de discriminación genérica: «lo festivo introduce el lenguaje común, oral, cotidiano, para que pueda participar, como discurso legítimo, con otros discursos serios y sublimes» (Jofré 2005a:6). Más adelante, Jofré termina la reflexión apuntando que:

El canon clásico convergerá con un canon (no formulado) popular e incipientemente moderno. La novela se conforma como una nueva conciencia nacida de la intersección de muchos lenguajes, en una multiplicidad de estilos. Aún antes de la manifestación plena del barroco en España, Cervantes considera las limitaciones de esta visión de mundo donde la risa y lo cómico no tienen lugar. Su novela es una advertencia. Lo oral y popular chocan con lo jerárquico y dogmático (Jofré 2005a:6).

El análisis de Jofré se revela suficientemente satisfactorio para explicar la acogida tan favorable y duradera del *Quijote* en Francia, porque el encuentro de lenguajes, géneros y tradiciones lo convierte en una materia especialmente maleable, adaptable, camaleónica. Si la explicación de Close sigue plenamente válida para explicar la primera recepción del *Quijote* en España, ya no lo es tanto cuando la obra se transculturaliza, porque en el proceso se desvincula en mayor o menor medida de la tradición literaria que la envuelve, que la explica, que la anticipa. Además la traducción, al pulverizar o reducir gran parte de los recursos cómicos basados en el lenguaje, evidencia otro potencial cómico del *Quijote* no realizado en su país de origen. Hay que desconfiar absolutamente de la dialéctica enriquecimiento/pérdida para juzgar el valor de una traducción cuando la perspectiva es la de los estudios de recepción o de los estudios culturales. Igualmente, es preciso evitar considerar el texto de origen como una referencia absoluta: efectivamente, se trata ante todo de un potencial que se realiza, transformado, en un área de recepción distinta. Según estos parámetros, al *Quijote* puede que le haya ocurrido algo similar a lo que le pasó a la obra del escritor finlandés Arto Paasilinna, estudiado por Elizabeth Pillet: en efecto, la pérdida de muchos mecanismos humorísticos en la traducción ha sido paradójicamente un condicionante para el reconocimiento de su valor literario en Francia. En su país de origen, la vena popular de su humor ha impedido el reconocimiento unánime de Paasilinna, mientras que en Francia, donde no solo se ha perdido parte de los mecanismos humorísticos sino que además se desconocen las fuentes folclóricas del humor, se le ha identificado como un autor sarcástico y original (Pillet 1998). Así el *Quijote* se transforma muy rápidamente, en Francia, en un modelo estructural ideal para el ataque en clave humorística a la novela idealizada heroico-galante (pastoril, sentimental) que impera en aquel principio del siglo xvii y cuyo modelo por antonomasia es *L'Astrée* de Honoré d'Urfé. Un ataque en clave humorística, pero que no por

ello deja de manifestar una virulencia terriblemente eficaz: el modelo de la locura libresca da pie a adaptaciones peculiares que formarán un subgénero de novela burlesca y realista. Proliferará particularmente en la década de los 60 y sus inmediaciones, pero se inicia desde 1627-1628 con *Le Berger Extravagant* de Charles Sorel. Del mismo modo, la jovialidad cervantina y sus innovadores juegos metaliterarios y polifonía dialógica harán mella hasta el punto de inspirar la irreverente y andante novela filosófica de Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, de la segunda mitad del siglo XVIII (Martínez García 2006). En contra de la primera percepción del *Quijote* como la simple historia de un *miles gloriosus*, Cristina Sánchez Tallafigo (2009) detecta una triple canonización del libro en Francia, y eso desde el propio siglo XVII: una canonización literaria-narrativa al convertirse en modelo anti-idealizado, una canonización crítica, ya que adquiere valor de ejemplo y contra-ejemplo en plena querrela de los Antiguos y los Modernos y una canonización cultural al convertirse para el público francés en símbolo de una España en decadencia. Tanto la canonización literaria como la cultural modifican la percepción cómica de la obra por el nuevo valor ejemplar que adquiere y por su nuevo sentido contextual, que se trasluce en la figura del héroe símbolo de una potencia antiguamente temible pero en la actualidad objeto de mofa. Por otra parte, la recepción distorsionada (con respecto a su contexto literario de origen) en Francia, sumida a la inevitable transformación de la traducción, ha sido, posiblemente, un catalizador de la toma de conciencia de los elementos cómicos del *Quijote* más novedosos y más modernos literariamente hablando como la ironía a múltiples niveles, el juego metatextual de complicidad-engaño con el lector, elementos quizás más encubiertos por la comicidad inmediata del lenguaje y de los chistes para el lector castellano.

Concluyendo, la comicidad en general, pero especialmente en Cervantes, no se resume a un amasijo de elementos cómicos que se puedan analizar metódica y aisladamente, uno a uno, sino que al contrario, estos elementos se deben analizar según un proceso dinámico, en las relaciones que mantienen entre sí y con la tradición literaria anterior y coetánea. Nos queda esperar que, al igual que don Quijote en la aventura de los rebaños (*Quijote*, pp. 205-213), nuestros copiosísimos ejércitos de brillantes recursos cómicos no se transformen, al acercarse académicamente a ellos, en tristes manadas de palabras desvinculadas del donaire cervantino. El estudio debe proseguir con gusto y alegría, como lo saben todos los cervantistas de corazón.

Bibliografía

- Álvarez Barrientos, Joaquín, *Miguel de Cervantes Saavedra: 'monumento nacional'*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2009.
- Bardon, Maurice, «*Don Quichotte*» en *France au xvii^e et au xviii^e siècle 1605-1815*, I-II, Slatkine Reprints, Genève, 1974.
- Botta, Patrizia, y Aviva Garriba, «Escollos de traducción en el *Quijote* (I)», en *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares, 13 al 16 de diciembre de 2006*, ed. A. Dotras Bravo, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2008, pp. 167-190.
- Caeiro, Oscar, «El *Quijote* o la clave del humor moderno», en *Lecturas cervantinas*, Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 2005, pp. 85-99, disponible en línea en <http://asale.org/ASALE/pdf/Lecturascervantinas/Caeiro.pdf>. (Último acceso el 3 de abril de 2012.)
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *L'Ingenieux Don Quixote de la Manche*, trad. César Oudin, Jean Foüet, Paris, 1614.
- *Seconde partie de l'Histoire de l'Ingenieux, et redoutable Chevalier, Don-Quichot de la Manche*, trad. François de Rosset, veuve Jacques du Clou, & Denis Moreau, Paris, 1618.
- *Histoire de l'admirable Don Quixote de la Manche. Tome second*, trad. Filleau de Saint-Martin, Claude Barbin, Paris, 1678.
- *Don Quijote de la Mancha. Edición del Instituto Cervantes (1605-2005)*, ed. F. Rico, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, Centro para la edición de los clásicos españoles, Barcelona, 2005.
- Close, Anthony, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2007.
- «El narrador humorístico de *Don Quijote*», en *Cervantes en Italia. Actas del X Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. A. Villar Lecumberri, Asociación de Cervantistas, Palma de Mallorca, 2001, pp. 73-85.
- Jofré, Manuel, «*Don Quijote* como sátira menipea», en *Funforall*, blog en línea, 2005, disponible en <http://manueljofre.blogspot.com/2005/08/don-quijote-como-stira-menipea.html>. (Último acceso el 26 de junio de 2012.)
- «*Don Quijote de la Mancha*: Dialogismo y carnavalización, diálogo socrático y sátira menipea», *Revista Chilena de Literatura*, 67 (2005), pp. 113-129, disponible en línea en <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewFile/1509/1395>. (Último acceso el 1 de febrero de 2012.)
- Martínez García, Patricia, «El *Quijote* y la tradición antinovelesca francesa en los siglos xvii y xviii», *Edad de Oro*, XXV (2006), pp. 409-435.
- Pillet, Elisabeth, «Réception de l'humour et valeur littéraire: le cas de Paasilinna», *Humoresques*, 9 (1998), pp. 101-110.
- Sánchez Tallafigo, Cristina, «Del tópico externo al canon implícito: influencias del *Quijote* en las formas ficcionales del siglo xvii francés», 1616: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, XI (2009), pp. 119-128. Disponible en línea en <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/cerv/1247618522381506876435/025800.pdf?incr=1>. (Último acceso el 26 de febrero de 2012.)
- Tran-Gervat, Yen-Mai, Judith Stora-Sandor, Olivier Douhéret, y Nelly Feuerhahn, *L'humour a-t-il une géographie?*, café géographique celebrado en el café de Flore, París, el 27 de enero de 2009, informe redactado por Jean-Baptiste Fretigny, en línea, disponible en http://www.cafe-geo.net/article.php3?id_article=1570. (Último acceso el 2 de febrero de 2012.)

La recepción del *Quijote* de Cervantes en la poesía infantil serbia a través de un ejemplo de análisis de los poemas de Dobrica Erić

NATAŠA N. GUZINA

Universidad de Belgrado

El *Quijote* en la literatura serbia

Es muy evidente que escribir sobre Cervantes y su obra más célebre, el *Quijote*, parece ser, hoy en día, un trabajo bastante exigente y dificultoso. Y ello precisamente por la creciente cantidad de literatura crítica que se dedica a este autor y su obra y que ha alcanzado tales dimensiones que parece imposible decir o escribir algo sobre este autor que ya no haya sido dicho o escrito de alguna forma. A pesar de ello, aparecen constantemente nuevas aproximaciones al texto cervantino que cada vez le atribuyen nuevos sentidos y revelan diferentes esferas de la investigación científica. El camino a través del que pretendemos aproximarnos a la obra de Cervantes en este trabajo es la recepción del *Quijote* en la poesía infantil serbia. La razón para ello la podemos encontrar en el hecho de que precisamente las recepciones de las obras maestras en regiones culturales diferentes representan un verdadero testimonio de que la literatura es un organismo vivo y capaz de ser recreado ininidad de veces. De la misma forma, sus personajes adoptan nuevas peculiaridades, se adaptan a nuevas circunstancias y se hacen partes integrantes de nuevas literaturas.

Para entrar en el tema, vamos a presentar, en breve, la imagen de la recepción del *Quijote* en la literatura serbia desde sus primeras huellas hasta hoy día, prestando atención, en primer lugar, al campo poético. Aun a finales del siglo XVIII y a principios del siglo XIX, cuando el *Quijote* de Cervantes todavía

no había sido traducido al serbio, la presente novela logró encontrar cierto eco en la literatura escrita en este idioma, y ello gracias a dos figuras literarias cruciales: Dositej Obradović, escritor, filósofo, políglota e incansable lector de la literatura mundial y Jovan Sterija Popović, novelista, dramaturgo, poeta y crítico severo de la sociedad serbia de aquella época. Precisamente ellos fueron los más destacables entre los que reconocieron la importancia del *Quijote* en los círculos literarios serbios. Teniendo en cuenta el hecho de que entonces la novela de Cervantes fue entendida como una parodia a las novelas de caballería, no parece extraño que los mencionados escritores se hubieran servido de ella con el fin de enfrentarse a los entonces vigentes géneros literarios. La presencia del *Quijote* en el ambiente cultural serbio desde los finales del siglo xvii se sentía, gracias a la traducción alemana y francesa, de formas diferentes tanto en la literatura, como en los textos de la teoría y crítica literaria. La riqueza de ideas y de formas de la novela de Cervantes atraía en aquellos tiempos a un significativo número de los escritores e intelectuales serbios que intentaban emplear algunos de los más peculiares rasgos cervantinos en sus propias obras. Pese al hecho de que la primera traducción del *Quijote* apareció en Serbia a finales del siglo xix y así se hizo disponible a un mayor número de lectores, las investigaciones que hasta ahora se realizaron, han mostrado que la presencia de esta obra en los diferentes géneros de la prosa serbia a finales del siglo xviii y a principios del siglo xix era duradera y significativa (Samurović 2004:246-251).

Ahora bien, una vez determinada la aparición de la obra de Cervantes en el ambiente cultural serbio aun antes de la aparición de la primera traducción a este idioma, conviene investigar en qué medida y de qué forma estuvo presente el motivo quijotesco en la poesía serbia como un género literario aparte. En este sentido, hay que destacar que la mayor contribución con respecto a este tema la hizo Jasna Stojanović con su estudio titulado *Cervantes en la literatura serbia*, donde por primera vez, de manera sistemática y minuciosa se analiza la influencia del *Quijote* en los poetas serbios. Allí es donde encontramos nuestro punto de partida a la hora de investigar este tipo específico de la recepción literaria.

Una vez determinado lo anterior, podemos decir que las primeras huellas de la presencia de la más célebre obra de Cervantes en la poesía serbia datan de la sexta y la séptima década del siglo xix. Es también la época cuando la crítica literaria en Serbia empieza a dirigir su atención hacia el *Quijote*. Hay

que destacar que los poetas, cada uno a su modo, seguían el crecimiento global del interés por la más conocida obra de la literatura española. Bajo esto se entiende que ajustaban los elementos de la novela a sus propios puntos de vista, dependiendo de los mensajes literarios que deseaban transmitir a sus lectores. Lo que parece interesante es el hecho de que en la recepción poética del *Quijote* en la literatura serbia, la influencia de la novela se refleja precisamente en la atención dirigida hacia su protagonista. Teniendo en cuenta que don Quijote como personaje literario es la figura crucial de la obra y la que más atención llama en todos los sentidos, este acercamiento no sorprende. Sobre la recepción de la imagen del hidalgo manchego en la poesía serbia podemos enterarnos más dedicándonos al análisis de los poemas concretos inspirados en él (Stojanović 2005:116-118). Precisamente eso es de lo que vamos a ocuparnos en este trabajo. El objetivo principal es investigar un totalmente nuevo campo de la recepción del *Quijote*, esta vez la poesía para los niños, y llegar a saber de qué forma funciona el personaje cervantino en el ambiente tradicional serbio, porque allí es donde Dobrica Erić lo sitúa.

Para adentrarnos un poco más en el ámbito de la recepción de lo quijotesco en la poesía serbia, conviene destacar que todas las representaciones de la figura de don Quijote en la mencionada literatura aparecieron en la época de la enorme popularidad de la primera traducción de la novela de Cervantes al serbio, cuyo autor fue Đorđe Popović Daničar. Se trata de las primeras tres décadas del siglo xx, que al mismo tiempo representan el colmo de la recepción del *Quijote* en la poesía serbia (Stojanović 2005:138). Teniendo esto en cuenta, igual que la fecha de la aparición del libro de poemas de Dobrica Erić inspirados en la novela de Cervantes (1976), parece interesante investigar cuáles fueron las fuentes de inspiración que motivaron a este poeta a decidirse por la novela cervantina, si en aquella época esta obra no estaba demasiado presente en el ámbito cultural serbio. Sin embargo, precisamente en aquellos años aparecen en Serbia nuevas reediciones de los libros infantiles más conocidos, entre las cuales destacan unas adaptaciones ilustradas y muy llamativas del *Quijote*. Suponemos que esa podía ser una fuente de inspiración que le hizo a Dobrica Erić trasladar al héroe cervantino en un ambiente no hispano.

Antes de empezar con el análisis de los elementos que testimonian la evidente influencia cervantina en la obra poética de Dobrica Erić, vamos a dedicarle varias palabras al poeta serbio que logró expresar en sus versos lo más peculiar y lo más profundo del alma infantil. Dobrica Erić nació en el año 1936

en un pueblo de Serbia central, llamado Gruža (el hecho que seguramente le motivó para llamar a su héroe don Žar de Gruža) y el primer poema lo publicó en 1956. Se trata de un poeta autodidacta que publicó más de treinta libros de poemas. Aunque no muy numerosas, sus piezas dramáticas no son menos importantes. Siendo siempre muy activo en la difusión de la poesía infantil, Erić colabora en muchas revistas literarias, en la radio, la televisión y en el teatro. Participó en más de mil encuentros literarios, especialmente en colegios, tratando de conocer mejor a los que son su más fiel público, a los niños. Además de premios a los mejores poemas, cuentos y dramas que le fueron otorgados con ocasiones diferentes, nuestro poeta recibió dos veces el más prestigioso premio yugoslavo dedicado a la literatura infantil (Ерић 1976:148-149). No es casualidad que precisamente su labor poética sea el campo de investigación a través del que pretendemos mostrar que los temas y motivos quijotescos pueden funcionar perfectamente en un contexto no hispano. Al tratar de dar la respuesta a la pregunta cuáles eran las fuentes de inspiración que motivaron al poeta serbio escribir bajo la influencia del *Quijote* de Cervantes, nos encontramos frente a una difícil tarea. Teniendo en cuenta, como ya ha sido mencionado, que en los años ochenta esta novela no estaba demasiado presente en el ámbito cultural serbio, además de la antes mencionada, hay que servirse de una suposición más en este caso. Como destaca Jasna Stojanović en su estudio sobre Cervantes en la literatura serbia, no siempre tenemos que buscar la razón de inspiración por el *Quijote* en las circunstancias generales que están presentes en algún género literario. Y eso precisamente porque esta novela pertenece a las obras clásicas y los artistas de ámbitos diferentes, en ciertas fases del desarrollo de su expresión artística, suelen con frecuencia inspirarse en las obras de valor eterno (Stojanović 2005:273).

Adelantándonos un poco a lo que va a ser el núcleo de este trabajo, debemos primero definir el término quijotismo. Se puede decir que este es utilizado con bastante frecuencia en los contemporáneos textos analíticos sobre el *Quijote*. Según lo que muestran las investigaciones realizadas en este campo, el presente término no tiene un significado único, claro y preciso. Se trata, más bien, de varias definiciones que coinciden en parte. Unas lo definen como exageración en los sentimientos caballerescos mientras que otras lo explican como un cambio de la realidad objetiva por la realidad literaria, es decir la de la ficción, pero la mayoría de los autores coinciden en que el quijotismo es, ante todo, la relación ética y emotiva frente al mundo y

su realidad (Samurović 2004:262). Además de la interpretación según la cual el quijotismo es, en primer lugar, una manifestación del espíritu hispano basado en ciertas circunstancias históricas y sociales, son muchas las interpretaciones que insisten en el indudable carácter universal de este término. Tal vez esa sea la razón de la significativa presencia de este motivo en diferentes literaturas nacionales.

El caballero en el carnero: una versión rural del *Quijote*

Una vez determinado el hecho de que la presencia de los motivos quijotes-cos en la literatura serbia es significativa, nos dedicaremos al análisis de los aspectos que revelan las semejanzas temáticas, simbólicas y estructurales que existen entre el *Quijote* de Cervantes y el libro de poemas de Dobrica Erić titulado *El caballero en el carnero o Don Žar de Gruža*. Vamos a resumir en pocas palabras la fábula del mencionado libro. Gracias a su insaciable afición por la lectura, un niño se ve entusiasmado en hacerse caballero andante. Su deseo llega al colmo al haber leído el *Quijote*, lo que explícitamente se menciona en los versos. Sus hazañas se cuentan en los episodios sucesivos hasta que al final el niño se despierta dándose cuenta de que todo era un sueño.

No por casualidad el poeta serbio crea a su propio personaje basado en el perfil psicológico de don Quijote, prestando atención no solo al protagonista de la novela, lo que en las anteriores recepciones poéticas de lo quijotesco era el caso, sino también a los elementos de la fábula, los motivos y la estructura de esta obra de Cervantes. El personaje cervantino representa un buen modelo para influir de formas diferentes en el comportamiento de los niños, igual que para provocar ciertas actitudes frente al exceso de la imaginación que nunca da buenos frutos. Teniendo en cuenta el hecho de que nos dedicamos a la poesía dirigida a los niños, parece interesante investigar qué aspectos de la novela utiliza el poeta serbio para transmitir a los niños las ideas de Cervantes.

Para ajustar los motivos quijotes-cos al ambiente rural serbio, Dobrica Erić se sirve de varios procedimientos. Partiremos del léxico relacionado con el campo que predomina en los versos e introduce al lector en la atmósfera de los típicos motivos rurales: bosque, valle, carnero, ovejas, pastor, hacha, hacina, encina, rienda de cáñamo, espigas, maíz, trigo, etc. El autor no se limita a la mera utilización del léxico característico de un ambiente rural, sino también utiliza las palabras propias de las tradiciones serbias, posiblemente incluso desconocidas al lector moderno en Serbia, como es la palabra *klis*. Este es el

término que representa un juego típico de los pastores que consiste en esconder tabletas de madera hasta que alguien las encuentre.

En el conjunto de poemas que tienen como el tema las aventuras de don Žar, una versión rural de don Quijote, se evocan unos de los más típicos episodios del principio de la novela de Cervantes. Se trata de la aventura con los molinos de viento (capítulo VIII) y con el rebaño de ovejas (capítulo XVIII). En este sentido, podemos decir que los poemas de Dobrica Erić reproducen la habitual estructura fabular de la novela de Cervantes. También podemos agregar que otras semejanzas en el sentido de la fábula se mantienen en el nivel de la evocación de los motivos típicos del *Quijote*. El escudero de don Žar se llama Tasco Casco. Suponemos que su nombre proviene de la palabra *kasati* en serbio, lo que significa andar muy despacio detrás de alguien, seguirle. Su función es la misma que la de Sancho. Además del escudero, hay que mencionar la presencia de la princesa a la que el caballero le dedica sus hazañas, y la presencia del carnero, un animal típico de las regiones rurales serbias que, en lugar de Rocinante, le sigue a don Žar. Los diálogos entre don Žar y Tasco Casco se parecen mucho a los de don Quijote y Sancho, igual que las advertencias del escudero frente al comportamiento de su amo y la reacción del resto de los personajes ante las supuestas hazañas de don Žar. La diferencia con respecto a los episodios de la novela se refleja en el hecho de que el verso como forma literaria exige una expresión mucho más densa y por eso no permite al autor exponer demasiados detalles. Teniendo eso en cuenta, el poeta presta atención a los diálogos entre sus personajes, introduce exclamaciones y apóstrofes, intensificando así la expresión y subiendo el nivel del dinamismo.

En otras palabras, aunque la poesía restringe sus posibilidades de introducir detalles, Dobrica Erić evidentemente logra pintar vivazmente las venturas y adversidades de su personaje. Con frecuencia lo hace sirviéndose de enumeraciones, gradaciones, contrastes y asíndeton para dar viveza y energía a su expresión. Cuando se trata de la descripción de los personajes, para la cual Cervantes tiene bastante espacio textual en su obra, tanto en las partes descriptivas, como a través de los brillantes diálogos, es conveniente decir que el poeta serbio tiene que encontrar otras formas para hacerlo. Por falta de espacio textual, debido al verso como forma literaria que utiliza, Dobrica Erić se sirve del diálogo como medio potente de informarle al lector sobre los participantes en la acción. Gracias a las intervenciones dinámicas y las reacciones de los personajes, el lector los va conociendo mejor. Teniendo en

cuenta el hecho de que Cervantes tuvo mucha destreza en elaborar diálogos, podemos concluir que el poeta serbio se dio cuenta de ello y se sirvió de lo mismo siguiendo las técnicas cervantinas.

Aquí no podemos dejar de notar un rasgo más que se asemeja a las técnicas narrativas de Cervantes. Se nota que cada poema lleva el título descriptivo donde con detalle se le informa al lector sobre el episodio que sigue y los acontecimientos que en él ocurren. Lo mismo hacía Cervantes ante cada capítulo del *Quijote*. Antes de empezar con las vivencias de cada episodio, en este caso del poema, en una o dos estrofas se dan detalles sobre el lugar, la atmósfera y la condición de los personajes, lo que también es muy característico de la expresión cervantina. Lo único que lo diferencia con respecto a las descripciones del *Quijote* es el insistir del poeta serbio en los motivos rurales, en las voces onomatopéyicas, en el léxico rico en palabras características del ambiente rural y la cocina tradicional serbia, igual que en el mayor empleo de los diálogos, por ser la vía más eficaz de relacionar al lector con los personajes.

Si solo partimos del nombre de don Žar (la palabra *žar* en serbio proviene de la expresión *žarko želeti*, o sea ‘ansiar/añorar’), podemos concluir que es dotado de cierto simbolismo y que refleja la intensidad de los deseos del protagonista en hacerse caballero andante. Además, la palabra *don* no es propia de los nombres serbios. Aparte de esto, uno de los muy importantes rasgos que don Žar comparte con don Quijote es la demasiada e insaciable lectura. El poeta insiste hiperbólicamente en que don Žar todos los días consigue leer dos o tres novelas. Con respecto a ello, dice Cervantes sobre su héroe: «En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro de manera que vino a perder juicio» (*Quijote*, p. 116). Como podemos ver, el motivo de la incansable lectura representa la causa de la locura de don Quijote, de lo que Dobrica Erić, escribiendo para los niños, no puede servirse completamente, para que no empiecen a evitar la lectura como actividad. Precisamente por eso no se menciona en los poemas la palabra «locura», sino «obsesión» y «demasiada imaginación». Entonces bien, obsesionado por la lectura, don Žar concluye que su destino no es ser pastor y ocuparse de su rebaño de ovejas, sino salvar a los oprimidos y proveerles ayuda. Igual que don Quijote, está convencido de que en su cuerpo late el corazón caballeresco que va a darle fuerza para enamorar a su dama con las hazañas. El poeta serbio hace en sus poemas una

alusión directa a la novela de Cervantes, incluso mencionando el título de la obra. Lo que pretendía hacer es enfatizar que don Žar se obsesiona con la idea de hacerse caballero precisamente en el momento de haber leído la novela de Cervantes y no cualquier otra. De tal forma, el poeta se aparta de la posibilidad de que los niños malinterpreten la lectura como actividad y al mismo tiempo les hace conocer una de las novelas más importantes de la literatura mundial, enfilando los episodios más populares de hidalgo manchego en el ambiente que a ellos les es más cercano, sirviéndose del personaje que comparte su intensidad de la imaginación: un niño.

Don Žar es un personaje de poca complejidad psicológica. El poeta serbio le atribuye solamente los rasgos quijotescos más peculiares, liberándole de los sentidos complejos. Este hecho nos lleva a la conclusión de que la causa de ello son los lectores potenciales a los que dirige sus versos. Esto no quiere decir que ha sido imposible transmitir las ideas de Cervantes a un lector infantil, al contrario. Lo que intentó hacer Dobrica Erić es otra cosa: proveerles a los niños los mensajes inspirados en los motivos quijotescos en la medida en la que pueden entenderlos. En este sentido hay que tener en cuenta que el objetivo del poeta seguramente no fue escribir elogios a don Quijote reproduciendo fielmente toda la complejidad simbólica de la obra. Si tal era su intención, entonces no dedicaría el presente conjunto de poemas a los niños. La importancia de la intención de Dobrica Erić se refleja en su consciencia de lo grande y potente que es la obra de Cervantes, igual que en su destreza y su voluntad de encontrar en el *Quijote* un discurso poderoso para dirigirse al lector cuyos gustos literarios mejor conocía. Es a partir de esta actitud de donde parte el poeta serbio a la hora de escribir inspirado en la obra cervantina. Es obvio que Dobrica Erić se sirve de los temas, los motivos y la fábula del *Quijote* por causa de haber encontrado en esta obra una forma muy potente de advertirles ciertas cosas a los niños. Teniendo en cuenta en qué medida suelen tener desarrollada la imaginación, les da la oportunidad de que, a través de las experiencias de don Žar, se den cuenta del riesgo que corren si se dejan llevar demasiado por ella. Además, les recuerda que como personas deben ser peculiares pero no exagerar en ello, porque si perdemos nuestro punto de referencia y si no nos damos cuenta de que vivimos en correlación con otras personas, corremos el riesgo de ser marginados y abandonados. Esta relación entre el hombre y el mundo que le rodea el poeta nos la presenta a través de la actitud de otros personajes frente al comportamiento de don Žar.

Una vez constatadas las similitudes entre los motivos quijotescos en la obra cervantina y los poemas infantiles serbios de Dobrica Erić, debemos hacer notar que en la versión serbia del *Quijote* rural, existen intervenciones temáticas muy originales. Estas se reflejan no solo en el desplazamiento de la acción cervantina en un ambiente tradicional, rural y no hispano, en la utilización de los motivos característicos del campo serbio y los oficios y comportamientos peculiares de los lugareños, sino también en las diferencias con respecto al final de la historia de don Žar. El personaje de Dobrica Erić y su escudero Tasco Casco terminan sus aventuras en un poema donde se glorifican sus hazañas. A través de las descripciones pintorescas y minuciosas de sus éxitos, el lector se va dando cuenta de que todo era un sueño. Pero antes de revelárselo al lector, el poeta le hace a su protagonista sentirse cansado de las aventuras. En un momento, le parece haber visto al zar al que tiene la intención de presentarse, pero de repente se da cuenta de que es la figura de su padre decidido a echarle una seria bronca por las fantasías que se había metido en la cabeza. En el momento de pegarle, el niño se despierta y las ilusiones se esfuman. Tras haber desaparecido todo el fruto de su imaginación, el muchacho regresa a su rebaño de ovejas, sin ilusionarse más con las ideas de ser caballero andante.

La conclusión

Tenemos que destacar aquí que desde el principio de la obra se percibe cierta simplificación de los motivos quijotescos en los poemas de Dobrica Erić. Pero, si prestamos atención a otro nivel de la construcción de la historia sobre don Žar, nos damos cuenta de una profunda riqueza de las imágenes poéticas rurales y de la destreza que se refleja en dibujar el ambiente y la atmósfera en los que se desarrolla la acción. Lo que parece evidente es el hecho de que el poeta serbio logró abrir con sus poemas un nuevo campo de la recepción de la obra cervantina en la literatura serbia y que de tal forma hizo una vez más el testimonio de la universalidad del quijotismo como una actitud todavía vigente frente a la realidad que nos rodea.

La recepción del *Quijote* de Cervantes en la obra poética de Dobrica Erić se refleja, ante todo, en el nivel de la fábula. La actitud que toma el poeta frente a su protagonista es la misma que toma Cervantes narrándonos las hazañas de su hidalgo manchego. A veces le glorifica, entonces le tiene piedad, de vez en cuando le defiende, después le hunde y le hace sufrir, para levantarlo de nuevo dándole alas. Si ahora nos detenemos un poco en la recepción del *Quijote* en la

poesía serbia de los siglos XIX y XX, teniendo en cuenta lo anteriormente dicho con respecto a este tema, podemos concluir que la actitud de los poetas serbios ante el personaje de Cervantes dependía, en gran medida, de la opinión y la impresión generales que desde la época del Romanticismo dominaban en el ámbito cultural serbio. Si prestamos atención a la fecha de la publicación de los poemas de Dobrica Erić inspirados en la novela de Cervantes, concluimos que en esa época, es decir a finales del siglo XX, la exaltación por el caballero de triste figura iba disminuyendo en cierta medida, lo que nos lleva a otra conclusión: no a que el interés por la imagen de hidalgo manchego iba esfumándose, sino que cambiaba de vías y formas de interpretación, ajustándose siempre a las corrientes culturales vigentes.

Al respecto, nos atrevemos a decir que el don Quijote de Cervantes representa a un personaje literario inagotable en sus posibilidades de adaptarse a diferentes corrientes artísticas, los ambientes nacionales de gran peculiaridad y a todas las generaciones de lectores. Su valor universal y la posibilidad de infiltrarse en ámbitos diferentes enriquece cada vez más al personaje mismo, igual que nuestras lecturas de esta magnífica obra de Cervantes.

Bibliografía

- Cervantes Saavedra, Miguel de, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Cátedra, Madrid, 2008.
- Ерић, Добрица, *Витез на овну или Дон Жар из Груже*, НИП „Дечје новине“, Горњи Милановац, 1976.
- Pavlović-Samurović, Ljiljana, *Knjiga o Servantesu*, Naučna KMD, Beograd, 2004.
- Stojanović, Jasna, *Servantes u srpskoj književnosti*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2005.

Del idealismo al carnaval: el *Quijote* en Cuba

ALEJANDRO LOEZA
Universidad de Navarra / GRISO

Los sucesos de don Quijote o se han
de celebrar con admiración o con risa
CERVANTES, *Don Quijote*

1. Cuba y el *Quijote*

La cantidad de interpretaciones e ideas que la obra de Miguel de Cervantes (1547-1616) suscitó a partir de su *Don Quijote de la Mancha* (1605/1615) seguramente fue más de la que el Manco de Lepanto pudo haber imaginado al poner punto final a la Segunda Parte en 1615. La obra de Cervantes ha generado una serie de discursos que están representados no solo en las artes, sino también en el ámbito político y social. No cabe duda que uno de esos discursos culturales está fuertemente presente en las dinámicas literarias y ensayísticas que se vienen dando en Cuba desde hace más de un siglo.

El devenir histórico de la isla caribeña, desde la independencia de 1898 de España hasta la revolución de Fidel Castro en 1959, está ligada al *Quijote* y su historia política y social. Las ediciones emblemáticas de la obra de Cervantes tienen lugar en momentos claves de la historia de Cuba, pues la primera edición es publicada en 1905 y la más emblemática en 1960, siendo parte, esta última, de un uso de tipo ideológico y discursivo por parte del estado castrista. Sin embargo, la obra de Cervantes tan ricamente recogida en recreaciones, ensayos y representaciones artísticas, comienza, a principios del siglo XXI, a ser interpretada con una perspectiva que difiere con los primeros años del siglo XX y con las interpretaciones que escritores como Alejo Carpentier o Nicolás Guillén le dieron a la obra del alcalaíno. En dichas representaciones podemos observar una evolución receptiva que va del idealismo a lo carnavalesco.

A lo largo del siglo XX Cuba vivió una serie de factores políticos marcados por una sociedad que pasó numerosas etapas sociales que serían un factor determinante en las ideas adquiridas con el tiempo. Así, debemos recordar

el 20 de mayo de 1902 como fecha importante del imaginario cubano, por representar la liberación del colonialismo español y de la ocupación de Estados Unidos, que desde 1898 había hecho acto de presencia en la isla para salvaguardar el orden y los privilegios de los capitales extranjeros. Después de 1902, Estados Unidos intentó instaurar un orden regido por la Enmienda Platt como chantaje político que permitió desocupar militarmente la isla pero mantener los privilegios de los capitales estadounidenses, favoreciendo la explotación de los trabajadores. Entre 1934 y 1940 es abolida la Enmienda Platt y se promulga la Constitución cubana de la mano de Fulgencio Batista quien gobernará por primera vez de 1940 a 1944. Sin embargo, en esta década no se logra consolidar la democracia ni diversificar la economía, lo cual conlleva a una serie de protestas de grupos obreros y estudiantiles. De nuevo, el 10 de marzo de 1952 Fulgencio Batista vuelve al poder a través de un golpe de estado que depone a Carlos Prío. A partir de 1953 entra en escena un joven político del partido Ortodoxo: Fidel Castro. Castro reivindica en el centenario del nacimiento de José Martí la restauración de la Constitución de 1940. Es famosa la incursión de Castro del 26 de julio al Cuartel Moncada, el fracaso de esta y su famosa frase «¡condenadme, no importa, la historia me absolverá!» (Bonachea y Valdés 1972:221). Destacó el manifiesto dirigido con motivo de esta fecha en el cual afirmaba, en la construcción de su idealismo revolucionario y nacionalista, que: «El verdadero hombre no mira de qué lado se vive mejor, sino de qué lado está el deber y que ese es el único hombre práctico cuyo sueño de hoy será la ley del mañana» (Castro 1969:220).

La intransigencia democrática de Batista, el desembarco del yate *Granma* en mayo de 1956 y el derrocamiento del dictador en la noche del 31 de diciembre de 1958 y la sucesiva victoria de la revolución de Castro el primer día de 1959, supondrán la llegada del nacionalismo radical al poder llevando a Castro y a los rebeldes a comprometerse con el pueblo cubano, como estandarte. Los fines inmediatos de la Revolución fueron instaurar la justicia social y la soberanía nacional además de restaurar la Constitución de 1940. Sin embargo, Castro, de tendencia autocrática, no compartió el mando y la isla se sumió, a partir de diversos y complejos factores en una serie de crisis económicas y sociales que actualmente son tangibles en la isla caribeña. Si bien la Revolución y derrocamiento de Batista son hechos apoyados por el pueblo, en años recientes estos ideales comienzan a mostrar un agotamiento que está presente en la literatura de Cuba. Así, estos hechos históricos y sociales son recogidos

por las manifestaciones literarias que además tienen gran relevancia en la construcción que el gobierno de Castro hizo de los símbolos revolucionarios, apropiando, sobre todo, la figura de don Quijote de la Mancha a estos ideales.

El impacto que tuvo la Revolución en el imaginario cubano es palpable en los símbolos que terminaron por convertirse en parte de la publicidad comercial y mediática del estado comunista de Castro. Sin embargo, la relación entre las letras cubanas y la obra de Cervantes es bastante anterior a la revolución de 1959. La primera recreación de la que tenemos noticia con el uso de don Quijote data de 1733 y está contenida en la comedia *El príncipe jardinero y fingido Cloridano* del habanero Santiago Pita en donde podemos encontrar numerosas referencias a los personajes de *Don Quijote*.

A su vez la interpretación de don Quijote como hombre idealista y revolucionario no es un constructo solo del castrismo, sino más bien de la cultura cubana, que podemos encontrar en el periódico *Don Quijote*, publicado entre 1864 y 1865 en La Habana y de carácter económico, literario y de crítica jocosa con caricaturas; en este periódico los articulistas solían firmar con seudónimos como Maese Pedro, Sancho o Caballero de la Triste Figura, entre otros más. En los últimos años del siglo XIX, José Martí explica que: «Cervantes es (...) aquel temprano amigo del hombre que vivió en tiempos aciagos para la libertad y el decoro (...) y es a la vez deleite de las letras y uno de los caracteres más bellos de la historia» (Martí 1975:120). Por su parte, el general mambí Enrique Loynaz del Castillo en su libro *Memorias de la guerra* de 1895, narra que al encontrar un libro del *Quijote*, lo leyó a sus compañeros militares y esto renovó y alentó a las fuerzas para seguir peleando por la independencia de Cuba. En 1905 ve la luz la primera edición impresa de *Don Quijote de la Mancha* en tierra cubana con motivo de los trescientos años de la publicación de la Primera Parte y a cargo del *Diario de la Marina*.

Entre 1925 y 1926 se publica la revista *Cervantes* que intentaba promover la literatura y el arte en Cuba. Por su parte, la revista *Clavileño*, publicada entre 1942 y 1943 marcó un paradigma cultural, pues contó con la colaboración de importantes escritores de la época, como Gastón Baquero, Cintio Vitier, Emilio Ballagas, Eliseo Diego, Fina García Marruz, etc.

Sin embargo, el *boom* del cervantismo en Cuba se da con la revolución de 1959. Solo triunfar la Revolución, *Don Quijote* es el primer texto publicado por la Imprenta Nacional del Gobierno Revolucionario de Cuba con una tirada inicial de cien mil ejemplares. La edición cuenta con una breve introducción

que José Antonio Baujín atribuye a Alejo Carpentier y desde la cual se pueden observar numerosas interpretaciones sobre el sentido idealista y revolucionario de *Don Quijote de la Mancha*. Tendrían que pasar casi treinta y cinco años para que una nueva edición revisada y con distintos estudios preliminares viese de nuevo la luz en la isla. Me refiero a la edición de 1994 y publicada durante la crisis económica y social que ha caracterizado a la Cuba de los últimos años. Con el agotamiento del modelo comunista de Castro, llega el desgaste de sus símbolos y Esther Suárez Durán deja entrever en su obra *Sancho Panza en la ínsula Barataria* de 2004 una crítica al sistema en clave carnavalesca.

Por ende, considero que es importante analizar cuál es la transición y los elementos que cobran sentido en la literatura cubana y que se van quebrantando con las nuevas obras producidas en la isla, a partir del desencanto y del uso metodológico de la literatura como crítica al poder. Esa transición discursiva apropia el *Quijote* cervantino, transmuta la exaltación castrista y se desenvuelve a plenitud, crítica y jocosa con las recreaciones contemporáneas.

2. De Carpentier a Suárez: del idealismo a lo carnavalesco

Como se ha mencionado antes, la obra de Cervantes fue asimilada e interpretada por numerosos medios cubanos, anteriores a la revolución de 1959. Con la llegada de la edición de 1960, el *Quijote* toma forma en el imaginario político y cultural de la isla, y son de particular interés las ideas que Alejo Carpentier dejó entrever con respecto a la recepción del caballero manchego.

En la mencionada edición de 1960 de *Don Quijote de la Mancha*, en el apartado de «Al lector», Carpentier escribe brevemente sobre la vida y obra del escritor alcalaíno, la cual relaciona con el Renacimiento italiano en las primeras líneas para dar paso a la interpretación de la misma en el contexto de la Revolución cubana. Carpentier acepta que el *Quijote* es una novela que caricaturiza las novelas de caballería pero:

La vida de los personajes, las peripecias y aventuras que forman la amplia trama de la obra, llevan al autor, ya a sabiendas, ya sin proponérselo del todo, a trazar y a construir, con un sentido íntimo y cordial de los motivos y los hechos humanos, un vasto y magistral cuadro de la vida (Carpentier 1960:XLII).

Carpentier entiende la locura de don Quijote como una locura noble que le confunde hasta idealizar sus objetivos, por lo cual debe combatir esa

realidad que le impide lograr transformar su mundo. También referirá el carácter firme y humilde de su sencillo escudero, Sancho Panza. Para el autor cubano, amo y sirviente son nobles cada uno desde su contexto. Y más aun, la realidad de ambos personajes está para hacer justicia:

Todo podría parecer disparatado en el esfuerzo y la pugna idealistas de Don Quijote, pero la locura del caballero no es locura de pelea por los ideales de ideas, sino lucha por espíritu, lucha por motivos de justicia, por motivos de verdad vital. Don Quijote, Cervantes, en una época de crisis histórica de España, nos ofrecen para siempre a los hombres la imagen y la expresión de la lucha entre lo que el mundo es y lo que queremos que sea (Carpentier 1960:XLIII).

Para Carpentier, los ideales de don Quijote son los que son por ese tiempo que le toca vivir, en el cual está llamado a ser un loco para alcanzar sus ideales. En ellos ve una doctrina y ejemplo de humanidad que a su vez son reflejo de la Cuba de Castro, de quien destaca el buen tino con el cual se ha elegido la obra para inaugurar las ediciones del estado cubano. La lectura de Carpentier cierra con la asociación directa entre la obra, el personaje, la Revolución, Cuba y los ideales de lucha:

Movido por un hondo ideal el pueblo se ha lanzado a deshacer injusticias sociales, como Don Quijote ponía su corazón y brazo en la empresa de enderezar entuertos con que ofrendar a Dulcinea, su ideal y su gloria. Como quimera e ideal agónicos se fraguó el heroísmo de nuestra liberación en el ánimo de los hombres de corazón quijotesco, y quijotesas son también, por su pureza, las virtudes que en el pueblo ha revelado y ha hecho renacer la Revolución. Los hombres que en la Sierra y en nuestros campos y ciudades concibieron y llevaron a cabo la heroica aventura nacional, han probado que es posible hacer entrar la ilusión en la realidad, la bondad en la vida, la verdad y la justicia en el mundo. Las descomunales batallas en que el noble hidalgo manchego quedaba vencido, serán ganadas ahora por el pueblo de Cuba con la fuerza que le da la razón, la firme dignidad en pie y la luminosa esperanza (Carpentier 1960:XLIV).

Don Quijote es un ser que aspira a la libertad a partir de su desbordada imaginación, según el prologuista. Su mito está vivificado en las luchas emancipatorias, revolucionarias y libertarias de Cuba en particular pero de América Latina

en general. Ese mismo año de 1960, Alejo Carpentier publica en *El Nacional* de Caracas un artículo en el cual da noticias de la obra *El Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla. En el artículo se puede observar la exaltación que se hace a la obra de *Don Quijote* en Cuba y de la importancia capital que va adquiriendo dentro de las políticas culturales de la isla. Además se exalta que, tanto con la mencionada edición como con el apoyo a las puestas en escena, el gobierno de Castro está popularizando la obra de Cervantes a tal grado que se ha convertido en símbolo de la Revolución.

En 1978 Alejo Carpentier recibe el premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes y su discurso de aceptación se titula «Cervantes en el alba de hoy». En este discurso, Carpentier hace una exaltación de la obra de Cervantes, particularmente del *Quijote*, de la cual destaca su carácter desmitificador con respecto a la caballería e identificándola genéricamente con la picaresca española. También explicará que *Don Quijote* es una novela que está presente en las literaturas del siglo xx. En su valoración, el autor cubano destaca la dimensión imaginaria que captura con respecto a don Quijote: «Las implicaciones terribles o magníficas, destructoras o poéticas, novedosas o inventivas, haciendo de ese nuevo yo un medio de indagación y conocimiento del hombre, de acuerdo con una visión de la realidad que pone en ella todo y más aún de lo que en ella se busca» (Baujín 2005:560). Además señala que el «todo» de la obra de Cervantes comprende el sentido de la historia, la sátira social y la caricatura. Sin embargo, en este discurso y a diferencia de lo escrito durante los primeros años de la Revolución cubana, ya no destaca la obra como un elemento idealista y humano, sino que acá menciona elementos que antes no había mencionado: la sátira social. El *Quijote* en Cuba comienza a ser revalorizado y a capturar otra esencia, distinta ya de los principios de la Revolución.

Durante décadas la obra de Cervantes fue exaltada por numerosos escritores, como Ricardo del Monte, Luis Felipe Rodríguez, Gastón Baquero, José Lezama Lima, Héctor Zumbado, etc. El uso de los numerosos personajes de la obra del hidalgo manchego daría pie a una crítica que estaría arraigada a los años posteriores a la crisis de los años noventa y con la concientización del fracaso del sistema de Castro, ya fuese por elementos internos o externos. Clave en esta crítica desde la sátira carnavalesca va a ser Esther Suárez Durán y su obra *Sancho Panza en la ínsula Barataria*.

Esther Suárez Durán nació en La Habana en 1955. Socióloga de profesión, también es dramaturga, narradora y ensayista, realizando investigaciones

para el Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas en Cuba. Ha publicado los libros *El juego de mi vida. Vicente Revuelta en escena* (2002) y una selección de sus obras teatrales en 2003. La obra teatral *Sancho Panza en la ínsula Barataria* está publicada en la antología *Tablas* de 2004, donde también se recogen numerosas voces del quehacer dramático en Cuba.

Sancho Panza en la ínsula Barataria nos presenta el famoso pasaje homónimo del gobierno que hace el escudero en las tierras que los duques le conceden a este por aquella promesa que el hidalgo le hace a Sancho en la primera parte del libro. Sin embargo, los elementos que enriquecen esta pieza teatral son importantes ya que varía una serie de elementos que permiten hacer una lectura satírica de la situación cubana por medio de esta recreación. Así, se advierten desde el principio las trazas de la obra: «Versión libérrima (hecha por encargo) para teatro de calle, basada en la obra *Sancho Panza en la ínsula Barataria*, de Alejandro Casona, y en los sueños del Excelentísimo Señor, ciudadano desta Villa, Don Miguel Santiesteban. ¡Qué muchos años viva y haga teatro! (pero con otros dramaturgos, ¡por Dios!))» (Baujín 2005:1308).

La obra comienza con una fiesta popular y carnalesca en la que aparece Sancho Panza:

SANCHO:	Decidme, buen hombre, por fortuna, ¿será esta la ínsula Barataria?
VECINO:	Bueno, esta es una villa que está en una Isla, pero como que barato...aquí...no hay nada (Baujín 2005:1309).

Así, Sancho exige el lugar para gobernar que don Quijote le ha prometido, y de esta manera los vecinos le advierten que «su señor Don Quijote bien loco está / porque, en este pedazo, barato no hay na ...¿Qué quiere ser? ¿Gobernador? / Pues, gobierne, señor, ¡al por mayor!... La fiesta es espacio para disfrutar. / Disfrazados todos en el Carnaval, / sea lo que quiera, lo que desee ser, / gobierne, señor, ¡y hágalo bien!» (Baujín 2005:1309). Sin embargo, la adquisición del poder por parte de Sancho no es tomada en serio, sino en tono jocoso y los vecinos le burlan en cada acción que se propone, hasta que una Vieja interrumpe:

VIEJA:	¡Pero, qué es esto! ¿Están todos turulatos? ¿Cómo vamos a entregarle las riendas de nuestras vidas a un loco semejante?
--------	---

- VIEJO: No crea usted que el poder se ejerce de otro modo en otras partes. ¡Que viva! ¡Viva el Carnaval!
- SANCHO: ¿Puedo ya mandar?
- VECINO: Ansiosos estamos.
Todos ríen, se burlan (Baujín 2005:1309).

Lo primero que hace Sancho es nombrar a un Mayordomo a quien le pide inmediatamente que cuide de su noble corcel, lo cual sorprende al Mayordomo por el calificativo aplicado al asno. Entonces Sancho advierte que su burro «no será el primer asno que recibe honores por méritos que no son suyos» (Baujín 2005:1310). El Mayordomo toma al rucio y lo saca de escenario delegando en otros la orden dada y queda claro que Sancho, en todo caso, gobierna poco entre sus súbditos quienes se van pasando la orden de uno en uno. Entonces Sancho se pone a resolver los problemas de la isla. En escena se presentan varios personajes con problemas que son jocosos y las soluciones que da Sancho, al igual que en la novela de Cervantes, son simples pero ingeniosas. Aparece en escena un Negrito que acusa a un Gallego de haberle quitado el dinero. El Gallego en todo momento niega tener el dinero del Negrito y explica que el dinero prestado ha sido devuelto. Llamado a jurar, el Gallego se quita la alpargata y jura no tener el dinero, sin embargo pronto se descubre que el dinero está en la dicha alpargata. Sancho le impone el castigo al Gallego de comerse su propia alpargata, a lo que contesta: «Oiga, Don Sancho, que los dos somos gallegos, hombre... Por la Madre Patria...» (Baujín 2005:1315). Pero Sancho no hace caso e impone el castigo. En escena también aparecerá un Sastre demandado por el Cliente, una Buscona que acusa de haber sido ultrajada a un Pelele, etc.

Entre caso y caso la fiesta, la música y el carnaval rompen en escena. Sancho, cansado de tanto trabajo en medio del carnaval, pregunta el porqué de esa dualidad entre el carnaval y el trabajo:

- VECINO: Pues, verá, usted, su Eminencia, el asunto es que hay aquí personas que, aunque parecerá que trabajan, no trabajan; es decir, que están, pero no están.
- SECRETARIA: Maricusa vende unos zapatos, Pancho cría un puerquito, Serafín, el carnicero, los pollitos, y luego te dice que no hay na. Caruca vende un pim pam pum, pone al viejo a dormir en el sofá, y el

- de la tienda saca el juego de muebles por atrás. ¿Por qué será? ¿Por qué será que yo no tengo remesa familiar? Con Agustina encuentras la duralgina, con Anacleto el alcohol y el diazepam, y la farmacia se queda bien pelá. Perico vende la gasolina; el bodeguero, las dietas al ontón, aunque mi úlcera parezca un chicharrón. ¿Por qué será... por qué será... que mi salario no alcanza para na?
- VECINA: Pues, se dice simple. Gente que está, pero mejor sería que no estuviera. Jefes que mandan y no están preparados para mandar. Mandantes que saben menos que los mandados. Se escucha música de rumba.
- VECINA: Mi jefe era panadero de excelente reputación y dirige como un horno la Empresa de Construcción.
- VECINO: Mi jefe era abogado, ganaba pleitos sin cesar, pero ahora él nos dice cómo se debe pescar.
- VECINA: Mi jefe era dentista, sacaba dientes sin parar y de pronto es quien conduce nuestro coro regional.
- CORO: Los jefes son buena gente pero no pueden hacer más pues no son especialistas ni pueden adivinar. Hay pan duro, pocos peces, y las casas ya se caen. Quién arregla, quién arregla, este gran berenjenal (Baujín 2005:1316).

Sancho asustado del todo y decepcionado de no poder participar en la fiesta, teniendo que resolver los problemas del pueblo y oír los reclamos de la isla, decide abandonar el gobierno tal y como lo hace en el pasaje de la Segunda Parte de *Don Quijote de la Mancha*. Los elementos de esta obra refieren a la situación de la Cuba contemporánea y critican la situación económica, la burocracia excesiva, la torpeza de los gobernantes y la complacencia de los gobernados. A don Quijote se le tacha, directamente, de estar loco y falto de juicio, y Sancho un ignorante que desconoce los problemas de la isla que quiere gobernar.

De esta manera, Suárez hace una pequeña apropiación de las circunstancias de Cuba para criticar los elementos del poder y la autoridad que se dan en la isla, utilizando uno de los símbolos de la Revolución y ante todo una figura que se supone, y como se ha visto, debería inspirar un nacionalismo caribeño. La obra de Suárez presenta fiesta y carnaval, irreverencia y crítica en un medio complejo y diacrónico.

3. De don Quijote a Sancho Panza: transición a la sátira

El uso e interpretación que cada sociedad le ha dado al *Quijote* no son gratuitos. Desde que Cervantes cerró su obra en 1615 esta se convirtió en una obra que ha permitido numerosas lecturas, sobre todo asociadas a las acciones de Alonso Quijano, gran lector de caballerías, enfermo por una aparente locura y a quien sus ideas le llevan a aventurarse en el papel de un caballero andante.

Los escritores cubanos observan y utilizan esta perspectiva para apropiarse de símbolos que son, en todo caso, una conciencia posible, es decir, que a partir de las circunstancias históricas de la isla, un grupo de intelectuales y escritores determinan una conciencia sobre la obra. Sin embargo, la conciencia real hace experimentar los múltiples obstáculos y desviaciones de la realidad de la obra de Cervantes.

En este sentido, Carpentier y los grupos revolucionarios establecieron una conciencia posible de una obra que con los años terminaría por mostrar una cara distinta de la misma obra: del idealismo revolucionario al carnaval. Dulce María Loynaz en su discurso de aceptación del premio Cervantes 1992 afirmaba que la cultura cubana había absorbido la obra del Manco de Lepanto con devoción única y con el firme propósito de sacar a la luz los elementos que la han convertido en una de las obras fundamentales de la literatura hispana.¹ Es cierto que en Cuba la obra de Cervantes alcanzó gran revalorización, pero esto ha sido a la sombra de una política que conlleva muchos rasgos nacionalistas e ideológicos. Juan José Remos y Rubio publicó en 1947 la *Tradición cervantina en Cuba* en la cual explicaba cómo la literatura cubana destacaba los valores culturales que la revolución de Castro utilizaría diez años después para usar como parte de su movimiento: la justicia, el ideal, el humanismo, etc. Con ese momento álgido de la historia de Cuba los diálogos entre la obra española y los críticos cubanos fijan el objetivo de dialogar la creación artístico-literaria con el pensamiento político-social.

Por ello, Suárez utiliza estos discursos en boca de Sancho Panza que permiten la interdiscursividad a través de la sátira. Si para Ambrosio Fornet el *Quijote* era la primera novela de la Revolución cubana, ya que el proyecto era «quijotesco» (Baujín 2005:xxiii). Para Suárez ese proyecto ha fracasado y su doble discurso funciona como una crítica a los ideales que terminan por no comprender la realidad del país caribeño. El *Quijote* de Carpentier es un *Quijote* que encarna la mirada isleña más revolucionaria, símbolo de persistencia por la justicia, por la inquebrantable fe en el alcance de la utopía redentora. Y

¹ Este discurso se encuentra en Baujín (2005).

justo en *Sancho Panza en la ínsula Barataria* es eso lo que se contrasta: la justicia es impartida por un hombre poco brillante y, como se afirma, si de buenas intenciones, malo para gobernar. La justicia como se ve es impartida de forma jocosa aunque ello no permite entender si propiamente justa. Además la utopía se convierte en distopía pues al margen de la legalidad, los personajes hacen todo tipo de compras, ventas y acciones que les permitan sobrevivir en la isla en la que Sancho Panza cree que es obedecido.

Los diálogos y posturas sobre la obra de *Don Quijote* son complejas, no solo por la interpretación de la que cada cual se ha servido, sino por los elementos abstractos que ya de normal utiliza la novela de Cervantes: la locura, los ideales, la justicia, etc. Recordemos que en 1549 Erasmo de Rotterdam en su *Elogio de la locura* sostiene que la sabiduría es una forma agradable de locura y como afirma Amando de Miguel: «No estamos ante lo que se llama un loco de remate o de atar. Simplemente, don Quijote desvaría cuando se imagina que algún estímulo imprevisto compete a su imaginado papel de caballero andante (...). Digamos que es una locura un tanto exhibicionista y de circunstancias» (De Miguel 2005:132). Más adelante el mismo Amando de Miguel advierte de los «peligros» de la idealización del *Quijote*, que terminan por estimular los sentimientos del lector.

Según Bajtín la forma de concebir la existencia parte de la cultura cómica popular y/o burguesa. El carnaval posee un alegre relativismo, se ríe de lo serio, de lo oficial, de lo institucional y, en suma, de todas las pretensiones de eternidad o certeza, de modo que la risa popular irrumpe en la cultura oficial. Y es precisamente esa risa popular y de fiesta la que sirve para criticar al poder y la oficialidad del *Quijote* en Cuba. Consagrado ya a un nivel casi lacónico y a figura de devoción en los círculos oficiales de la literatura cubana, ya no digamos universales, la obra de Esther Suárez Durán cuestiona estos valores y esta conciencia desde la risa, la música y el baile presente en la obra de *Sancho Panza en la ínsula Barataria*. Desde el principio de la obra, se hace hincapié en los elementos populares de la fiesta como escenario, además de la acotación de que debe ser en un carnaval la entrada de Sancho Panza. El tono satírico de la obra, el poder de Sancho que nadie toma en cuenta y la ridiculización de sus diálogos, exponen una crítica al sistema con el cual, irónicamente, se construyeron los valores de la obra de *Don Quijote* en Cuba. Aunque la mención de don Quijote es breve, se afirma que es loco a secas. Las últimas líneas de la obra de Suárez intentan reproducir con cierta ironía y jocosidad la irreverencia política y social

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1990.
- Baujín, José Antonio, *Del donoso y grande escrutinio del cervantismo en Cuba*, Letras Cubanas, La Habana, 2005.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, Porrúa, México, 2003.
- Bonachea, Rolando E., y Nelson P. Valdés, *Cuba in Revolution*, Anchor Books, New York, 1972.
- Carpentier, Alejo, «Al lector», en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Miguel de Cervantes, Imprenta Nacional (Biblioteca del Pueblo), La Habana, 1960, pp. xli-xlv.

que vive la sociedad cubana, ya sea por medio de la flagrante prostitución, la hipocresía del sistema, la racionalización de los alimentos y bienes, la economía desastrosa, la improductividad y el reacomodo de oficios que sumergen en un mayor caos a la isla.

Si bien la obra de *Don Quijote* aun hoy es considerada con idealismo, la recreación que hace Suárez es un arma inteligente, versátil y crítica contra los valores instaurados por la Revolución cubana. La realidad cubana actualmente es la motivación por la cual esta obra existe, y a partir de la cual podemos deconstruir esa crítica a la situación actual de la isla, mostrando un ejemplo del retablo de Maese Pedro en escena. En la interpretación y lectura de *Don Quijote* en Cuba podemos ver una transición que va del idealismo al desencanto, que es metáfora inequívoca de la misma Revolución que transitó de la euforia inicial al agotamiento del modelo. La Revolución se convirtió en un nacionalismo exacerbado que tiene vinculación con los elementos del cervantismo.

Desde la crítica que hace Suárez, podemos observar un desencanto con el sistema y con las nociones nacionalistas, cultas y exacerbadas del cervantismo cubano. Al final, la obra de Suárez concilia dos aspectos culturales: la tradición ideológica que el *Quijote* tiene en Cuba y la utilización de aspectos de la misma obra para caricaturizar una realidad social compleja. De esta manera, Suárez expone a una sociedad inspirada por don Quijote pero gobernada por Sancho Panza.

- Castro, Fidel, «Manifiesto No. 1 del 26 de Julio al pueblo de Cuba», en *Pensamiento Crítico*, 21 (1969), pp. 218-226.
- Cervantes, M. de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Imprenta Nacional (Biblioteca del Pueblo), La Habana, 1960.
- Cros, Edmond, *La sociocrítica*, Arco/Libros, Madrid, 2009.
- Martí, José, «Seis conferencias por Enrique José Varona», en *Obras Completas*, t. 5, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1975, p. 120 (*El economista Americano*, Nueva York, enero de 1888).
- Miguel, Amando de, *Sociología del Quijote*, CIS, Madrid, 2005.
- Morson, Gary Saul, *Bajtín: Ensayos y diálogos sobre su obra*, UNAM-FCE, México, 1993.
- Pérez-Stable, Marifeli, *La revolución cubana. Orígenes, desarrollo y legado*, Editorial Colibrí, 1998.
- Rotterdam, Erasmo de, *Elogio de la locura o encomio de la estulticia*, Espasa-Calpe, México, 2000.

Bajo el signo de la crisis o don Quijote con su tiempo: el *Quijote Z* de Házael G.

SANTIAGO LÓPEZ NAVIA

Universidad Internacional SEK - Santiago de Chile
/ Universidad Internacional de la Rioja

A pesar de que el *Quijote* cervantino nace con la intención de parodiar el código literario de los libros de caballerías, en el ámbito de sus recreaciones narrativas por parte de la literatura hispánica no es muy frecuente la crítica a un determinado sistema literario, o no tan frecuente, desde luego, como son los tratamientos dedicados a las actitudes estridentes de sus protagonistas en determinadas circunstancias históricas o a una determinada postura ideológica, entre otras posibilidades más comúnmente abordadas por quienes han versionado la obra original. Debe hacerse notar, sin embargo, lo significativo que resulta el hecho de que haya un grupo de imitaciones precisamente publicadas en el siglo XVIII y las primeras décadas del XIX que se orientan hacia la crítica de determinados sistemas expresivos.¹ Es el caso de la parodia de la oratoria sacra trasnochada de las postrimerías del barroco, representada por el *Fray Gerundio de Campazas* del padre Isla, y en proporción más abundante, del ataque a la filosofía de la Ilustración que asumen las obras encabezadas por el *Papís de Bobadilla* de Rafael Crespo, de las que ya nos hemos ocupado en el anterior congreso de la Asociación de Cervantistas (López Navia 2011).

Este es precisamente el caso del *Quijote Z*, doblemente significativo por parodiar un género narrativo particularmente exitoso en los últimos años y por hacerlo, a guisa de guiño doméstico amable y complaciente, en el seno de la misma editorial, Dolmen, que en poco más de un año desde la implantación de su «línea Z» en 2009 ha publicado catorce títulos dedicados a los zombies, cantidad que permite deducir un éxito corroborado por obras de referencia

¹ A la hora de emplear la categoría «imitaciones» sigo la clasificación de las recreaciones narrativas del *Quijote* que definí en su momento (López Navia 1996:154-158).

publicadas por otras editoriales, como la trilogía de Manel Loureiro (2008-2011) y por títulos tan recientes y significativos como la reciente *Una, grande y zombi* (2011) en la que Hernán Migoya plantea la hipótesis de que esta España imposible que tan caras vende sus concesiones a la unanimidad salve sus diferencias de criterio y se una en torno a la resistencia contra el peligro zombi. La productividad y vigencia de esta veta temática se hace muy palpable desde el momento en que el género se nutre de títulos como *Orgullo, prejuicio y zombis* de Seth Grahame-Smith (2009), el *Lazarillo Z* (2010), de Lázaro González Pérez de Tormes —álter ego de nuestro Házael G.— o *R. y Julie* de Isaac Marion, Romeo y Julieta en versión Z, publicada en España en 2011.²

Lo significativo del hecho tiene que ver también con la nada casual profusión de las diversas manifestaciones del fenómeno y su íntima relación con un tiempo marcado por la crisis. Lo variado del fenómeno es evidente si consideramos la presencia del tema en el cine (en el cine español, por ejemplo, con las exitosas películas *REC* de Jaume Balagueró y Paco Plaza, cuya primera entrega se estrenó en 2007, *28 semanas después* de Juan Carlos Fresnadillo, estrenada el mismo año)³ o en la televisión, a juzgar por los enormes índices de audiencia experimentados por la serie *The Walking Dead*, basada en los cómics de Robert Kirkman y confiada a la dirección de Frank Darabont, de reciente estreno en la pequeña pantalla. No menos significativo resulta que haya prosperado tanto una aplicación para teléfonos móviles sugestivamente denominada *Zombies. Run!* Creada por Alex Macmillan y Naomi Alderman, que le da un motivo singular para correr a quien quiera practicar este deporte haciéndole creer que es la persona destinada a salvar a la Humanidad de un masivo ataque de zombis, y esto por no hablar ahora de otros fenómenos que evidencian la impregnación del fenómeno en los ámbitos más sorprendentes de la vida cotidiana.⁴

Por lo que respecta a la estrecha relación de la zombimania con la crisis actual, no por más cacareada menos grave y evidente, Guillermo Abril (2012:56) ha hecho notar que el tratamiento del tema pone de relieve los conflictos de una sociedad amenazada hasta el desconsuelo de asumir un final en el que la humanidad se devora a sí misma. A propósito del reciente estreno de la sorprendente película cubana de zombis *Juan de los muertos*, Jesús Palacios entiende que las aventuras que se desarrollan en esta parodia son toda una alegoría de la masificación, la explotación del subproletariado, las masas tercermundistas, la marginación y la enfermedad contagiosa (Palacios 2012:46).

² No hay duda en reconocer que el precursor del género es H. P. Lovecraft con su cuento *Herbert West. Reanimador*, publicado por primera vez en 1922 en seis entregas en la revista *Home Brew*. Recomendamos la reciente edición del cuento en los dos volúmenes de la *Narrativa completa* de H. P. Lovecraft editados por Juan Antonio Molina Foix en 2005 (vol. I) y 2007 (vol. II). El cuento que nos interesa está recogido en las pp. 319-356 del primer volumen.

³ Es igualmente evidente que la filmografía moderna de zombis debe las claves de su código temático y estético a la mítica película de Georges A. Romero *La noche de los muertos vivientes*, estrenada en 1968. La fecundidad del tema en el cine actual es imparable. A tiempo de escribir estas líneas me consta que el realizador Isaac Berrocal, acreditado especialista en cortometrajes del género *gore*, sigue trabajando en el rodaje de *Killrats*, en el que la veterana y versátil Carina Björne da vida a una implacable exterminadora de zombis.

⁴ El concepto inspira las reflexiones filosóficas de Jorge Fernández Gonzalo en su *Filosofía zombie* (2011) e impregna las recomendaciones de Francisco González, presidente de BBVA, cuando insta en una entrevista publicada en el suplemento *Empresa* del diario *ABC* el 16 de octubre de 2011 (pp. 4-6) a «deshacerse de las entidades 'zombies' y que sean adquiridas por otras más fuertes, nacionales o internacionales» (p. 5). El ocio se «zombifica» con alternativas como el Zombie Bar, que ofrece sus servicios en el número 7 de la madrileña calle del Pez, y llega hasta los juegos de ordenador con Zombotrón, en el que el jugador se dedica a exterminar muertos vivientes a tiros, y también hasta la música pop-rock de la mano del misterioso grupo musical Zombitron, que interpreta temas tan poco alentadores como «Rise From Your Grave» en su álbum *Cubicle* (2011).

Según Rocío Ayuso, para Lee Roberts, director de la revista *BHM*, los zombis «representan ese deseo de encontrar un culpable a los excesos de la sociedad consumista» (Ayuso 2011) y Rodrigo Fresán observa que, desde sus orígenes afrocaribeños, el zombi tiene una raíz tercermundista, además de que es pura especie sin singularidad alguna (Fresán 2011:5) y por esta misma razón Manuel Vilas entiende que «los zombis son el proletariado del Más Allá, son la masa barata» (Vilas 2011:7) a diferencia, por ejemplo, de los aristocráticos vampiros. La consecuencia tampoco casual de todo esto, como observa Paco Plaza, uno de los artífices de la serie de películas *REC*, es que «el ser humano se está zombificando» (Abril 2011:56).

Los editores de la obra que estudiamos plantean dos hipótesis lúdicamente desquiciadas: la primera, la doble posibilidad de que, por una parte, Cervantes escribiera originalmente «una obra sobre un cazador de muertos andantes» (*Quijote Z*, p. 8) que luego modificó para escribir el *Quijote* tal como lo conocemos, y por otra, de que el escritor Házael G. González —el antepasado de Házael G., que entrega el texto a los editores y firma el *Quijote Z*— usase la primera versión para reescribir la novela que ahora leemos bajo el título de *El ingenioso hidalgo zombi don Quijote de la Mancha*; la segunda, la posibilidad de que Cervantes pudiera haber combatido contra zombis en Lepanto o conocerlos personalmente durante su cautiverio en Argel. Las recreaciones siempre con sus riesgos, en buena hora.

A esta segunda hipótesis sirve la novela corta (o cuento largo) *Luna de sangre en Lepanto*, escrita por un tal Gualberto G. Álvarez, posiblemente apócrifo, «catedrático de la asturiana Universidad de Ceredo, y especialista en zombis y demás especies de no-muertos que ha habido a lo largo de la historia», tal como consta en la misma página de la que hemos extraído nuestra primera cita. Se trata de una obra que se adscribe al primer grupo de las recreaciones narrativas de la vida de Cervantes de acuerdo con la clasificación que propuse en su momento (López Navia 2008:570-572), integrado por aquellas obras en las que el protagonismo del escritor es evidente. A bordo de la Marquesa, el médico judío Isaac, amigo del soldado Miguel de Cervantes (a quien aquel, por cierto, insinúa que es judío como él), intenta persuadirle de que los muertos vivientes son reales y de que sus relatos tienen un fundamento. Según la historia que a Isaac le refirió su maestro, y a este a su vez el suyo, los esclavos africanos llevados al Nuevo Mundo por los portugueses desde la llamada Ilha do Corisco adoraban a la serpiente Nzambi, en cuya terrible y sinuosa presencia

y en medio de cuyos silbidos vio el maestro del maestro de Isaac cómo fue reanimado un negrero muerto después de que un brujo derramase sobre su cuerpo una gran cantidad de un líquido repugnante que hervía en el interior de una gran olla. Sabemos también por la narración de la que Isaac se hace eco que la tierra próxima a la llamada Misión do Santo Senhor, en la que al parecer llevó a cabo su tarea el mismísimo padre Bartolomé de las Casas, se transforma en un territorio poblado por los muertos vivientes.

Mientras duerme, Miguel es mordido en el antebrazo izquierdo por el náufrago Diego de Mendoza, a quien han tendido a su lado y que parece debatirse entre la vida y la muerte. El caso es que, sugestionado por las historias de Isaac, Cervantes está plenamente convencido de haber sido mordido por un zombi y de verse irremediabilmente abocado a convertirse en uno de ellos. En medio de la desesperación que sufre en ese trance, combate en la batalla de Lepanto con un enorme furor y plenamente convencido de que los sarracenos son también muertos vivientes, y herido por dos balazos en el pecho —que no en el brazo— a bordo de un esquife, se sobrepone y sigue peleando temeraria y ferozmente. Ante todos estos hechos debemos asumir que Cervantes pierde el brazo izquierdo a causa de la infección causada por el mordisco del no-muerto Diego de Mendoza. Lo curioso, y nada casual desde luego, es que despierta de su convalecencia animado por un enorme impulso de escribir.

El ingenioso hidalgo zombi don Quijote de la Mancha de Házael G. González consiste en un recorrido sintético, reducido a veintisiete capítulos además de los paratextos, por las mismas aventuras del *Quijote* cervantino de 1605, pero despojado de las historias intercaladas —excepción hecha de la del capitán cautivo, tratada a su manera— y de algunos personajes como quienes protagonizan esas historias y Marcela y Grisóstomo, entre otros. Conviene decir cuanto antes que esta recreación no se adscribe a ninguno de los grandes tipos de la clasificación que propusimos en su día por una absoluta singularidad: pretende ser una historia reescrita por un segundo autor, Házael G. González, a partir de una primera versión luego desestimada por Cervantes. En este sentido, el *Quijote Z* es una obra única en el ámbito de las recreaciones quijotescas y no se ajusta a lo propio de las continuaciones ni de las ampliaciones, sino que abre un subgrupo propio cuya denominación preferimos dejar prudentemente en suspenso y que se adscribe a la categoría de lo que, de forma amplia, denominamos en su día, sin más, «otras situaciones» (López Navia 1996:157-158).

La narración se basa ya en la paráfrasis del texto cervantino original, ya —las más de las veces— en la transcripción literal de la novela de Cervantes, ya en la escritura original consistente casi siempre en leves modificaciones de la literalidad y en menos ocasiones, aunque ciertamente significativas, como la del final, en fragmentos totalmente originales con alguna que otra licencia de la que más adelante haremos mención. Persisten elementos nucleares en la estructura narrativa tan relevantes como el antes y el después que suponen la interrupción y la reanudación de la historia tras el combate con el vizcaíno. Otros se simplifican notablemente, como el discurso de las armas y las letras que se insertan en una situación en la que, por cierto, no se cena con tanta frecuencia como en el original cervantino. Debe considerarse que el respeto masivo de la literalidad del *Quijote* de 1605 está en una zona intermedia entre las luces y las sombras, siendo las primeras las que permiten entender la coherencia de la escritura del texto con la estrategia de su origen cervantino, como ahora veremos, y siendo las segundas las que restan originalidad a la recreación, muy a diferencia de las obras del género.

Por lo que respecta a los paratextos iniciales, basados también en meras variaciones en las que por razones obvias prima el registro Z, el autor le explica a su amigo en el prólogo que tuvo que rehacer el texto de Cervantes «donde se cuenta la verídica historia del hidalgo, que no quería ser caballero andante sino matador de muertos andantes» (*Quijote* Z, p. 77). En el primero de los poemas preliminares, rigurosamente original con respecto al texto cervantino y titulado «Al autor del zombificado libro de don Quijote de la Mancha, de un autor desconocido», se citan expresamente otras obras del género Z como el *Lazarillo Z* y *Orgullo y prejuicio y zombies*:

No bastaba con que hubiese Lazari-
ni tampoco ni orgullos ni prejui-
que va este, y sin nada de jui-
se pone a escribir con la punta del freni-

Cumple decir, con toda justicia, que la poesía no es el punto fuerte del autor, como volverá a comprobarse en el final del libro, en el que los versos de los académicos sufren pequeñas modificaciones previsibles que apenas afectan a la literalidad del texto y que en todo caso influyen en el ritmo tornándolo irregular.

El caso es que Alonso Quijano enloquece a causa de la lectura compulsiva de libros de zombis:

Se llenó de la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de muertos redivivos como de fétidas apariciones y así de encantamientos del Diablo como de pendencias contra difuntos que volvían a la vida, batallas contra legiones de no-muertos, desafíos entre zombis y cazadores de ellos, heridas supurantes, requiebros arrancados, amores de sobrevivientes, tormentas desconcertantes y disparates imposibles (*Quijote Z*, p. 82).

Como consecuencia de lo anterior, acomoda su expresión al código expresivo del corpus por cuya lectura pierde el seso, lo cual nos permite leer una estridente variación de las palabras de Feliciano de Silva que el protagonista recita en el primer capítulo de la obra original. El fragmento, recogido en la misma página que el anterior, no tiene desperdicio: «La razón de la muerte y sinrazón que a mi razón zombificada se hace, de tal manera mi razón de zombi enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra hermosura de muerta viviente».

Así pues, don Quijote decide convertirse en «perseguidor de muertos andantes y aventurero matador de quienes aún no han muerto del todo» (*Quijote Z*, p. 119). Debe observarse, y el matiz es muy importante, que el personaje sufre una zombificación literaria, proceso equivalente en el original a la conversión en caballero andante: al igual que le ocurría al don Quijote cervantino en su inmersión literaria en un mundo caballeresco, este don Quijote literariamente zombificado no combate contra muertos vivientes, sino que cree combatir contra ellos en un mundo asolado por el Apocalipsis Zombi, tan en boga en las diferentes manifestaciones literarias del tema y en otras en las que la ficción adquiere la forma de un manual de supervivencia.⁵ Este es el punto en el que puede suscitarse el debate entre las bondades de la historia creada por Házael G. González y sus limitaciones, toda vez que lo divertido y lo rompedor de la nueva ficción, al igual que ocurre en otras versiones que el género propone para clásicos como el *Lazarillo* y *Orgullo y prejuicio*, habría consistido quizá en insertar a don Quijote en medio de un Apocalipsis Zombi en toda regla. No es esta, sin embargo, la intención que anima a Házael G., sino la de parodiar un sistema literario plenamente vigente como es el de la literatura Z, y es este precisamente el aspecto en el que el *Quijote Z* es más fielmente cervantino en su propuesta metaliteraria.

⁵ Es el caso de la *Guía de supervivencia zombi* de Max Brooks (el hijo del mítico director Mel Brooks), publicado en 2003 y con quince ediciones en España entre 2008 y 2011, y el *Manual de combate zombi* de Roger Ma, publicado en Estados Unidos en 2010 y en España en 2011.

Los demás ingredientes de su reinvención como cazador de zombis son previsibles: una armadura especialmente adecuada para evitar los mordiscos de los no-muertos, la denominación «de la Mancha» porque esta es, razonablemente, la primera tierra que se propone limpiar de la plaga, y la necesidad de una dama, Dulcinea, igualmente acreditada cazadora de zombis, con quien compartir la soledad del héroe tras sobrevivir a la catástrofe de la llamada «infección flodosa», cuya naturaleza y causas expone don Quijote con profusión y detalle:

—Te conviene saber, amigo Sancho, que hace ya muchísimo tiempo que se sabe de muertos que se levantan de sus tumbas, y que ya en el mismo Apocalipsis de San Juan se habla del juicio que Dios tiene reservado a los impíos y a los culpables a los que condenará a las llamas del Infierno sin tener ni gota de piedad para con ellos (...). Es de opinión compartida por doctos y sabios atribuir el desdichado fenómeno a la acción del Maligno, empeñado en azuzar una y otra vez a sus pútridas legiones contra los hombres devotos de Dios, aunque tampoco faltan estudiados galenos que hablan de corrupciones en el aire y mortíferas pestilencias, y hasta de influjos lunares y de otros lejanos planetas que trastornan tanto el juicio como el cuerpo. Ahora bien que, si me preguntas a mí por mi versada y ampliamente referida opinión de tan interesante tema, te diré que soy partidario de creer que es la acción del Diablo y no cualquier otra cosa la causa de estas manifestaciones (*Quijote Z*, pp. 170-171).

Todos los demás elementos del libro original se adaptan invariablemente al código Z. Por poner tan solo algunos ejemplos representativos, los molinos de viento son zombis gigantes; los rebaños de carneros son identificados como dos ejércitos enemigos, uno compuesto por zombis de muy elaborada filiación y otro constituido por heroicos cazadores de muertos vivientes; el ruido que producen los batanes se atribuye a una infernal máquina empleada en fabricar zombis; lo que en el original cervantino es el yelmo de Mambrino es ahora «el yelmo del Maestro y Jefe» (*Quijote Z*, p. 193); los galeotes son cazadores de zombis que han sido injustamente apresados; la penitencia de Sierra Morena responde a la fabulación de que Dulcinea ha caído en las garras de los zombis (una causa bien desconsoladora de «ausencia», por cierto), la explicación del olor desagradable de Dulcinea que Sancho describe en su invención de su encuentro con ella a tiempo de entregarle la

carta no responde sino a que «lo que tú debías de oler era el despojo de algún zombi putrefacto al que ella hubiese dado muerte reciente» (*Quijote Z*, p. 256) y el reino Micomicón es «el último refugio de las lejanas tierras donde los hombres vivos resisten contra los demonios no-muertos» (*Quijote Z*, p. 237). Por supuesto, y por lo que respecta a la redefinición identitaria del caballero andante según el modelo caballeresco, don Quijote se convierte en el «Caballero de la Zombi Figura», y no tiene desperdicio la explicación con la que Sancho justifica, a la luz de sus evidentes necesidades fisiológicas, que su señor no está precisamente encantado:

—¡Ah —dijo Sancho—, cogido le tengo! Esto es lo que yo deseaba saber, como al alma y como a la vida. Venga acá, señor: ¿podría negar lo que comúnmente suele decirse por ahí cuando una persona está de mala voluntad: “No sé qué tiene fulano, que ni come, ni bebe, ni duerme, ni responde a propósito a lo que le preguntan, que no parece sino un zombi, o que está encantado”? De donde se viene a sacar que los que no comen, ni beben, ni duermen, ni hacen las obras naturales que yo digo, estos tales, o son ya zombis completos, y vuestra merced no es tal, o están encantados (*Quijote Z*, p. 319).

También hay aquí, por supuesto, un sabio enemigo que no es otro que el poderoso mago zombi Solomón el Grande, a quien, entre otras cosas, se atribuye la desaparición del aposento de los libros del género Z que hacen enloquecer al protagonista. Por otra parte, y tal como don Quijote explica al ventero, las ventas que en el original cervantino se confunden con castillos son ahora interpretadas como refugios de supervivientes a la plaga: «—Engañado he vivido hasta aquí —respondió don Quijote—, que en verdad pensé que este castillo era refugio de almas piadosas y sobrevivientes a las catástrofes» (*Quijote Z*, p. 157). Por lo que toca a la misión del cazador de zombis que encarna don Quijote, el protagonista del *Quijote Z* la tiene bien clara: «Perseguir a no muertos, acorrer a los miserables que a punto estuvieron de caer bajo las uñas de los fétidos, alzar los caídos a quienes los vueltos a la vida derribaron, remediar [sic] los menesterosos a quienes esos engendros despojaron de todo» (*Quijote Z*, p. 298).

La recreación que estudiamos es riquísima en elementos propios de las diferentes manifestaciones estéticas del género Z, no siempre fáciles de identificar salvo por quienes frecuentan su lectura y dominan el código, actividad y alarde

⁶ La completa y admirable fabulación acerca de este libro apócrifo está recogida en el texto de Lovecraft precisamente titulado «Historia del Necronomicón», que se incluye en el segundo volumen (pp. 227-229) de la *Narrativa completa* de Lovecraft que hemos citado anteriormente. Las anotaciones del editor son de una exquisita erudición y acreditan un conocimiento enciclopédico del universo del llamado «solitario de Providence».

⁷ Traducida al español por Manuel Figueroa en 1988 en *Minotauro*.

⁸ Véanse, si no, las palabras del canónigo en el capítulo I, 47 del *Quijote* cervantino.

que no son, desde luego, propios de quien esto escribe, más aficionado a la familia literaria de los vampiros y los licántropos que a la de los zombis. Entre la pléyade de obras, referencias y personajes propios del universo zombi o próximas a su configuración distinguimos claramente el *Necronomicón* creado en el siglo VIII, según H. P. Lovecraft, por el poeta árabe loco Abdul Alhazred,⁶ así como la mención al realizador español Juan Carlos Fresnadillo (autor de una de las películas de culto de la línea, *28 semanas después*, del año 2007) y a Richard Matheson, autor de la novela *Soy leyenda* (1954),⁷ varias veces recreada por el cine desde 1964 y no hace mucho (2007) versionada de nuevo por Francis Lawrence y protagonizada por Will Smith. Es particularmente comprensible, a la luz de la parodia metaliteraria, la presencia de los libros publicados por la editorial Dolmen, todo un guiño de pertinencia y actualidad.

Por descontado, los libros del ventero son libros de zombis que su dueño reivindica frente a la crítica del canónigo, que es de nuevo la voz del ataque al sistema literario que se parodia en un ejercicio evidentísimo, como en todo el *Quijote Z*, de transcripción con escasísimas variaciones de las palabras del mismo personaje del original cervantino:⁸

—Verdaderamente, señor cura, yo hallo por mi cuenta que son perjudiciales en la república estos que llaman libros de zombis; 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, cual más cual menos, todos ellos son una misma cosa (...). Fuera de esto, son, en el estilo, duros; en las hazañas contra zombis, increíbles; en los amores entre sobrevivientes vivos, lascivos; en las cortesías y buena educación de sus protagonistas, mal mirados; largos en las batallas contra hordas de muertos vivientes, necios en las razones que sostienen quienes sobreviven a los endemoniados, disparatados en los viajes que los supervivientes son capaces de hacer en ellos, y, finalmente, ajenos de todo discreto artificio, y por esto dignos de ser desterrados de la república cristiana, como a gente inútil (*Quijote Z*, pp. 314-315).

La réplica de don Quijote, desde luego, salpimentada con algún guiño lingüístico que apunta a la procedencia astur del autor, tampoco tiene desperdicio:

—Porque querer dar a entender a nadie que los muertos vivientes nunca han caminado por el Mundo, ni todos los cazadores y aventureros que los han perseguido y de que están colmadas las historias, será querer persuadir de que el Sol no alumbra, ni el hielo enfría, ni la tierra sustenta (...). Y esto es tan así, que me acuerdo yo que me decía una mi agüela de parte de mi madre, cuando me veía por las mañanas todo despeinado y lleno de sueño: «Ahora mismo, nieto, te pareces a un zombi, con ese xeito que tienes», de donde arguyo yo que los debió de conocer ella o, por lo menos, debió de alcanzar a ver algún retrato de ellos. Pues, ¿quién podrá negar no ser verdadera la historia de las pestes negras que arrasaron las Europas y más allá y que trajeron de vuelta a los peligrosísimos zombificados (...)? ¿Y no guardan acaso en la Italia profunda la sangre de San Genaro, que vuelve a la vida cada vez que se cumple el aniversario de su muerte, lo mismo que la del madrileño San Pantaleón, llamando la iglesia «milagro» a lo que solo se explica como zombificación endemoniada? (*Quijote Z*, pp. 322-323).

Nuestro conocimiento básico del universo zombi nos permite entender por qué el bálsamo salutífero que don Quijote elabora en la venta, y que en la recreación que estudiamos no tiene un nombre específico, es «de receta *hungana*, mágica y contraendemoniada» (*Quijote Z*, p. 152; la cursiva es nuestra), toda vez que el *hungan* es el sacerdote haitiano oficiante de la religión vudú.

Todo esto se añade al tratamiento de la ficción autorial y la pseudohistoricidad, en el que Cervantes asume con respecto al narrador del *Quijote Z* las veces que asume Benengeli con respecto al narrador del *Quijote* original, tal como se aprecia, por ejemplo, en el comienzo del capítulo de los yangüeses («Continúa contando el sabio Don Miguel de Cervantes y Saavedra...»),⁹ en el de la aventura de los galeotes («Cuenta el ingenio lego don Miguel de Cervantes y Saavedra, autor castellano y manchego, en esta gravísima, altisonante, mínima, dulce e imaginada historia...»)¹⁰ o en la interrupción de la historia original al final del *Quijote Z*, en la que el paso por Zaragoza, como no podría ser menos, se relaciona estrechamente con el único hecho en el que se trasciende la dimensión estrictamente literaria del universo zombi para apuntar a una aventura propia del género y por lo tanto diferente a las que en la recreación que estudiamos se siguen de la zombificación meramente literaria del protagonista:

⁹ Que en el *Quijote Z* es el VIII, pp. 135 y ss.

¹⁰ En este caso, el XV, pp. 205 y ss.

Pero el autor desta historia, puesto que con curiosidad y diligencia ha buscado los hechos que don Quijote hizo en su tercera salida contra los no-muertos, no ha podido hallar noticia de ellos, por lo menos por escrituras auténticas; solo la Fama ha guardado, en las memorias de la Mancha, que don Quijote, la tercera vez que salió de su casa, fue a Zaragoza, donde se halló en unos famoso combates contra un bote de infectados que en aquella ciudad hicieron, y allí le pasaron cosas dignas de su valor y buen entendimiento (*Quijote Z*, p. 333).

No podemos dejar de destacar el estilo singular en el que no se escatiman detalles de la más elaborada factura *gore* —cráneos reventados, vísceras derramadas, cadáveres ambulantes pestíferos y purulentos— aderezados en alguna ocasión con alguna lograda muestra de humor negro, como en la cómica variante de algunas de las primeras líneas del discurso que el zombificado don Quijote dirige a los estupefactos cabreros («eran en aquella santa Edad los hombres iguales; a nadie le era necesario, para alcanzar su ordinario sustento, tomar otro trabajo que alzar la mano, sin preocuparse de que ninguno fuese a arrancársela de un bocado», *Quijote Z*, p. 131) o en el momento en que el protagonista acomete contra la comitiva que traslada el cuerpo muerto, en el que

erguido y orgulloso sobre su valeroso corcel, se imaginaba lidiando la más cruenta de las batallas que jamás había acontecido contra aquellos hijos de Satán, rodeado de manos ansiosas de su carne y de bocas pestíferas y de aliento corrupto que se abrían en mudas súplicas hacia él (*Quijote Z*, p. 175).

Llaman la atención las muestras de rara actualidad que se permite a guisa de licencia Házael G. González en una narración salpimentada de «euracos», «eurillos» y «euricos», y a la presumible falta de comprensión del sentido y también la forma del original versionado cuando erróneamente reescribe «algodones y volandas» (*Quijote Z*, p. 139) en lugar de «algodones y holandas» o «aquella fantasmada» (*Quijote Z*, p. 195) en lugar de «aquella fantasma», entre otros muchos ejemplos que podríamos citar. No puede dejarse de lado la singularidad en el tratamiento de los personajes, como apreciamos, entre otros casos, en el cautivo que relata su historia en la venta y que resulta ser un escritor de historias de zombis de procedencia precisamente astur que cuenta que se vio explotado por un editor tiránico que sometía y esclavizaba a los

autores que trabajaban para él, evidente guiño a la editorial Dolmen y a su responsable, Álvaro Fuentes. No deja de resultar muy curioso que en medio de la narración de su historia se produzca la literaturización del autor siguiendo el modelo de Cervantes en el texto original, y sepamos así que en aquel trance de explotación por parte del editor «sólo libró bien con él un pícaro español llamado tal de González» (*Quijote Z*, p. 278).

Un nuevo ejercicio de parodia metaliteraria, en fin, que vuelve a situar a don Quijote en su tiempo —un tiempo de crisis— por la vía permanentemente vivificadora de la recreación, simbolizando las actitudes, las tendencias, las inquietudes y las aspiraciones propias de cada momento. Un momento de zombis cuando tan necesitados estamos, mucho más que nunca, de caballeros andantes.

Bibliografía

- Abril, Guillermo, «Zombis. El monstruo de la crisis», *El País Semanal*, n.º 1828, 9 de octubre de 2011, pp. 48-58.
- Ayuso, Rocío, «Estos muertos están muy vivos», *El País*, 30 de octubre de 2011, p. 57.
- Brooks, Max, *Guía de supervivencia zombi*, Berenice, Córdoba, 2011.
- Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. M. de Riquer, Planeta, Barcelona, 1980.
- Crespo, Rafael, *Don Papís de Bobadilla, o sea defensa del cristianismo y crítica de la pseudo-filosofía*, Polo y Monge, Zaragoza, 1829.
- Fernández Gonzalo, Jorge, *Filosofía zombie*, Anagrama, Barcelona, 2011.
- Fresán, Rodrigo, «Fascinación zombi», *ABC Cultural*, 12 de noviembre de 2011, pp. 4-6.
- González, Házael G., *Quijote Z*, Dolmen, Barcelona, 2010.
- González-Pérez de Tormes, Lázaro, *Lazarillo Z: matar zombis nunca fue pan comido*, Debolsillo, Barcelona, 2010.
- Grahame-Smith, Seth, *Orgullo y prejuicio y zombis*, Umbriel, Barcelona, 2009.

- Isla, José Francisco de, *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, ed. R. P. Sebold, Espasa-Calpe, Madrid, 1960.
- López Navia, Santiago A., *La ficción autorial en el «Quijote» y en sus continuaciones e imitaciones*, Universidad Europea de Madrid-CEES Ediciones, Madrid, 1996.
- «La presencia de la religión en las recreaciones narrativas de la biografía cervantina: Cervantes y el Quijote», en *Cervantes y las religiones*, ed. R. Fine y Santiago López Navia, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2008, pp. 569-592.
- «La visión conservadora de don Quijote en las recreaciones de la narrativa hispánica en el siglo XIX (I)», en *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. C. Strosetzki, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 2011, pp. 495-410.
- Loureiro, Manel, *Apocalipsis Z*, Dolmen, Barcelona, 2008.
- *Los días oscuros*, Plaza-Janés, Barcelona, 2010.
- *La ira de los justos*, Plaza-Janés, Barcelona, 2011.

- Lovecraft, Howard P., *Herbert West. Reanimador*, en *Narrativa completa*, ed. J. A. Molina Foix, Valdemar, Madrid, 2005.
- Ma, Roger, *Manual de combate zombi*, Dolmen, Barcelona, 2011.
- Marion, Isaac, *R y Julie*, Mondadori, Barcelona, 2011.
- Matheson, Richard, *Soy leyenda*, Minotauro, Buenos Aires, 1988.
- Migoya, Hernán, *Una, grande y zombi*, Ediciones B., Barcelona, 2011.
- Palacios, Jesús, «La Habana para un zombi difunto», *El Cultural*, 13 de enero de 2012, pp. 45-46.
- Vilas, Manuel, «La multitud que camina», *ABC Cultural*, 12 de noviembre de 2011, pp. 6-7.

Don Quijote, una novela de Cervantes para la juventud: presentación y análisis de una adaptación serbia

IVANA M. ARIĆ

Universidad de Belgrado

¹ Su adaptación, aun así, no fue la primera, puesto que hubo una publicada por la editorial de Nikola Stefanović en 1862, en Belgrado, titulada *Don Kijot Manašanin: satirički roman čuvenog španjolskog spisaoca, Servantesa: u izvodu*.

² La primera y la tercera son: Servantes Savedra, Miguel de, *Život i dela oštromnog viteza Don Kihota od la Manče*, Prevod i prerada. Ilustrovao V. Žedrinški, Geca Kon, Beograd, 1931; Servantes, Miguel de, *Don Kihot*, sa francuskog preveo M. Đorđević, Francusko-srpska knjižara, Beograd, s. a.

El interés del público lector yugoslavo por la gran obra de Miguel de Cervantes, el *Quijote*, se despierta con el trabajo de Đorđe Popović Daničar que en 1856 publicó la primera traducción de un capítulo de la novela al serbio. Veintiséis años después, siguió transmitiendo las aventuras de don Quijote traduciendo una adaptación francesa para niños y,¹ en 1895, la versión íntegra, la primera traducción del *Quijote* completo a la lengua serbia. Daničar no era el único que se interesaba en Cervantes, ya que durante la segunda mitad del siglo XIX se tradujeron varias adaptaciones para niños y jóvenes.

Más adelante, entre dos guerras mundiales, se detecta el interés aumentado, tanto de la crítica, como del público, lo que genera en 1938 la segunda publicación de la versión íntegra (Stojanović 2005:216). Precisamente entre los años 1920 y 1940 se publicaron tres adaptaciones más, de las cuales la segunda, publicada en 1934 en Belgrado, por la editorial de Jeremija Dželebdžić, merece una atención especial.² No fue la primera, ni la más publicada, ni la mejor, hasta se podría decir que en cierto sentido no tiene mucha importancia para la investigación de la recepción del *Quijote* en nuestro territorio. Aun así, sabiendo quién era el traductor y cómo era la situación social de la época de formación de Yugoslavia, el país que consistía en pueblos de diferentes culturas, religiones y lenguas, es una versión bastante interesante. La lectura para pequeños yugoslavos de los años treinta del siglo pasado no era nada ingenua, por lo que es curioso que los autores de la época escogieran adaptar precisamente esta obra.

Con el propósito de aclarar lo dicho y entender tanto la intención del autor como el impacto que tuvo el *Quijote* en la juventud yugoslava de la época, a continuación se describirá el contenido de la adaptación con todas sus peculiaridades.

La adaptación: el contenido

Vlada K. Petrović,³ según la inscripción en la cubierta, es el traductor de esta adaptación titulada *Don Quijote (Don Kihot)*, con un subtítulo que dice: «роман од Сервантеса за младеж».⁴ La cubierta está hecha de cartón, con una ilustración en blanco y negro de Eugène Hippolyte Forest, y el papel es de baja calidad. La obra consta de un esbozo pequeño de Miguel de Cervantes con la biografía corta, diez capítulos y veintiuna ilustraciones. Los autores de estas son, ya bien conocidos, Gustavo Doré (de este famoso autor aparecen seis ilustraciones), Henry Morin, Albert d'Arnoux Bertall (cinco de cada uno) y Forest (se reconoce en tres; la de la cubierta se repite). Sobran dos cuyo autor no hemos podido identificar.

La biografía de Cervantes, del gran escritor español, como lo llama Petrović (*Kuxom* 1934, p. 3), es muy reducida. Ofrece los años de su nacimiento y muerte, se destaca como un escritor conocido en todo el mundo por el *Quijote*, la obra traducida en casi todas las lenguas. Petrović termina la biografía con una oración en forma de introducción donde dice que es una extracción para la juventud (*Kuxom* 1934, p. 3).

Los capítulos son separados por los siguientes subtítulos: «Don Quijote decide convertirse en caballero andante» («Дон Кихот се решава да постане лутајући витез»), «La primera salida de don Quijote» («Први излазак Дон Кихота»), «Don Quijote se proclama caballero» («Дон Кихот се посвећује за витеза»), «La primera hazaña de don Quijote» («Први дон Кихотов подвиг»), «La primera derrota de don Quijote» («Први дон Кихотов пораз»), «Don Quijote escoge el escudero» («Дон Кихот бира оружјеносца»), «El éxito del valeroso don Quijote en el suceso horroroso y hasta entonces no visto con los molinos de viento» («Успех храброг дон Кихота у страшном и нечуvenом догађају са ветрењачама»), «Don Quijote ataca a un rebaño de ovejas» («Дон Кихот напада стадо оваца»), «El último suceso – la derrota de don Quijote» («Последњи догађај – пораз дон Кихотов») y el último capítulo «Cómo se le aclaró la mente a don Quijote y cómo murió» («Како се дон Кихот освести и како је умро»). Por estos subtítulos se ve que no

³ En varias publicaciones de Petrović se encuentra su nombre cortado como 'Vlad'.

⁴ «Una novela de Cervantes para la juventud.» La traducción del serbio en el texto completo es mía.

son muchos los episodios que se presentan en las treinta y cinco páginas de las que cuenta esta adaptación. La historia empieza con la descripción de un miembro de nobleza pobre que perdió la mente leyendo los libros de caballerías y se hizo un caballero andante. Se describe su preparación, el episodio en la venta, donde lo proclamaron caballero y su vuelta a casa, con las primeras aventuras: la del mozo azotado y la de los mercaderes. Luego, cuando ya persuadió a Sancho que lo acompañase, don Quijote luchó contra los molinos y los rebaños. La tercera batalla contra el Caballero de la Blanca Luna fue la última: este caballero le ganó y le mandó a su casa, donde don Quijote murió.

Se trata de una versión bastante reducida. Hasta el enfrentamiento con los molinos de viento, que está expuesto en el séptimo capítulo (comparando una versión del *Quijote* original, en español, con esta adaptación), lo narrado, aunque resumido, parece muy fiel al original, como si el autor de la obrita hubiera tenido más paciencia con la novela. Parece como si hubiera querido resumir todos los capítulos, pero algo se lo impidió y, de ahí, se resaltan varios episodios, ya que sigue con el dieciocho describiendo el acontecimiento con los rebaños-ejércitos. Después de aquel, se pasa súbitamente al capítulo sesenta y cuatro. Este salto en el contenido no se nota si no se ha leído la obra entera antes que la adaptada, porque existe una parte añadida por el autor: «Много и разних догађаја, више несрећних, доживео је дон Кихот у свом лутању, но ништа га није толико огорчило, колико оно, што се најзад десило с њим» (*Кихот* 1934, p. 29).⁵ En estos últimos dos capítulos adaptados se resumen los últimos once del original. Teniendo en cuenta la obra en original, es notable el desequilibrio en la narración que empezó despacio, prometiendo contar varias aventuras, y terminó de repente, resaltando varias escenas.

Antes de penetrar más en el meollo del contenido de esta adaptación, se expondrán unos datos sobre el traductor, Vlada K. Petrović.

Vlada K. Petrović

Nació en el año 1874, en Sarajevo. Por los problemas políticos que tenía el padre, la familia Petrović se trasladó a Parachin (Paraćin), en Serbia, poco después del nacimiento de Vlada. En esa pequeña ciudad terminó los estudios primarios y en Nich (Niš) la escuela de maestría. A los 18 años recibió el puesto de maestro en una escuela en la región de Leskovac y, poco después, lo enviaron a Belgrado donde pasó el resto de sus días. Murió el 18 de junio de 1936.

⁵ «En una pequeña ciudad en la región de Lamanch.»

Su contribución a la educación serbia fue bastante valiosa. Además de impartir clases, se dedicó a escribir varios manuales de matemáticas, geografía, historia; tradujo, escribió o editó cinco libros de novelas cortas para niños, colaboraba en varias revistas, incluso fue el editor y propietario de una revista de niños durante seis años (1920-1926), llamada *Rayos (Zraci)*. Su única obra escrita para los adultos es una novela titulada *Mi fe (Moja vera)* que fue premiada por la Real Academia de Ciencias de Serbia (Srpska kraljevska akademija nauka) y publicada póstumamente en 1936. Fue miembro de varias asociaciones dedicadas a la educación y presidente de los Institutos de la educación de los niños pobres, y el de los niños sordomudos, aunque la cumbre de su carrera la representa la función de presidente de la Asociación yugoslava de maestros (Jugoslovensko učiteljsko društvo) que desempeñó durante varios años.

En las pocas biografías del maestro Petrović que existen, no se especifica cuáles lenguas conocía. Por el sistema educativo de ese periodo y según su profesión, se puede suponer que conocía alemán, francés o ruso. Según los datos expuestos en una de sus esquelas publicada en el diario *Politika* (1936:9), mantenía contactos con varios maestros de Checoslovaquia y Polonia, lo cual manifiesta la posibilidad de que sabía una de las lenguas de estos países. Puesto que Petrović no nos dejó la información sobre cuál original utilizó para esta traducción suya, hemos comparado varias ediciones en todas estas lenguas, pero sin éxito. Ninguna de las que hemos podido encontrar consiste de los mismos diez capítulos ni tiene las mismas peculiaridades que la obra de Petrović.

Discrepancias entre la obra original y la adaptada

Efectivamente, en esta adaptación existen ciertos puntos que no coinciden con la obra original. Lo más obvio serían los confusos nombres de los personajes, cuyos significados no se explican, se repiten en dos variantes, o tienen la forma distinta. Rocinante aparece primero como «Ronsinant» (*Kuxom* 1934, p. 7) y después como «Rosinant» (*Kuxom* 1934, pp. 8, 10, 14...) y el rey Alifanfarón como «Alifanfaraon» o «Alifanfaron» (*Kuxom*, 1934, pp. 27-28). Los errores en escribir los nombres son muchos: la isla Trapobana aparece como «Taprobana» (*Kuxom* 1934, p. 27), Andrés como «Anders» (*Kuxom* 1934, p. 16), Sancho Panza es «Sančo Panso» (*Kuxom* 1934, p. 20), san Roque es «Roho» (*Kuxom* 1934, p. 16), etc. Con Urganda la Desconocida pasa algo peor: ella

⁶ «En una pequeña ciudad en la región de Lamanch.»

⁷ Cervantes escribe que a don Quijote «cuatro días se le pasaron en imaginar qué nombre le pondría» a Rocinante (*Quijote*, p. 39) y Petrović que fueron tres días (*Kuxom* 1934, p. 7). En cómo podría llamarse a sí mismo, según el original, el protagonista pensó 8 días (*Quijote*, p. 40), y el traductor habla de una semana (*Kuxom* 1934, p. 7).

cambia de sexo, puesto que aparece como el mago «Urgando» (*Kuxom* 1934, p. 18). La Mancha también cambia de género; en la primera oración del *Quijote*, Petrović dice: «У једном малом шпанском граду, у округу Ламанчу» (*Kuxom* 1934, p. 5),⁶ donde la Mancha se escribe como una palabra, en masculino: «Lamanch». Es interesante que este error aparezca también en una traducción rusa del año 1988. Dice el traductor: «В некоем селе Ламанчском» (*Kuxom* 1988), refiriéndose a esta región en género masculino. Pero, excepto este ejemplo, son pocas las coincidencias con las adaptaciones rusas publicadas antes que la de Petrović.

Estando todavía en el tema de los nombres y topónimos, otra peculiaridad merece ser mencionada. En la traducción serbia una de las reglas principales es transcribir todos los nombres propios y topónimos. Esto, algunas veces, puede servir a los investigadores o los críticos de la traducción para descubrir cuál era la lengua del original que se utilizó. En este caso, lo que hace Petrović es confundirnos aún más puesto que encontramos una mezcla de las transcripciones. Por ejemplo, Aldonza Lorenzo, Dulcinea y El Toboso se transcribieron así: «Aldonsa Lorenc», «Dulčineja», «Toboza» (*Kuxom* 1934, p. 8). Es decir, aparece la transcripción de algún idioma que podría ser italiano o alemán (Lorenc, Dulčineja, Toboza) y la de español (Aldonsa).

Se pueden también destacar varios momentos donde, por la reducción de la obra, el escaso conocimiento del traductor, u otro factor desconocido, se cambia el sentido original, hasta se notan errores en traducir los números.⁷

A la hora de resaltar las discrepancias en el sentido, hay que mencionar la palabra *querencia*. Esta se iguala al ‘deseo del dueño’ en el siguiente ejemplo: «Con este pensamiento guió a Rocinante hacia su aldea, el cual, casi conociendo la querencia, con tanta gana comenzó a caminar, que parecía que no ponía los pies en el suelo» (*Quijote*, p. 54). Martín de Riquer en sus apuntes explica que la querencia es «adonde el animal acude de ordinario» (*Quijote*, p. 54), y no el deseo. Según la traducción, Rocinante sabía qué quería su dueño, adivinó su «querencia», y se fue hacia la casa siguiendo sus deseos (*Kuxom* 1934, p. 14), mientras Cervantes dice que Rocinante reconoció su establo, prácticamente, y corrió hacia él (*Quijote*, p. 54). De esta manera, el lector serbio concluiría que entre el personaje principal y su caballo existía una relación de entendimiento, una relación que Cervantes no quería establecer.

Menos importante para el hilo principal, aunque presente, es el error que demuestra el escaso conocimiento del traductor en cuanto a la mitología

griega. El gigante Briareo para Petrović no es un monstruo de cien brazos, sino un monstruo que tiene los brazos muy largos.⁸ Además, su nombre fue transcrito de una manera equívoca, ya que en serbio este gigante se llama Brijarej o Egeon, y no Briare.

Se podría mencionar también que la sobrina de don Quijote, en la versión de Petrović, es su nieta (*Kuxom* 1934, p. 19), y que los molinos de viento aparecen sorprendentemente en dos variantes. Mientras se describe el enfrentamiento con estos «gigantes», aparecen como «ветрењаче» (*Kuxom* 1934, pp. 22, 24), en serbio ‘molinos de viento’, pero cuando se pasa a la asistencia de Sancho a don Quijote, son «воденице» (*Kuxom* 1934, pp. 25, 26), ‘molinos de agua’. Este tipo de errores pertenece a los inexplicables: suponemos que se trata de la falta de atención.

Aunado esto a lo ya dicho de los nombres, con una u otra falta en escribir,⁹ es evidente lo apresurado que fue Petrović a la hora de traducir el *Quijote*. Aun así, estas peculiaridades son las que separan esta versión de las demás.

El hecho de no poder encontrar la adaptación original en todas las bases de ediciones de la obra de Cervantes que hemos consultado, entre los estudios de las traducciones en otras lenguas, las críticas, comunicaciones, etc., no significa exclusivamente que esta no exista, pero efectivamente nos da pie a considerar la posibilidad de que Petrović pueda ser traductor del *Quijote* de Cervantes, pero también autor de esta adaptación. A lo mejor, encontró una traducción del *Quijote* completo y la adaptó traduciéndola al serbio.

Las intenciones del autor

Dejando de lado la autoría y el valor de la traducción, trataremos de averiguar los métodos que Petrović siguió a la hora de adaptar el *Quijote*, o, si él no era el autor, entonces, trataremos de entender por qué escogió precisamente esta adaptación para el público yugoslavo.

El hilo principal, lo más básico del *Quijote*, se mantiene: el hidalgo enloquecido empieza sus andanzas en la búsqueda de las aventuras caballerescas con su escudero Sancho, y después de unas cuantas, cuando es derrotado por otro caballero, vuelve a su casa y muere. Se omiten las descripciones largas con referencias a los objetos desconocidos al territorio yugoslavo. Es entendible que pase esto si pensamos que los menores, la juventud, disfrutaban más de la acción que de la descripción, igual que perderían interés si leyeran algunos nombres de caballeros, los que don Quijote suele mencionar, o de galeotes,

⁸ El original: «Pues aunque mováis más brazos que los del gigante Briareo, me lo habéis de pagar» (*Quijote*, p. 82). La traducción serbia: «да раширите, чак, руке и више, више но и див Бриаре, ипак ћете бити кажњени» (*Kuxom* 1934, p. 24), «aunque abráis los brazos más, más que el gigante Briare, aun así estaréis castigados».

⁹ Por ejemplo, en una parte se nota la ‘i’ en vez de la ‘a’: «Витез одговори потврдно, и чак потражи, колико је могуће брже, ди му донесу што да једе» (*Kuxom* 1934, pp. 10-11).

que son completamente desconocidos en nuestra cultura; las capacidades lingüísticas y culturales del niño afectan en gran medida al escritor de la adaptación, ya que hay que evitar la incomprensión.

Tal vez por las mismas razones, los yugoslavos pequeños leyendo esta adaptación no conocen bien a Aldonza Alonzo. Ella no es importante puesto que su imagen idealizada, Dulcinea del Toboso, representa tan solo un elemento más que don Quijote, siendo caballero, necesita «јер без тога један витез, не би био ништа друго, већ неплодно дрво»¹⁰ dice Petrović (*Kuxom* 1934, pp. 7-8). En la versión original encontramos algo similar pero notamos que hay palabras que faltan en la traducción: «Porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma» (*Quijote*, p. 40). Este es un ejemplo perfecto de la diferencia entre dos Quijotes. El de Petrović no habla de amor, habla de «una cosa», de «eso», refiriéndose a la dama anteriormente mencionada como a una parte del equipaje de un caballero. El caballero andante de Cervantes, por el contrario, no es un caballero sin armas sino que, si no lleva sus «amores», queda como un «cuerpo sin alma». En estas palabras notamos ese empujón romántico que don Quijote de Cervantes, siguiendo la receta de los antepasados caballeros, siempre tenía, y que en la adaptación no existe. Dulcinea se convierte en un elemento más que da motivo a don Quijote para luchar con quien fuera que se encontrase, sin demostrar los sentimientos amorosos que imaginaba tener. Claro está, y así nos enseña la psicología, que las ideas abstractas son las últimas que se conciben en el desarrollo de un niño, es decir, en su adolescencia, por lo que nos parece justificado excluir las descripciones de estilo «cuerpo sin alma», y no hablar del amor entre el hombre y la mujer. Desde este punto de vista entenderíamos por qué fueron omitidos los episodios de índole amorosa, incluso por qué la adaptación no contiene la crítica social o el testimonio del carácter español de la época de Cervantes. En esas pocas páginas que tiene, al lector se le escapa la dualidad de imaginación-realidad que se establece entre don Quijote y Sancho Panza, la tematización de la literatura no encuentra su sitio, tampoco la ironía de la obra completa, entre tantas otras maravillas que entretejió Cervantes.

Las descripciones sencillas de lo material, palpable y conocido en la cultura yugoslava parecen justificadas, incluso el lenguaje sencillo sin construcciones largas, pero con tanta reducción es indudable que se pierde lo verdadero quijotesco del *Quijote* de Cervantes. Los criterios no podían ser solamente la

¹⁰ «Porque sin eso un caballero no sería otra cosa que un árbol sin fruto.»

comprensión de los niños, ya que se hubieran incluido muchos más episodios. Entonces, ¿por qué se hizo tanta reducción? ¿Cómo y por qué podía influir esta adaptación mejor que una más amplia a la juventud de la época del maestro Petrović?

En el libro de Ljubodrag Dimić titulado *La política cultural del Reino de Yugoslavia: 1918-1941* (1997) se encuentran varios datos y descripciones de la atmósfera en la que los niños yugoslavos se educaban entre dos guerras mundiales. Dimić explica que la situación política de un país en transición, cuando el Reino de los serbios, croatas y eslovenos se transformaba en el Reino de yugoslavos, cambió la definición de la palabra *maestro*. A la pregunta ¿quién es el maestro?, se respondía con: «El portador de la idea estatal» (Dimić 1997:122).

El maestro era el factor principal al formar una nación nueva de niños serbios, croatas y eslovenos: había que crear la nación yugoslava. Las escuelas eran las instituciones que se dedicaban a crear unos ciudadanos unidos, miembros leales y activos de la sociedad unificada. Para que sirvieran de ejemplo, los maestros tenían que ser completamente neutrales en cuanto a la religión (porque había tres mayoritarias: la ortodoxa, la católica y la musulmana), a la cultura, a la política, con plena tolerancia por la identidad de cada uno de sus alumnos. Esta definición del profesor como ‘portador de una ideología política’ tuvo sus bases en el trabajo de la Asociación de maestros yugoslavos precisamente en el año 1929, durante la presidencia del traductor Petrović. Durante este año, se aprobaron algunas leyes y actos, se hicieron varias propuestas al Ministerio de educación de parte de esta organización, lo que dio como resultado la formación de la ideología fija de la integración yugoslava por medio de los colegios y escuelas, confirmada por el Estado durante los años treinta (Dimić 1997:261).

Leyendo algunos artículos que Petrović publicó sobre los acontecimientos en su Asociación, u otros de su revista *Rayos*, escritos para los más jóvenes, fácilmente se puede concluir que fue un hombre de principios, con fuerte intención de educar, fiel a sus ideales, ya que siempre defendía la idea de unificación de Yugoslavia. Considerando este aspecto de su personalidad combinado con su vocación y la atmósfera social, se podría decir que esta versión del *Quijote* está bastante purificada, es bastante neutral. Si nos fijamos en el contenido de la obra desde este punto de vista, no nos sorprende que el don Quijote de Petrović no escuche la historia del cautivo, o que no aparezcan los moros, ya que se habla de las diferencias, que según la ideología de la completa

política yugoslava, entre los musulmanes y los cristianos no existían. Además, según Dimić (1997:135), el documento titulado *Instrucciones generales (Opšte instrukcije)*, publicado un año antes de esta adaptación, proclamaba que la función primordial, tanto de las clases de literatura y lenguas, cuanto de la lectura, sea obligatoria o no, fue suscitar «el orgullo y la conciencia de la pertenencia nacional unificada», y no podemos afirmar que esta obra lo hacía. Esta adaptación no habla de nuestro pasado ilustre, de grandes héroes, ni de ejemplos que hay que seguir, pero sirve a la ideología política reuniendo las características que presentamos a continuación.

El *Quijote* de Petrović muestra el aspecto más superficial del *Quijote* de Cervantes: si uno lee demasiadas fantasías, se le llenará la cabeza de estupideces, se volverá ridículo, hasta lastimar a otros (como le pasó al pobre Andrés), y así pasará la vida en vano, hasta su muerte. Se insiste en la locura de don Quijote, lo que demuestran sobre todo las palabras que el traductor-autor utiliza describiendo el estado de don Quijote: se le oscurece el pensamiento por las *imaginaciones tontas y extrañas* de los libros de caballería y, cuando su *juicio se pierde* completamente, se le ocurre tal cosa que no se le ocurrió a ningún hombre con *la mente floja* (Kuxom 1934, p. 5), el hacerse caballero, y todos los que topan con él tienen por seguro que don Quijote es un hombre con *la mente perturbada* (Kuxom 1934, p. 17) o *enferma* (Kuxom 1934, p. 12). No es que en la novela original no existan las mismas palabras, pero en esta versión pequeña, donde la descripción no es tan minuciosa, estas frases saltan a la vista.

Además de estar loco, don Quijote es chistoso. Desde el principio hasta el final, el público lector se ríe de él junto con otros personajes de la novela, se burla solo de él. Las aventuras de Sancho, que hubieran podido hacer reír a los jóvenes de nuestra cultura también, se omiten. Así, don Quijote refleja una persona enloquecida y solitaria en las imaginaciones que hace a los demás reír. Es alguien que sobresale del resto de la sociedad, y ¿cómo podría ser bueno esto si se pretende unificar tres culturas insistiendo en que todos son iguales? Su comportamiento no es aceptable, así que don Quijote merece su castigo: primero la burla y después la muerte. Dando el ejemplo de cómo no deberían comportarse los niños, Petrović luchaba para una utopía más, para Yugoslavia, el país que ya no existe.

Conclusión

La adaptación del *Quijote* para la juventud yugoslava de 1934 es bastante reducida, la traducción es torpe, hasta las ilustraciones que recoge parecen ser escogidas al azar de autores diferentes. Nada de su aspecto demuestra la seriedad y responsabilidad con las cuales se esperaba publicar un libro. Es difícil comprobar de qué lengua se tradujo, no posee una introducción informativa, no pertenece a ninguna edición especial para que pudiéramos establecer el motivo de su publicación. En cambio, analizando el contenido e investigando el entorno en el que se publicó, se da por hecho que es una adaptación original y valiosa que representa un testimonio de los acontecimientos de la época. Es más, es el medio por el cual se pretende crear una nación confirmando así lo universal que es y será siempre el *Quijote*.

Bibliografía

- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Editorial Juventud, Barcelona, 1950 (segunda edición con anotación ampliada y un índice onomástico y de situaciones).
- Dimić, Ljubodrag, *Kulturna politika u Kraljevini Jugoslaviji: 1918-1941. Deo 2: Škola i crkva*, Stubovi kulture, Beograd, 1997.
- Сервантес Сааведра, Мигель де, Дон Кихот (роман од Сервантеса – за младеж), Превео Влад. К. Петровић, Књижарница Јеремије Џелебџића, Београд, 1934.

- *Хитроумный идадьго Дон Кихот Ламанчский*, Перевод Н. Любимов, Художественная литература, Москва, 1988, <http://lib.ru/INOOLD/SERVANTES/donkijoti.txt>. (4 de junio, 2012.)
- Stojanović, Jasna, *Servantes u srpskoj književnosti*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2005.
- «Vlada K. Petrović: bivši predsednik Jugoslovenskog učiteljskog udruženja», *Politika*, núm. 10082 (1936), p. 9.

Don Quixote, un ballet de George Balanchine y Nicolas Nabokov

BEATRIZ MARTÍNEZ DEL FRESNO¹
Universidad de Oviedo

¹ Investigadora del proyecto «El Quijote en la cultura europea. Mito y representación», coordinado por B. Lolo (Universidad Autónoma de Madrid, CEMU 2012-017).

Entre las infinitas formas que las recreaciones inspiradas en la literatura cervantina han tenido a lo largo de la historia, la danza y el ballet representan una parcela todavía poco estudiada, en parte debido a las dificultades derivadas de la cualidad efímera de un arte que no siempre deja fuentes directas. En otros lugares he intentado trazar una aproximación a esta parcela de estudio, bien de manera general (Martínez del Fresno 2005, 2006, 2007a), bien explorando los siglos XVIII y XIX (2007b) así como algunas obras creadas a mediados del siglo XX (2010). En el presente texto me ocuparé de una obra relevante del siglo pasado, el ballet estrenado en 1965 por el New York City Ballet y conservado —con algunas modificaciones— en el repertorio de la compañía hasta 1978.

Don Quixote de Balanchine y Nabokov es quizá el último de los grandes ballets del siglo XX que aún alude de un modo directo a un buen número de episodios de la novela cervantina. En ese sentido se ubica en la estela del más conocido ballet sobre este tema, el de Marius Petipa sobre música de Ludwig Minkus (Moscú, 1869), aunque este se fijaba principalmente en la boda de Basilio y Quiteria como pretexto para presentar una serie de escenas de estilo español, tratando a don Quijote y Sancho como personajes secundarios.

Antes de George Balanchine al menos otros seis coreógrafos del siglo XX hicieron una particular lectura de la novela que nos interesa. Cabe recordar en ese sentido el coreodrama *Le chevalier errant*, cuya música encargó Ida Rubinstein a Jacques Ibert en 1935 aunque finalmente sería realizado por Serge Lifar quince años más tarde; el ballet *Le portrait de Don Quichotte* (o *Ritratto di Don Chisciotte*) de Aurel Milloss y Gofredo Petrassi, estrenado también en

París en 1947; *Las bodas de Camacho*, obra de Julián Algos y Olallo Morales creada en Helsinki en 1948; *Don Quijote* de Tatjana Gsovskaja y Spies, en el Berlín oriental en 1949; y, por fin, *Don Quixote* de Ninette de Valois y Roberto Gerhard, dado a conocer en Londres en 1950.

Pese a sus diferencias de estilo y procedimientos, se puede decir que todas estas obras tienen en común la presentación de un elevado número de episodios y aventuras del caballero manchego. En un análisis global de este conjunto de ballets estrenados en el marco de la posguerra mundial, entre 1947 y 1950, se perciben algunas coincidencias: la elección de don Quijote, Sancho y Dulcinea como personajes principales, la inclusión del episodio de los molinos de viento, la aparición de Maese Pedro y los comediantes, la disposición de varias escenas en el palacio de los duques y la muerte del protagonista al final de la obra. La mayoría de estas creaciones incluyen una escena *clásica*, sea en forma de ballet *blanco* —por lo general justificado como visión de don Quijote— o como alusión a la Edad de Oro. Como veremos, también Balanchine incorporaría un ballet blanco a su obra.

El nuevo *Don Quixote* y sus autores

Este ballet con prólogo, tres actos y seis escenas fue coreografiado por George Balanchine sobre música de Nicolas Nabokov, y se estrenó en el State Theater (Lincoln Center) de Nueva York el 28 de mayo de 1965 con decorados, vestuario e iluminación de Esteban Francés ayudado por Peter Harvey. La víspera se había presentado la obra en una gala benéfica privada con el propio Balanchine en el papel del caballero, un detalle significativo al que me referiré más adelante.

A la altura de 1965, George Balanchine (1904-1983) era una autoridad en el ballet neoyorkino. De origen ruso, había trabajado en Europa con la compañía de Serge Diaghilev antes de instalarse en Estados Unidos, donde fundó una escuela para formar bailarines y asentar un estilo de ballet norteamericano. Balanchine —o «Mister B.», como se le llamaba— es el coreógrafo emblemático de la danza neoclásica, de la musicalidad y del ballet abstracto del siglo xx. Su creación cervantina llega después de haber sentado cátedra en la renovación de la danza clásica con piezas tan importantes como *Los cuatro temperamentos* (1946), *Orfeo*, *Concerto Barocco* y *Serenade* (1948), *Prodigal Son* (1950) o *Agon* (1957).

El compositor Nicolas Nabokov (1903-1978) era primo de Vladimir Nabokov, el autor de *Lolita*, quien, como sabemos, dictó un *Curso sobre el Quijote*

en la Universidad de Harvard. Nicolas Nabokov, un ruso blanco y amigo de Balanchine durante casi cuarenta años (Hughes 1965), había escrito previamente una suite sobre *Le coeur de Don Quichotte* (1933) y fue elegido para crear la música en la primera ocasión en que el New York City Ballet realizó el encargo de una partitura de larga duración para un estreno de la compañía.

A Esteban Francés (1913-1976) podemos presentarlo como un pintor surrealista de origen catalán, ligado al ADLAN (Amigos del Arte Nuevo) en los años treinta, que se trasladó a París en 1937 y se exilió luego en México antes de instalarse en Nueva York en 1945. Las colaboraciones de Francés con el ballet comenzaron en 1946 cuando Lincoln Kirstein le encargó los decorados y los figurines para *Renard*, estrenado por The Ballet Society, que en 1949 se convertiría en el New York City Ballet. Con esta compañía colaborará asiduamente durante dos décadas y en 1966 la Dance Research Section de la NYPL organizó una exposición con más de 150 diseños suyos (García de Carpi 1996:173). Esteban Francés trabajó con Balanchine desde 1947 hasta 1969 y siguió creando para el teatro incluso después de establecer su residencia en Deià (Mallorca).

El ballet que nos ocupa llevaba consigo una producción de gran visualidad, 79 bailarines en escena y numerosos cambios de decorado. Robert Garis apunta que la motivación directa para crear esta obra se derivó del traslado de la compañía al Lincoln Center y la voluntad de sacar rendimiento a su escenario de grandes dimensiones (Garis 1995:167). Además, es también una obra extensa, que supera las dos horas de duración (125 minutos en la estimación del George Balanchine Trust). Josefina Alix ha escrito que *Don Quixote* fue la obra más compleja de cuantas diseñó Esteban Francés para la escena, la «más ambiciosa y de mayor envergadura llevada a cabo en el ámbito del teatro en Estados Unidos hasta aquella fecha, así como el proyecto de mayor magnitud coreografiado por Balanchine» (Alix 1996:76). Para los tres actos del ballet, Francés diseñó doce escenografías y 250 trajes.

Como ingrediente del éxito y la permanencia de la obra, tampoco debemos olvidar la calidad de los bailarines. Entre los intérpretes del estreno destacaron Richard Rapp (*Don Quixote*), Suzanne Farrell (*Dulcinea*), Deni Lamont (*Sancho Panza*), Nicholas Magallanes (*Duke*), Jillana (*Duchess*), Francisco Moncion (*Merlin*), Ludlow (*Knight of the Silver Moon*), Karin von Aroldingen (*Housekeeper*), Michael Arshansky (*Priest*) y otros solistas del prestigioso New York City Ballet.²

² El reparto completo del 28 de mayo de 1965 está publicado en *Dance and dancers* (agosto de 1965, pp. 17-18), y en Balanchine (1983:246-248).

Argumento, episodios y personajes

El argumento del ballet, reproducido en varios libros (y traducido al español en Balanchine y Mason 1988) alude a numerosos episodios cervantinos. Entre las aventuras y fantasías incluidas en esta versión se cuentan la consagración de don Quijote como caballero (con la bendición de la Virgen), el episodio del muchacho golpeado, la liberación de los galeotes, la aventura de Sancho en el mercado, Marcela y el poeta muerto, el teatro de marionetas, el duque y la duquesa, las bromas y burlas de los cortesanos (incluyendo el caballo Clavileño y los cohetes), la lucha con el gigante (o molino de viento), la visión de extrañas criaturas como cerdos, el enjaulamiento, el regreso a casa y la muerte del hidalgo manchego.

Pese a la profusión de episodios y temas, a la hora de fijar conjuntamente el argumento Balanchine y Nabokov trataron de poner el énfasis en la búsqueda angustiosa de la perfección humana por parte del protagonista. Balanchine definió a don Quijote como «una especie de santo secular en el que nadie cree», cuya muerte «le enfrenta a sí mismo, aparentemente vencido pero habiendo vivido como creía» (Balanchine y Mason 1988:127). Nabokov escribió en el prefacio de la partitura que, a su juicio, el *Quijote* es un *pasticcio* sobre Cristo y la Cristiandad (Nabokov 1966:[5]).

El cuadro de la página siguiente refleja los actos, escenas, lugares, personajes y episodios tal y como aparecen en el ballet.

El proceso creativo

Señala el crítico George Dorris que el proyecto de hacer un ballet sobre el *Quijote* surgió antes de la segunda guerra mundial a partir de una idea sugerida por el pintor Pavel Tchelitchev en 1937. Después, en la década de 1950, se planteó por segunda vez un proyecto en colaboración con Eugène Berman, de cuya autoría se conserva un boceto en la Dance Collection de Nueva York (Dorris 1994:50).

Un reportaje sobre la obra publicado por la revista *Dance and Dancers* en agosto de 1965 reprodujo las sinopsis musical y coreográfica tal y como habían sido fijadas por Nabokov y Balanchine en junio de 1964. Ambos creadores trabajaron en intensa colaboración antes de dar forma a su «lectura» de la novela cervantina. En la revista *Life* declaró Balanchine en 1965:

Mi amigo Nicolas Nabokov y yo comenzamos a hablar acerca de *Don Quixote* hace unos 20 años. Yo solía decir: «¿Qué tal si lo hacemos?». Hasta

ACTO	ESCENA	LUGAR	PERSONAJES ³	RESUMEN ARGUMENTAL ⁴
Prologue		Don Quixote's Study	Don Quixote, Fantasies (6 children), Dulcinea, Sancho Panza	— Don Quixote reads — Dreams and fantasies — Vision of Dulcinea — The attainment of knighthood and beginning of the quest
Act I	Scene 1	La Mancha	Don Quixote, Sancho Panza, A Peasant, A Boy, 6 Slaves, 2 Guards	— Incident of the boy and the peasant — Adventure of the slaves
	Scene 2	A Village Square	3 Market Vendors, 2 Waitresses, Café Proprietor, Townspeople (16 women, 8 men), Dead Poet, His Friend, 2 Pallbearers, Marcela, 2 Policeman, Organ Grinder, Puppeteer, Puppets(children: 5 Saracens, Christian Girl, Christian Boy), 4 Palace Guards, 2 Ladies in Waiting, 2 Gentlemen in Waiting, The Duke, The Duchess	— Sancho's adventure in the market place — Marcela and the murdered poet — Performance at the puppet theater — Arrival of the Duke and Duchess
Act II		The Palace	Don Quixote, Sancho Panza, The Duke, The Duchess, 2 Ladies in Waiting, Major Domo, Ladies and Gentleman of the Court (8 couples), Merlin, Vision of Dulcinea	— Don Quixote and Sancho Panza come to Court — Entertainment at Court — A Masque and other diversions — Merlin makes magic — Vision of Dulcinea
Act III	Scene 1	A Garden of the Palace	Don Quixote, Sancho Panza, The Knight of the Silver Moon, Maidens (18 women), 2 Cavaliers, Merlin, Night Spirit	— Of knights, ladies, and sorcery — Further adventures and a stampede
	Scene 2	La Mancha	Don Quixote, Sancho Panza, Pigs, 4 Bearers	— How Don Quixote comes home
	Scene 3	Don Quixote's Study	Don Quixote, Sancho Panza, Housekeeper, Priest, Entire cast	— Apotheosis and death

³ Menciono los nombres de los personajes tal y como aparecen en los documentos consultados en la Dance Collection de la New York Public Library.

⁴ Sigo el resumen del argumento del 28 de mayo de 1965 publicado en *Dance and dancers*, agosto de 1965, pp. 17-18. Reproducido también en la web The George Balanchine Foundation: www.balanchine.org.

que comenzamos a trabajar el pasado año. Nos sentábamos y conversábamos horas y horas, cantábamos esto o aquello, y luego decidíamos: 30 minutos para esto, una hora y media para aquello, un minuto y medio para esto con ritmo más rápido y sonoro, y así sucesivamente. Él comenzó a escribir, y cuando el sonido estuvo listo yo me dediqué a poner movimiento en la música. No es posible planear por adelantado lo que uno quiere («Mr. B.» 1965:48).

Años más tarde Balanchine explicaría su relación con la novela cervantina del siguiente modo:

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. Tal vez haya visto otros ballets sobre *Don Quijote* pero apenas los recuerdo. El ballet de Petipa, con música de Minkus, figuraba en el repertorio del Maryinsky cuando era niño (bailé en esa producción en 1916, cuando tenía doce años), pero no era una obra seria y no figuraba entre mis favoritas. Hace veinte años descubrí que mi amigo el compositor Nicolas Nabokov compartía el mismo entusiasmo por *Don Quijote*. Había escrito una suite orquestal sobre Don Quijote y Dulcinea que me gustaba. Hablamos entonces de hacer un día un ballet de larga duración sobre el tema, pero eso fue varios años antes de que se presentara la ocasión. Comenzamos a preparar en detalle el argumento. En realidad hicimos varios, llegando a uno definitivo en junio de 1964. A lo largo de la composición de la partitura estuvimos en frecuente comunicación y nos vimos tantas veces como pudimos para tratar de la música y de la acción. (...) La acción del ballet sigue fielmente el argumento en el que Nabokov y yo trabajamos juntos (Balanchine y Mason 1988:126-127).

Balanchine y Nabokov, como antes los coreógrafos Valois y Milloss, rechazaron la visión luminosa y colorista de España, y prefirieron evocar una Castilla oscura, el mundo de la Contrarreforma y la Inquisición. En la última escena, cuando don Quijote regresa a casa y pide los últimos sacramentos, ve una procesión de obispos, cardenales, monjes, condes y duques encapuchados que, como inquisidores, queman sus libros. Tras una última visión de la Virgen, los encapuchados se agrupan en torno a su cama evocando el cuadro *El entierro del Conde de Orgaz* de El Greco.

La escenografía resultó muy eficaz a la hora de transportar al espectador al mundo fantástico del protagonista y recrear sus visiones y pesadillas:

El montaje resultó grandioso con continuas transformaciones del escenario y efectos especiales a gran escala: verdaderos molinos de viento que giraban propulsados por motores, dragones que descendían del cielo, un gigante de nueve metros que se levantaba poco a poco hasta cubrir el escenario, un caballo de madera cuya cola estallaba en fuegos artificiales, y hasta un Rocinante de carne y hueso sobre el que cabalgaba don Quijote (Alix 1996:76).

Música y *divertissements*

La parte musical, criticada por su falta de brillantez y su eclecticismo, combinaba una introducción dodecafónica con pasajes de estilo stravinskiano, un tierno tema para simbolizar a Dulcinea (Hughes 1965) y diversos pastiches de obras y estilos con ecos de Henry Purcell, Georg Friedrich Haendel, Jean Philippe Rameau y Richard Strauss, tal y como señaló algún crítico.

Según Balanchine, Nabokov trabajó «con tres tradiciones, la musical, la del ballet y la dramática» (Balanchine y Mason 1988:127). Admitiendo que su música era ecléctica («syncretic and an ironic work»), el propio compositor aclaró en el prefacio de la partitura editada que todas las escenas de acción o mímica habían sido construidas sobre material dodecafónico organizado de manera serial, tanto desde el punto de vista melódico como polifónico y armónico. Este material dodecafónico se presenta en la introducción y posteriormente aparece en nueve variaciones o transformaciones del mismo, que suenan siempre en momentos de acción y no de danza pura (Nabokov 1966:[5]).

Junto al acompañamiento musical apropiado para cada uno de los episodios, hay varios interludios balletísticos que remiten a tres estilos principales: el de tipo folclórico estilizado o ballet de carácter, el ballet histórico cortesano y el ballet romántico o académico.

El ballet de estilo folclórico, de unos 20 minutos de duración, aparece en el primer acto. En caso de interpretación de este fragmento con independencia del tema general, Nabokov sugería el título *La Festa* [sic] *de la Mancha*. En la sinopsis musical fijada en junio de 1964 estaban previstos los siguientes números:

ACT I

Second Scene

- 4) A ballet for Sancho: scene in a folk music style divided into:
 - a) an entrée (one minute)
 - b) *pas de deux* (gypsy-like music with guitar and a bravura ending) (four minutes)
 - c) a rapid female variation (one and a half minutes)
 - d) a male variation (Spanish waltz) (one and a half minutes)
 - e) a coda (polka or galop-like in 4/4 time) (two minutes)
- 5) Sancho's dance (a Scherzo)

En la edición de la partitura arreglada para piano (Nabokov 1966), los números musicales se dispondrían en otro orden, con los siguientes títulos y características:

ACTE I

- 4) Scherzo de Sancho Pança:⁵ 27-35.....Scherzo, Allegro, 6/8
- 5) La Mancha: 36-42.....Lento (Mistérioso [sic]), 4/4
- 6A) Jeux des Cloches et Rondeau
villageois: 45-50.....Andante, 6/8
- 6B) Danse du Jongleur: 51-56.....Allegro moderato, 3/8
- 6C) Danse du Charmeur de Serpents: 57-60.....Andantino, 4/8
- 6D) Farandole: 61-69.....Allegro moderato (a una
batuta), 3/8

⁵ Reproduzco los títulos en francés, tal y como aparecen en la partitura editada.

El contexto escénico es una plaza de pueblo y el tema de fondo es la aventura de Sancho en el mercado: «Un grupo baila danzas populares a la puerta de una venta. Sancho sale corriendo, perseguido por los guardias y por las mujeres de los pescadores a los que ha robado un pez muy grande» (Balanchine y Mason 1988:128). El escudero es golpeado y manteado hasta que su amo entra en escena (a caballo) y lo rescata.

El compositor precisa que, salvo en un número, evitó por completo referirse a materiales musicales ibéricos (Nabokov 1966:[5]). En efecto, los títulos mencionados —juego de campanas, rondó campesino, danza de juglar, encantador de serpientes y farándola— no se derivan exactamente del folclore español. La excepción está en el n.º 34, una «Danse espagnole» de indudable carácter nacional que Nabokov propone como posible conclusión del acto I.

El segundo interludio, de carácter cortesano, aparece en el acto II. Su duración ronda los 25 minutos y el compositor sugiere el título *Don Quijote at Court* para el caso de que se interprete desgajado de la obra completa. Si en la sinopsis musical de 1964 al inicio del acto II se indicaba simplemente «*At the Princess's Court*: 1) a classical ballet in seven numbers lasting altogether 12 minutes», en la partitura definitiva encontramos desarrollados los siete números:

ACTE II

- 13a) Prélude (Répétition du n.º 12: 97-103)
- 13b) Fanfare et Allegro dans le Style
 - de Concerto grosso: 104-113 Allegro moderato. Fanfare, 3/8
- 14) Danse de la Cour: 114-116 Andante, 6/8
- 15) Rigaudon flamenco: 117-122 Allegro Moderato, 4/4
- 16) Pas de Deux mauresque: 123-131 Andantina [sic] (ben legato, amoroso e fenero [sic]), 4/4
- 17) Danse de la Chasse: 132-134 Allegro moderato, 2/4
- 18) Courante sicilienne: 135-139 Allegro, 12/8
- 19) Ritournelle: 140-142 Lento assai, 6/8

El preludio (repetición del número anterior) y la fanfarria y allegro al estilo del *concerto grosso* acompañan la entrada de la Duquesa, que se sienta en el trono y coloca al hidalgo de pie, a su derecha. Después «entran los cortesanos y al inclinarse ante la noble pareja, presentan también su tributo burlón a Don Quijote, dándose cuenta de la broma que la Duquesa está gastando al caballero» (Balanchine y Mason 1988:128-129).

Ocho parejas interpretan una zarabanda con la música de la «Danse de la Cour», para dejar paso a una sucesión de divertimentos interpretados por pequeños conjuntos —entre dos y seis bailarines— que los cortesanos observan con deleite. La danza de la caza (bailada por una mujer y dos hombres), el paso a dos morisco (una pareja), la corrente siciliana (tres parejas), el rigodón flamenco (una pareja) y el ritornello (una mujer y un niño) evocan géneros de baile cortesano de los siglos XVI y XVII a través de recreaciones musicales y coreográficas sobre arquetipos históricos o pseudohistóricos.

Por fin, el interludio romántico, de 25 minutos de duración, tiene lugar al inicio del acto III y para él sugiere Nabokov el título de *Ballet romantique* o *Le Songe de Don Quijote*. En la sinopsis musical de 1964 la escena comenzaba

con don Quijote tumbado bajo la malla dorada que habían lanzado sobre él los cortesanos enmascarados. El caballero está en trance, en un sueño mágico y ve a Dulcinea en un ballet clásico. Este ballet soñado en los Campos Elíseos presenta una nueva imagen de Dulcinea como Señora de la Luna Plateada. Los números previstos en la sinopsis musical eran:

ACT III

Scene 1

- a) The appearance of the dream
- b) First female variation
- c) Second female variation
- d) One male variation
- e) Dulcinea's variation
- f) Coda.

Y, como se puede observar, este plan no sufre demasiadas modificaciones en la partitura realizada:

- 24) Vals lente: 160-164 Tempo di Valse lente, 3/4
- 25) Pas d'Action: 165-173 Piu lento, 12/8; Andante;
Lento; Andante
- 26) I.ère Variation Femme: 174-175 Andantino, 4/8
- 27) II.ème Variation Femme: 176-180 Allegro (molto leggiero
e staccato), 4/4
- 28) Variation Homme: 181-184 Allegro moderato, 6/8
- 29) Variation de Dulcinée: 185-193 Andante moderato
(recitamento) - Allegro molto, 4/4
- 29a) Coda du Ballet romantique: 194-202 Allegro molto, 12/8

Obviamente, antes y después de estos tres interludios, que abren un paréntesis en la acción dramática —como lo hace un aria operística cuando detiene el tiempo diegético— se suceden los hechos y episodios mencionados más arriba, y todos llevan su correspondiente música, aunque por razones de espacio no podamos detenernos en su descripción.

Don Quijote-Balanchine y Suzanne Farrell-Dulcinea

De estilo neoclásico en sus líneas generales, los movimientos dispuestos por Balanchine comprenden algunos fragmentos de carácter diverso en coherencia con lo dicho respecto a la música: un estilo popular estilizado en el acto I (los bailes a la puerta de la venta en la plaza del pueblo), las diversas danzas cortesanas recreadas en el palacio de los duques durante el acto II, y, por fin, los fragmentos más académicos, ballet de puntas, el ballet soñado de los Campos Elíseos, la parte en que se puede apreciar más claramente una reminiscencia de la versión de Petipa, que da pie a un *Pas d'action* clásico (variaciones, *pas de deux* y coda) en el acto III.

Los cambios intrincados entre la fantasía y la realidad que se producen en la mente de don Quijote están expresados a través de sus aventuras y de los sueños sobre Dulcinea, en quien el caballero busca afanosamente a una mujer ideal bajo diversas apariencias: «La Magdalena, la Virgen María, la pastora Marcela, la Señora de la Luna Plateada» (Balanchine y Mason 1988:127).

Sin duda alguna, ese ideal femenino tiene un notable protagonismo en este ballet y la intérprete más elogiada por la crítica fue, sin duda alguna, Suzanne Farrell, auténtica musa de Balanchine en esa época, que encarnaba a todas y cada una de las Dulcineas. La idea de que la misma bailarina presente un personaje y sus sosias entronca con la herencia decimonónica del ballet académico, tal y como se ve en *El lago de los cisnes* con Odette y Odile, el cisne blanco y el cisne negro. Las diferentes imágenes, técnicas y gestos de esta cambiante fantasía sobre la mujer (servil, virginal, inteligente y libre, espiritual o carnal, poderosa y peligrosa...) se presentan con insistencia y virtuosismo en la obra.

En relación con este punto es significativo saber que tanto la compañía como el público neoyorkino conocían el hecho de que Balanchine, a sus 61 años, estaba enamorado de su joven bailarina de 19. De esa forma, la decisión de representar él mismo al ingenioso hidalgo en la función de gala (y en alguna otra ocasión posteriormente) teatralizaba y hacía pública esa fascinación dando pie a la prensa para aludir a la proyección personal y biográfica del coreógrafo y la bailarina en una peculiar actualización del argumento cervantino.

A lo largo de su vida el coreógrafo de *Agon* contrajo matrimonio con cinco bailarinas y según una de sus exesposas, Alexandra Danilova, era como una especie de Pigmalión que se casaba con «sus materiales» (Massie 1965). Es cierto que el trabajo de Balanchine iba más allá de la creación coreográfica ya que él mismo formaba a los bailarines y dirigía la compañía.

En la época del estreno que nos ocupa, junto a la fotografía del maestro y su musa, la revista *Life* publicó una serie de reflexiones de Balanchine, y entre ellas estas frases:

El ballet es un espectáculo puramente femenino: es una mujer, un jardín de hermosas flores, y el hombre es el jardinero (...) ella es la diosa, la poetisa, la musa. Por eso en mi compañía las bailarinas son jóvenes y hermosas. Creo que lo mismo sucede en la vida: el hombre lo hace todo por la mujer ideal. Se vive sólo una vida, y se cree en algo: yo creo en una cosa sencilla como ésa. Hasta ahora me ha dado buen resultado, y seguirá dándolo («Mr. B.» en *Life* 1965:45).

Años más tarde se reafirmaría en las mismas ideas, y así leemos en su comentario final del argumento de *Don Quixote* un párrafo muy similar que nos permite observar su identificación interna con el héroe cervantino:

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 también es verdad 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 (Balanchine y Mason 1988:130).

Antes de concluir quiero referirme a un último detalle. Un programa de mano cuidadosamente editado en 1966 reproduce una serie de fotografías de la primera representación, incluye el *casting* del estreno y reúne una serie de textos ilustrados con grabados de Gustave Doré procedentes de la edición francesa de 1869. En lugar del acostumbrado resumen del argumento, los textos seleccionados para este programa pretenden conducir a los espectadores a un determinado ambiente. El programa se abre con un fragmento de «Balaam and his Ass» de W. H. Auden (reproducido de *The Dyer's Hand and other Essays, La mano del teñidor y otros ensayos*, 1954), que a lo largo de las tres primeras páginas, describe la pareja formada por don Quijote y Sancho Panza, su relación armoniosa y feliz, dialéctica y cómica. A continuación se reproducen diversos fragmentos de la novela cervantina a través de las *Conversations of Don Quixote and Sancho Panza* traducidas al inglés por Walter Starkie (1964), y se presenta una cita sobre la libertad destacada en el

margen de una de las páginas. Los quince fragmentos de Starkie proceden de los capítulos 1, 4, 7, 14, 19, 20 y 25 de la Primera Parte, y de los capítulos 8, 12, 22, 46, 72, 74 de la Segunda Parte del *Quijote*. El orden de la secuencia que presenta la novela se modifica al intercalar la cita de II, 8 entre los fragmentos I, 7 y I, 9, y, sobre todo, al cerrar todo el programa, después de muerto Alonso Quijano, con una extensa cita de I, 14. La conclusión de los textos seleccionados cierra el discurso con la voz de la pastora Marcela, la mujer más independiente y resuelta de la novela, un hecho que subraya, una vez más, el protagonismo de Dulcinea/Farrell, la mujer ideal en el ballet y en su presentación discursiva.

Conclusión

El ballet *Don Quixote* se aparta de la trayectoria abstracta y formalista de Balanchine, un coreógrafo que creía en la danza pura sin distracciones causadas por el argumento, el vestuario o los decorados y que, sorprendentemente, proyectó en esta gran obra todo aquello que anteriormente había eliminado de sus creaciones.

Como se ha visto, Balanchine y Nabokov seleccionaron los episodios y discutieron los aspectos del *Quijote* que querían tratar. Junto a una imagen del ingenioso hidalgo como seguidor de Cristo, el papel de la versátil Dulcinea cobra en la pieza un protagonismo desusado y en su aspecto de pastora Marcela es ella quien cierra los textos del programa de mano.

El sueño de don Quijote, cambiante entre los matices de María Magdalena, la Virgen, Aldonza Lorenzo, la pastora Marcela y la Señora de la Luna Plateada tomó forma en el *embodiment* único de Suzanne Farrell, la musa del coreógrafo que se divorciaría de su mujer enferma para poder casarse con la jovencísima Dulcinea, aunque no lo consiguiera.

La lectura de la novela cervantina que presenta este ballet tiene también una dimensión relacionada con la imagen de España, una España cristiana, oscura e inquisitorial cuyas referencias folclóricas e históricas aparecen estilizadas y representadas a través de un pastiche convencional.

Obviamente, los creadores no tomaron decisiones pensando solamente en la novela de Cervantes o en la imagen histórica y simbólica de España. Para un ajustado análisis de la recepción cervantina, junto a estos aspectos, se debe considerar el peso de las tradiciones balletísticas y escénicas, una red compleja de relaciones entre música, movimiento y plástica que sigue sus propias leyes

en cuanto a la alternancia de números colectivos e individuales, las escenas contrastantes en *tempi* y carácter, y la búsqueda de una obligada variedad para que una audiencia deseosa de ver danza pueda seguir con interés un largo ballet, inspirado en una novela histórica pero despojado de su principal arma: la palabra.

Bibliografía

- Alix, Josefina, «Esteban Francés y el ballet», en *Esteban Francés, 1913-1976*, Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostela, 1996, pp. 64-79.
- Auden, W. H., «Balaam y su asna», en *La mano del teñidor y otros ensayos*, Barral, Barcelona, 1974, pp. 123-165.
- Balanchine, George, y Francis Mason, *101 argumentos de grandes ballets. Argumentos escena por escena de los ballets más populares antiguos y nuevos*, versión española de Carlos-José Costas, Alianza Editorial, Madrid, 1988 [1968].
- Choreography by George Balanchine. A Catalogue of Works*, The Eakins Press Foundation, New York, 1983.
- «Don Quixote», *Dance and Dancers*, agosto de 1965, pp. 14-21.
- Don Quixote*, New York City Ballet Production, programa de mano, Publishing Company, New York, 1966.
- Dorris, George, «Don Quixote in the 20th Century. A Mirror for Choreographers», *Choreography and Dance*, vol. 3, part 4 (1994), pp. 47-54.
- García de Carpi, Lucía, «Cronología», en *Esteban Francés, 1913-1976*, Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostela, 1996, pp. 167-173.
- Garis, Robert, *Following Balanchine*, Yale University Press, New Haven, 1995.
- Hughes, Allen, «Balanchine's Don Quixote», *The New York Times*, June 6, 1965.
- Martínez del Fresno, Beatriz, «El Quijote en el ballet», en *El Quijote y la música*, 2005, pp. [1]-[5], web del Centro Virtual Cervantes (Instituto Cervantes), http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica.
- «Ballet», en *Gran Enciclopedia Cervantina*, vol. 2, dir. C. Alvar, Castalia, Madrid, 2006, pp. 1085-1088.
- «El Quijote en la danza europea», en *Cervantes y el Quijote. Actas del Coloquio Internacional*, ed. E. Martínez Mata, Arco/Libros, Madrid, 2007a, pp. 287-300.
- «El Quijote en el ballet europeo de los siglos XVIII y XIX: de Fuselier a Gorsky», en *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, ed. B. Lolo, MEC / Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 2007b, pp. 627-661.
- «El Quijote a mediados del siglo XX: creación y recepción de los ballets de Milloss y Lifar», en *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*, ed. B. Lolo, Centro de Estudios Cervantinos / MICINN, Madrid, 2010, pp. 567-596.
- Massie, Suzanne, «Mr. B.: "God creates, I assemble"», *Sat. Eve. Post Mag.*, 23 de octubre de 1965.
- «Mr. B.: Señor de la Danza en los EE.UU. Balanchine habla sobre el ballet», *Life en español*, 2 de agosto de 1965, portada y pp. 42-48.
- Nabokov, Nicolas, *Don Quixote*, Ballett in 3 Akten, Libretto von Nicolas Nabokov und George Balanchine, Edition M. Belaieff, London, 1966 (partitura).
- Nabokov, Vladimir, *Curso sobre el Quijote*, Ediciones B, Barcelona, 2004.

Varios Quijotes: recepción del *Quijote* en las lenguas vernáculas indias

VIBHA MAURYA

University of Delhi

Cuándo y cómo llegó el *Quijote* a la India no está fechado, sin embargo, no cabe duda de que los ingleses lo trajeron consigo y así proporcionaron una versión en inglés de la obra maestra cervantina al público indio en el siglo XIX. También estoy segura de que las primeras lecturas de dicho texto produjeron una gran reacción emotiva entre los indios porque la novela gozó de inmensa popularidad entre los lectores cultos con alguna formación en inglés. Las razones para el instantáneo éxito podrían ser muchas, no obstante, la que salta a la vista primero está relacionada con las tradiciones indias de cantar baladas y hagiografías en elogio de los valientes e invencibles. Hacer burla satírica de las grandes hazañas de estos personajes era muy común en varias regiones del país. En los pueblos de Rajasthan, por ejemplo, todavía existe la tradición de cantar la valentía y el coraje de los héroes y en muchos casos, la versión popular está llena de humor e ironía.

En la Bengala del siglo XIX se habla de los romanceros que fueron inspirados en las historias de los rajputs de Rajasthan y que se cantan o se representan en el teatro hasta ahora. El académico inglés James Tod, recogió las baladas de Rajasthan en el siglo XIX (entre 1848 y 1920) en dos tomos que se titulan *Anales y Antigüedades de Rajasthan* y que gozaron de un éxito notable en Bengala. Hay otras tendencias en el norte del país que fueron heredadas de la tradición persa de *Daastan* cuyo rasgo principal consiste en lecturas dramatizadas. Estas narrativas en forma oral también son humorísticas y están principalmente relacionadas con la vida y hazañas de un héroe popular, que es invencible y siempre va a rescatar a la dama de incomparable belleza de un villano o de un

peligro. Es evidente que la India en aquella época ya tenía terreno bastante fecundo para recibir tales obras como el *Quijote* y el humor inherente del texto cervantino no tenía pérdida en su rendición en lenguas vernáculas.

Es esta la razón por la que existen traducciones o recreaciones de *Don Quijote de la Mancha* en bengalí, maratí, malayalam, urdu; según la información disponible conmigo hasta ahora, todas las versiones del siglo XIX son más bien adaptaciones o libres traducciones. Muchas veces ocurren referencias locales interpoladas dentro del texto de Cervantes, para el beneficio de sus lectores. Este proceso de domesticar el texto en traducción lo sigue la mayoría de los libretraductores. En bengalí el título de la obra de Cervantes pasa por este proceso —el título es *Don Kusti*—, esta selección de palabras da al traductor la posibilidad de mantener la proximidad sonora al texto original, además, *Kusti* en bengalí significa lucha libre como deporte. Y *don* quiere decir el ejercicio flexible de flexiones. De modo que la combinación de dos palabras *Don* y *Kusti* corresponde al original en más de un sentido y queda bien en la traducción (Ganguly 2006:21-28). Además, esta versión fue republicada en 1931 con un par de ilustraciones que aclaran aun más la parte cómica del texto.

La tradición de relatar/recontar oralmente las historias es muy antigua en la India. Por su naturaleza oral, o sea por la voluntad del narrador o cuentacuentos, las historias están libremente modificadas teniendo en cuenta la situación local. Nuestras dos epopeyas del sánscrito *Ramayana* y *Mahabharata*, por ejemplo han sido modificadas y recontadas tantas veces que ahora existen trescientos *Ramayanas*, que son versiones del original. Es obvio que se ignoraba toda cuestión de «fidelidad al original».

Eso mismo pasó con la versión del *Quijote* en maratí. Aunque hasta ahora no se ha traducido el texto completo del *Quijote* al maratí, pero hay noticias de una primera publicación del libro abreviado en 1925. Este libro ya no se encuentra. Más tarde en 1944 otra vez sale una edición muy corta —se compone de 17 episodios cortos, escogidos de las dos partes—. El libro entero tiene solo 60 páginas, 480 palabras. Dicen que la publicaron bajo la serie «Introducción a la literatura occidental» con el fin de sacar ediciones muy cortas para desarrollar el interés en los jóvenes por leer y conocer la literatura mundial. Los estudiosos también aspiraron a traducir el libro entero, lo que quizás se está esperando hasta ahora. Un detalle curioso en cuanto a esta edición es que uno de los promotores de las obras europeas en versión en maratí, hablando del *Quijote* menciona que durante la época colonial este

libro fue incluido en la lista de libros que los ingleses permitían a los presos políticos indios en las cárceles en varias partes del país. Luego, Deshpande, uno de los reconocidos críticos de maratí recrea la historia de don Quijote con el título *El Peregrino* (1974). No obstante, este libro tiene un enfoque muy distinto y extraño porque en su versión el autor se desprende del humor. Sus lectores no sueltan carcajadas al leerlo sino que se involucran en una autorreflexión pensativa. El mismo crítico Deshpande lo llamó versión apócrifa del *Quijote* (Ganguly 2006:83). La historia comienza con el regreso del caballero andante y su escudero a su pueblo al atardecer, y esperan a que se haga oscuro para entrar a escondidas en su aldea. El tono de la narración es triste, pesimista y sin ánimo. La novela está concebida en forma dialógica con preguntas y respuestas. La pareja de don Quijote y Sancho Panza es el principal dialogante. Se ve que esta tampoco es una traducción, sino que se podría considerar una adaptación o una libre traducción.

Ahora bien, la obra que examinaré más detenidamente en el presente artículo es una recreación novelesca del *Quijote* en urdu. En 1881, en Lucknow se publicó la primera novela en urdu titulada *Fisana-i-Azad* (1880) escrita por Ratan Nath «Sarshar». Primero, este libro apareció en serie en el diario de urdu *Oudh Akhbar*. Ratan Nath «Sarshar» era el encargado del diario y para popularizarlo rápidamente él decidió escribir esta historia de humor en pequeños episodios. Gracias a ella el diario realmente logró una circulación sin precedente, y al cabo de un tiempo, el propietario del diario y dueño de una casa editorial decidió publicar el libro en cuatro partes en un solo volumen de 3000 páginas.

No hay duda alguna de que Sarshar crea a sus personajes principales inspirado por don Quijote, a quien llamó Azad y que tenía un criado/escudero como Sancho Panza. El propio autor había comentado a sus amigos refiriéndose al *Quijote* durante sus tertulias que «estaba leyendo un magnífico libro, que le hacía reír cuatro veces en un párrafo» (Tamiri).

Veamos quién era el autor de *Fisana-i-Azad*. Ratan Nath «Sarshar», era un emigrante de Cachemira, cuyo padre se había trasladado a Lucknow buscando mejores oportunidades de negocio y trabajo. En Lucknow el joven Ratan Nath recibió educación en el colegio persa y árabe. En su vecindad vivían familias aristocráticas musulmanas, en cuyas casas entre las damas musulmanas de alto manierismo típico de cierta capa social, él aprendió el uso sofisticado de la lengua urdu y las costumbres, tradiciones y cultura musulmanas. Él era,

como es evidente por su nombre, un hindú de alta casta de los brahmanes de Cachemira. Por eso se debe reconocer su gran afición a aprender las lenguas ya que llegó a dominar urdu tan bien que se convirtió en el escritor/novelistista más importante de esta lengua. Al terminar sus estudios en la escuela, asistió al Canning College, establecido por ingleses, donde pudo aprender inglés, y lo controló bastante bien. Trató de hacerse maestro en colegios de jóvenes pero lo abandonó pronto por no tener afición a aquella profesión. Por muchos años trabajó como periodista de libre afán, pero luego, al ver sus prolíficos escritos, le nominaron editor del diario *Oudh Akhbar* en urdu que se convirtió en el primer diario de la región. Aunque murió a los 55 años de alcoholismo, pudo publicar muchos libros de poesía y prosa, de ensayos y traducciones. Tradujo al urdu libros de física y de otras ciencias exactas. Era conocido por su gran sentido de humor e increíble dominio del urdu. Le reconocen como uno de los principales fundadores del urdu moderno. Bakaya (1993), en su reseña del libro *Lucknow and the World of Sarshar* de Firoz Mookerjee, investigadora en Londres de las obras de Sarshar dice:

La segunda mitad de siglo XIX se ha considerado un importante periodo para las literaturas del urdu, hindi y bengalí. Bhartendu (1850-1885) conocido como el padre del hindi moderno, Bankim Chand (1838-1894), máximo novelista en bengalí, y Ratan Nath Sarshar (1842-1902) vivieron y escribieron durante este periodo. Aunque Rabindra Nath Tagore (1861-1941) también empezó a escribir en esta época, pero sus mejores obras aparecen solo en el siglo XX.

Fisana-i-Azad quiere decir *Historia de un Libertino*. El tema principal de la novela está basado, o sea directamente tomado, de la historia de don Quijote. Azad el Libertino es el caballero andante y Khoji es su sirviente fiel y devoto, que está modelado en la figura de Sancho Panza y acompaña a su señor, don Libertino, por todas partes. Se dice que un amigo del autor, que también era poeta, le había sugerido la idea de escribir tal historia y Sarshar aceptó la propuesta en seguida. Y entonces tomó el seudónimo de Sarshar que significa 'ebrio' o 'embriaguez'. Sus series de entrega y luego el libro gozaron de tanta popularidad que los personajes don Libertino y Khoji se convirtieron en nombres cotidianos. Entre las mujeres y los hombres, entre los viejos y los jóvenes, el libro fue igualmente popular. Después de escribir *Fisana-i-Azad* Sarshar decidió traducir el *Quijote* al urdu. El título, *Khudai-Faujdar* (*El soldado de*

¹ En la citada reseña Bakaya (1993) dice: «Siendo encargado del diario *Oudh Akhbar* Sarshar escribió mucho, aparecían sus artículos sobre temas políticos, sociales y literarios. Así como se dedicó a la traducción, sacó la historia de Egipto de Hunter, y en 1894 publicó *Las Noches Árabigas* y la adaptación y libre traducción de *Don Quijote*».

Dios), es una versión más corta y fue publicada en 1894.¹ No obstante, su novela *Fisana-i-Azad* está reeditada y republicada, tanto en la India como en el Pakistán hasta ahora. En Lahore han hecho varias veces la selección de textos de Sarshar para lecturas escolares. Dicen que Premchand, el escritor más conocido de hindi del siglo xx, a quien reconocen como el máximo proponente del realismo en la literatura hindi, fue influido por Ratan Nath «Sarshar» e imitándole empezó a escribir sus cuentos y novelas realistas primero en urdu. Premchand también tradujo al hindi una selección de *Fisana-i-Azad* en dos partes titulada *Azad - Katha* (2010). Gracias a las reediciones de este libro en lengua vernácula, he podido leerlo en hindi. Por eso, en adelante presentaré mi lectura de *Fisana-i-Azad* en su versión de hindi.

Azad o don Libertino es un joven de buen aspecto, inteligente, valiente, querido de las damas, con gran sentido de humor, poeta, en suma es un tipo atractivo y un «señor sabelotodo».

La novela comienza así:

Acerca de don Libertino solo sabemos que él era totalmente libre. No se sabía nada de su familia, ni de su pueblo y hogar, era un librepensador, de libre comportamiento, libre vestuario, libre corazón y de la religión libre. Todo el Santo día vagabundeaba como si fuera las mismas millas de las calles, y cuando se paraba en un lugar u otro, no se movía de allí, o sea que si se movía no dejaba de pasear vagamente. Pero no le faltaba ningún mérito, era un gran luchador, perfecto esgrimidor, talentoso estratega. También era gran orador, sabio entre los sabios, galán galanteando, es que era todo entre lo todo (*Azad Katha*, p. 7).

Don Libertino tenía un toro como su vehículo para vagabundear y cuando salía, iba a ver a los amigos o charlar con la gente en las tiendas de las esquinas, en las tabernas y para pasar la noche o se quedaba en las ventas o en casas de los conocidos. Mientras su sirviente Khoji era de mediana edad, de estatura pequeña y baja y era débil, no obstante fingía ser valiente, presumido y arrogante. Siempre andaba drogado y se peleaba o discutía a cada rato con quien fuese, lo que le obligaba a don Libertino a intervenir en defensa de su sirviente. Y en estas peleas entonces, Khoji era siempre un perdedor.

Las andanzas de don Libertino le llevaron hasta las tierras lejanas, en modos de transporte muy variados. El toro, como su vehículo inicial, se pierde por el camino, y don Libertino pasa a viajar en trenes porque las distancias

grandes no se podían superar en transportes locales. Siendo un galán, querido de damas adineradas, don Libertino muchas veces se veía enredado en pleitos y perseguido por la justicia. Él no solo ayudaba a los pobres y luchaba contra la injusticia, sino se ofrecía para rescatar a las damas bellas y ricas de los villanos crueles y pícaros. Quizás para no seguir la vida de un vagabundo una vez decidió casarse y se comprometió con una dama Husnaara, adinerada, letrada y bonita, pero pospuso su boda para poder viajar a Turquía y Cairo en barco. Como es un curioso susceptible, antes de su viaje busca a maestros de persa y turco, aprende los idiomas, se entera de los acontecimientos de la época. Le acompaña su sirviente Khoji, pero es como siempre ignorante e indiferente. En Turquía ellos enfrentan dificultades y escaseces, don Libertino es acusado de casos falsos, es encarcelado, pero al salir de la cárcel tiene una oferta de trabajo que consistiría en servir en el ejército durante la guerra. Otra vez su inteligencia y coraje le ganan muchos amigos y partidarios, entre ellos predominantemente hay mujeres y nobles. Khoji está afligido por las enfermedades y por algún tiempo debe separarse de su maestro, lo que naturalmente les causa mucha pena y los hace tristes a los dos.

Fisana-i-Azad no fue traducido por completo al hindi, hay dos tomos que abarcan gran parte de la historia de Azad. La figura del protagonista principal sigue las huellas de su arquetipo, y la narración, su estilo y estructura, el tono, los incidentes en los episodios, el uso del lenguaje figurativo, las innovaciones lingüísticas no solo son comparables con el *Quijote* sino está considerado un aporte inmenso del autor a la literatura urdu. No es extraño que sea la primera novela en urdu en el sureste de Asia.

Esta lectura de ambos textos (el *Quijote* y *Fisana-i-Azad*) me obliga a que yo los vea como dos paralelos con el fin de no solo mostrar las similitudes y diferencias, sino también señalar los puntos de vista de los dos autores.

Sarshar toma el libro cervantino como un anteproyecto de su novela y los acontecimientos que suceden en el original son los moldes para construir su narración. No hay nada del *Quijote* que el autor indio no haya utilizado en su historia. Los incidentes tienen lugar en ventas, los personajes secundarios tienen unos paralelos sorprendentes con los del *Quijote*, por ejemplo, hay nobles musulmanes como los duques en el *Quijote* en cuyas residencias durante meses se hospedan los protagonistas. Khoji (como Sancho) es el más querido de la dueña. El viaje a Turquía, su encarcelamiento luego de servir de soldado en el ejército turco, las huidas de los dos protagonistas de la justicia,

la ingenuidad, la inteligencia, la búsqueda de soluciones y volver a enredarse en problemas son episodios extrañamente similares. Khoji actúa de manera estúpida, su falso orgullo y arrogancia, su jactancia y su derrota son objetos de risa aunque parecen ser muy tristes y frívolos.

La novela tiene cientos de personajes y casi todos tienen un lenguaje bien expresivo, adecuado para la ocasión y lleno de refranes, expresiones idiomáticas e inteligencia popular y folclórica. Las protagonistas mujeres son privilegiadas hasta ser más dominantes e independientes. Sarshar no se priva de crear un medio bien ameno a sus personajes vulgos. El pueblo común y corriente, el plebeyo, con quien pasa mucho rato don Libertino, es grotesco, hasta ser escatológico a pesar de que la novela está situada en un ambiente musulmán de la ciudad de Lucknow donde la cortesía y el manierismo son aspectos importantes de la vida cotidiana. Los musulmanes de su narrativa son muy cultos y letrados, cuyas costumbres refinadas y lenguaje pulido están reproducidos con detalles. No obstante, hay episodios donde está presente el vulgo tal como existe, de un comportamiento vergonzoso y poco presentable. En este sentido, nos recuerda la novela *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais, en la que un padre (Gargantúa) y su hijo (Pantagruel) se involucran en aventuras y extrañas hazañas pero con gran crudeza y escatología, lo que tiene el fin de crear un efecto humorístico, además se presencia una buena dosis de violencia. Los insultos vulgares llenan las páginas. Sarshar también usa, quizás más de la cuenta, esta clase de humor en su tratamiento del vulgo. De modo que en el texto está presente una oposición muy obvia a la distinción social. La costumbre de los indios de pasar mucho rato en la calle, en los campos, cerca de la tierra, al aire libre, le da al autor la posibilidad de construir una condición en que las damas representan el interior de la sociedad mientras los hombres el exterior. Sin embargo, como durante la lucha por la independencia, en aquellos años, se desenvolvían los debates acerca de los derechos de la mujer, etc., y las damas en *Fisana* tienen voz y participan en las discusiones aunque sea desde por detrás de las cortinas. Me pregunto, por tanto, si esa no sería una influencia extranjera (de Europa), porque la estética literaria en la India de aquella época todavía no permitía la inclusión de estos elementos en su mundo literario y artístico. No sería difícil imaginar que Sarshar tomara el *Quijote* como un anteproyecto de su novela. También se habla de una influencia en el de Dickens, especialmente en la construcción de personajes de los de abajo de la sociedad.

Aunque haya tantas similitudes y el hecho de que Sarshar siga la novela cervantina casi al pie de la letra, él decide crear un joven fuerte, guapo, culto y huérfano como su personaje central. Don Libertino tampoco es el más cómico, aunque los personajes que le rodean son quienes tienen asignado el rol de la comicidad. Mientras el Libertino está regalado con el don de hablar de manera creativa usando versos de poetas de urdu así como su propia creación poética instantánea. En este sentido también se asemeja a don Quijote ya que tiene conocimiento de todos los aspectos de la literatura, el arte y está bien enterado de asuntos político-sociales. Khoji, tanto física como intelectualmente, es todo lo opuesto a Sancho. No es ni gordo, ni tan ingenioso, aunque tiene un lenguaje expresivo. También figuran en el texto los encantadores, pero don Libertino es demasiado inteligente y realista para estar impactado por ellos. Por eso Khoji es quien hace uso de encantamientos y hechizos, sin duda la utilización de este elemento es una imitación directa del *Quijote*. En un episodio se describe el incidente:

Al escuchar extraños gritos y ruidos, don Libertino pensando que su criado Khoji otra vez ha armado un escándalo, se le acerca y pregunta:

¿Qué te pasa? ¿Con qué me sorprendes ahora?

Khoji dice —Váyase, Sr. se me escapó otra vez mi caza. Por Dios, le había casi capturado, por poco, le hubiera dado tantas palizas que...

Don Libertino —Pero me dirás ¿quién es este?

Khoji —Quién más podría ser, es este maldito encantador que me está persiguiendo.

Don Libertino —¿Encantador en este barco?

Por qué Ud. se extraña Sr., estos son capaces de cumplir lo que quieran (Azad Katha, p. 289).

La sarta de refranes de Sancho es el privilegio de don Libertino y de las damas con quienes a cada rato se topa el protagonista. A diferencia del *Quijote*, la *Fisana* desarrolla la relación natural y amorosa entre don Libertino y sus damas. La novela está estructurada de manera sencilla, tiene capítulos sin epígrafes, no obstante, siendo una recopilación de series periodísticas, la narración ocasionalmente parece disyuntiva. El narrador omnipresente narra todo, aun la novela es dialógica y representa múltiples voces. En este sentido pienso que fue una temprana y nueva experimentación para la

época de Sarshar, por eso la consideran la primera novela del sureste de Asia en urdu. Según Bajtin (1981), la novela contiene diversas hablas sociales, a veces inclusive puede tener varias lenguas y voces individuales, que deben estar organizadas artísticamente dentro de la narrativa novelada. El crítico ruso insiste en que la heteroglosia de las lenguas no solo tiene relación con el lenguaje del individuo sino con lo que incluye el autor porque ellas representan un punto de vista particular y una conceptualización del mundo en palabras. La cosmovisión así formada define sus objetos, significados y valores. Por lo tanto diversos lenguajes viven una vida real, evolucionan en un medio de la heteroglosia social. En la novela *Fisana*, este aspecto heteroglósico está tan presente que no sería ninguna exageración llamarla una crónica de su época. Además, aunque este texto se publicó más de doscientos años después del *Quijote*, parece tener el mismo objetivo de representar la época en que vivían sus autores. Sarshar escribe en el telón de fondo de la India colonial en donde ya había iniciado el movimiento por la liberación.

Un aspecto que me ha llamado mucho la atención, y quizás sería así para toda nuestra generación, es la calidad secular y democrática de la historia de Sarshar. La narrativa está situada en un ambiente musulmán, está escrita en urdu, la gran mayoría de los personajes son musulmanes pero la historia claramente está dirigida a reformar las ideas conservadoras y oscurantistas. El narrador en el texto critica a las damas por llevar *hijab* y *burkha*. Utilizando su conocimiento didáctico, Sarshar señala que las ideas progresivas deben reflejarse en su narrativa de manera positiva. Firoze Mookerjee (1992) subraya la actitud liberal del autor hacia la posición de la mujer. Él era gran proponente de la igualdad de derechos de las mujeres y demandaba justicia hacia ellas. No es por casualidad que sus protagonistas representen mujeres de cada capa social, cada religión, son inteligentes, y poseen un carácter más fuerte que sus personajes masculinos.

Resumiendo, podemos deducir que Cervantes, autor del *Quijote*, así como el *Quijote* como obra maestra fueron recibidos con mucho entusiasmo y emoción a lo largo y ancho del país, las literaturas indias ya maduras tienen sus huellas no solo en forma de traducciones sino en otras creaciones y recreaciones. Igualmente es interesante notar que la lectura inicial (del siglo XIX) y su interpretación en hindi, urdu, bengalí y maratí son bastante similares, ya que casi todas vinculan el personaje de don Quijote y sus andanzas con el peregrinaje/movimiento/vagabundeo, etc., porque los protagonistas de sus obras recreadas

son los que están en marcha perenne. Creo que la ausencia del conocimiento de la lengua española, así como la escasa información de la historia/cultura hispana debía haber llevado a tal entendimiento. Lo que también ha faltado en estas lecturas ha sido el absoluto silencio sobre el estado mental del protagonista cervantino, mientras su comicidad se relaciona más bien con su lenguaje que con la sabiduría inherente en los discursos de los personajes.

Finalmente, debo señalar que *Fisana-i-Azad*, siendo la primera novela de urdu en el sureste de Asia, tiene el mérito de incluir dentro de su estructura los diversos lenguajes, diversas voces que están artísticamente encajadas y representan la realidad de la sociedad de aquella época. La heteroglosia dada en la novela ayuda a percibir las voces sociales, así como aporta a la conceptualización del mundo en palabras. Sarshar nos presenta las escenas de una región de la India en el siglo XIX, y da a conocer a una comunidad importante de la población. Su punto de vista se forma y emerge de su experiencia propia del periodo. El *Quijote* le señaló el camino que podía seguir para lograr el mismo fin que hace más de cuatrocientos años consiguió Cervantes. La recepción del *Quijote* en la India ha fomentado la producción de más *Quijotes*. El mérito de la obra inmortal cervantina es precisamente eso: la proliferación de más *Quijotes* concebidos de manera variada.

Bibliografía

- Bajtin, Mikhail, «Discourse in the Novel», en *The Dialogic Imagination: Four Essays*, M. Bajtin (trad. Michael Holquist y Caryl Emerson), U. of Texas P., Austin, 1981, pp. 259-422.
- Bakaya, R. M., «Sarshar: Pioneer of Urdu-Hindi Novel», *Kashmir Sentinel*, tomado de *Mainstream*, June 19, (1993), <http://www.panunkashmir.org/kashmirsentinel/issues.html>. (14/05/2012.)
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Instituto Cervantes / Crítica, Barcelona, 1998.
- Ganguly, S. P. (ed.), *Quixotic Encounters: Indian Response to the Knight from Spain*, Shipra, Delhi, 2006 (ver artículos de M. Mukherjee y Rajendre Dingle).
- Mookerjee, Firoze, *Lucknow and the world of Sarashar*, Saad Publications, Karachi, 1992.
- Premchand, *Azad Katha* (trad. de urdu a hindi de la novela de Sarshar *Fisana-i-Azad*), New Delhi, 2010.
- Sarshar, Ratan Nath, *Fisana-i-Azad*, Lucknow, 1880.
- Tamiri, R. K., «The World of Sarshar», *Kashmir News Network*, <http://www.ikashmir.net/rktamiri/sarshar.html>. (14/05/2012.)

Cervantes exiliado: los *Tres epitafios* de Rodolfo Halffter como paradigma de la composición de los músicos españoles exiliados en México

TANIA PERÓN PÉREZ

Universidad de Oviedo

El estallido de la guerra civil española provocó la huida masiva de los grandes intelectuales de la época, mayoritariamente a Latinoamérica, en donde algunos de los países de acogida tuvieron su propia estrategia de recepción.

Este fue el caso de México, donde el presidente Lázaro Cárdenas (1897-1970), que albergaba grandes esperanzas de renovación latinoamericana a través del pensamiento y de la cultura, trazó un plan respecto a la acogida de los españoles, llegando incluso a acoger al gobierno de la II República en el exilio. El gobierno mexicano destacó entre el resto de las naciones americanas que proporcionaron su ayuda a los españoles que huían de la guerra, debido a que tomó un planteamiento totalmente distinto. Mientras que en el resto de países se optó por una política de acogida más inclinada hacia la mano obrera, tanto en el campo como en la industria, en México se inclinó por una elección más ecléctica, que estaba formada por las mejores mentes del momento en España (Carredano 2010:557). No solo en cuanto a la rama artística, sino también a la científica, literaria, pedagógica, etc., formaron el abanico de intelectuales españoles en su nuevo país de acogida.

La música en el exilio

La llegada a México de los músicos exiliados españoles no fue en solitario ya que la presencia de Miguel de Cervantes (1547-1616) estuvo muy presente entre los tantos recuerdos que llevaron consigo de la cultura española al país azteca. Este recuerdo se vio reflejado sobre todo en la figura de don Quijote como punto de inspiración en numerosas composiciones. No solo de la mano de los autores españoles sino también de algunos compositores mexicanos que se vieron contagiados con este recuerdo que de alguna manera también consideraron como propio.

Muchos de los músicos y compositores españoles que llegaron a la capital azteca contaron con la protección de dos figuras fundamentales en el mundo de la música, la cultura y la sociedad mexicana. Por un lado Carlos Chávez (1899-1978), que los ayudó a través de encargos y apoyos institucionales, y por otro lado, Carlos Prieto (1898-1991), empresario español afincado en México que ejerció de mecenas y proporcionó numerosos respaldos económicos a los exiliados (Perón 2012). Las cabezas visibles de este colectivo serían: Rodolfo Halffter (1900-1988), Adolfo Salazar (1890-1958), Jesús Bal y Gay (1905-1993), Rosita García Ascot (1908-2002), Simón Tapia Colman (1906-1993), Gustavo Pittaluga (1906-1975), Otto Mayer-Serra (1904-1968) y María Teresa Prieto (1896-1982).

Los autores españoles no solo desarrollaron su carrera como compositores sino que también contribuyeron en la cultura mexicana desde vías diferentes, a través de la crítica, la investigación, la pedagogía e incluso la interpretación (Carredano 2010:558). Encontrándose con un México emergente tuvieron la oportunidad de poder continuar con sus actividades como lo habían hecho hasta ese momento en España, es decir, sin desvincularse de la música.

Los músicos españoles, procedentes de una generación con un carácter vivo, activo, renovador y restaurador, según denomina Emilio Casares (1986:21) a la generación del 27, se van a encontrar en el país americano con el resultado de cambios políticos que provocaron un renacer social, debido a la revolución de 1910. Revolución que llevó a la estabilización de los estamentos políticos y el resurgir económico y cultural, con la llegada, en 1934, de Lázaro Cárdenas al poder. Culturalmente, la revolución propició un cambio en la orientación estética de las artes que se acercaron, desde diferentes perspectivas y profundidades, a lo que vino a llamarse el mexicanismo o nacionalismo mexicano que ahondaba en la cultura propia, bien de manera

¹ Existe una evolución clara del mexicanismo o nacionalismo mexicano, que se centra en dos vías fundamentales: la primera vía (y pionera) de Manuel M. Ponce, quien desarrolla un nacionalismo musical epidérmico, mediante el uso, armonización y adaptación de melodías populares para la música de concierto. Una segunda vía, que corresponde a Carlos Chávez, Silvestre Revueltas y Julián Carrillo, quienes profundizan (especialmente los dos primeros) en las raíces arcaicas de la cultura mexicana.

superficial, bien profundizando en las raíces precolombinas, buscando el sentido *quasi* ritual de las manifestaciones ancestrales (Perón 2012:3).¹

Por lo tanto, la presencia de los músicos españoles en el panorama musical mexicano del momento no va resultar un deterioro de esta veta nacionalista que se extendía entre los compositores mexicanos, sino que incentivará las ideas compositivas que traían de Europa. De esta manera, los intelectuales españoles no van a interrumpir el avance de esta evolución estética sino que la aplicarán utilizando el «carácter español» en su música. La angustia y la nostalgia que sufrían respecto a su país de origen se van a ver reflejadas en sus obras. Entre muchas de las maneras que aludieron a su tierra de origen, encontramos el *Quijote* como elemento de referencia debido a su carácter universal.

Rodolfo Halffter y su presencia en la música mexicana

La figura de Rodolfo Halffter fue fundamental entre los músicos de la generación del 27 y entre los exiliados en México. Capaz de ejemplificar la esencia de la música española en sus composiciones y el pionero de nuevos estilos compositivos desconocidos en ese momento en el país azteca.

La música estuvo desde el principio muy presente en la vida del compositor, debido a que la herencia musical que obtuvo tanto de sus abuelos maternos como de su madre, la cual fue su primera profesora de música, le inculcarían su pasión por la música que le llevaría a un florecimiento prematuro de su interés por la composición. Justificando él mismo su atracción por la composición como «para satisfacer por decirlo así una necesidad vital de mi constitución orgánica».

Se formó de manera autodidacta como compositor, aunque recibió algunas lecciones de armonía del maestro Francisco Esbrí, director de una banda militar. A pesar de todo Halffter siempre consideró como sus maestros a Manuel de Falla (1876-1946), con quien tuvo bastante trato, a Claude Debussy (1862-1918) y a Arnol Schoenberg (1874-1951), siendo el *Tratado de Armonía* de Schoenberg el que le sirvió de guía durante su aprendizaje y le abrió la mente a una nueva forma de componer (Casares 2000:183).

En la década de los años veinte entró en contacto con los intelectuales más importantes del momento que se reunían en la Residencia de Estudiantes, como Juan Ramón Jiménez (1881-1958), Salvador Dalí (1904-1989), Luis Buñuel (1900-1983), Rafael Alberti (1902-1999) y Federico García Lorca (1898-1936). Fue el principal representante de la llamada generación musical del 27 o

generación de la República, integrada por músicos como su hermano Ernesto (1905-1989), Gustavo Pittaluga, Salvador Bacarisse (1898-1963) o Rosa García Ascot, entre otros. Este grupo generacional intentó en todo momento encontrar una solución adecuada ante la necesidad de renovar el lenguaje musical español y unirse a las innovadoras corrientes que se estaban llevando a cabo en Europa (Iglesias 1991:46).

En el periodo de la contienda española tomó parte activa en la defensa del gobierno republicano desde diferentes cargos institucionales relacionados cien por cien con la música. Manteniendo una lucha política constante pero a través de la música, como él mismo decía, «la música es una manera de captar el mundo» y «la música estaba resistiendo el asalto de las bombas» (Casares 2000:187). Pero en algunas ocasiones ni la propia música se podía librar de las consecuencias de la guerra. Debido al bombardeo que la aviación nazi realizó contra la zona de Figueras el compositor perdió un gran número de manuscritos. Entre ellos estaban los manuscritos de *Clavileño*, una ópera cómica en un acto que compuso entre 1934 y 1936. Fue la primera vez en que el compositor utilizó la figura de don Quijote, dándole vida a sus melodías, sus ritmos y, en esta ocasión, formando parte de la trama de la obra.

Huyendo del caos que se estaba viviendo en España, llegó con las últimas fuerzas republicanas a cruzar la frontera hacia París. Ya en la capital gala, en 1938, se reunió con su familia y gracias a algunos contactos que tenía en la ciudad presentó un concierto con obras suyas. Pero poco tiempo después recibió una invitación de la embajada de México para que formase parte de la junta de Cultura Española, que no tenía más finalidad que la del cuidado de los intelectuales españoles, y a la que no renunció, llegando al país americano en 1939.

Una vez en México fue nombrado, en 1940, profesor del Conservatorio Nacional de México y ese mismo año se estrenó *Don Lindo de Almería* en versión para ballet, a cargo de la coreógrafa y bailarina Ana Sokolov (1910-2000). Fruto de este estreno surgió la compañía de danza moderna *La Paloma Azul*, fundada por la propia Sokolov y cuyos colaboradores fueron el escritor José Bergamín (1895-1983) y Halffter. La influencia de Chávez en el panorama musical mexicano y la buena amistad que le profesaba a Halffter los llevó a crear innumerables proyectos y, junto a compañeros exiliados españoles y mexicanos, crearon el grupo *Nuestra Música*. Y a partir de ahí, los *Conciertos de los Lunes*, la revista *Nuestra Música* (1946-1953) y *Ediciones mexicanas de Música*. Todo ello los llevó a forjar una relación profesional muy fructífera entre el compositor español y

sus colegas. Además, Halffter también formó parte del departamento de música del Instituto Nacional de Bellas Artes de México y dos años más tarde se unió al consejo asesor de la Orquesta Sinfónica Nacional Mexicana.

La mejor manera de concentrar en unas pocas palabras la labor y la lucha de Rodolfo Halffter en México, según nos dice Simón Tapia Colman en su libro *Música y Músicos de México* (1991:119), es repitiendo las palabras que el mismo pronunció en el homenaje que se le rindió al maestro en noviembre de 1987 debido a su fallecimiento unos días atrás:

Rodolfo Halffter: Un transterrado más, que se nos ha ido después de entregar a México lo mejor de su vida: 48 años de fecunda acción, en la creación musical, en la enseñanza, en el impulso editorial. 48 años de honrar con su conducta, con su calidad humana y su quehacer diario, a la emigración, o mejor dicho, al exilio republicano en México.

Rodolfo Halffter, como todos nosotros, prefirió sumarse al éxodo de horizonte incierto, antes que permanecer sin poder manifestarse y mucho menos poner en práctica sus ideas humanistas, al lado de quienes nos dejaron sin patria. Para su fortuna y obviamente para fortuna de todos, México nos abrió los brazos y su alma solidaria a la libertad y la esperanza. Nos dio Cielo y Techo; Patria y Hogar.

Los Tres Epitafios como parte del recuerdo a Miguel de Cervantes

El grupo *Nuestra Música* llevó a cabo entre muchos proyectos la organización de una serie de conciertos para dar a conocer al público algunas de las obras que publicaban en *Ediciones Mexicanas de Música*. Estos conciertos denominados como *conciertos de los lunes* se realizaban en la Sala Schieffer, hoy en día desaparecida (Carredano 1994:65). Con ellos se dio a conocer al público mexicano un repertorio poco convencional en el que participaron un gran número de compositores. Adolfo Salazar, en el diario mexicano *Novedades*, realiza la crítica del primer concierto en el que explica la intención con la que el grupo va a llevar a cabo estos conciertos ante las críticas planteadas por su realización (Salazar 1946):

En lugar de triunfos se granjearon enemistades, rabietas, antipatías, acrimonias. Pero cumplieron con su deber dando a México lo mejor de su talento, cada cual dentro de su terreno, que unas veces ha sido la letra, otras la música, o los colores.

Pues cierta agrupación, pequeña por lo breve, que algunos de los aludidos han formado con algunos mexicanos que están en su línea, va a ser «la pietra del paragone» que descubra la verdad de lo que cada uno tiene dentro (...). La sociedad se reúne para editar las obras musicales del grupo (...). La música se ha hecho para ser ejecutada y escuchada, de manera que lo primero que hará el grupito en cuestión es darla a conocer a los mexicanos antes de imprimirla.²

El último *concierto de los lunes* fue realizado como conmemoración del cuarto centenario del nacimiento de Miguel de Cervantes. Es así, que para tal ocasión, tanto Halffter como otros de sus compañeros exiliados y compañeros músicos mexicanos que formaron este grupo pusieron música a los textos de Cervantes, con el Quijote como protagonista. Las obras que se estrenaron en el concierto fueron: *Dos letrillas* de Adolfo Salazar, para coro mixto *a capella*; *Epitafio a la tumba de Don Quijote* de Rodolfo Halffter, para coro mixto *a capella*; *Oda a Don Quijote* de Jesús Bal y Gay para pequeña orquesta; *Quisiera te pedir, Nisida, cuenta* de Luis Sandi (1905-1996), para coro mixto *a capella*; *Homenaje a Cervantes* para dos oboes y orquesta de cuerda de José Pablo Moncayo (1912-1958) y una *Suite* para orquesta, más tarde titulada *Homenaje a Cervantes* de Blas Galindo (1910-1993) (Piñero Gil 2007:254). Además de interpretarse las obras anteriormente mencionadas, creadas expresamente para tal evento, se interpretó *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla (1876-1946) en versión concierto.

Consuelo Carredano en el catálogo que realizó de *Ediciones Mexicanas de Música* (1994:66-67), nos habla de que el concierto corrió a cargo de la dirección del maestro Luis Sandi junto con el Coro de Madrigalistas y la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional de Música. Además se contó con la colaboración de los solistas Guadalupe Pérez Arias, Ignacio Guerrero y Humberto Pazos.

La obra que Halffter escribió para la colaboración en este homenaje al IV Centenario del nacimiento de Miguel de Cervantes fue *Epitafio a la tumba de Don Quijote*. Esta primera parte de la obra definitiva, *Tres Epitafios*, fue compuesta en 1947 y no sería hasta 1953 cuando Halffter concluiría esta obra para coro *a capella*. La única, según nos expone Germán Gan Quesada (2007:378), en este género dentro del catálogo del compositor. El estreno de la obra completa de Halffter se interpretó en 1954 de nuevo bajo las voces del

² «La pietra del paragone» es el título de una de las primeras óperas de Rossini. Pero lo que Adolfo Salazar pretende dar a entender con esta expresión es que al igual que el conde de Asdrúbal ponía a prueba a sus amigos y a sus mujeres a través del dinero se puede poner a prueba de muchas maneras al hombre. Y una de ellas es a través del talento.

Coro de Madrigalistas dirigidos por el maestro Sandi. Pero la trascendencia de esta obra no va a perderse después de este concierto, ya que los *Tres Epitafios* formarían parte de la programación del I Festival Internacional de Música de Washington, en 1958, interpretado por The Howard University Choir y dirigido por Warner Lawson (Iglesias 1992:155), convirtiéndose en una obra muy difundida por el mundo coral a lo largo del siglo xx.

En el periodo en el que Rodolfo Halffter escribía esta obra se encontraba en un proceso de transición musical. Específicamente, el momento en el que decide abandonar la estética que venía trabajando años atrás a favor de la técnica dodecafónica de Schoenberg. No está de más señalar que Halffter fue el introductor y el verdadero impulsor de esta técnica en la música mexicana, y que se haría patente de una forma más llamativa en las generaciones posteriores de compositores a los que había impartido clase, como Mario Lavista (1943), Manuel Enríquez (1926-1994), Luis Herrera de la Fuente (1916) o su compañera generacional, también exiliada, María Teresa Prieto. Esta técnica basa su funcionamiento en la utilización de la totalidad de la escala cromática, convirtiendo cada una de las notas en un ente independiente que, a su vez, formaba parte de una estructura más amplia. Se libera la disonancia y se toma como referente la música contrapuntística de Johann Sebastian Bach (1685-1750), además de intentar eliminar todo rastro de la tonalidad.

Sin embargo, en esta partitura vamos a encontrar un tipo de escritura que deriva y profundiza en otra corriente, igual de importante, dentro de la música europea: el Neoclasicismo. Esta línea compositiva, iniciada por Igor Stravinsky (1882-1971), tiene como preceptos el crear un diálogo con el pasado más alejado (como puede ser el Barroco o el Clasicismo principalmente) y simplificar las líneas y las texturas, de forma que la música se vuelva más ligera en cuestión de densidad. Pero, a su vez, se interna en nuevos campos armónicos que dan visiones renovadas de la música del pasado, o más bien, a sus técnicas.

Como perteneciente a la generación de compositores españoles denominada como generación del 27 o generación de la República, además del *Grupo de los Ocho* madrileño, la música de Rodolfo Halffter se inclinó desde un primer momento al Neoclasicismo stravinskiano, con toques, en primera estancia, nacionalistas. Todos influidos por las dos grandes figuras de la primera mitad del siglo xx en España: Manuel de Falla y Adolfo Salazar. El propio Halffter habla de cómo la obra de Falla y su estilo de componer le marcarán, no solo

a él sino a toda su generación, a la hora de crear sus propias composiciones (Casares 1986:22):

D. Manuel abrió de par en par un amplio ventanal por el que penetró hasta nosotros una corriente de limpio y fresco aire que nos llegaba desde el Sena y nos traía el testimonio, pleno de augurios optimistas de un espíritu innovador que exigía el restablecimiento de reglas de orden y equilibrio... Así pues la influencia que Falla ejerció sobre la mayor parte de los compositores del grupo fue indirecta a través del análisis minucioso de sus obras, de la lectura meditada de sus escritos sobre música y músicos, del respeto que nos inspiraba su ejemplar condición humana.

Las obras de referencia dentro del este grupo son, precisamente, las obras neoclásicas de Falla, especialmente, *Concerto para clave y cinco instrumentos* y *El Retablo de Maese Pedro*. Estas obras tienen una clara inspiración española, pero no andaluza, sino castellana. De esta forma comenzamos a encontrar sonoridades que emparentan con la música renacentista y barroca española, y la música popular castellana. Así como sus giros melódicos, armonías, etc. Todo ello alterado con nuevos recursos armónicos, propios de la época que serán la corriente en la que se puede inscribir los *Tres Epitafios*, como una representación de España a través de la música.

La composición de Halffter se compone de tres partes diferenciadas en las que toma textos concretos, correspondiendo a cada uno de los epitafios de los personajes principales de la novela: don Quijote, Dulcinea y Sancho Panza.

Los textos utilizados para cada uno de los epitafios parten del libro II, capítulo LXXIV para el epitafio a don Quijote (*Quijote*, pp. 1097-1098):

I. *Para la sepultura de Don Quijote*

Yace aquí el hidalgo fuerte
que a tanto estreno llegó
de valiente, que se advierte
que la muerte no triunfó
de su vida con su muerte.

Y del libro I, capítulo LII para los epitafios de Dulcinea y de Sancho Panza, sucesivamente (*Quijote*, pp. 543-544):

II. *Para la sepultura de Dulcinea*

Reposa aquí Dulcinea;
y, aunque de carnes rolliza,
la volvió en polvo y ceniza
la muerte espantable y fea.
Fue de castiza ralea,
y tuvo asomos de dama;
del gran Quijote fue llama,
y fue gloria de su aldea.

III. *Para la sepultura de Sancho Panza*

Sancho Panza es aquéste, en cuerpo chico,
pero grande en valor, ¡milagro extraño!
Escudero el más simple y sin engaño
que tuvo el mundo os juro y certifico.
De ser conde, no estuvo en un tantico,
si no se conjuraran en su daño
insolencias y agravios del tacaño
siglo, que aún no perdonan a un borrico.
Sobre él anduvo —con perdón se miente—
este manso escudero, tras el manso
caballo Rocinante, y tras su dueño.
¡Oh vanas esperanzas de la gente!
¡Cómo pasáis con prometer descanso,
y al fin paráis en sombra, en humo, en sueño!

Para la sepultura de Don Quijote es el primer epitafio que forma esta obra. El compositor adopta una estructura en forma *lied* en la que encontramos una utilización silábica del texto y una inclinación homofónica de las voces. Dejando entrever las técnicas de la música profana del siglo XVI.

La rítmica procede de dos fuentes diferentes: por un lado, la alternancia de células en *tempus* perfecto y por otro lado, la utilización de la prolación mayor menor, muy dada en la época de Cervantes. Igualmente, se asemeja a un ritmo de peteneras, el cual es un baile típico español que está muy relacionado con la música nacionalista.

El segundo epitafio, *Para la sepultura de Dulcinea*, se estructura en forma tripartita, en la que destaca su sección central, o parte B, en la

que la textura se conforma como una melodía acompañada, alternándose las frases solistas de soprano y tenor. Melódicamente encontramos giros de carácter hispánico a través del uso del modo frigio, como podemos ver en la siguiente imagen en la que encontramos un fa# frigio que concluye en una cadencia andaluza. También podemos percibir en esta segunda pieza un uso del modo mixolidio y cambios armónicos bruscos, además de ligeros cromatismos.

14 *mf*
Soprano solo Fue de cas - ti - za ra - le - a, y tu - vo, a - so - mos de da - ma.
Soprano *p* (acompañando) ¡Ah, ah, ah, ah! ¡Ah, ah, ah, ah!
Alto *p* (acompañando) ¡Ah, ah, ah, ah! ¡Ah, ah, ah, ah!
Tenor T. Solo *mf* Del
Bajo

Rodolfo Halffter (1990-1988)
Tres epitafios (1947-1953).
II. *Para la sepultura de Dulcinea*.
cc. 14-21

18 Tutti *p*
S ¡Ah, ah, ah! Y fue glo - ria de su, al - de - a, y fue
A ¡Ah, ah, ah! Y fue glo - ria de su, al - de - a, y fue
T gran Qui - jo - te fue lla - ma, y fue glo - ria de su, al - de - a, y fue
Bj

Rítmicamente, el ritmo de danza semejante a la petenera está de forma más palpable que en el primer epitafio. El uso de hemiolias es un recurso muy usado durante la música de la época cervantina y que el compositor va a tener muy presente en la obra.

El último de los epitafios dedicado para el fiel escudero Sancho Panza, *Para la sepultura de Sancho Panza*, está distribuido formalmente por una estructura tripartita variada con una coda al final muy significativa (Gan Quesada 2007:378). Este epitafio es el más separado de los tres en cuanto a su composición.

Armónicamente observamos una fijación en el tono de fa mayor con giros modales mixolidios y pequeñas inflexiones y modulaciones al tono de la dominante. Ciertamente, Halffter se aleja de los saltos armónicos muy lejanos para no perder la sensación de arcaísmo, en cuanto a referencias sonoras se refiere.

Rítmicamente sigue usando el ritmo de 3 + 2, pero se aleja de las referencias a movimientos dancísticos, por lo que vemos en él la referencia a la alternancia de prolares perfecta-imperfecta.

Y como cierre de esta última pieza termina con una coda sobre el tono inicial que da pie a verla más que como el final de este último epitafio, como el cierre total de cada uno de los tres epitafios que forman la obra.

Conclusiones

El problema de exilio que sufrieron junto al maestro Halffter numerosos intelectuales españoles, le llevó a plantear esta obra como una crítica al sistema que se estaba viviendo en ese momento en España. Es llamativo que Halffter estructura la obra en retrospectiva en cuestión de textos. Una especie de parodia o lectura de los propios textos y representación de la situación de España durante la dictadura. A través de la música encontramos, entonces, una influencia directa de la música española antigua como referente social de la España decadente de la dictadura. Observamos cómo a través de la música y el objeto de Cervantes, alude al país del que fue desterrado.

La estética neoclásica en la que se desarrolla la obra da pie a Halffter para poder remitir a referentes que se consideran inamovibles, como es el *Quijote*, usando los mismos recursos de los que hacía uso la propaganda del franquismo,³ para hacer una crítica hacia el régimen. Duplicando, así, cada uno de los posibles significados icónicos, éticos y políticos de un mismo objeto, el *Quijote* y la música española del siglo XVI.

³ Como el levantamiento del espíritu de la España Imperial del siglo XVI, destacando culturalmente el Siglo de Oro.

Bibliografía

- Carredano, Consuelo, *Ediciones Mexicanas de Música. Historia y catálogo*. CENIDIM México D. F., 1994.
- «Acordes electivos: la música en México y el exilio español», en *La música en México. Panorama del siglo xx*, coord. A. Tello, Fondo de cultura económica y Conaculta, México D. F., 2010, pp. 556-568.
- Casares, Emilio, «Música y Músicos de la Generación del 27», en *La Música en la Generación del 27, Homenaje a Lorca (1915-1939)*, ed. E. Casares, Ministerio de cultura / Instituto Nacional de las artes escénicas y de la Música, Granada, 1986, pp. 20-34.
- «Halffter Escriche, Rodolfo», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6, ed. E. Casares, SGAE, Madrid, 2000, pp. 183-192.
- Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Planeta, Barcelona, 1995.
- Gan Quesada, Germán, «Variaciones sobre el tema cervantino en la música de la familia Halffter», en *Cervantes y el Quijote en la música*, ed. B. Lolo, Ministerio de Educación y Ciencia / Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 2007, pp. 373-398.
- Iglesias, Antonio, *Rodolfo Halffter. Tema, nueve décadas y final*, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1992.
- Perón, Tania, «María Teresa Prieto y Carlos Chávez: paradigma de la fructífera relación de México y España a mediados del siglo xx», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 23 (enero-junio 2012), pp. 1-20.
- Piñero Gil, Carmen Cecilia, «Palabras de Don Quijote de Juan Orrego Salas», en *Cervantes y el Quijote en la música*, ed. B. Lolo, Ministerio de Educación y Ciencia / Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 253-269.
- Salazar, Adolfo, «Artes y letras. Los conciertos de los Lunes o “La pietra del Paragone”», *Novedades* (1946), sin p.
- Tapia Colman, Simón, *Música y Músicos en México*, Panorama Editorial, México D. F., 1991.

Modelos de representación de don Quijote en los géneros líricos europeos (siglos xvii-xviii)¹

ADELA PRESAS VILLALBA
Universidad Autónoma de Madrid

¹ Este trabajo se encuadra dentro del Proyecto de Excelencia Multidisciplinar de la Universidad Autónoma de Madrid, «El Quijote en la cultura europea. Mito y representación» (CEMU -2012-017-C01), dirigido por la Dra. Begoña Lolo.

La rápida y sostenida recepción del *Quijote* en los distintos ámbitos culturales de Europa es un fenómeno que estamos ahora empezando a calibrar en toda su dimensión. Y a medida que se profundiza en su estudio queda patente que tanto su interpretación literaria como su simbología ideológica cambian a lo largo del tiempo en función de factores de tipo cultural, social y político.

La recepción del *Quijote* en cualquier ámbito, pero especialmente en el musical y dentro de este, en el vocal por estar basado en un texto o en un libreto, se ha valorado desde la perspectiva de la fidelidad filológica y literaria al original; cuando esta fidelidad es escasa se ha buscado la explicación en aspectos de corte histórico, social o cultural que indudablemente aportan una inestimable amplitud en la visión comparatista e ideológica del análisis de esta recepción pero que suelen olvidar aspectos puramente musicales relativos al género en el que se había realojado (Presas 2010). En este sentido, político y simbólico, han sido interpretadas por la historiografía literaria las manipulaciones que en muchos casos se aprecian en las recreaciones, refundiciones y reutilizaciones musicales de la novela de Cervantes.

Estas obras están también condicionadas por aspectos relativos a la tipología musical a la que pertenecen (no es lo mismo una ópera que un ballet o una canción, etc.), y por las características propias de cada una de ellas a lo largo de los siglos o en los distintos países. Son factores que implican diferentes resultados según los casos, y que no pueden desvincularse de otras manifestaciones culturales coetáneas, aportando al estudio de la recepción una perspectiva no solo más concreta sino también más rica.

En el presente artículo queremos centrarnos en las variables de Francia e Italia, países que han contado con una importante recepción musical del *Quijote*, directamente vinculada con otros aspectos culturales, y entre los que es notoria la correspondencia de factores pese a las diferencias tipológicas de sus recreaciones.

La influencia de la traducción

La traducción, aparte de constituir uno de los más importantes indicadores de recepción, actúa también como generadora de una determinada concepción de la novela que condiciona en gran medida la realización de las obras derivadas de la misma. Igualmente se encuentra en la base de las recreaciones musicales del *Quijote*, que se asientan, al igual que sucede en los géneros literarios, en los géneros predominantes de cada país. La traducción generó en los países europeos un gran número de recreaciones, refundiciones y reescrituras del *Quijote*, una recepción productiva que se manifiesta con sus distintas peculiaridades, ya que cada traducción propicia a su vez una determinada visión de la novela con diferencias y concomitancias entre sí que se han transmitido a la generalidad de las imitaciones, aunque parece evidente que el énfasis en el elemento cómico ha sido una de las coincidencias más apreciables.

Francia contó con una intensa actividad traductora en torno al *Quijote*, que según algunos autores condicionó la traducción italiana (Pini Moro 2005:48, Bernardi 1993). Desde la traducción de la Primera Parte de *Don Quijote de la Mancha*, editada en 1614 a cargo de César Oudin, y la de la Segunda Parte en 1618 por François de Rosset, se suceden reediciones y nuevas realizaciones, Filleau de Saint-Martin (1677), Florian (1799) y Louis Viardot (1836). En general, Givanel (1941:57 y 284) critica a los autores franceses, con la excepción de Viardot, cuya traducción considera la mejor de todas, el tomarse excesivas libertades en lo que se refiere a la estructura externa, con supresiones y cambios en los capítulos, en el desarrollo narrativo del propio texto, buscando acoplar la novela cervantina a los gustos franceses y desviándose considerablemente del sentido del texto cervantino.

Por su parte, Franco Fido y Maurice Bardon relacionan directamente la primera edición de la traducción francesa de Oudin en 1614 con la aparición de don Quijote en la escena francesa, la cual enseguida percibe el capital cómico y aun farsesco de la novela y sobre todo de sus personajes protagonistas, si bien hay que señalar que la primera obra con música que cuenta con la

² Este ballet *Dom Guichot et des chats et des rats* (1614) ha sido reseñado en otras fuentes como *Guitrot l'Espagnol* o como *Le ballet de Don Quichotte dansé par Mrs. Santenir*, siempre con la misma fecha (Rico 2007:610). Como indica Bardón (2010:146), esta obra se representó por la compañía de Santenir en el Louvre el 3 de febrero de 1614, cuatro meses antes de la salida de la traducción de César Oudin, la cual se terminó de imprimir el 4 de junio.

³ Como ejemplo de mascaradas señalamos *L'Entrée en France de Don Quichot de la Manche* (ca. 1630) o *Mascarade de don Quichotte* (1700). Y en el caso de los divertimentos, *Pierrot Sancho Pansa gouverneur de l'isle Barataria* (1710).

presencia de don Quijote de que se tiene constancia aparece poco antes que la propia traducción, el ballet de cour *Dom Guichot et des chats et des rats* (1614)² lo cual indica que la popularidad del caballero cervantino fue incluso anterior a la misma. Con este enfoque cómico, del cual no está excluida la crítica antiespañola (Rico 2007:609), enseguida veremos a don Quijote en ballets, mascaradas y divertimentos.³

En cuanto a Italia, la primera traducción, de Lorenzo Franciosini, es bastante más tardía (1622 y 1625), no apareciendo otra nueva hasta el siglo XIX, la de Bartolomeo Gamba, en 1818. La de Franciosini, que a partir de 1625 se editó con las dos partes conjuntamente, se mantuvo durante los siglos XVII y XVIII con las escasas reediciones de 1673, 1677, 1722, 1738, 1755 y 1795. Posiblemente las desviaciones que existen en esta traducción, en lo que a la representación del personaje se refiere, condicionaron las recreaciones subsiguientes, incluidas las musicales, estimulando una imagen cómica y un tanto esperpéntica de don Quijote, derivada de que el traductor había exagerado con finalidad burlesca «il ridicolo dei due erranti spagnoli»: la vulgarización de muchas frases atribuidas al caballero ya son un indicio de la transformación de este en un personaje fundamentalmente cómico, y no mejor se traduce el lenguaje del escudero, al que vuelve básicamente pesado y descolorido (Flaccomio:13-14). Esto no es, por otra parte, exclusivo de la traducción de Franciosini pues también Shelton, por ejemplo, en su traducción al inglés, había desfigurado al andante caballero, presentándolo como un individuo de aspecto sucio y poco atractivo que provoca la risa (Canavaggio 2006:66).

Esta escasez de traducciones se debe al mantenimiento durante la primera mitad del siglo XVII en Italia de la primacía de la cultura española sobre la francesa, que comenzaría a tener mayor presencia a partir de mediados del siglo, y a la intensa actividad editorial española en Milán, que contribuyó con una edición en 1610; posiblemente, sobre todo inicialmente el *Quijote* circuló con toda probabilidad en castellano y posteriormente también en francés (Bernardi 1993:72-73, Flaccomio:17).

Lo que sí es un hecho cierto es que no hay constancia de la presencia de don Quijote en la escena antes de 1662, y que la mayoría de las obras que se han conservado pertenece ya al siglo XVIII, el siglo en que se produce la mayoría de las reediciones de la traducción de Franciosini de la novela. No se han conservado mascaradas o pantomimas, los géneros más populares y típicos de esta época, siendo los que hay, por el contrario, de época más tardía: el torneo

de 1662, *Don Quixot de la Manche*, o el *scenario Don Chisciotte de la Mancia*, de 1692. La ausencia de ballets es lógica por ser un género poco cultivado en Italia, a diferencia de lo que sucede en Francia. Pese a que resulta tentador relacionar este hecho con la tardía traducción del *Quijote*, y su restricción inicial a las clases más aristocráticas, el desfase con respecto a 1622 es excesivo; lo más probable es que este repertorio existiera aunque no se haya conservado, pero su falta puede reforzar las hipótesis relativas a una escasa popularidad inicial de la novela y del personaje en suelo italiano (Ruffinatto 2006). Lo que sí puede demostrarse es que pasada la mitad del siglo xvii aparecerá de forma creciente y sostenida en géneros de mayor entidad musical como *drammi per musica*, óperas bu-fas, *balli e intermezzi*, en una proporción considerablemente mayor que en los demás países, pero con los que compartirá en general unas peculiaridades de representación e interpretación de la novela y de los personajes muy similares.

En torno a la recepción musical en Francia

Si entramos ya en el ámbito cultural de cada país, se observa que los géneros en que aparecen recreaciones más o menos fieles de don Quijote y sus aventuras difieren de unos a otros, pero en todos los casos tienen una evidente vinculación con el ámbito dramático y escénico. Veamos una tabla comparativa de los distintos países:⁴

⁴ Esta tabla recoge los datos incluidos en las bases de datos del proyecto de investigación, y supone el estado actual de una investigación en curso que puede sufrir variaciones. Se ha ampliado la nómina de países para contextualizar mejor la recepción en Francia e Italia. Por otro lado, esta tabla solo recoge el repertorio de obras inspiradas en el *Quijote*, dejando fuera las recreadas a partir de otras obras cervantinas.

SIGLO	FRANCIA	ITALIA	ALEMANIA	INGLATERRA
xvii	Ballet (5) Mascarada (2)	<i>Dramma per musica</i> (5) Torneo (1) <i>Scenario</i> (1)	Ópera (1)	Teatro musical (2)
xviii	<i>Opera comique</i> (5) Opereta (7) Ballet (7) Ballet-ópera (1) Comedia-ballet (1) Comedia con musica (3) Divertimento (2) Pantomima (4)	<i>Dramma per musica</i> (3) <i>Opera buffa</i> (23) Opereta (9) <i>Intermezzi</i> (15) Ballet (8) Farsa (2)	Ópera cómica (8) Opereta (7) <i>Singpiel</i> (3) Ballet (3)	Ópera (4) Teatro musical (1) <i>Ballad opera</i> (1) Ballet-ópera (1) Ballet (1) Pantomima (1)
xix	Melodrama (4) Opereta (8) Ballet (4) Pantomima (4) <i>Vaudeville</i> (7)	<i>Opera buffa</i> (7) Opereta (2) Ballet (11) Otros (3)	Ópera (4) Opereta (4) Comedia musical (3) Ballet-Pantomima (1) <i>Singpiel</i> (1)	Ópera (3) Opereta (5) Ballet (1) <i>Vaudeville</i> (1) Otros (2)

En resumen, predominio de ballets de tipologías varias, mascaradas, operetas, etc. en Francia, frente a un dominio casi absoluto de géneros operísticos (*dramma per musica*, *intermezzi*, ópera cómica) en Italia. En Inglaterra, en la que se apreciaba una recepción musical bastante más escasa que en los demás países tratados, los formatos relacionados con la comedia musical (en general, texto declamado en prosa con partes musicales entremezcladas) era el más apreciado entre las distintas tipologías escénicas, y en él halla su acomodo, como no podía ser de otra manera, don Quijote, mientras que su presencia en Alemania tiene características similares a las del caso italiano si bien es menos numeroso.

Entrando ya en el caso de Francia, durante el siglo xvii don Quijote aparece como hemos comentado en *ballets de cour* y mascaradas. Son dos géneros pertenecientes a un mismo ámbito social aristocrático, y en ambos podían participar los propios nobles o incluso el rey. La *masque* estaba constituida por una serie de danzas y escenas originales junto a danzas *de cour* tradicionales, se componía especialmente para un día o celebración señalada, y era frecuente el uso de personajes alegóricos generalmente orientados al ensalzamiento y glorificación del poder real o del propio anfitrión. Destacaba la primera entrada por su carácter cómico (la *antimasque*). El *ballet de cour* estaba estructurado en un número indeterminado de *entrées* y de partes, con música, danza, canto y declamación (Rico Osés 2007:609). En ambos casos su organización venía dada desde altas instancias y conllevaba un fuerte contenido ideológico que se quería transmitir e inculcar al pueblo a través de la minoría representativa que acudía a estos actos selectos.

La presencia del caballero cervantino en estos géneros venía dada tanto por el componente farsesco y cómico que desde el principio se explotó en los escenarios, como por la rápida asimilación de su valor como símbolo de lo español. Los *ballets de cour* protagonizados por el ilustre caballero incluyen distintos personajes y partes de la novela,⁵ funcionando como una recreación más o menos fiel de la misma. En otros casos, sin embargo, se introduce don Quijote como un personaje más entre otros, y adquiere de forma más evidente un perfil simbólico como prototipo de caballero español, ridiculizándosele no solo como caballero sino también como amante, o convirtiéndole en otras ocasiones en poco más que un pordiosero,⁶ en la representación de España venida a menos, «el español arrogante pero impotente» (Bardon 2010:269). Se le caracteriza en los ballets y en las mascaradas a la manera

⁵ *Dom Guichot et les chats et les rats* (1614).

⁶ *L'oracle de la Sybille de Pansoust* (1645), *Le Ballet de Bacchus triomphant sur l'Amour* (1633), *Ballet du libraire du Pont-Neuf ou les Romans* (1644).

del capitán Spaventa,⁷ Matamoros o Rodomonte, según la manera en que se representaba a los españoles en los años treinta del siglo xvii en Francia.

Esta caracterización caricaturesca y ridícula del caballero manchego como un fanfarrón cobarde muy alejado del modelo cervantino, se observa también en la primera obra de teatro realizada en Francia a partir del *Quijote*, *Les folies de Cardenio* de Pichou (1628), en un modelo que llegará hasta el siglo xviii,⁸ si bien perdiendo en gran parte su carga ideológica, y más centrado en su componente cómico. Así puede apreciarse en el *ballet-comique* de Charles-Simon Favart, *Don Quichote chez la Duchesse*, estrenado en la Académie Royale de la Musique (París) en 1743, que ha sido considerado a su vez como la primera ópera cómica francesa (Fido 2006:6).

Clara Rico (2007:609), siguiendo a Bardón, recalca la apreciable evolución en el tratamiento de don Quijote que se produce a lo largo del siglo xviii: de caballero español ridiculizado en los ballets correspondientes al reinado de Louis XIII (1610-1643) mientras que el único documentado bajo el reinado de Louis XIV (1652-1715)⁹ parece poner el énfasis en el mero papel cómico de don Quijote, sin que ahora se aprecie contenido político alguno.

Y siguiendo esta tendencia, en el siglo xviii desaparece la connotación ideológica del caballero cervantino en favor de su vertiente puramente cómica, que se reafirma también en las recreaciones literarias, al igual que la faceta sentimental que se exaltará notablemente ahora. Asimismo, se produce una menor presencia de don Quijote en favor de otros personajes como Sancho, Cardenio y Luscinda o Basilio y Quiteria. Aunque se puede notar la ausencia en los géneros musicales de uno de los episodios preferidos de esta época, el de la pastora Marcela y Grisóstomo, en el caso de las vicisitudes de Cardenio las obras realizadas responden a una de las modas literarias más importantes de la cultura francesa, el género pastoril, ya desde *Les folies de Cardenio*, comentada más arriba, que refleja la predilección por el aspecto sentimental de la novela, más apreciado inicialmente incluso que su agudeza cómica y satírica (Bardón 2010:294).

Este argumento, con el mismo título pero sobre un libreto de Coypel, fue llevado al escenario musical en 1720 como comedia-ballet,¹⁰ y en ella don Quijote y Sancho son solo dos comparsas con poco protagonismo. Su caracterización no puede ser más tópica y estereotipada, quedando patente el central interés por el entramado sentimental de las parejas (que incluso en este caso se convierten en tres, con el añadido de una inventada). Como rasgo

⁷ *L'Entrée en France de Don Quichot de la Manche* (de 1616).

⁸ La vertiente cómica de don Quijote se mantiene en la literatura en la estela de *Les folies de Cardenio*, en el ciclo de tres comedias de Guyon Guérin de Bouscal, *Don Quixote de la Manche* (1639), *Don Quixot de la Manche II* (1640) y *Le Gouvernement de Sancho Pança* (1642), en las que don Quijote va asociado a situaciones cómicas y ridículas muy cercanas a las que se representan en los ballets anteriormente citados (Canavaggio 2007:28).

⁹ *Le Grand ballet des bien-venus* (1655). En esta segunda mitad del siglo xviii se produce una notable disminución del interés por don Quijote, tanto en la literatura como en la música.

¹⁰ Pieza heroí-cómica en prosa con prólogo y *divertissements*, con abundante presencia de música y danza, género típicamente francés, en el que, con diferentes variaciones, aparecerá abundantemente don Quijote a lo largo del siglo xviii.

¹¹ Se interpretó el lunes 30 de diciembre de 1720 en el Théâtre du Palais des Thuilleries de París por los Comédiens François y los actores y bailarines de la Académie Royale de Musique.

¹² El divertimento *Les nocés de Gamache* (1718), la comedia-ballet *Les folies de Cardenio* (1720), el ballet *Bazile et Quitterie* (1740), el ballet-pantomima *Don Quichotte de la Manche ou Les nocés de Gamache et Quitterie* (1767) o el ballet *Les fêtes de Gamache* (1780).

¹³ *Don Quixot de la Manche*, torneo de Tommaso Francesco, fue representado en Turín en 1662. El *scenario* *Don Chisciotte de la Mancia*, en Roma en 1692.

¹⁴ *Don Chisciotte della Mancia* de Carlo Fedeli estrenada en Venecia en 1680.

¹⁵ En el teatro de San Cassiano, 1637.

¹⁶ *Il Ludovico Pio*, de Giuseppe Fabrini (1683), o *Amore fra gli impossibili over Don Chisciotte e Coriandolo*, de C. Campelli (1693), ambas con libreto de Girolamo Gigli.

general es notorio el aprecio por las vivencias de Cardenio, tratado como un loco sentimental y romántico, mientras que en don Quijote se enfatiza la vertiente exagerada y caricaturesca de su amor por Dulcinea, que realmente se expone a la burla. Este ballet se representó en la corte y en él participó el propio Luis XV.¹¹ Una vez que don Quijote pierde en el ánimo de los recreadores franceses su componente ideológico antiespañol, se refuerza su potencial cómico muy productivo para la escena musical que aprovecha de forma evidente el nombre, la figura y la reputación cómica del personaje.

El de las bodas de Camacho será otro de los capítulos más utilizados en el repertorio francés en los ballets a causa de su contenido musical, y porque es idóneo para contener una trama sentimental a la vez que permite la existencia de escenas cómicas con la presencia de don Quijote, con un nutrido repertorio de obras que conforman una tradición que se mantiene incluso en el siglo XIX.¹² Esta dualidad también se aprovecha en los libretos de las óperas y óperas bufas, tanto francesas como italianas, encajando muy bien en el patrón del género durante el siglo XVIII.

Don Quijote en los escenarios italianos

En el ámbito cultural italiano, se desarrollan durante el siglo XVII géneros similares a los franceses, sin embargo solo tenemos dos muestras tardías de torneo y de *scenario*.¹³ El torneo, muy asentado sobre todo en Turín y en Florencia, aunque se desarrollaba al aire libre coincidía con el *ballet de cour* o la *masque*, no solo en la presencia de música y la estructura general del espectáculo, sino también en su función propagandística de enviar mensajes culturales e ideológicos a la colectividad. En cualquier caso, es todavía un espectáculo de corte aristocrático. Sin embargo, la primera ópera sobre nuestro caballero se escribirá en Italia, concretamente en Venecia, en 1680.¹⁴ Como es bien sabido, fue en esta lujosa ciudad donde se inició la andadura del espectáculo teatral público a cambio del pago de una entrada.¹⁵ Aunque este hecho lleva por fin a don Quijote a un terreno popular en el que se asentará con fuerza durante el siglo XVIII, las restantes óperas que se escriben en el XVII con el caballero cervantino serán estrenadas en el teatro de los colegios jesuíticos de Roma y Siena,¹⁶ para el selecto público formado por los estudiantes de clases acomodadas que serían posiblemente la futura clase rectora.

Sin embargo, a partir de la caracterización de don Quijote en estas primeras óperas, diversos autores han puesto en evidencia una subyacente utilización

ideológica. El considerado «falso Quijote» por el sentido ridículo y caricaturesco con que se le representaba, así como por su inclusión en fábulas y aventuras que nada tenían que ver con los originales cervantinos (Tammaro 2006:23), mantiene sin embargo los mismos parámetros de caracterización que el coetáneo Quijote francés de los *ballets de cour*. Y de la misma manera, el libreto italiano de la segunda mitad del siglo xvii servirá para reforzar ciertas ideologías ético-políticas en momentos históricos de particular incertidumbre o gravedad, visto que don Quijote aparece en la escena italiana en los años del declinar político, económico y militar de España (Ivaldi 2005:331). Nuestro caballero permitía una irónica parodia de la nobleza italiana española, siempre en defensa de su honor y a la búsqueda de títulos nobiliarios (Ivaldi 2005:334). Insiste en esta idea Canavaggio para el que «don Quijote encarna las pretensiones ridículas y anacrónicas de la nobleza española apegada a su pundonor» (Canavaggio 2006:102). Según puede apreciarse, aunque con diferentes matices, la intención de crítica así como la utilización paródica del personaje coinciden con las que muestran las obras francesas.

Visto desde el punto de vista musical, la presencia del caballero en los *drammi per musica* de finales del siglo xvii tenía que ser muy forzada por las propias características del género en aquel momento, lo que propicia su escasa aparición en tramas colaterales así como su participación en aventuras inventadas.

Este tipo de ópera constaba de una trama principal de corte heroico, histórico o mitológico, protagonizada por personajes de alta alcurnia, mitológicos o alegóricos. Los principales papeles eran interpretados por voces agudas entre las que destacaban los *castrati*. Dentro de este ambiente tan irreal como fantástico no podían insertarse las aventuras de un caballero loco con su escudero tal y como habían sido concebidas por Cervantes. Sin embargo, el *dramma per musica* permitía una vía de escape de corte cómico sustanciada en una trama paralela protagonizada por personajes de baja clase social como criados, con escenas que desarrollaban hechos totalmente ajenos a la trama principal. Y fue precisamente en estas secciones colaterales donde toma cuerpo don Quijote en las primeras óperas de Morosini y de Gigli. De hecho en la ópera de 1680, don Quijote, que da nombre a la obra, apenas aparece sino en escenas colaterales, sin formar parte del enredo amoroso que constituye el argumento central de la obra.

Aparece como personaje independizado de sus andanzas cervantinas, formando parte de historias ajenas o bien protagonizando otras inventadas, lo que muestra que, aunque más tardíamente, don Quijote llega a convertirse en

¹⁷ El repertorio de óperas bufas es muy amplio, pero podemos destacar: *Don Chisciotte in Corte della Duchessa* (1727), y *Sancio Panza, Governatore dell'Isola Barataria* (1733), ambas de Antonio Caldara; *Don Chisciotte della Mancia* (1769) de Paisiello; o *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio* (1771), de Antonio Salieri.

¹⁸ Por ejemplo: *Don Chisciotte della Mancia e Galafrone* (1723), de Girolamo Chiti, *Don Chisciotte della Mancia e Coriandolo Speciale* (1726), o *Il don Chisciotte*, del Padre Martini (1746).

Bibliografía

- Bardon, Maurice, *El «Quijote» en Francia en los siglos XVII y XVIII*, Universidad de Alicante, Alicante, 2010 [1931].
- Bernardi, Dante, «Lorenzo Franciosini, primer traductor del Quijote al italiano: los problemas filológicos de la primera parte y el «caso Oudin»», *Anales Cervantinos*, 31 (1993), pp. 151-181.
- Canavaggio, Jean, *Don Quijote, del libro al mito*, Espasa Calpe, Madrid, 2006 [2005].
- «Don Quijote pasa el Pirineo», en *Cervantes y el «Quijote» en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, ed. B. Lolo, Centro de Estudios Cervantinos / MEC, Madrid, 2007, pp. 21-38.
- Fido, Franco, «Viaggi in Italia di Don Chisciotte. Farsa, follia, filosofia», en *Viaggi in Italia di Don Chisciotte e Sancio e altri studi del Settecento*, ed. F. Fido, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2006, pp. 3-38.
- Flaccomio, Rosaria, *La fortuna del Don Quijote in Italia nei secoli XVII e XVIII, e il Don Chisciotte di G. Meli*, Santi Andò & Figli, editori, Palermo, s. a.

parte del imaginario colectivo del pueblo italiano, que lo reconoce fuera de su contexto, y al que caracteriza con atributos estereotipados. En nuestra opinión, el mero hecho de su presencia en este convencional género muestra un interés muy grande por el personaje.

Entrado el siglo XVIII, don Quijote se asienta en la ópera *buffa*,¹⁷ que le permite un desarrollo mayor como personaje en sus vivencias originales, siendo abandonadas las connotaciones políticas de crítica de lo español para afianzarse las propiamente cómicas del personaje. La utilización de las particularidades tópicas tanto físicas como psicológicas de caballero y escudero se explica dentro de las propias características de los personajes de ópera del Setecientos, con tendencia al dibujo plano y la caricatura, resultando perfectos además por permitir juegos parateatrales, travestismos e incluso escenas de magia, todos ellos muy apreciados por el público, pero tratados de forma irónica con respecto a la ópera seria.

También es de notar su aparición en *intermezzi*, género de formato breve y carácter cómico, con alternancia de recitativos y arias, que se interpretaba en los entre actos de otras óperas u obras de teatro.¹⁸ Este género fue sustituido en la segunda mitad del siglo por los *balli*, también de formato cómico pero con una estructura más breve que los ballets franceses. En todos ellos aparece don Quijote mezclado con otros personajes de tradiciones literarias ajenas, en breves tramas que explotan su contenido cómico fuera de sus propias aventuras cervantinas.

El hecho de que don Quijote se haya convertido en un asiduo personaje de géneros cómicos no implica una valoración negativa a priori sino que se produce un acomodo lógico dentro del género que le permite su presencia (Presas 2010). Por las características formales y las convenciones típicas de la ópera seria, don Quijote jamás podría protagonizar una obra de este tipo. En cambio, se inserta estupendamente en la ópera cómica o *giocosa*, con su mezcla de personajes populares y nobles, sus números concertantes, sus enredos de corte cómico y sentimental, voces naturales con predominio de voces masculinas... Aquí, el Quijote se mueve a sus anchas y puede perfectamente ser protagonista de sus propias aventuras o de otras similares más o menos inspiradas en las cervantinas. Gracias, seguramente, a esta permanente presencia en los escenarios, se había convertido en un personaje popular capaz de llegar a un público que nunca hubiera leído la novela, popularidad que nunca hubiera conseguido a través de la ópera seria, de penetración social mucho menor.

Conclusiones

La concepción del *Quijote* como una novela cómica, no solo por los libretistas, sino en general por los intelectuales de los siglos XVII y XVIII, favorece su rápida popularización. Junto a esto, la rápida asociación en el imaginario colectivo popular del caballero cervantino, no solo con algunas aventuras tópicas o con una representación estandarizada y caricaturesca, sino con asuntos de cariz político y social, impulsaron su utilización como símbolo del caballero español y por extensión de una España contra cuya hegemonía se luchaba durante los siglos XVII y XVIII, tanto en Francia como en Italia. Su utilización como símbolo fue muy provechosa por la rapidísima asociación de ideas que proporcionaba gracias a su popularidad.

En resumen podríamos observar un periodo de fuerte connotación política antiespañola en ambos países durante el siglo XVII, asociado a la crítica de los militares y de la aristocracia española, contenida en el tratamiento de los personajes y en los géneros en que se produjo. En el siglo XVIII, esta connotación va desapareciendo dejando más libre el tratamiento del Quijote como un personaje cómico y ciertamente estereotipado y asimilado a otros muchos típicos de la ópera cómica en todas sus variantes. Esta presencia se mantendrá durante el siglo XIX, para poco a poco ir reclusándose en géneros más breves y populares como la opereta. Pero, pese a esta aparente marginación, el *Quijote* no desaparece de la escena francesa ni italiana, llegando al siglo XX donde por fin, la estereotipada visión cómica se convierte en una mirada más profunda y significativa.

- Givanel y Mas, Juan, *Catálogo de la colección cervantina*, 5 vols., Diputación de Barcelona / Biblioteca Central, Barcelona, 1941-1964.
- Ivaldi, Armando Fabio, «Don Chisciotte: Un 'serioridicoloso' nell'opera in Italia fra sei e settecento», en *La maschera e l'altro*, ed. M. G. Profeti, Alinea Editrice, Firenze, 2005, pp. 331-362.
- Pini Moro, Donatella, «La traducción del Quijote al italiano», en *¿Qué Quijote leen los europeos?*, ed. M. Á. Vega Cernuda, Instituto Universitario de Lenguas modernas / Traductores de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2005.
- Presas, Adela, «Traducción, transducción y convenciones en la ópera italiana inspirada en el *Quijote*», en el III Congreso de la Sociedad Española de Italianistas «La traduzione nei rapporti italo-spagnoli: lingua, letteratura e cultura», Universidad de Barcelona, 16-19 de noviembre de 2010.
- Rico Osés, Clara, «El *Quijote* y el *Ballet de cour* francés del siglo XVII», en *Cervantes y el «Quijote» en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, ed. B. Lolo, Centro de Estudios Cervantinos / MEC, Madrid, 2007, pp. 609-626.
- Ruffinatto, Aldo, «Italia con y sin Quijote», *Edad de Oro*, XXV (2006), pp. 545-558.
- Tammaro, Ferruccio, «Don Chisciotte vs. Don Quijote nel teatro musicale italiano del primo settecento», *Studi Ispanici* (2006), pp. 19-50.

Ecos cervantinos en la Italia del XVIII: una aproximación al *Quijote* a través de los escritos de los jesuitas expulsos¹

FRANCO QUINZIANO

IRI / Universidad Nacional de La Plata

1

¹ El presente trabajo se inscribe en los resultados del Proyecto FFI2009-11898, *Recepción e interpretación del «Quijote» (1605-1800)*, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia de España y dirigido por el profesor Martínez Mata. Un examen más amplio sobre la presencia y recepción cervantina en los escritos de los expulsos, centrado tanto en las referencias y las alusiones aisladas, como en los comentarios y reflexiones de mayor calado, se halla en fase de redacción para su próxima publicación.

² En España, después del vacío que registra en las tres últimas décadas del XVII, a partir de la reimpresión de Barcelona de 1704, el *Quijote* alcanza en el XVIII una verdadera apoteosis, llegando a exhibir casi cuarenta reimpresiones a lo largo del siglo. A ello debe sumarse la larga serie de imitaciones, continuaciones y adaptaciones, en la que destaca la presencia de la pareja cervantina, tanto en la prosa como en el teatro, erigidos ambos en canales privilegiados en su proceso de difusión a medida que avanza la centuria.

El XVIII, siglo clave para el *Quijote* y su autor, registra la consagración de la célebre novela en la cultura europea como obra clásica, al tiempo que reconoce los inicios del fértil campo de los estudios cervantinos, con comentarios y aproximaciones al texto de mayor calado crítico y erudito. Si la difusión y popularidad del *Quijote* y su triunfal batalla por imponerse a lo largo del XVIII es indiscutible,² más complejo se nos presenta el campo de la recepción crítica. La perspectiva derivada del pensamiento de las Luces, traspasando fronteras, universaliza en cierto modo el predominio de determinados valores ideológicos y culturales en ámbito europeo, jerarquizando la finalidad didáctica, utilitaria y de reforma moral que deben exhibir las obras, aunque posean carácter ficticio. La recepción crítica del *Quijote* que exhiben los escritos que nos han legado los jesuitas expulsos, afincados en su gran mayoría en las legaciones pontificias de la Emilia Romana desde 1768, se inscribe en estas preocupaciones asociadas a la finalidad instructiva y utilitaria que los eruditos del XVIII le atribuyen al texto. Sus consideraciones y aportaciones, sobre todo en el campo de la historia y crítica literarias constituyen una parcela de ningún modo irrelevante en el proceso de recepción cervantina en la España del último tercio del siglo XVIII y los albores del XIX, reconociendo al mismo tiempo no pocos puntos de contacto con la cultura receptora que los acogió. Italia, de modo especial las ciudades del centro-norte de la península, constituye el espacio geográfico y cultural en el que los desterrados acabaron

insertándose, en el que varios de ellos completaron sus estudios, otros enriquecieron su formación y se relacionaron social y culturalmente, y donde un puñado de ellos publicó la mayor parte de sus obras, muchas de ellas, sobre todo hasta mediados de los ochenta, redactadas en un perfecto italiano como lengua de difusión y por tanto dirigidas, en función de una explícita estrategia cultural, al mercado editorial y público lector de la Italia del *Illuminismo*.

El corpus de los exiguos ignacianos en la Italia del último tercio del XVIII remite a un amplio espacio de contactos, asimilaciones, recepciones e influjos recíprocos de gran relevancia, en el que confluyen variados campos disciplinarios, y en el que conviven, interseccionándose, múltiples intereses culturales.³ Los expulsos, entre los que —por formación, activismo y mayor presencia en campo cultural— destacan los exintegrantes de la provincia ignaciana de Aragón,⁴ se hallan vinculados a ambas culturas, la española y la italiana que los acogió. Aunque comparten ese privilegiado espacio de confluencia cultural, nunca dejarán de manifestar su aprecio por España ni su pertenencia a la cultura y al mundo literario hispánicos, remitiendo a un espacio de intersección hispano-italiana que Batllori y más recientemente, por citar las aportaciones más relevantes, Giménez López, Fernández Arrillaga y Guasti han estudiado muy bien. No es nuestro propósito abordar la actividad y la mirada de los jesuitas expulsos como si constituyeran un grupo cultural e ideológicamente homogéneo o compacto, puesto que, como es sabido, conviven en su seno motivaciones, expectativas, propósitos y tendencias estéticas y literarias diversas. Nos interesa examinar principalmente en qué medida los escritos, las posiciones y los juicios que vierten los expulsos de mayor autoridad intelectual contribuyeron al debate y a una mayor difusión de la inmortal novela y su autor en la Italia del periodo y si los mismos incidieron de algún modo hacia una valoración y mayor dignificación del *Quijote* en los circuitos culturales italianos, generando una mayor atención en la recepción cultural de la novela cervantina.

En la Italia del XVIII, continuando la línea interpretativa que había forjado el siglo precedente, el *Quijote* es concebido como modelo paródico de los libros de caballería e instrumento de burla, con el propósito de mover a risa al lector y por tanto como texto de divertimento y recreación. El hidalgo manchego alude al arquetipo cómico y burlesco del caballero errante y anacrónico, que caracterizará también la perspectiva crítica hasta bien entrado el XIX. El horizonte de la recepción en la Italia del Setecientos delata cierto

³ Sobre la valiosa labor de los desterrados existe una nutrida bibliografía; a modo de ejemplo, tan solo se remite al clásico estudio de Batllori (1966) y las más recientes aportaciones de Guasti (2006a y b). Puede consultarse asimismo la página de la Biblioteca virtual Cervantes: http://bib.cervantesvirtual.com/bib_tematica/jesuitas, con una valiosa bibliografía de referencia actualizada y enlaces a diversos estudios.

⁴ La provincia ignaciana aragonesa comprendía los territorios del antiguo reino de Aragón: Cataluña, Valencia, Islas Baleares y Aragón. Sobre la importancia que revistió el grupo valenciano-catalán en el plano cultural (como botón de muestra bastaría recordar la valiosa actividad de renovación en los estudios humanísticos llevada a cabo por los jesuitas valencianos en la Universidad de Cervera, antes de la expulsión) y las razones que habrían promovido una presencia dinámica de dicho grupo en la cultura de la Italia del XVIII, entre otros estudios, se remite a Batllori (1966:495-514), Fernández Arrillaga (2006) y García Gómez (2006).

desdén, lindante en algunos casos con el desinterés, por parte de la crítica *illuminista* italiana hacia nuestra máxima novela, contrastando notablemente con el fértil territorio que por el contrario exhiben la crítica y los estudios cervantinos en las literaturas europeas más avanzadas para la misma centuria. Ello se traduce en la escasa profundidad de los comentarios y cierta superficialidad en algunas lecturas interpretativas sobre el *Quijote*, quedando su alusión, defensa, exaltación o rechazo muchas veces enmarcada en las polémicas hispano-italianas que ocuparon un lugar considerable en los debates a lo largo de la centuria (Quinziano 2008a). Como ya había advertido Cherchi (1977:43, n. 3), aún echamos en falta una visión más amplia y una perspectiva más articulada y de conjunto que dé cuenta del variado entramado sobre el que se desarrolló la recepción de la genial novela y su fortuna crítica en la Italia del XVIII. Como hemos apuntado en otra ocasión, cabe registrar aún la ausencia de una aproximación más rigurosa que atienda a los diversos eslabones que habrían actuado como «mediadores institucionales» (Meregalli 1989:15-20) en el proceso de recepción, arrojando nueva luz sobre posibles influjos y aportaciones críticas en razón de los contactos hispano-italianos, y sobre todo indagando posibles itinerarios y canales de apropiación y transmisión en la segunda mitad del siglo, cuando dichos contactos devienen más amplios, estrechos y copiosos (Quinziano 2008a:244).

Si en el campo de la traducción el panorama se revela poco estimulante (4 reimpresiones de la única traducción cervantina, acometida por el florentino L. Franciosini, a lo largo del siglo: 1722, 1738, 1755 y 1795, echando en falta la existencia de una versión que fuese más rigurosa desde el punto de vista filológico y más respetuosa del original en cuanto a cuestiones de estilo),⁵ la recepción crítica en la Italia del XVIII no parece arrojar resultados más prometedores.⁶ Entre las razones que pueden explicar esta anomalía, que delata la débil acogida que registra la novela cervantina, puede aducirse la presencia en Italia de una riquísima tradición caballeresca de gran implantación (Pulci, Boiardo, Ariosto), concibiéndose el *Quijote* como un remedo —tardío por otro lado— de esa estimable tradición que había florecido en Italia entre el Humanismo y el Renacimiento, y en la que Ariosto se erigía para los italianos como su punto de referencia indiscutible. Asimismo, podrían añadirse «entre otros motivos, la animadversión de Italia hacia España, que ocupaba una parte del territorio de la península itálica, y la capacidad de los lectores cultos de comprender el español» (Pano Alamán y Vercher García 2010:102).

⁵ Sobre la traducción italiana de Franciosini, se remite a Bernardi (1995), Quinziano (2008b:120-125) y Pano Alamán y Vercher García (2010:101-105).

⁶ Sobre la recepción crítica en la Italia del *Settecento*, véanse Meregalli (1971), Cherchi (1977:42-49) y mi estudio, Quinziano (2008a).

Por otro lado, a diferencia de lo que acontece en otras literaturas europeas (de modo especial Inglaterra y Alemania), el debate cultural en la Italia del XVIII, más allá de estos tenues ecos que débilmente resuenan, los comentarios no parecen demostrar particular interés o alentar una amplia reflexión hacia la «cuestión» de la novela, concebida esta como género literario autónomo. Ello sin duda condicionó de modo negativo aún más el interés de la crítica hacia el célebre texto cervantino, insistiendo la mayoría tan solo en la vertiente satírica y en la fecundidad de imaginación del autor castellano, mientras que no hay mención a las aportaciones y novedades presentes en el *Quijote* como fórmula narrativa innovadora y germen de la novela moderna. Por otro lado las aportaciones que podrían haber provenido de los escritores y de los hombres de cultura familiarizados con la cultura española, y por tanto de aquellos que disponían de un más que discreto conocimiento de las obras cervantinas y de modo especial de su célebre novela, con excepción parcial de Baretti, desplazan su atención hacia otras fértiles parcelas cervantinas, ya sea al estudio y comentario de su producción teatral, como sucede con el crítico y traductor Napoli Signorelli, o al de la poesía, como fue el caso del véneto Conti, quien llegó a atesorar en su biblioteca de Lendinara hasta cuatro ediciones distintas del *Quijote*.

2

El panorama italiano en el campo de la recepción crítica en el XVIII ofrece un cuadro poco alentador, escasamente incisivo, alejado de los ejes de debates que habían comenzado a interesar otras culturas de Europa y con pobres, parcos —y a veces superficiales— comentarios. No asombra, pues, que las incursiones más significativas en este campo provengan del grupo de los jesuitas desterrados, concebidos con razón por Cherchi (1977:141) como «una sorta d'avanguardia culturale spagnola in campo europeo». El camino del destierro a Italia a inicios de 1767, en virtud de la pragmática carolina de expulsión, representó para los integrantes de la Compañía de Jesús un hecho sumamente traumático.⁷ Como se ha observado, más que de un destierro habría que hablar de un verdadero proceso de *extrañamiento*, puesto que con dicho concepto

se engloba no sólo el exilio y el destierro, sino también un estado crónico de extrañeza en el que casi todos los jesuitas entraron por la propia intimación de la expulsión, por la posterior negativa del Papa a acogerlos en sus dominios y porque, cuando una vez instalados en los Estados Pontificios, seguían

⁷ El periplo hacia el exilio estuvo cargado de contratiempos y privaciones, agravados por el rechazo a que desembarcasen en el puerto de Civitavecchia y por los diversos infortunios que padecieron en su estancia transitoria en Córcega, mientras la isla se debatía entre la lealtad a la república de Génova, el apoyo al líder independentista Paoli y la llegada de los franceses como nuevos dominadores. Disponemos de numerosos estudios que han abordado las peripecias y penalidades que debieron atravesar los desterrados en su viaje al exilio; entre otras aportaciones destacamos las de Giménez López (1992) y Fernández Arrillaga (2006).

sintiéndose *extraños* y desde allí *extrañaban* su país y su antiguo modo de vida (Fernández Arrillaga 2006:343).

El proceso de integración a la nueva patria adoptiva no fue por demás un proceso fácil, si bien el *Breve* de extinción de Clemente XIV, promulgado en 1793, para el núcleo de exjesuitas más avanzados y preparados intelectualmente acabó actuando en cierto modo como un acicate para el desarrollo de sus sensibilidades artísticas y culturales. Al evocar a la diáspora ignaciana, es sin duda Juan F. Isla la personalidad literaria de mayor prestigio mayormente vinculada al cervantismo en los años precedentes a la expulsión, pudiendo contar en su haber con el éxito del *Fray Gerundio* (1758), cuya imitación del modelo cervantino era bien conocida por sus contemporáneos, y con algunas traducciones de interés, entre las que destacaba su versión española del *Gil Blas* de Lèsage. Si con el *Quijote* Cervantes se había propuesto combatir los efectos perniciosos de los libros de caballería, la novela de Isla satiriza a los malos predicadores y alerta contra la degradación y excesos de la oratoria sagrada. Bien evidentes son las huellas de derivación quijotesca presentes en el *Fray Gerundio*, más allá de las notables y siderales distancias estéticas y de perfección narrativa que median entre ambos textos. Es bien conocida por otro lado, aunque no por ello deja de sorprender, la exaltada admiración que el texto del autor leonés despertó en el hispanista Baretto,⁸ su traductor al inglés, y cuya primera parte el turinés se propuso traducir infructuosamente al italiano, mientras parece ser que había llegado a leer también el manuscrito de la segunda parte que ha permanecido inédita. Más allá de los esfuerzos y los juicios de valor de Baretto, lo cierto es que la obra de Isla contó con muy pocos adeptos en las letras italianas y la recepción de su obra en la península fue más bien limitada. No se olvide además que Isla, quien marcha al exilio algo ya mayor, con 63 años a cuestas, una vez radicado en la ciudad de Bolonia, permanecerá hasta sus últimos días alejado de las preocupaciones literarias. Al llegar a Italia, como observa Batllori (1966:73), «su carrera literaria ya había terminado». En sus años de destierro volcará todas sus energías en defender las razones de la Compañía de San Ignacio y en atacar con su pluma al gobierno manteísta de España, abrazando el ala militante e intransigente de la exasistencia española. Su nombre, por tanto, queda fuera de nuestro estudio, al no haber participado ni haber incidido en el debate, ni siquiera de modo indirecto, a través de escritos y comentarios sobre la obra de Cervantes en sus años del exilio italiano.

⁸ Al aludir al *Fray Gerundio*, Baretto (1972:436) señalaba que «quanto alla lingua e stile, poche nazioni (...) ha prodotto nulla di sì piacevole (...) che lo collocano accanto alla celebre opera di Cervantes, (...) e credo che questo frate Gerundio possa sulle raccolte di prediche produrre l'effetto che sui libri di cavalleria ha prodotto il *Don Chisciotte*».

Las huellas cervantinas reconocibles en el corpus de los jesuitas expulsos son más bien dispares, puesto que es posible reconocer tanto la presencia de breves alusiones aisladas, en forma de efímeras pinceladas que afloran en algunos textos, como así también reflexiones y comentarios más extensos y de mayor calado crítico. Los exreligiosos aluden en diversas ocasiones al *Quijote* y a su autor, aunque debe señalarse que son muy contados los ejemplos en los que sus escritos se proponen ir más allá de una breve referencia o de un comentario aislado, en general con el fin de reivindicar a Cervantes y su obra como paradigma de las virtudes y perfección de la lengua y de las bondades de estilo de las letras hispánicas. Arteaga, Conca, Hervás, Masdeu, García de la Huerta, entre otros, conscientes del valor y prestigio del que ha comenzado a hacerse acreedora la célebre novela en España y Europa, apelan directa o indirectamente al *Quijote* y a Cervantes ya sea para ejemplificar, corroborar y resaltar una opinión, tomando la novela como punto de referencia estética, o bien para exaltar en clave nacionalista algún juicio de valor. Todos ellos convergen en la alusión y apropiación de aspectos del *Quijote* para enaltecer determinados valores de la cultura hispánica en clave comparada, en el caso de Huerta, por ejemplo, corroborar la primacía de la lengua española.⁹ Sin embargo, no dejan de ser breves alusiones, ecos que apenas resuenan y que en todo caso confirman el creciente prestigio del que gozaba Cervantes como autoridad literaria, así como la popularidad del *Quijote* en el XVIII, por lo que remite a un texto fácilmente reconocible para el público lector no español, del que echar mano para resaltar las virtudes de la cultura española e instrumento de apropiación en las disputas en campo cultural.

3

Mucho más amplias y de mayor provecho crítico se nos revelan sin duda las observaciones que provienen del campo de la historia y la crítica literarias, vinculadas a la corriente apologética y de exaltación de la cultura hispánica, en la que nos encontramos con comentarios de mayor calado crítico, destacando en esta perspectiva especialmente los nombres de Xavier Llampillas y Juan Andrés. Desde la lejana y primigenia selección antológica de Rius (1895-1905), hasta la más reciente compilada por Rey Hazas y Muñoz Sánchez (2006), pasando por la edición de Rivas Hernández (1998), hasta las breves pero más que sugerentes páginas de Cherchi (1977:141-146), ambos autores constituyen los nombres mayormente presentes al examinar la aportación de los desterrados en el campo

⁹ En virtud de la brevedad de estas páginas, y para mencionar solo un ejemplo bien significativo por todos, es posible aludir al hermano del célebre autor de *La Raquel*, quien en más de una ocasión se sirve del *Quijote* en sus *Cartas desde Italia*, redactadas a mediados de los años ochenta, en particular las cartas X y XI (2006:371-391), orientadas a examinar las virtudes de la lengua española por sobre la italiana y la francesa. El texto se inscribe en el género de viaje articulado en torno al modelo epistolar, a través de una serie de cartas enviadas a un corresponsal ficticio o real, tan en boga en la segunda mitad del XVIII. Cervantes concebido como autoridad y modelo de perfección lingüística, el *Quijote* como expresión acabada de la riqueza de recursos y locuciones del idioma español y la evocación de personajes quijotescos, como puntos de referencias y términos de comparación, ejemplifican las pinceladas cervantinas que salpican el texto del exjesuita castellano.

de la crítica cervantina en la Italia del periodo. Junto a estos dos prestigiosos nombres hay que mencionar la reciente atención que la impecable antología consagrada al XVIII, compilada por Rey Hazas y Muñoz Sánchez, le dedica a Eximeno y su *Apología del Quijote* (2006:395-455), si bien en nuestra opinión el texto del autor valenciano, publicado en 1801, poco antes de su nuevo exilio italiano y dirigido a rebatir algunos comentarios y reparos de Mayans y V. de los Ríos, pertenece más de lleno al campo de la crítica española, por lo que se halla fuera de nuestro ámbito de indagación.

La condición de exiliado sin duda concedió mayor libertad a ambos eruditos para trazar una perspectiva epistemológica «transversal» en la que el escritor, al desplazarse de su patria «pierde tal vez la idea de una relación ontológica, postulada por Feijoo, entre el Estado y la cultura nacional» (Borsò 2002:123). El desterrado se hallaba, si duda, en mejores condiciones para tomar conciencia de la equivalencia entre naciones distintas, aunque la búsqueda de «méritos literarios» como vía principal para obtener la doble pensión del gobierno español generaba de algún modo condicionamientos a la hora de escoger contenidos y de plasmar posicionamientos en las estrategias culturales de los exiliados. No constituye un dato menor además recordar que tanto Llampillas como Andrés publicaron sus obras más relevantes, el *Ensayo histórico apologético* y el *Origen, progresos y estado actual de la literatura*, en lengua italiana, siendo ambos textos luego, años más tarde, traducidos al español. La elección de idioma italiano significaba priorizar como principales destinatarios el mercado editorial y al público lector del país que los había acogido.¹⁰ Esta opción, que dominó las estrategias editoriales de los expulsos hasta mediados de los ochenta, comportaba, en efecto, priorizar la élite de intelectuales italianos como privilegiados interlocutores y principal grupo receptor de sus obras. El perfeccionamiento y la asimilación de la lengua italiana, «hoy (...) más necesaria que la nativa», como señalaba el padre Isla,¹¹ se convirtió en una elección casi obligada, con el fin de afianzar su inserción y promover sus actividades culturales en la nueva patria de adopción. Pero además, para los exjesuitas, necesitados en difundir sus obras y orientados a entablar un diálogo con los hombres de cultura de la Italia del XVIII —ya sea para refutar opiniones, exaltando las virtudes de la cultura española (Llampillas), o bien con el fin de buscar en cierto modo canales de entendimiento y de diálogo, más tolerantes y fructíferos, entre ambas culturas (Andrés)— era esencial poder dar la disputa en el propio

¹⁰ Al exaltar la producción de sus excompañeros de religión, Andrés alude explícitamente en sus *Orígenes* a esta estrategia, recordando que «Eximeno, Arteaga, Llampillas y algunos otros [entre los que se encontraba el mismo Andrés], empleando su ingenio en argumentos críticos y didascálicos, hacen uso del idioma italiano, y algunos pocos y ligeros defectos de lenguaje los recompensan tan felizmente con otras verdaderas prendas de buen estilo» (2002, III:103).

¹¹ *Cartas inéditas*, cit. en Giménez López, *Introducción*, en Isla (1999:14, n. 31).

terreno y contar con los mismos instrumentos que sus colegas italianos, legitimando posiciones a través de la adopción de la lengua italiana como vehículo de difusión.

3.1. El texto de Llampillas se inscribe en la corriente apologética que caracterizó al sector más militante y nacionalista de la exasistencia española, orientada a exaltar los valores y las virtudes de España. «El abate Javier Llampillas, catalán y ex jesuita, acaba de publicar en italiano una bellísima obra en defensa de la literatura española, contra otros dos famosos italianos [Quadrio y Bettinelli], también ex jesuitas, que le hacían poquísima merced», le escribe Isla a su hermana, pocos meses después que el *Ensayo* viese la luz. Su *Ensayo*, como indica el autor del *Fray Gerundio*, constituye una respuesta a las apreciaciones que años antes habían vertido sus excompañeros italianos de la Compañía, Quadrio, Bettinelli y Tiraboschi, quienes acusaban a España de ser la responsable de la corrupción en la cultura italiana, adulterando desde los tiempos clásicos, con Séneca, Marcial y Lucano, la pureza de la latinidad, al tiempo que a varios autores españoles—trazando una forzada identificación que acabó asimilando *secentismo* con *spagnolismo*— se les reprochaba ser los responsables de haber introducido el mal gusto que había imperado en las letras italianas a lo largo del xvii. Si para Quadrio, las bondades literarias del *Quijote* se hallan por detrás del *Lazarillo de Tormes* y del *Guzmán de Alfarache*, valorando, en nuestra opinión con poco acierto, la Segunda Parte como «inferiore di gran lunga alla prima» (1739-52, IV:406), su discípulo Bettinelli destaca la supremacía del modelo narrativo que había trazado Ariosto sobre el *Quijote* (1775, II:308). Para Bettinelli Tasso se erige en modelo narrativo, señalando que muchos de sus imitadores no habían sido dignos de la estela del poeta emiliano, mientras que, al aludir al género de la novela, juzga que «i francesi e gli inglesi, anzi il sol *Don Chisciotte* spagnolo, più vecchio ancora, non agguagliarono», para concluir que «Richardson vinse a tutti» (1775, II:308, nota).

Las opiniones de Quadrio y Bettinelli, sobre todo la de este último, que revelaba la subestimación, lindante con el olvido, del *Quijote* en el campo de la narrativa, a las que deben añadirse también las de Tiraboschi, provocan la dura reacción del abad catalán en defensa de la novela cervantina, observando que «si los italianos no igualaron a los modernos Ingleses y Franceses, mucho menos habrán igualado al viejo *Quijote*», texto que, a diferencia de

Richardson, podía avalar «universalmente los votos que hace siglos se han declarado» a su favor (1782-1789, V:159). Los juicios de valor de Llampillas sobre el *Quijote* (V:159-171), que enhebran las amplias páginas que dedica al género de la prosa narrativa, no se distancian de las apreciaciones que fue configurando la crítica a lo largo del siglo (Mayans, Trigueros, Pellicer, Capmany), al resaltar la portentosa *inventio* de la obra cervantina y su valor didáctico y utilitario. Al mismo tiempo Llampillas evidencia un buen conocimiento de los estudios que habían modelado los inicios del cervantismo hispánico, a saber la biografía mayansiana y el extenso comentario al *Quijote* de V. de los Ríos de la edición de la Academia, que había visto la luz en esos mismos años y que el exjesuita elogia como una de las ediciones «más magníficas que se han visto jamás» (V:162). Llampillas advierte, si bien de modo muy parcial, la carga innovadora y de ruptura en el campo de la narrativa del que es portador el texto cervantino, precisando que había abierto «un nuevo camino a las aventuras romanescas» (V:164), siguiendo la distinción convencional en aquellos tiempos entre lo *romanesco/romanzo* (la novela) y la *novela/novella* (novela breve). Simultáneamente, en claros tonos apologéticos y en una velada alusión al influjo que la cultura renacentista italiana y la paternidad que sus exponentes más destacados, en primer lugar Ariosto, habrían ejercido sobre el autor alcalaíno, atenuando, o más aun subestimando dicha presencia, destaca la originalidad del texto, recordando que Cervantes no había tenido «que cavar las minas ajenas para adornar su *Quijote* con piedras preciosas prestadas» (V:164). Llampillas invierte los términos y pone en evidencia la primacía hispánica, puesto que, contrariamente a lo defendido por Bettinelli, «Ariosto estudió los Romances españoles, a fin de fecundarse de nuevas invenciones con que enriquecer su *Orlando*» (V:162), al tiempo que extiende dicho predominio al campo de la narrativa europea, al afirmar que «los mejores romances que se conocen en Italia y Francia son españoles» (V:172).

3.2. Mucho más perspicaces y de mayor calado que los de Llampillas se revelan los comentarios que traza Andrés en su monumental historia de la cultura, organizada en torno a la perspectiva universalista comparatista que apoya en una concepción evolutiva de progreso de las letras europeas. Andrés había terciado en esos mismos años en la polémica sobre el mal gusto y la decadencia de las letras italianas en su *Carta a fray Cayetano Gonzaga* (1776), en la que eximía a España y sus autores, atribuyendo en cambio toda la responsabilidad

de la corrupción de gusto al poeta *secentista* Marini. Ahora bien, el proyecto comparatista que el alicantino traza algunos años más tarde en su *Dell'origine, progresso e stato di ogni letteratura* se aleja de los acusados propósitos apolo-géticos del abad catalán. Su ambicioso proyecto constituye una respuesta y una alternativa al mismo tiempo a la *Encyclopédie* francesa, formulada desde una posición católica tolerante y reformista que se propone dialogar con la cultura de las Luces, aceptando el entusiasmo por los avances de la ciencia moderna, pero separando y eliminando lo que había de deísmo en aquella (Giménez López 2006). Andrés bosqueja una primigenia construcción del comparatismo,¹² esbozando un método de estudios comparados centrado en examinar la cultura escrita europea en una perspectiva evolutiva, con interesantes incursiones sobre contactos interculturales, influjos, procesos de recepción, asimilaciones culturales y canales de penetración. El autor enhebra su proyecto apoyándose en la noción de literatura que había establecido la Ilustración y que asimiló literatura con *cultura escrita*, más próxima por tanto a lo que hoy concebimos como producción cultural y científica. Su intención es formular un modelo arquetípico de síntesis cultural de carácter extensivo y totalizador que incorpore los diversos campos del saber en una perspectiva de integración enciclopédica, abordando las buenas letras y las ciencias naturales y eclesiásticas, lo que en cierto modo planteaba una crítica y superación del árbol de Bacon (memoria: historia; imaginación: poesía; razón: filosofía y ciencia).

Desde este mirador en que se sitúa Andrés, el *Quijote* y la narrativa cervantina es examinada en el marco del desarrollo y la evolución del género *romance/novela* en la cultura europea. Al género narrativo, el alicantino dedica un amplio capítulo, el VII del tomo IV (2000, II:379-403),¹³ afrontando en una perspectiva europea las diversas vertientes de la narrativa (pastoril, picaresca, «heroica», «romances morales» y desde ya las novelas de caballería).¹⁴ Al abordar el *Quijote*, afirma que constituye «un libro noble y deleitable, que ha sido recibido con aplauso universal de todas las naciones» (II:384), y pone el acento en la justa fama de la que la novela goza, aludiendo a la portentosa presencia literaria y proyección iconográfica del hidalgo manchego: «Don Quijote se ve representado por todas partes en prosa y en verso, en estampas, en cuadros, en telas, en tapices (...), llegando a ser más conocido un pobre hidalgo de la Mancha enloquecido por la lectura de los libros de caballerías que los capitanes griegos y troyanos» (II:384). La mayor gloria del texto cervantino para el alicantino reside en haber conseguido «quitar de la mano de todos los libros de caballería»,

¹² Aullón de Haro (2002:17) observa que «Andrés, tanto por la sistematización histórica universal de las Ciencias y las Letras como por la formulación de órdenes comparados evolutivamente [...] y por su preocupación traductográfica, supera el mero y viejo método del establecimiento de paralelismos entre dos literaturas para entrar en un marco epistemológico comparatista que (...) le distingue como uno de los más adelantados forjadores de la Literatura Comparada». Sobre la monumental historia cultural de Andrés, véanse el valioso estudio preliminar de Aullón de Haro en el primer volumen de su moderna edición (1997:XIX-XCVI), y los trabajos recogidos en García Gabaldón (2002), de modo especial las aportaciones de Aullón de Haro y Borsò.

¹³ Seguimos la edición moderna española de Aullón de Haro (1997-2002).

¹⁴ En estas páginas, después de aclarar el valor asignado al concepto *romance* y su distinción con el género de *novelas* (novelas cortas) —entre *romanesco* y *novela*—, recuerda sus precedentes árabes y orientales y la definitiva configuración del género en Grecia e Italia, donde cree «nació el verdadero romance» (2000, II:380).

al poner «en ridículo las extravagancias y necedades que con tanto placer se leían en los libros de caballerías» (II:384). Andrés insiste, por tanto, al igual que Llampillas y la mayor parte de la crítica y preceptiva neoclásica, en su función instructiva y utilitaria. El escritor alicantino resalta además la fecundidad de imaginación, la naturalidad y verosimilitud de la narración, como asimismo la «elegancia y amenidad de estilo», valoraciones recurrentes en la mayoría de los críticos de la Ilustración. Sin embargo, sus comentarios sobre la inmortal novela se incorporan en un marco más amplio que el que habían trazado pocos años antes Llampillas y otros eruditos. En efecto, en su obra enciclopédica se percibe un esfuerzo por inscribir el *Quijote* dentro del itinerario de la narrativa europea, examinando su rol histórico en la configuración de la novela moderna. En su concepción evolutiva y universalista de la literatura, el *Quijote* se erige en modelo a emular, abriendo el camino hacia el romance moderno en las letras de Europa: desde el *Fray Gerundio*, pasando por Fielding y Pope con su *Vida de Martín Scriberio*, que sigue «el ejemplo de Cervantes en su *Don Quijote*» (II:386), hasta Fénelon, por citar algunos ejemplos ofrecidos por el exreligioso valenciano, el modelo cervantino va enhebrando el itinerario hacia la consagración de la novela moderna. Ahora bien, si Andrés se ocupa, aunque débilmente aún, de algunas cuestiones vinculadas a la problemática del género narrativo, atendiendo a la diferenciación entre *romance* y *novela*, cabe recordar que sus reflexiones evidencian un esfuerzo mayor hacia el abordaje de la narrativa a través de la originalidad y las novedades que él percibe, no en la obra cumbre cervantina, sino en las *Novelas ejemplares*, concebidas como modelo inigualable de perfección estética.

Andrés pone de relieve la vigencia, la modernidad y maestría de las novelas breves cervantinas, colocándolas muy por encima de otras expresiones narrativas hasta entonces conocidas. Después de una amplia reseña de las virtudes del texto, concluye que «las novelas de Cervantes son piezas excelentes de imaginación y de elocuencia, *las más perfectas novelas de cuantas tenemos hasta ahora, y las obras [clásicas y] magistrales en su género*» (II:400; subrayado nuestro). En polémica con los comentarios que algunos años antes había vertido su compañero de religión Bettinelli, para quien nadie podía igualar la perfección y la grandeza de Tasso («altri poeti vi furono i suoi imitatori, ma non degni di lui [Tasso]»; 1775, II:308), el abate alicantino enfatiza que si Cervantes «con la publicación de su *Don Quijote* desterró todos los libros de caballería, con la producción de sus novelas [breves] extinguió el esplendor de todas las otras» (II:399), sancionando,

al igual que Llampillas, la primacía de la prosa cervantina sobre el resto de la narrativa italiana. Como buen neoclásico, y de igual modo que el abad catalán, Andrés se preocupa por cuestiones de estilo y alude al respeto de la verosimilitud en la fábula, aseverando que las narraciones cervantinas «son claras y precisas, y se hacen verosímiles con la distinción de los tiempos, de los lugares y de las personas, con la exposición de las causas y los efectos» (V:400).

Debe recordarse que la narrativa, de modo especial la novela, se erige en el XVIII en uno de los contenedores a través de los cuales los enciclopedistas y defensores de las Luces hicieron circular sus mensajes asociados a las nuevas ideas en gestación. Si bien algunos jesuitas mostraron cierto interés por el género, como fueron los casos de Gracián a finales del XVII e Isla en el XVIII, la inmensa mayoría de la Compañía dio muestras de guardar escasa simpatía hacia los *romances* y las *novelas*, observando que las mismas sustraían tiempo precioso para la oración y los ejercicios espirituales y al mismo tiempo excitaban la imaginación de los lectores, transmitiendo y exaltando valores reñidos con la moral y la religión (Guasti 2006a:271). De allí por ejemplo la condena que los exjesuitas formulan a varias novelas, en su mayoría de procedencia francesa, muchas de las cuales, como las de Voltaire, algunas de Diderot, y el *Emile* y la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau, entre otras, fueron objeto de vivaces polémicas. Andrés, orientado a conciliar fe y razón, traza en cambio una posición menos radical y en cierto modo más conciliadora y tolerante, alejada de la de Llampillas y de la mayoría de sus *ex-confratelli*, aceptando las novedades y la utilidad de los *romances/novelas* como nuevos instrumentos culturales, a condición de que los mismos no se alejen del principio de verosimilitud y sirvan para formar e instruir a la juventud, transmitiendo valores acordes a la moral y a los principios propugnados por la religión católica.

Es en este marco que debe inscribirse su enérgica condena de las novelas de caballería y la valoración del *Quijote* y las *Novelas ejemplares* como así también la exaltación de los textos, con fin educador, de Richardson y, más parcialmente, de Rousseau, entre otros (II:390-396). Ambas obras cervantinas, como expresión de dos vertientes claramente delimitadas en el seno de la narrativa (romance/novela), constituyen dos modelos a imitar. En su opinión, el *Quijote* representa en primer lugar una sátira contra los libros de caballería. Es allí, según él, donde reside «la verdadera gloria» del texto, al haber logrado desterrar un género «que por tantos siglos, y con tanto perjuicio del buen gusto habían formado las delicias de la mayor parte de Europa» (II:384).

Su visión se halla inmersa aún en la perspectiva que privilegió la vertiente cómico-paródica y la función utilitaria y didáctica del *Quijote* y que habrá de dominar hasta bien entrado el Ochocientos en la cultura italiana. Sin embargo en sus comentarios es posible divisar un valioso esfuerzo por abordar —aunque parcialmente— una aproximación más concienzuda de la cuestión de la novela breve —centrada en las *Novelas ejemplares*— como así también un loable intento por enmarcar el *Quijote* en el proceso evolutivo de la prosa de *romances* en Europa, distinguiendo su «modernidad», estableciendo posibles contactos e influjos, imitaciones y perspectivas comparadas; en suma, insistiendo, como ha observado Cherchi (1977:145), «più di quanto non facciano i suoi conterranei sul ruolo storico ‘europeo’ del romanzo cervantino».

4

A modo de provisoria conclusión, es posible aseverar que los juicios de Llampillas y Andrés —parcialmente condicionados por la querella hispano-italiana sobre la corrupción del gusto— se hallan orientados a defender el buen nombre y el prestigio de las letras y cultura hispánicas ante las acusaciones que habían formulado sus ex *confratelli* de religión, los exjesuitas Bettinelli, Quadrio y Tiraboschi. Esta corriente de reivindicación de la cultura y buen nombre de España fue promovida desde Madrid, con el fin de utilizar la capacidad intelectual de los exmiembros de la Compañía en una activa campaña de propaganda contra los *philosophes*, de modo especial a partir de inicios de los años ochenta, en correspondencia con el inicio de la famosa polémica de Masson de Morvilliers (*Que doit-on à l'Espagne?*), y en el que la concesión de la doble pensión vitalicia por la publicación de estos trabajos —Andrés llegó a contar, por ejemplo, con varias pensiones vitalicias— acabó constituyendo una estrategia de disciplinamiento y de control a distancia de los exmiembros de la Compañía.¹⁵ La recepción crítica de los expulsos, en suma, bascula entre la defensa a ultranza de Cervantes y su inmortal novela en clave nacionalista y apologética, erigidos en emblema de la gloria de las letras españolas, que caracteriza a Llampillas, y la mirada más tolerante, conciliadora, equilibrada y de mayor aliento —y no esencialmente en tonos apologéticos— formulada por Andrés, quien aborda el *Quijote* y la narrativa cervantina en una perspectiva de progreso de la cultura universal y de las potencialidades que anuncia la novela moderna, como género narrativo autónomo, trazando vínculos y asociaciones en una perspectiva de evolución y progreso en las letras de la Europa moderna.

¹⁵ A este respecto, véanse las perspicaces consideraciones de Guasti (2006b:37 y 45-46).

Bibliografía

Andrés, Juan, *Lettera dell'abate D. Giovanni Andrés al sig. Commendatore Fra Gaetano Valenti Gonzaga sopra una pretesa cagione del corrompimento del gusto italiano nel secolo XVII*, L. Manini e Comp., Cremona, 1776.

— *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* [1784-1806], 4 vols., ed. P. Aullón de Haro, Verbum, Madrid, 1997-2002 (1.ª ed. Stamperia Reale, Parma, 1782-1789, 7 tomos).

Aullón de Haro, Pedro, «Juan Andrés: historiografía, enciclopedia y comparatismo: la creación de la Historia Universal y Comparada», en *Juan Andrés y la teoría comparatista*, ed. J. García Gabaldón, Biblioteca Valenciana, Valencia, 2002, pp. 13-26.

Baretti, Giuseppe, *Viaggio da Londra a Genoa... (A journey from London to Genoa...; 1770)*, 2 vols., en *Opere scelte*, ed. B. Maier, Utet, Turín, 1972.

Batllore, Miguel, *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*, Gredos, Madrid, 1966.

Bettinelli, Saverio, *Del Risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti, ne' costumi*, 2 vols., Remondini di Venezia, Bassano, 1775.

Bernardi, Dante, «El *Don Chisciotte* de Lorenzo Franciosini (1622), un caso de (auto)censura», en *Atti delle Giornate Cervantine (Venezia 1991-1993)*, ed. C. Romero Muñoz y otros, Unipress, Padua, 1995, pp. 93-104.

Borsò, Vittoria, «Juan Andrés. *Prodesse et delectare*. Historia, política y literatura», en *Juan Andrés y la teoría comparatista*, ed. J. García Gabaldón, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2002, pp. 113-138.

Cervantes de Saavedra, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española / Alfaguara, Madrid, 2004.

Cherchi, Paolo, *Capitoli di critica cervantina (1605-1789)*, Einaudi, Turín, 1977.

Fernández Arrillaga, Inmaculada,

«El extrañamiento de los jesuitas valencianos», en *De cosas y hombres de nación Valenciana. Homenaje a A. Mestre Sanchis*, ed. E. Giménez López, Universidad de Alicante, Alicante, 2006, pp. 341-375.

García de la Huerta, Pedro, *Cartas sobre Italia*, ed. L. Brunori, Panozzo, Rimini, 2006 (Mss. BN: 6482-6483, 1785).

García Gómez, María D., «Una academia literaria del Settecento italiano: los jesuitas valencianos expulsos», en *De cosas y hombres de nación Valenciana. Homenaje a A. Mestre Sanchis*, Universidad de Alicante, Alicante, 2006, pp. 377-394.

Giménez López, Enrique, «El viaje a Italia de los jesuitas expulsos», *Quaderni di Filologia e Lingue Romanze*, 7 (1992), pp. 41-57.

— «En la corte de Salomón du Midi. El jesuita valenciano Juan Andrés y la cultura toscana de fines del Setecientos», en *De cosas y hombres de nación Valenciana. Homenaje a A. Mestre Sanchis*, Universidad de Alicante, Alicante, 2006, pp. 487-530.

Guasti, Niccolò, *L'esilio italiano degli espulsi. identità, controllo sociale e pratiche culturali (1767-1798)*, Ed. di Storia e Letteratura, Venecia, 2006a.

— «I gesuiti spagnoli espulsi (1767-1815). Política, economía, cultura», en *Morte e resurrezione di un Ordine religioso*, ed. P. Bianchini, Vita e Pensiero, Milán, 2006b, pp. 15-52.

Isla, Juan F., *Historia de la expulsión de los jesuitas (Memorial de las cuatro provincias de España de la Compañía de Jesús desterradas del reino a S. M. el rey Don Carlos III)*, intr. y notas E. Giménez López, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, Alicante, 1999.

Llampillas, Javier, *Ensayo histórico apologético de la literatura española*, 7 vols., trad. J. Amar y Borbón, B. Miedes, Zaragoza, 1782-1789 (1.ª ed. Repetto, Génova, 1778-1781, 6 vols.).

Meregalli, Franco, «Profilo storico della

critica cervantina nel Settecento», en *Rappresentazione artistica e rappresentazione scientifica nel 'Secolo dei Lumi'*, ed. V. Branca, Florencia, Sansoni, 1971, pp. 187-210.

— *La Literatura desde el punto de vista del receptor*, Rodopi, Ámsterdam, 1989.

Pano Alamán, Ana, y Enrique Vercher García, *Avatares del «Quijote» en Europa*, Cátedra, Madrid, 2010.

Quadrio, Francesco S., *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, 7 tomos, F. Agnelli, Milán, 1739-1752.

Quinziano, Franco, «En torno a la recepción crítica del Quijote en la cultura italiana del XVIII: un campo poco abonado», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 4 (2008a), pp. 239-264.

— *España e Italia en el siglo XVIII: presencias, influjos y recepciones. Estudios de Literatura Comparada*, EUNSA, Pamplona, 2008b.

Rey Hazas, Antonio, y Juan R. Muñoz Sánchez, *El nacimiento del cervantismo. Cervantes y el «Quijote» en el siglo XVIII*, Verbum, Madrid, 2006.

Rius, Leopoldo, *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes de Saavedra*, 3 vols., Murillo, Madrid, 1895-1904.

Rivas Hernández, Ascensión, *Lecturas del «Quijote»: siglos XVII-XIX*, Almar, Salamanca, 1998.

Cervantes y *Las bodas de Camacho* mendelssohnianas

ENRIQUE RULL
UNED

Entre las numerosas versiones del *Quijote* adaptadas a la escena musical no suele ser de las más recordadas la ópera de Mendelssohn *Die Hochzeit des Camacho* de 1825 sobre el episodio de referencia. Es cierto que se trata de una obra de máxima juventud de un músico muy precoz, pues cuando la empezó a componer no tenía más de quince años, pero no hace falta ser un experto en musicología para entender que se trata de una obra llena de encanto y belleza, muy propia del estilo de su autor, por más que puedan registrarse, como no podría ser menos, huellas de otros músicos (Mozart y Weber entre otros). Ya es muy sabido que en el año 1823 Mendelssohn había conocido una copia de *La pasión según San Mateo* de Bach y que más tarde conseguiría realizar una audición de la misma dirigida por él cosechando un gran éxito que supondría ni más ni menos que la recuperación de uno de los grandes genios de la música. Viene al caso esta conocida anécdota, si así se la puede llamar, para señalar que el músico hamburgués, aunque joven, poseía un talento y una formación musical superiores. Algunos críticos han destacado su ideal de sintetizar el pasado con el presente romántico.¹ De esta manera, la influencia de Bach y de Haendel se haría práctica en los oratorios mendelssohnianos *Paulus* y *Elías* (cuya audición por cierto, del primero, se ha podido escuchar en el Auditorio Nacional de Madrid recientemente, el 28 de mayo de 2012 en concreto). Su interés por la música escénica fue indudable, aunque la experiencia de *Las bodas de Camacho* no debió ser todo lo satisfactoria que él esperaba, puesto que no tuvo excesiva continuidad; no obstante, continuaría con esa experiencia por lo menos en otras dos ocasiones pero en obras inacabadas. Sí es más conocida su colaboración en obras escénicas como música incidental, así para dos obras de Sófocles (*Antígona* y *Edipo en*

¹ Por ejemplo, Juan Carlos Moreno lo destaca en un *dossier* de la revista *Scherzo*, quien titula su artículo precisamente «El romántico que tendía puentes entre épocas» (2009).

Colonna), para la *Athalie* de Racine y sobre todo para la obra de Shakespeare *El sueño de una noche de verano*, por la que Mendelssohn es universalmente conocido, habiendo compuesto la obertura de la misma al año siguiente de *Las bodas de Camacho* (en el 1827) y habiendo concluido la obra entera en el 1842, quince años después.

Mendelssohn, como buen romántico, sentía que la literatura y la música debían estar estrechamente unidas,² y como hijo de una familia conocida de banqueros y nieto del prestigioso escritor y filósofo Moses Mendelssohn, tuvo contacto con poetas ilustres como Goethe entre otros.

Cómo se originó el texto de *Las bodas de Camacho*, no es fácil saberlo, pues hay divergencias en cuanto a la atribución del libreto de la ópera. Jos van Immerseel, que es quien ha publicado y dirigido la edición discográfica de la obra (Mendelssohn: CCS5593), no atestigua quién es el autor del texto. Según Arturo Reverter (2009:125) «no está muy claro quién es el autor del libreto. Durante tiempo se pensó que había sido Carl August von Liechtenstein. Hoy se tiene la seguridad de que fue Friedrich Voigts». No obstante, la mayor parte de los comentaristas apuestan por Karl Klingemann (Ruiz Tarazona 2009), poeta, diplomático y amigo de Mendelssohn, quien colaboró en otros trabajos del músico. Fuese quien fuese el autor del libreto, lo cierto es que desde la traducción alemana del *Quijote* por Ludwig Tieck en 1799-1801, en cuatro volúmenes, la moda cervantina en Alemania adquirió un gran auge. Y posiblemente tentado por esta moda el jovencísimo músico se animó a escribir la ópera que comentamos. Ciertamente es que la tradición de Quijotes escénicos y musicales datan ya del siglo xvii como han estudiado en Francia Maurice Bardon (1931), en España Begoña Lolo (2007) y en Italia Barbara Esquivel-Heinemann (2007), por ejemplo, pero otros músicos como Wilhelm Kienzel, de 1898, han tenido más suerte en el interés despertado por su ópera que el propio Mendelssohn, y no digamos en versiones operísticas, semi-escénicas o puramente musicales que están en la mente de todos (Telemann, Strauss, Massenet, etc.). Concretamente este episodio de las bodas de Camacho se conoció en España en versión musical de Pablo Esteve y texto de Meléndez Valdés en 1784, texto que ha estudiado en sus pormenores Begoña Lolo (2003). Por otra parte, dicho episodio cervantino musicalmente se ha hecho bastante famoso a través del ballet de Ludwig Minkus.

El caso es que el músico hamburgués realizó una ópera que hay que ver más con los ojos de la mente que con los del cuerpo porque, como dice el

² Lo ha destacado, entre otros, Arturo Reverter, quien titula un artículo suyo precisamente «Mendelssohn y la literatura» (2009).

mencionado van Immerseel (1993:4), se trata de una ópera para contemplar «con los ojos cerrados», quien además consideraba que la misma era «la obra de juventud más genial del repertorio operístico» pese a que el propio autor la llegase a considerar como un pecado de juventud. Lo cierto es que la frescura e inspiración de la misma en algunos momentos alcanza puntos de elevación más que considerable como ahora veremos. Basándonos, pues, en la mera audición de esta preciosa obra, tratamos de verificar a través de ella lo puramente cervantino de la misma y el espíritu nuevo que le ha inspirado el músico.

Hay que partir de una diferencia esencial, que es el distinto género, además del espíritu de la época que lo informa como es lógico. Cervantes concibe su narración como una *novella* dentro de su libro en la que el engarce con la figura de don Quijote y Sancho es lo único que permite considerarla como un episodio incrustado en un relato mayor. Pero es un relato corto o novela ejemplar, pues opone el Amor al Interés como siempre se ha estudiado, aunque debido a la ambigüedad típicamente cervantina algunos críticos hayan entendido esta cuestión problemática al menos y haya opiniones contrapuestas que incluso dan la vuelta al sentido literal del episodio (Bulgin 1983).³ En cualquier caso el relato cervantino deja un sabor agrí dulce al señalar la fuerza del dinero en la sociedad, que solo se puede vencer con ingenio para que el amor pueda triunfar. Evidentemente no es esta la visión de Mendelsohn, quien, llevado del idealismo de su juventud, de su optimismo vital y del espíritu de su época, convierte la historia en una episodio esencialmente amoroso. Puede argüirse que la intención inicial de Cervantes fue similar al titular el capítulo inicial de su narración «Donde se cuenta la aventura del pastor enamorado, con otros en verdad graciosos sucesos» (II, cap. XX),⁴ pero también es cierto que en el capítulo siguiente es más explícito y relata «Las bodas de Camacho el rico, con el suceso de Basilio el pobre». Quedamos siempre en Cervantes con un soberano grado de ambigüedad. Es muy posible que el escritor pensase las dos cosas con toda su complejidad, lo mismo que las opiniones rastreras de Sancho, en este caso, frente a las nobles y elevadas de su señor. En este sentido Mendelssohn y su libretista han optado si no por la ambigüedad sí por la riqueza paródica cervantina haciendo de Sancho un glotón y un bebedor, como ocurre en el aria del número 13 del segundo acto de la ópera. Mas con tener una función caracterizadora no es lo fundamental de la obra. Para el músico la historia es una historia amorosa contrariada por el egoísta destino paterno, un poco en la línea de *Cábalas y amor* de su compatriota Schiller

³ Un resumen muy aproximado de la cuestión nos lo da Celia Nocilli al comienzo de su trabajo «La danza en *Las bodas de Camacho* (*Quijote*, II, 19-21)» (2007).

⁴ Manejo la edición facsímil de Madrid, Juan de la Cuesta, de 1615.

(1784), aunque con un toque grotesco ausente en esta última. Mendelssohn ha comprendido el esencial sentido teatral de la narración y ha complicado esta con dobles personajes, que son en su obra réplica de Basilio y Quiteria a los que llama Lucinda y Vivaldo, que tienen una relación amorosa romántica similar a la de sus propios amigos. De esta forma, por la necesidad de tener cómplices o terceros en su pasión, el músico teatraliza el episodio como hubiera ocurrido en cualquier obra del teatro del Siglo de Oro español, y como también ocurría, por cierto, en la mencionada obra de Meléndez Valdés.

Lo esencial y que lo distingue de la obra cervantina es que se trata de una historia amorosa a dos bandas, aunque el eje es la de Basilio y Quiteria, extrañando su sustancia tanto dramática como musical del nuevo movimiento romántico, pero tomando como punto de partida la idea cervantina inicial de la «aventura del pastor enamorado». Cervantes, que en esto de intuición no estaba precisamente mermado ni tampoco en cultura literaria, ya acertó a describir a sus personajes como nuevos Píramo y Tisbe,⁵ en el fondo como otros eternos Romeo y Julieta, que es lo que también intuía Mendelssohn, pues el poeta referido Ludwig Tieck había colaborado con uno de los hermanos Schlegel (August Wilhelm) en una traducción parcial de las obras de Shakespeare. Pero Cervantes en su episodio, como hemos visto, no solo quiso reflejar una historia de amor intemporal sino también crear un cuadro pintoresco popular con una celebración nupcial cargada de simbolismo y teatralidad. Y a esto no renuncia Mendelssohn, pues quizá la parte más sobresaliente de su ópera sea la que representa el combate alegórico entre el Amor y la Riqueza, como veremos ahora, junto con la teatralización de la música en la combinación de danzas populares de raíz hispana y la introducción de varias escenas nocturnas que sirven de marco a los lamentos amorosos de Basilio principalmente. En este sentido, es muy importante la introducción de un episodio, inédito en Cervantes, por medio del cual Basilio y Quiteria huyen al bosque donde cantan en dos emocionadas arias su recíproco amor (n.º 8 y 9 del I acto).

De esta manera, la obra se plantea de forma directa. Recordemos que en Cervantes el episodio se iba rodeando gradualmente con la llegada de los estudiantes por el camino, el encuentro con don Quijote y su respectivo acuerdo para ver esas bodas famosas. Mendelssohn convierte a Quiteria en hija de Carrasco (el emblemático personaje cervantino), e inmerso en la historia general se deja contaminar del episodio subsiguiente de Montesinos (del cap. XXXIII, tres capítulos más adelante del comienzo de esta historia), y no solo eso, en el

⁵ «De donde tomó ocasión el amor de renovar al mundo los ya olvidados amores de Píramo y Tisbe» (*Quijote*, II, fol. 70v.).

episodio del asalto al castillo interviene don Quijote quien se lanza al ataque, hundiendo la torre y salvando a la dama, con lo que evidentemente Mendelssohn y su libretista recordaron voluntariamente el episodio quijotesco famoso del retablo de Maese Pedro (capítulo XXVI de esta Segunda Parte) que inmortalizaría no solo Cervantes sino también el maestro Falla. Con este recurso el músico hamburgués enriquece de detalles cervantino-quijotesco su obra ya que, además de modernizarla por otros conductos, trata de hacer una síntesis de la misma en la que por asociaciones tuvieran cabida diversos rasgos característicos del original a la vez que introducía elementos dinámicos a través de episodios y rasgos de su fuente hasta conseguir una cierta síntesis, ya que la obra era muy conocida y los espectadores y oyentes esperarían no solo una fábula amorosa más sino una trama trufada de reminiscencias de su arquetipo cervantino.

Volviendo a la trama de la ópera, la introducción del doblete Lucinda-Vivaldo actúa no solo como terceros de esos amores sino como contrapunto de sus intervenciones canoras. Es curioso comprobar que, tras el muy bello dúo que tras la obertura de la obra introduce el autor entre Basilio y Quiteria, Basilio canta un aria de exaltación amorosa, a la que siguen otro dúo entre Lucinda y Vivaldo y un nuevo *lied* de Vivaldo, donde canta su amor en perfecta correspondencia y simetría formal con todo lo anterior. Igualmente las partes corales son muy importantes. Quiere decir esto que la estructura de la ópera está muy cuidada, lo que no obsta para que, como relata Ruiz Tarazona (2009:127), un músico soberbio como Spontini, de quien necesitaba Mendelssohn la aprobación, dijese a este, señalándole la cúpula de la catedral, que le faltaban ideas «grandes como esa cúpula». Nos tememos que al propio Cervantes le hubiera dicho lo mismo.

Como es imposible ocuparnos de toda la obra, vamos a detenernos en el episodio más interesante desde el punto de vista de las variantes cervantinas de la obra de Mendelssohn, nos referimos a la escena de la celebración de las bodas concretas que corresponden al comienzo del acto II, iniciadas en el número 12 de este, en donde se introduce un coro precedido de una música instrumental ligera y rápida, apropiada para una fiesta de carácter popular por su carácter danzable que va *in crescendo* hasta el final del mismo. Sigue inmediatamente después el aria, mencionada antes, de Sancho, exaltando irónicamente la belleza de la novia, que no es otra para él sino la que viste una falda de madera y una cintura de hierro (por alusión a la barrica de moscatel).

Pero son los pasajes que continúan los que, sin cambiar el tono de alegría y desenfado iniciales, introducen en el número 14 una preciosa música coral y un ballet, en donde el cortejo nupcial se inicia con una marcha algo más solemne que irremediablemente nos puede recordar a la archifamosa marcha nupcial de *El sueño de una noche de verano*. Destaca el acento musical en la palabra *liebe* del coro, que consigue un leve efecto de eco para destacar el triunfo del amor. El ballet está compuesto por un bolero y un fandango que se alternan y caracterizan por el uso de la pandereta y los ritmos característicos de estas danzas de carácter hispánico, más rápido el segundo y acelerado en el clímax final. Frente a estas danzas ligeras y sin pretensiones filosóficas, el relato cervantino ha sufrido un verdadero acoso de la crítica especializada que quiere ver en las danzas que introducen la fiesta alegórica un verdadero «sentido metafísico» y una visión de «la verdadera naturaleza de la clase social de Camacho el rico, considerada equivocadamente como renovadora de la economía del país» (Nocilli 2007:607).

Lo que salta a la vista es que, independientemente del significado que se quiera dar a este episodio, Mendelssohn utilizó el mismo como potencial musical y alegórico importante, pero también como un pórtico eminentemente teatral que resumiría el sentido de su mensaje romántico liberador de las ataduras sociales y de la eclosión de sentimientos profundamente positivos.⁶ En este aspecto teatral coincidiría claramente con la intención cervantina de este pasaje, pero extensible a la obra en diversos aspectos y, como ha visto gran parte de la crítica, también a otros textos del autor, principalmente al *Persiles*.⁷ La potencialidad visual del episodio, y por tanto teatral, es tan obvia que ha impulsado a algunos críticos, como María Carmen Pinillos (1997), a buscar las raíces emblemáticas de estas bodas y hallar múltiples referencias de las mismas.

Este tema alegórico entronca con otros aspectos relevantes en Cervantes (recordemos por ejemplo el conocido carro alegórico con las damas del capítulo XV, libro II del *Persiles*) y configuran por lo general aspectos musicales de su obra. En este sentido es todavía más relevante el capítulo octavo del III libro en el que escuadrones de damas acompañadas del «son de infinitos y alegres instrumentos» (*Persiles*, p. 505) se les aparecen bailando como en una gran fiesta. Como ha señalado el profesor Clark Colahan en una comunicación del Congreso de la Asociación de Cervantistas de este mismo año de 2012, la fuente remota de este episodio habría que buscarla en *I Trionfi* de Petrarca en la traducción de Hernando de Hozes.

⁶ Este sentido teatral en Cervantes ha sido visto y analizado por Anthony Close (2000).

⁷ A este tenor dice la profesora Suárez Miramón: «El recurso de la música, los silencios y la soledad, así como la introducción de fiestas o espectáculos, a la vez que remiten a un metalenguaje teatral, permiten visualizar escenas pictóricas». Su pormenorizado estudio supone una referencia constante a la teatralización de la obra cervantina. Véase este análisis y la referencia mencionada en Suárez Miramón (2011). También, entre otros críticos, su anterior estudio ya incidía en esto (2003). Véase también E. Rull (2003), donde nosotros mismos concluíamos con que Cervantes dotaba a su relato de «una cierta teatralización dinámica casi cinematográfica» (2003:943).

Bibliografía

- Bardon, Maurice, *Don Quichotte en France au XVII^e et au XVIII^e siècle, 1605-1815*, Champion, Paris, 1931.
- Bulgin, Kathleen, «Las bodas de Camacho: The Case for El Interés», *Cervantes: Boletín de la Sociedad Cervantes de América*, III, 1 (1983), pp. 51-64.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Juan de la Cuesta, Madrid, 1615.
- *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero, Cátedra, Madrid, 2002.
- Close, Anthony, *Cervantes and the Comic Mind of his Age*, Oxford University Press, Oxford, 2000, pp. 142-150.
- Esquivel-Heinemann, Barbara, «El Quijote en la música italiana de los siglos XVII y XIX», en *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, ed. B. Lolo, Ministerio de Educación y ciencia / Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 2007, pp. 171-186.
- Immerseel, Jos van, «Mendelssohn's Camacho: an opera to see with your eyes closed», en *Die Hochzeit des Camacho (1825)*, edición discográfica de Channnel Classics, Amsterdam, 1993.
- Lolo, Begoña, «Cervantes y el Quijote en la música española (siglos XVII-XIX). Una difícil recepción», en *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, ed. B. Lolo, Ministerio de Educación y Ciencia / Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 2007, pp. 117-150.
- «La comedia con música *Las bodas de Camacho* (1784). Un modelo de recepción de la obra cervantina», en *Peregrinamente peregrinos, V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. A. Villar Lecumberri, Asociación de Cervantistas, Palma de Mallorca, 2004, pp. 1477-1500.
- Mendelssohn, F., *Die Hochzeit des Camacho (1825)*, Orchestra Anima Eterna, Conductor Jos van Immerseel, Channel Classics, Refer. CCS 5593.

La intuición del músico no podía ignorar el sentido teatral y musical de la escena quijotesca, que es indudablemente lo que le llevó a escenificarla y hacerla audible. No obstante los matices diferenciadores con respecto al escritor se basan principalmente en la síntesis de la escena, que en Cervantes es más detallada y con pormenores alegóricos más minuciosos. Por ejemplo el novelista incluye ocho ninfas, cuatro que acompañan a Cupido (la Poesía, Discreción, Buen Linaje y Valentía), y otras cuatro al Interés (Liberalidad, Dáviva, Tesoro, Posesión pacífica). Las primeras indudablemente relacionadas con la nobleza de alma y el valor (posiblemente hidalgo) y las segundas con la vida burguesa y propia de la hacienda. Dos modelos intencionados. En Mendelssohn la escena es un cortejo nupcial y el baile alegórico representa un combate entre la riqueza (*Reichtum*) y el amor. Pero lo que distingue el episodio en ambos autores es la intervención de don Quijote en la obra musical, ya que en Cervantes quien derruía el castillo alegórico era el gran bolsón de dinero que arrojaba sobre él el Interés, lo que en principio parecía una lección de desengaño muy cervantina acerca del poder de este, mientras que en Mendelssohn se revestía de la idea romántica que representó la abnegación ilusoria quijotesca al transmutar la escena y hacer intervenir al hidalgo en esta empresa digna de la lucha contra el imposible, contaminada, como hemos dicho, con el episodio de Maese Pedro. Por supuesto don Quijote se pone del lado del Amor a quien con su acción da el poder, clamando que este es todopoderoso y gritando «larga vida a los novios». En cierto modo el músico acertó con el lado noble y lúcido del hidalgo en su locura transformando hábilmente la escena alegórica que de ser un cuadro complejo y ambiguo se resume en una idea simple y directa más propia para una representación teatral en la que los elementos estéticos (música y danza) priman sobre los datos rigurosamente dirigidos al intelecto, aunque envueltos en poesía, pues no olvidemos que Cervantes hace intervenir a Cupido, la Poesía, el Interés y la Liberalidad, en versos que no podemos comentar aquí pero que reflejan el duelo entre dos tendencias: la aspiración ideal y el amor liberal (o basado en la dáviva). Dilema mucho más complicado que la síntesis sencilla del músico entre la riqueza y el amor. En la obra de Cervantes también intervenía don Quijote en las bodas reales en ayuda de Basilio, pero no en este episodio alegórico sino cuando los familiares de Camacho deciden arremeter contra aquel por la burla de que han sido objeto cuando comprenden que su muerte ha sido fingida. La obra de Mendelssohn acaba con el apaciguamiento de Camacho, quien furioso con

el engaño de que ha sido víctima arde en deseos de vengarse y solo se calmará cuando don Quijote le haga ver que el amor es guerra y que toda venganza es vana (en esto sigue punto por punto la idea y hasta frase cervantina), añade, sin embargo, que el cielo está al lado del pobre, lo que puede ser una apostilla al comentario del autor del *Quijote* cuando dijo que los amantes eran uno del otro por «disposición de los cielos», frase que encerraba cómo la inclinación amorosa perseverante a través de las dificultades era en cierto modo algo determinado por Dios. Al final todos quedan amigos y don Quijote marcha satisfecho de la tarea realizada.

Desde el punto de vista escénico y musical la escena concluyente es rápida, agitada con la intervención de todos los personajes y el coro. La determinación de don Quijote de asumir el amor de Basilio y Quiteria si es preciso con las armas proporciona tensión, a la que se unen las voces del coro de los parientes de Camacho negando ese amor y los amigos de Basilio afirmándolo. Al final, la pareja se congratula de su felicidad ignorando a sus adversarios mientras el coro al completo y al unísono grita vivas a Basilio y Quiteria. Este coro conclusivo se cierra enfáticamente con un redoble de timbal.

Concluyendo nosotros, podríamos decir que Mendelssohn ha agotado la fuente cervantina en sus pormenores esenciales, extrayendo de ella claramente y en síntesis escénica y musical los elementos de diseño festivo (danzas, bailes) yendo a las fuentes hispánicas, así como los factores de carácter teatral, como hemos podido comprobar, revelados en las situaciones diversas: acción en las fiestas, en las discusiones de los grupos y de los individuos, en la representación de la pequeña pieza alegórica, en las escenas nocturnas y en los mismos pasajes amorosos. Coros, arias, cantos, lamentos, gritos de pesar o de triunfo constituyen un caleidoscopio cervantino y a la vez muy mendelssohniano. El músico destaca los apartados sentimentales en las arias de Basilio y Quiteria, en los dúos y hasta en algunos conjuntos corales, como ya hemos señalado, los apartados melancólicos y nocturnales de Basilio en el bosque y de la propia Quiteria, el ajetreo y viveza de los parientes de Camacho. Y, si tuviéramos que indicar un pasaje donde se reúnen los caracteres más peculiares y a la vez más cervantinos del texto mendelssohniano, quizá fuese el de la representación alegórica, en la que el músico concentra lo mejor de las reminiscencias quijotescas con el espíritu romántico que le es propio y con los aspectos teatrales y musicales más relevantes de su obra.

- Moreno, Juan Carlos, «El romántico que tendía puentes entre épocas», *Scherzo*, 238 (2009), pp. 118-121.
- Nocilli, Cecilia, «La danza en *Las bodas de Camacho* (*Quijote*, II, 19-21). Reelaboración coreútica-teatral de momos y moriscas», en *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, ed. B. Lolo, Ministerio de Educación y Ciencia / Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 2007, pp. 595-607.
- Pinillos, María del Carmen, *Emblemas en el Quijote. El episodio de las bodas de Camacho*, *Criticón*, 71 (1997), pp. 93-104.
- Reverter, Arturo, «Mendelssohn y la literatura», *Scherzo*, 238 (2009), pp. 122-125.
- Ruiz Tarazona, Andrés, «Mendelssohn y España», *Scherzo*, 238 (2009), pp. 126-130.
- Rull, E., «En torno a un episodio del Persiles: Ruperta y Croriano», en *Peregrinamente peregrinos, V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. A. Villar Lecumberri, Asociación de Cervantistas, Palma de Mallorca, 2004, pp. 931-946.
- Suárez Miramón, Ana, «Procedimientos para introducir la pintura en *El Persiles*», en *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. C. Strosetzki, Asociación de Cervantistas / Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2011, p. 867-878.
- «Visualización teatral y alegórica en el *Persiles*», en *Peregrinamente peregrinos, V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. A. Villar Lecumberri, Asociación de Cervantistas, Palma de Mallorca, 2004, pp. 1027-1046.

El libreto del *Quijote* de Jules Massenet

MARIA CATERINA RUTA
Università di Palermo

La relación del *Quijote* con la música en los últimos años ha sido objeto de numerosos estudios de distinta extensión que deben su existencia en buena medida al proyecto de investigación interdisciplinar «Cervantes y el *Quijote* en la música», dirigido por Begoña Lolo y desarrollado en la Universidad Autónoma de Madrid desde el año 2000, y del que tenemos excelentes muestras en este congreso también por el componente ovetense del mismo. Especial atención se ha dedicado a los músicos italianos que muy pronto descubrieron las potencialidades teatrales que la obra maestra de Cervantes tenía y las explotaron ampliamente (Esquivál-Heinemann 2007, Presas 2011, y Scamuzzi 2007 y 2010).

El sector musical representa una forma especial de reescritura, categoría teórica de la que en años recientes se han analizado diferentes variantes. Muchos de nosotros tenemos algún pecado que confesar en este ámbito.¹

La utilización de la novela cervantina en el teatro o en el cine por su conocida complejidad plantea una doble articulación: se puede elegir la línea de las experiencias del caballero y de su escudero, digamos la línea horizontal, o elegir uno o más episodios, ya sea entre estas mismas pseudoaventuras ya sea entre las novelas insertadas en este eje. Por lo que se refiere a la música del siglo XVIII y en parte a la del XIX, algunos títulos, ya bastante conocidos, indican la preferencia por uno o por otro episodio, sin por eso dejar de aludir a elementos de la obra especialmente significativos.

En el caso del texto de la ópera elegida para este análisis, Jules Massenet utilizó el drama *Le chevalier de la longue figure* del escritor francés Jacques Le Lorrain, que Henri Cain, su colaborador habitual, convirtió en libreto. Más que adaptar al teatro la novela cervantina, Le Lorrain utilizó personajes y motivos del *Quijote* para construir un nuevo texto, según el gusto y la sensibilidad

¹ Por mi parte he tratado la versión en versos y dialecto siciliano del *Quijote* que Giovanni Meli compuso a finales del siglo XVIII (Ruta 2008 y 2011) y el libreto del *Don Quijote* de Manuel García, autor español que estrenó su ópera en Nueva York en 1827 (Ruta 2009).

de una época y un público totalmente diferentes de los de los siglos xvii y xviii. Es evidente que en este caso específico no estamos en presencia del único pasaje de una obra existente, ya novela ya comedia, a un libreto, como ocurre con muchas óperas, sino ante tres textos que hay que considerar en sucesión para identificar las diferencias que se van determinando entre el original de Cervantes y las dos versiones teatrales.

La *pièce* francesa se estrenó el tres de abril de 1904 en el Teatro Victor-Hugo de París y se publicó en 1906 (Le Lorrain 1906). El *Don Quichotte* se representó por primera vez el 19 de febrero de 1910 en la Ópera de Montecarlo. La crítica se planteó de inmediato la cuestión de la mayor o menor fidelidad del libreto a la obra de Cervantes, expresando distintas posiciones que se dividen entre quienes opinan que hay que considerar el libreto en sí mismo, prescindiendo del texto de origen, y quienes subrayan la distancia que separa a Cain del escritor español.² Me parece oportuno sintetizar el contenido del primer texto:

² Véase entre otros trabajos Van Moere (1986).

En el «Prólogo» de la versión de Le Lorrain la escena se sitúa en una plaza de Badajoz a la que se asoma una venta. Con el *Bachelier de Salamanque* están don Quijote y Sancho, los dos hambrientos. Amo y criado asisten a un baile que ejecutan las mozas de la zona. Don Quijote expresa su admiración por la levedad y gracia de las bailarinas con un discurso místico sobre la creación, expresión de una visión cósmica de extrema quietud espiritual. En el primer acto Dulcinea, una cortesana, hermosa, frívola y aburrida, en busca de nuevas atracciones que la puedan distraer de la monótona profusión de atenciones y dádivas con las que la miman sus amantes, en su tocador, se entretiene con sus enamorados entre los que don Juan parece ser el privilegiado de turno. Ella pide que le traigan «un monstre, quelque horreur dont s'effare mon âme / Épouvantablement!». Le anuncian la llegada de don Quijote, dibujando un retrato físico y moral del caballero bastante respetuoso del original español. Amo y escudero dialogan, al mesianismo profético del hidalgo se oponen las quejas del criado por la falta de los bienes materiales que lo aflige. Sin embargo, frente a las risas de los lacayos que ridiculizan al amo, Sancho se irrita y defiende sus ideales.

Maritorne, criada de Dulcinea, queda conmovida por la espiritualidad del caballero, que no deja de asombrar también a Dulcinea. En su conversación el hidalgo manifiesta la dimensión universal de su amor en un *crescendo* exaltador que desconcierta a la dama que pide un amor exclusivo. Para romper

el largo ayuno del héroe, Dulcinea lo invita a acompañarla en su *dinette* de manera que algo se le pase también a Sancho. Bebido su jerez, Dulcinea los despide prometiendo un nuevo encuentro.

En el segundo acto de noche, don Quijote, delante de la casa de Dulcinea, intenta cantar una serenata acompañándose con la guitarra y elogiando lo bello universal. El héroe pasa la noche entre peligros de duelos, ataques de los ladrones y tormentas. En un largo monólogo despliega todos los matices del amor que de la atracción sensual transcurre hacia la sublime mística de la comunión cósmica. El rechazo de su amor por parte de Dulcinea sume al caballero en un estado de profunda tristeza. Para confortarlo los enamorados de la dama le proponen recuperar un collar que un cruel bandido de la zona ha robado a la señora que ama. Don Quijote acepta el desafío, que resulta extremadamente peligroso.

Al comienzo del tercer acto, de noche en la sierra, el Bachelier alcanza a amo y escudero y les cuenta que ha derrotado y decapitado en un combate al famoso Caballero don Quijote de la Mancha. Se evita otro duelo entre los dos, pero se acercan los bandidos y los demás se escapan, dejando a don Quijote y a Sancho solos frente al enemigo. Animado por un sentimiento opuesto al del amo, Sancho quisiera mirar desde lejos el encuentro y de hecho los bandidos tiran al suelo al pobre héroe, solo en su ufano valor. Los ladrones maltratan y ofenden al caballero quien eleva al cielo una emocionada oración y pide que se acelere su muerte. Conmovido, el jefe de los bandidos le ayuda a levantarse y le pregunta quién es. La respuesta del caballero, larga y pausada, exalta el amor por la humanidad rebelde y que sufre; su heroica grandeza convence al malhechor a que devuelva el collar de Dulcinea.

Al comienzo del cuarto acto, amo y criado llegan a la casa de la dama, quien, aunque sensiblemente conmovida por la empresa de don Quijote, no cede a su amor recordándole su joven edad y el género de vida que ha elegido. En la conversación que sigue, todos los asistentes reconocen la misteriosa atracción que el caballero ejerce sobre ellos casi como nuevo profeta, pero no saben abandonar sus prejuicios. El acto se cierra con una larga tirada de Sancho en defensa del amo, en la que el criado toma en préstamo palabras del cristianismo como «rire de Jésus», «j'ai porté sa croix», «vécu son martyre».

En el epílogo, en una noche dulce y estrellada, don Quijote muestra un estado próximo a la muerte, en el largo diálogo con su escudero sigue manteniendo el tono profético del mesías esperando renacer «dans une humanité

nouvelle et rajeunie / Qui grandira superbe, avançant chaque jour / vers plus de vérité, de lumière et d'amour» (pp. 134-135). A Sancho le destina «l'Ile des Rêves» aconsejándole el más total desprecio de los bienes materiales y empujándole a seguir difundiendo sus ideas. En una continua intensificación del uso de palabras derivadas del léxico cristiano (apóstolo, oración, Dios, padrenuestro), cree ascender hacia una estrella, transposición de la belleza y juventud de Dulcinea, que con su aparecer y desaparecer indica el camino de la humanidad. Sancho tiene que cavar la fosa donde él descansará en armonía con la creación y la naturaleza.

Le Lorrain mantiene los tres personajes básicos de la obra cervantina: don Quijote, Sancho Panza y Dulcinea, pero los va modificando según un *crescendo* que, en mi opinión, procede de Sancho a don Quijote y de este a Dulcinea. De hecho, el cambio que sufre el personaje femenino es tal que transforma totalmente el significado de la Dulcinea cervantina. Convertir a la figura ideal concebida por la imaginación del hidalgo manchego en una cortesana, circundada por diversos enamorados que periódicamente disfrutan de sus favores con tal de que secunden sus caprichos y sean generosos, es operación osada que acentúa y en parte justifica la metamorfosis que el héroe manchego sufre en el nuevo texto. Si tal afirmación se me puede imputar, también se ve corroborada por la opinión de un experto musical: «La trahison la plus stupéfiante concerne bien évidemment Dulcinée. On n'arrive pas à s'expliquer comment Le Lorrain, et Cain après lui, ont pu transformer la paysanne Aldonza Lorenzo en une citadine éprise de l'amour et du plaisir, point de mire d'une cour de galants qui se disputent ses faveurs» (Brèque 1986).

Respecto al texto de Le Lorrain, Cain tuvo una actitud variable en el sentido de que a veces se toma la libertad de alterar el contexto, otras respeta al pie de la letra los versos de Le Lorrain.³ No faltan análisis de los parecidos y de las disonancias existentes entre los textos de los dos autores franceses. Entre otros recuerdo los de Dahlhaus (2010), Condé (1986), Costanzo (2010), Modugno (1994), Paduano (2005) y Lacchè (2007). Condé en línea de principio observa que, con la excepción del tercero y del quinto acto, en los que Cain reproduce en buena medida los versos de Le Lorrain, aunque aligerándolos, el libretista normalmente se toma muchas libertades. Sin embargo, la lectura consecutiva de la comedia y del libreto, más allá de los resultados de un cotejo puntual de las dos obras, deja la impresión de que en el conjunto el segundo ha

³ Doy un breve resumen del libreto: En la plaza de una ciudad extremeña cuatro galanes solicitan de la bella Dulcinea el don de una sonrisa. Ella está cantando lo efímero de la juventud, cuando llegan don Quijote y Sancho, el caballero le canta una serenata a la joven que reconoce como la «dama de sus pensamientos». La intervención de Dulcinea interrumpe un posible duelo entre don Quijote y Juan, el favorito de turno. En cambio de su amor la dama pide al caballero que recupere un precioso collar que un feroz bandido le ha robado. Camino de la sierra, don Quijote busca las rimas para una canción de amor mientras Sancho impreca contra las mujeres. De repente se enfrentan con las palas de los molinos y don Quijote es echado al aire. Llegados al refugio de los ladrones, se duermen hasta que estos los sorprenden. El criado huye y el amo cae en sus manos. Los bandidos se burlan de él y lo quieren matar. La fervida oración con que el caballero recomienda su alma a Dios, conmueve al jefe quien le restituye el collar y pide su bendición. En el patio de su casa Dulcinea tiene una fiesta y canta el placer de amar. En el momento de pasar a la mesa anuncian la llegada del hidalgo con su criado. La dama queda muy sorprendida por la restitución del collar, pero junto con los presentes se ríe de la oferta del caballero de casarse con él. En un diálogo apartado le revela su verdadera condición y, frente a las burlas de los convidados, exalta la sublime conducta del héroe. Sancho defiende con fuerza la nobleza de ánimo de su amo. En medio del bosque don Quijote, apoyado en sentido vertical a un árbol, se está muriendo. Le deja a Sancho su único bien, la «Isla de los sueños», deja de vivir mirando hacia una estrella que le llama con la voz de Dulcinea.

mantenido la misma aproximación del dramaturgo a la novela de Cervantes. El dibujo tanto de los personajes principales como de los secundarios guarda la misma línea interpretativa y coincide con el precedente en la metamorfosis que afecta en especial modo a don Quijote y a Dulcinea. Como ocurre en muchas de las refundiciones de la novela cervantina, el libretista francés no pierde la ocasión para introducir la escena de la batalla contra los molinos de viento, representación emblemática de la locura heroica de don Quijote, que seguramente ha llamado y sigue llamando la atención del público.

En su análisis del libreto de Cain, Guido Paduano observa que el cambio fundamental de la reescritura afecta a la locura del hidalgo: don Quijote ya no es el loco que la sociedad quiere marginar por su peligrosa diversidad o a lo sumo cínicamente divertirse con él. El caballero es un hombre conocido, como ocurre en la Segunda Parte de la novela, y en línea de principio respetado por su heroica bondad y su misericordiosa comunión con los menesterosos y humildes. Por lo que concierne a Dulcinea, Paduano se refiere a la tendencia del protagonista a repartir limosnas, señalada al comienzo del primer acto, y observa que ya Cervantes había transfigurado a la dama del Toboso en la pobre campesina de la cueva de Montesinos. La transformación no era nueva, aunque se produce de forma definitiva en el capítulo X de la Segunda Parte de la novela, su origen se remonta al momento en que Sancho identifica a la dama ideal con Aldonza Lorenzo, labradora con rasgos viriles infinitamente diferente de la silueta imaginada por el caballero. Sabemos que el retrato de Aldonza poco a poco destruye aquel perfil ideal hasta borrarlo del todo al final del viaje del caballero. Cuando Alonso Quijano renace, ya no nombra a Dulcinea, en su imaginación el fantasma se ha disuelto, la mujer solo persiste en la mente de Sancho que casi se ha convencido de su desencantamiento. Es por eso que Alonso Quijano desaparece de la escena de la vida en la aparente quietud de la que Cervantes nos quiere convencer. Considerando a Massenet, en *Mes souvenirs* el compositor declaró su preferencia por el audaz cambio del personaje que contribuiría a hacer la atmósfera de la ópera más alegre y bella y a justificar con el rechazo de su amor la muerte de don Quijote (Massenet 1912:264-265).

La alegre y maliciosa mujer de Badajoz, en cambio, sobrevive a la muerte del enamorado más sublime que ha tenido en su vida y, aunque conmovida por su espiritualidad, no tiene ninguna intención de cambiar de conducta. Cuando al comienzo del cuarto acto, ella, media Violeta Valéry y media Manon Lescaut,

junto con sus amigos anima los festejos que se están celebrando en su casa, tiene un momento de flaqueza y canta el aria:

Lorsque le temps d'amour a fui,
que reste-t-il de nos bonheurs
et des étés, lorsque la nuit
dans ses voiles ensevelit l'éclat des fleurs? (p. 24).

Y a la insistente demanda del caballero que se case con él y le siga en un camino de regeneración, contestará:

Oui, je souffre votre tristesse
et j'ai vraiment chagrin à vous désespérer.
Mais je dois vous désabuser,
je le dois, je le dois.
Et en n'acceptant pas
ce que vous proposez,
vrai, je vous prouve ainsi/ ma sincère tendresse.
Vous, ami, ami
ah, j'aurais de la peine en vous trompant (p. 33).⁴

El suyo es solo un amor mercenario y libre, que no se puede enfrenar en la dedición a un único enamorado. La regeneración que la heroína de la ópera *Thaïs* consigue, aunque condenando a su mismo salvador, Dulcinea no la puede alcanzar.⁵

A este propósito, muchos críticos citan la autoridad de Pierre Lalo para evidenciar el distinto genio de los dos autores: «Le caractère viril, sobre et grave du génie de Cervantès, sa gaité si forte, si profonde et subtile, n'ont rien de commun avec les grâces féminines, la sensibilité et la sensualité molles, qui sont les signes de l'art de M. Massenet» (Lalo 1911, citado por Van Moere 1986:85).

Tanto en el texto de *Le Lorrain* como en el de *Cain* la actitud bondadosa y filantrópica de don Quijote alcanza tonos de sublime espiritualidad; el nuevo personaje abandona sus fantasías caballerescas en busca de la comunión no solo con todos los seres de la creación, sino también con las manifestaciones más apacibles y encantadoras de la naturaleza.

⁴ Casi todos los comentaristas de la ópera han citado estos versos.

⁵ Observo entre paréntesis que a Massenet le atraía mucho el problema de la salvación, pero en circunstancias no fácilmente resolubles: *Thaïs*, salvándose, condena al infierno a su salvador, Manon condena a Des Grieux y se condena a sí misma y Marie Magdalène, personaje de la ópera con el mismo título, cuyo texto deriva de *La Vie de Jesus* de Renan, es por antonomasia la pecadora redimida por el Salvador.

La increíble empresa con el bandido, que le ha robado el collar a Dulcinea, tiene un desenlace positivo, a pesar de los gestos de violencia de los forajidos, por la conmoción que la altura moral de don Quijote suscita en el ladrón. A este respecto se ha recordado el episodio de los galeotes, que, en lugar de reconocer la peculiar idea de libertad que anima el comportamiento del caballero, como recompensa, lo someten a una lapidación. Sin embargo hay que recordar que en la Segunda Parte de la novela, camino de Barcelona, don Quijote se encuentra con Roque Guinart y con sus bandidos, que, después de quitarles todo a amo y criado, los reconocen, les devuelven sus pertenencias y en línea con las burlas que les suelen jugar todos los que han leído la Primera Parte, los atienden con mucho cuidado (II, 60-61). La escena de Le Lorrain y, sobre todo, la versión del libreto restituyen un episodio derivado de la mezcla de diferentes capítulos del *Quijote* exasperando los rasgos cristológicos que se han atribuido al hidalgo.

El mismo Sancho, por su parte, aparece totalmente dominado por la fuerza moral del amo y no permite que nadie se burle de su rara figura, de sus trajes y armadura. También Dulcinea vive momentos de inquieta conmoción que se presentan como pausas excepcionales en su caprichoso perseguir amores pasajeros y fáciles diversiones. Además, entre los galanes que la circundan, Rodríguez, el de mayor edad, siente admiración y respeto por don Quijote y lo defiende contra los irreverentes flechazos de sus compañeros.

Esta atmósfera de espontánea irradiación de la bondad del caballero se distingue del contexto burlesco de los diferentes ambientes del libro de Cervantes en los que don Quijote actúa, y desarrolla en extremo una de las facetas de la compleja personalidad del protagonista. Cervantes, aunque no se cansa de subrayar que escribió su narración fundamentalmente para el honesto regocijo y entretenimiento de los lectores, a los que recomienda abandonar la lectura de los malos libros de caballerías, de hecho realizó una obra sustancialmente polifónica y, por consiguiente, abierta a múltiples aproximaciones interpretativas. Los tonos proféticos y mesiánicos, que distinguen constantemente la conducta del don Quijote francés, lo acercan de manera evidente a la figura de Cristo, llamando a la memoria otras lecturas, más o menos contemporáneas de la obra cervantina, que ya se habían inclinado hacia interpretaciones similares.

Miguel de Unamuno, por ejemplo, convencido de esta potencialidad de significados, lee el texto de Cervantes como «epopeya profundamente cristiana»,

como el milagro que el personaje de don Quijote consiguió obrar en su autor, obligándole a escribir el monumento literario que quiso comentar en su *Vida de Don Quijote y Sancho*. Publicado en el año del tercer centenario de la aparición de la Primera Parte de la obra, es una excelente muestra de reescritura de un texto, que en el camino se convierte en la creación de una obra original. El libro del rector de Salamanca, precedido por varias señales del interés que el *Quijote* despertaba en la reflexión unamuniana (Navarro 1992:76-80), tiene que colocarse en su tiempo, en aquel clima especial de la cultura española entre finales del siglo XIX y comienzos del XX que iba buscando modelos humanos y soluciones políticas para la regeneración de una nación, que se había sumido en una profunda depresión espiritual y material (Morón Arroyo 1996). En la circunstancia histórica y existencial que el mismo Unamuno estaba viviendo, la novela de Cervantes podía indicar al pueblo español y al escritor vasco un camino de salvación. Por un lado el filósofo proyecta en la locura del caballero/santo los tormentosos conflictos entre razón y pasión, inteligencia y sentimiento, inmortalidad y muerte, que acuciaban su íntimo sentir. Por el otro la fe en la posible restauración de un mundo mejor encontraba en la utopía quijotesca un poderoso acicate hacia la lucha por la conquista de valores espirituales de más alta envergadura, de aquel sueño de inmortalidad que Alonso Quijano, dejándolo en herencia a Sancho Panza, había entregado al pueblo de su país.

Dando un paso atrás, hay que recordar que, a finales del siglo XIX, la interpretación de la figura de don Quijote, observada a la luz de la *imitatio Christi*, no era una novedad. La obra maestra cervantina había suscitado la admiración del escritor ruso Fëdor Dostoyevski, que en su producción literaria se ajustó a las categorías poéticas de la carnavalización y la polifonía, fundamentales para la historia de la novela moderna, según Michail Bachtin (1968).⁶ La influencia de la obra de Cervantes en la narrativa del escritor ruso, sin embargo, va más allá de los aspectos teóricos y encuentra en el Caballero de la Triste Figura un incentivo para que temas y personajes de su obra novelesca se desarrollen hasta sus extremas consecuencias. En el protagonista de *El idiota*, el príncipe Myškin, Dostoyevski crea una representación de bondad y belleza absolutas, según el modelo del Cristo evangélico y con la imagen en el fondo del hidalgo manchego, como se ha subrayado en algunos trabajos basados en la lectura de los borradores, las cartas y el *Diario de un escritor* de Dostoyevski (Bagno 1994, Ciccarello Di Blasi 1998, D'Agostino 2007),⁷ además de sus novelas.⁸ Sin embargo, cuando el escritor cree que la figura de don Quijote es bella porque

⁶ Su discípula Svetlana I. Piskunova (2007) ha defendido la afinidad estructural entre la novela de Dostoyevski y la de Cervantes, declarándose contraria a paralelos forzados entre los protagonistas de las dos obras sobre todo con relación a la interpretación cristológica.

⁷ Para tener una idea clara de la especial estructura del libro remito a Paolini (2008). En la «Introducción» a su tesis la estudiosa nos explica que en 1873 Dostoyevski publica quince «capítulos» de su «Diario del escritor» (*Dnevnik pisatelja*) en el periódico «Grazhdanin»; vuelve a utilizar este título en enero 1876 cuando empieza a publicar un «monodiarario», del que es editor, redactor y autor único, que saldrá cada mes hasta diciembre de 1877, con la excepción de un número doble en 1876 y otro en 1877. El objetivo era crear un volumen anual que reuniera las publicaciones mensuales. Verán la luz aun un fascículo único en 1880 y otro póstumo en enero de 1881.

⁸ Cito los estudios más recientes, en ellos se encuentran referencias bibliográficas más completas. Por no encontrar traducciones en español, he utilizado la edición italiana.

⁹ «La menzogna si salva con la menzogna», *Diario*, pp. 1078-1082. Después de una atenta lectura de este texto no creo que se pueda hablar de «apócrifo» por los numerosos indicios de la autoría del escritor ruso esparcidos en él.

¹⁰ Las palabras de M. Modugno (1994:294) explican claramente esta relación: «Non sappiamo se Massenet abbia pensato a trarre un'opera dal *Cyrano* d'un Rostand con cui era in rapporti più che amichevoli. È certo peraltro che al cuore di *Cyrano* egli giunse per l'interposta "longue figure" del *Don Quichotte* di Le Lorrain».

es ridícula y por eso suscita compasión en los demás (D'Agostino 2007:268), expresa un sentimiento distinto del que provoca el personaje de Massenet. El *Caballero de la larga figura* solo al comienzo de la ópera aparece ridículo. Los demás personajes, en cuanto lo escuchan predicar su credo, modifican su mirada, reconociendo la superior espiritualidad del caballero y se sienten invadidos por sentimientos de respetuosa devoción.

Maria Grazia Ciccarello Di Blasi (1998), al analizar el apócrifo cervantino del escritor ruso,⁹ opina que Dostoyevski adopta la utopía de don Quijote, no solo en la construcción de algunos personajes, sino también como metáfora del eslavofilismo que le hacía atribuir a la Rusia ortodoxa la misión salvadora de la Europa cristiana. La fe en la fuerza ejemplar del *Quijote* frente a las decadencias nacionales sería, en resumidas cuentas, otra de las relaciones que ponen en contacto al autor de *El Idiota* con Cervantes y por consiguiente con Miguel de Unamuno. Pero, nos advierte Maria D'Agostino (2007:278-281), a pesar de los muchos elementos culturales y existenciales que unen a los dos escritores del siglo XIX, todavía hay mucho que hacer para verificar en sus detalles eventuales convergencias y divergencias entre Cervantes y el novelista ruso y entre este y el filósofo vasco.

En la más general crisis de la cultura europea del fin del siglo XIX en Francia se difunde un rechazo del positivismo en nombre de la superación del materialismo y de la renovación de la sociedad contemporánea, especialmente corrompida en sus costumbres. Entre las diversas tendencias que caracterizan las últimas décadas del siglo es difícil distinguir plenamente los rasgos del decadentismo de los del simbolismo, sin olvidar las manifestaciones de una tardía metamorfosis del Romanticismo (Macchia, Colesanti, Guaraldo, Marchi, Rubino y Violato 1987a). La mezcla de sensualismo y misticismo, de espiritualidad cristiana y socialismo humanitario, que se produce en aquellos años, favorece la formación de actitudes muy próximas a la que Le Lorrain, Cain y Massenet comparten. En Francia nacen en este clima escritores como Paul Claudel y Charles Péguy, infundidos de gran espiritualidad, o corrientes como el unanimismo de los poetas que se reúnen alrededor de Jules Romains. Se puede recordar también que, por lo que concierne al personaje de don Quijote propuesto por Le Lorrain, más de un crítico lo ha acercado al protagonista del *Cirano de Bergerac* de Edmond Rostand (1897), su contemporáneo, por la generosa bondad con la que actúa durante toda la comedia y que triunfa en especial modo en la escena de su muerte (Modugno 1994:293, Lacchè 2007:454).¹⁰

En el campo musical en años anteriores se había estrenado el *Boris Godunov* de Musorgskij, ópera que alcanza uno de los momentos más poéticos en la escena de la muerte del zar. La comparación entre la muerte de los dos héroes merecería un atento análisis también en relación a la producción teórica sobre el *ars moriendi*, pero no es este el lugar para proceder en esta dirección.

No nos debe extrañar, por tanto, que en esta atmósfera cultural Le Lorrain escribiera un texto como *Le chevalier de la longue figure* y que Jules Massenet se dejara atraer por los personajes de Dulcinea y don Quijote, reinterpretados a partir de la lectura romántica, pero sustanciados por influencias tanto del realismo como por las del decadentismo. Si la ópera de aquella época necesitaba una protagonista de carne y hueso, encantadora y sensual, el filantropismo socialista sugería la transformación del personaje de don Quijote del hidalgo enfrascado en lecturas obsoletas en el nuevo redentor proyectado hacia la utopía de una humanidad alejada de los bienes materiales, de los encantos del poder y de la corrupción.

Bibliografía

- Bachtin, Michail, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it., Einaudi, Torino, 1968 [1963].
- Bagno, Vsevolod E., «El Quijote en los borradores de *El Idiota* de Dostoyevski», *Anales cervantinos*, XXXII (1994), pp. 265-270.
- Brèque, Jean-Michel, «Une flagrante usurpation d'identité», *Don Quichotte. Massenet. L'avant-scène opéra*, 93 (décembre 1986), pp. 4-11.
- Ciccarello Di Blasi, Maria Grazia, «Il Quijote "apócrifo" di Dostoevskij», *Critica del testo*, 1/3 (1998), pp. 967-983.
- Condé, Georges, «Don Quichotte. Commentaire musical et littéraire», *Don Quichotte. Massenet. L'avant-scène opéra*, 93 (décembre 1986), pp. 24-73.
- Costanzo, Marianna, «L'opera in breve», en *Don Quichotte*, libretto de sala, Teatro Massimo di Palermo, ottobre 2010 [1989], pp. 19-22.
- D'Agostino, Maria, «Un 'cavaliere santo' si aggira per l'Europa. Don Quijote fra Dostoevskij e Unamuno», en *La memoria e l'invenzione. Presenza dei classici nella letteratura spagnola del Novecento*, ed. M. D'Agostino, A. Di Benedetto y C. Perugini, pref. C. Perugini, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2007, pp. 267-281.
- Dahlhaus, Carl, «Jules Massenet, *Don Quichotte*», en *Don Quichotte*, libretto de sala, Teatro Massimo di Palermo, ottobre 2010 [1989], pp. 63-66.
- Dostoevskij, Fëdor, *Diario di uno scrittore*, intr. A. Torno, trad. y ensayo E. Lo Gatto, Bompiani, Milano, 2007.
- *El idiota*, versión directa del ruso y nota preliminar Juan López-Morillas, Alianza Editorial, Madrid, 2005.
- Esquivel-Heinemann, Bárbara P., «El Quijote en la música italiana de los siglos XVII y XIX», en *Cervantes y el «Quijote» en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, ed. B. Lolo, Ministerio de Educación y Ciencia / Centro de estudios Cervantinos, Madrid, 2007, pp. 171-186.

- Giuliani, Elisabeth, «“Don Quichotte” en musique. Liste des œuvres musicales adaptées ou inspirées de l’œuvre de Cervantès», *L’avant-scène opéra*, 93 (décembre 1986), pp. 89-94.
- Lacchè, Mara, «*Le chevalier à la triste figure* nell’immaginario musicale francese di inizio novecento: Il mito di Don Chisciotte nell’opera di Massenet, Ibert e Ravel», en *Cervantes y el «Quijote» en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, ed. B. Lolo, Ministerio de Educación y Ciencia / Centro de estudios Cervantinos, Madrid, 2007, pp. 443-461.
- Lalo, Pierre, «*Le Temps*, feuillet musical», 4 enero 1911.
- Le Lorrain, Jacques, *Le Chevalier de la Longue Figure (Don Quichotte). Drame héroïque en quatre actes, en vers avec Prologue et Épilogue (Précédé d’un portrait du poète et d’une notice sur sa vie et ses œuvres par J. Thorel)*, Joubert, Paris, 1906.
- Macchia, Giovanni, Massimo Colesanti, Enrico Guaraldo, Giovanni Marchi, Gianfranco Rubino, y Gabriella Violato, *La letteratura francese. Dal Romanticismo al Simbolismo*, t. IV, Edizioni Accademia, Milano, 1987a, pp. 438-500.
- *La letteratura francese. Il Novecento*, t. V, Edizioni Accademia, Milán, 1987b.
- Massenet, Jules, *Mes souvenirs 1848-1912*, Pierre Lafitte et C^{ie}, París, 1912.
- Modugno, Maurizio, «*Don Chisciotte*», en *Invito all’ascolto di Jules Massenet*, Mursia, Milano, 1994, pp. 292-297.
- Morón Arroyo, Ciriaco, *El «Alma de España»*. *Cien años de inseguridad*, Ediciones Nobel, Oviedo, 1996.
- Nommick, Yvan, «El *Quijote* en la música del siglo xx: metamorfosis, fantasías y nuevas visiones», en *Cervantes y el «Quijote» en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, ed. B. Lolo, Ministerio de Educación y Ciencia / Centro de estudios Cervantinos, Madrid, 2007, pp. 209-239.
- «Visiones de España en la música francesa del siglo xx de inspiración quijotesca», en *Visiones del «Quijote» en la música del siglo xx*, ed. B. Lolo, Ministerio de Ciencia e Innovación / Centro de estudios Cervantinos, Madrid, 2010, pp. 337-356.
- Paduano, Guido, «Il “Don Chisciotte” di Massenet senza follia», en *Se vuoi ballare. Le trasposizioni in musica dei classici europei*, UTET, Torino, 2005, pp. 19-35.
- Paolini, Sara, *L’unicità del diario di uno scrittore di F. M. Dostoevskij: anatomia di un genere “senza intreccio”*, tesis del Dottorato di ricerca in Letterature straniere e Scienza della letteratura dell’Università degli Studi di Verona, ciclo XIX, 2008.
- Piskunova, Svetlana I., «Except the Four of Us: *The Idiot* as a Reflection of *Don Quixote de la Mancha*», *Russian Studies in Literature*, 44, 1 (winter 2007-2008), pp. 24-48.
- Presas, Adela, «*Il furioso all’isola di San Domingo*, de Gaetano Donizetti (1833) o la locura de Cardenio en la opera italiana», en *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. C. Strosetzki, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2011, pp. 749-758.
- Ruta, Maria Caterina, *Memoria del «Quijote»*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2008.
- «Don Quijote y Cardenio cantan. El libreto del *Don Chisciotte* de Manuel García», en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, ed. J. Álvarez Barrientos, Ó. Cornago Bernal, A. Madroñal Durán y C. Menéndez-Onrubia, C.S.I.C., Madrid, 2009, pp. 969-981.
- «La rivisitazione del *Chisciotte* di Giovanni Meli», en *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, vol. III, ed. A. Baldissera, G. Mazzocchi y P. Pintacuda, Editore Ibis, Como, 2011, pp. 527-542.
- Scamuzzi, Iole, *Encantamiento y transfiguración. Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos xvii y xviii*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2007.
- *Il “curioso impertinente” fra Spagna e Italia*, Edizioni dell’Orso, Alessandria, 2010.
- Unamuno, Miguel de, *Vida de Don Quijote y Sancho*, ed. A. Navarro, Cátedra, Madrid, 1992 [1905].
- Van Moere, Didier, «Don Quichotte au feu de la presse», *L’avant-scène opéra*, 93 (décembre 1986), pp. 84-88.

La recepción de Marcela en *The Comical History of Don Quixote*

RAQUEL SERRANO GONZÁLEZ
Universidad de Oviedo

Entre los capítulos XI y XIV de la Primera Parte del *Quijote*, se narra el episodio de Marcela y Grisóstomo, una de las historias intercaladas que mayor atención ha recibido por parte de la crítica. Grisóstomo, un joven culto y adinerado, se enamora de Marcela, una huérfana famosa por su espectacular hermosura y abundantes riquezas. A pesar de sus numerosos pretendientes, la muchacha no se muestra dispuesta a asumir «la carga del matrimonio» (*Quijote* ed. Rico, p. 107), por lo que decide vestirse como pastora e iniciar una vida libre en el campo. Ante esta determinación, Grisóstomo no duda en ponerse los hábitos de pastor y seguir a su amada, quien rechaza amablemente todas sus proposiciones. La tajante negativa de la joven a contraer matrimonio acaba por desesperar a su pretendiente, el cual toma la determinación de poner fin a su infeliz existencia. Los pastores que acuden al entierro de Grisóstomo culpan a Marcela del fatal acontecimiento, lo que ocasiona que la joven se presente en el funeral para defenderse de tan grave acusación y entonar su famoso canto a la libertad.

El personaje de Marcela ha suscitado reacciones muy dispares en los numerosos estudios que tienen por objeto el análisis de este episodio: mientras algunos autores (Poggioli 1959, Sieber 1974, McGaha 1977, Herrero 1978) critican su rechazo al orden social establecido, otros (Jehenson 1990, Navarro 1993, Laffey 1997, Gabriele 2003) alaban la capacidad de la pastora de subvertir un discurso que relega a la mujer al rol de objeto del deseo masculino. Las valoraciones negativas de este personaje dirigen sus críticas hacia la resistencia de Marcela a encarnar el rol tradicional de feminidad en el que la inscriben los discursos caballeresco y pastoril. Sin embargo, esta misma resistencia constituye el motivo por el que otros autores, más recientemente, han comenzado

a celebrar la existencia de un personaje femenino cuya subversión del orden establecido resulta tan poco convencional en la literatura barroca.

Entre los años 1694 y 1696, Thomas D'Urfey escribe las tres partes de la primera adaptación teatral en lengua inglesa que se conserva del *Quijote*: *The Comical History of Don Quixote*. Significativamente, el episodio de Marcela y Grisóstomo, narrado en las dos primeras partes, se encuentra entre los que más alteraciones sufren con respecto al original: la pastora acaba por encarnar, en lugar de subvertir, la imagen tradicional de feminidad. A continuación se establece una comparación entre los textos de Cervantes y D'Urfey mediante la que se pretende demostrar que, mientras el primero es capaz de subvertir las construcciones de género prescriptivas y cuestionar eficazmente la validez del orden establecido, el segundo contiene las modificaciones necesarias para legitimar el régimen social dominante.

El lector del *Quijote* conoce la historia a través de las narraciones de varios personajes masculinos. El primero, un cabrero llamado Pedro, proporciona la primera de numerosas descripciones negativas de la pastora:

Pues sabed, prosiguió el mozo, que murió esta mañana aquel famoso pastor estudiante llamado Grisóstomo, y se murmura que ha muerto de amores de aquella endiablada moza de Marcela, la hija de Guillermo el rico, aquella que se anda en hábito de pastora por esos andurriales (*Quijote* ed. Rico, p. 103).

La construcción del carácter de Marcela como demoníaco trasciende la ficción y se traslada a la crítica literaria. Por ejemplo, Javier Herrero (1978:296) se refiere a ella como «un instrumento del demonio del amor»¹ y la acusa de hechizar y envenenar el alma de Grisóstomo.

La demonización de la pastora se deriva de la amenaza que supone su negativa a encarnar el ideal hegemónico de feminidad. Las dos alternativas prescritas por la tradición para una joven de su clase social en la España de la época eran el matrimonio y el convento. Ambas opciones implicaban el sometimiento de la mujer a la autoridad masculina y mediante su naturalización se contribuía a legitimar el orden social dominante. La validación de este orden se articulaba en una serie de discursos de diversa índole, como el religioso y el literario. Según el Génesis, Dios creó a la mujer para asistir y acompañar al hombre, lo que convierte al amor conyugal en la razón de ser femenina. Por tanto, la aversión al matrimonio que muestra Marcela se interpretaba como un

¹ «An instrument of the demon of love.»

rechazo no solamente del orden social, sino también del divino. Su resistencia a encarnar el ideal de feminidad prescrito en un texto con tanta autoridad como la Biblia la convierte en el objeto de valoraciones muy negativas, tanto por parte de los pastores como de los críticos literarios. Por ejemplo, Renato Poggioli (1959) interpreta en la actitud de Marcela un rechazo no solamente de las convenciones pastoriles, sino también del mandato cristiano de amar.

La literatura española del Siglo de Oro constituye otro de los discursos que contribuye a legitimar la institución del matrimonio como el destino inexorable de la mujer. El tipo literario de la mujer esquiva, el cual gozaba de gran popularidad entre los dramaturgos de la época, se utilizaba con frecuencia para este propósito. Melveena McKendrick (1983) señala que las obras que desarrollan este tipo suelen finalizar, tal y como institucionalizó Lope de Vega, con la feliz sumisión de la heroína al «yugo blando» del matrimonio. En el siglo xvii, se consideraba que las jerarquías de poder que regían la institución de la familia constituían una analogía de todas las relaciones que se establecían en la sociedad. Por tanto, el matrimonio se utilizaba al final de las obras literarias como símbolo de la restauración y legitimación del orden social dominante. En este contexto, el personaje de Marcela debe entenderse como una amenaza que trasciende la esfera privada y afecta a la estabilidad del orden público. Además, la decisión de la pastora también supone una amenaza para los intereses económicos dominantes, ya que el matrimonio y la procreación dentro del mismo aseguraban la transmisión de poder y propiedades de padres a hijos varones primogénitos. Pedro muestra consciencia de los perjuicios materiales que la postura de Marcela entraña para el orden establecido afirmando que «con esta manera de condición hace más daño en esta tierra que si por ella entrara la pestilencia» (*Quijote* ed. Rico, p. 108). La resistencia de la pastora a contribuir a perpetuar el régimen socioeconómico dominante también le ha ocasionado valoraciones negativas por parte de la crítica literaria. Por ejemplo, Harry Sieber (1974) considera que su actitud denota una reprochable falta de compromiso con el rol que debería desempeñar en la historia y en la sociedad.

El reto que la actitud de Marcela implica para la perpetuación del statu quo se resuelve en el discurso de Pedro a través de la demonización de la pastora y de su construcción como una amenaza a la estabilidad social. Ambrosio, el segundo personaje a partir de cuya narrativa se conoce el episodio, refuerza esta construcción calificando a Marcela de «enemiga mortal del linaje

humano» (*Quijote* ed. Rico, p. 117). La relación entre ambos pastores se describe a través de una serie de oposiciones binarias que asignan a Grisóstomo el papel de víctima de la crueldad e ingratitud de su amada. En dicha relación, Grisóstomo «quiso bien, fue aborrecido; adoró, fue desdeñado; rogó a una fiera, importunó a un mármol, (...) sirvió a la ingratitud, de quien alcanzó por premio ser despojos de la muerte en mitad de la carrera de su vida» (*Quijote* ed. Rico, p. 118). Finalmente, el texto cervantino brinda al difunto pastor la oportunidad de dar su propia versión de la historia. En su «Canción desesperada», un poema que Grisóstomo compuso antes de morir y a cuya lectura se procede en su entierro, se inmortaliza la crueldad y culpabilidad de Marcela.

Las intervenciones de Pedro, Ambrosio y Grisóstomo contribuyen a legitimar las identidades de género hegemónicas representando a la pastora como una amenaza a un orden social que definen como natural. Sin embargo, sus parlamentos contienen una serie de contradicciones que contribuyen a subvertir la lógica de la ideología dominante y que la propia Marcela utilizará en su discurso para este propósito. Pedro la alaba por no haber «dado indicio, ni por semejas, que venga en menoscabo de su honestidad y recato» (*Quijote* ed. Rico, p. 107) y reconoce que a ninguno de sus pretendientes ha «dado alguna pequeña esperanza de alcanzar su deseo» (*Quijote* ed. Rico, p. 108). Ambrosio, mejor amigo y acérrimo defensor de Grisóstomo, reconoce que los celos que motivaron el suicidio del pastor eran «imaginados» (*Quijote* ed. Rico, p. 124) y las sospechas que albergaba sobre la castidad de Marcela «temidas como si fueran verdaderas» (*Quijote* ed. Rico, p. 124). Sin embargo, a pesar de estas concesiones, la crueldad, arrogancia e ingratitud de la pastora no se ponen en entredicho. Incapaces de aceptar su decisión de no corresponder los sentimientos de Grisóstomo, los personajes masculinos interpretan la historia de Marcela aplicando las convenciones de un género literario reconocible: la novela pastoril. A pesar de que las fisuras y contradicciones que Cervantes muestra subyacen a la clasificación de Marcela como una «esquiva hermosa ingrata» (*Quijote* ed. Rico, p. 129), Pedro, Ambrosio y Grisóstomo insisten en inscribirla en este género literario.

Tras la lectura de la «Canción desesperada», la pastora hace su aparición en el entierro y, por primera vez en el episodio, toma el control de la narración. De esta manera, deja de ser el objeto de los lamentos y los deseos de los pastores para convertirse en sujeto y proporcionar su propia versión de la historia. Su mera intervención ya supone una subversión de las construcciones tradicionales de

género, las cuales prescriben el silencio como una virtud esencialmente femenina. La actitud transgresora de Marcela vuelve a convertirla en objeto de valoraciones negativas por parte de algunos críticos literarios. Por ejemplo, Michael McGaha (1997:34) considera que «un mínimo de humanidad y respeto por el hombre que se suicidó por su amor tendría que haberla obligado a guardar silencio»² y Diego Clemencín (*Quijote* ed. 1833, p. 302) califica a Grisóstomo de «majadero» por «morirse por una hembra tan ladina y habladora».

Desde una perspectiva tradicional, el discurso de Marcela, que Mary Mackey (1974) define como regido por las convenciones de la retórica clásica occidental, constituye un medio de expresión esencialmente masculino. Por tanto, la naturaleza del parlamento de la pastora también contribuye a subvertir las identidades de género dominantes y explica algunas de las críticas de la historia de su recepción, como la siguiente afirmación de Diego Clemencín:

Esta clase de discreción escolástica sienta muy mal á una doncellita. Marcela más bien parece una muger de mundo, docta en materias de amor y en la metafísica de las pasiones, que una joven tímida, candorosa y sensible. (...) ¿Cómo puede ser que interese? (*Quijote* ed. 1833, p. 306).

A través de su parlamento, Marcela rebate, con lógica y coherencia argumentativa, las asunciones sobre las que los pastores construyeron sus críticas. La joven se resiste a aceptar que su belleza deba a obligarla a reciprocitar los sentimientos que involuntariamente despierta en sus pretendientes, especialmente cuando su honestidad con ellos ha sido intachable. De este razonamiento concluye que «si los deseos se sustentan con esperanzas, no habiendo dado yo alguna a Grisóstomo, ni a otro alguno el fin de ninguno de ellos, bien se puede decir que antes le mató su porfía que mi crueldad» (*Quijote* ed. Rico, p. 126). Mediante su intervención, logra subvertir el estereotipo de la mujer esquiva que construye el género pastoril. Esta subversión es legitimada por don Quijote, quien afirma públicamente que la pastora está libre de toda culpa y se muestra dispuesto a enfrentarse a quien ose perseguirla. No obstante, al clasificarla dentro del grupo de las «doncellas menesterosas» (*Quijote* ed. Rico, p. 128), vuelve a definirla según las convenciones de otro género literario que prescribe la objetificación femenina: el caballeresco. Sin embargo, a través de su parlamento, Marcela ha demostrado no tener nada en común con las damiselas en apuros cuyo honor es defendido por un valeroso caballero. La pastora

² «A modicum of humanity and respect for the man who killed himself out of love for her would surely have compelled her to keep silence.»

³ «A Young beautiful Sheperdess who hates Mankind, and by her Scorn occasions the Death of Chrysostom.»

⁴ «Cruel Tigress», «fair Murdress», «very Devil in an Angel's Shape».

⁵ «An admirable Scholar, rare Musician, Learn'd without Pride, and Valiant without Passion.»

⁶ «Virtue, Sense, Renown, and manly Grace.»

⁷ «His Merit (...) would Love In any generous Woman.»

se niega a formar parte de cualquier orden, social o literario, que se base en la pasividad femenina para su perpetuación.

En *The Comical History of Don Quixote*, D'Urfey no se cuestiona la culpabilidad de Marcella en la muerte de Chrysostom. La primera alusión a la pastora la constituye la definición que el propio autor proporciona de ella: «Una joven y bella pastora que odia al género masculino, y con su desprecio ocasiona la muerte de Grisóstomo» (*Quixote*, p. 8).³ De esta manera, mucho antes de que Marcella entre en escena, su responsabilidad en el trágico final de su pretendiente queda bien patente y revestida de la autoridad que la voz del dramaturgo le confiere.

Al igual que ocurría en la versión de Cervantes, los pastores a través de los cuales el receptor conoce el episodio describen a Chrysostom como la inocente víctima de la extrema crueldad de Marcella. El carácter malvado que se atribuye a la joven contrasta intensamente con la descripción que se proporciona del difunto pastor, lo cual contribuye a subrayar la culpabilidad de Marcella. Mientras a ella se la define como «cruel tigresa» (II, ii, p. 30), «hermosa asesina» (II, ii, p. 31) y «el mismo demonio en cuerpo de ángel» (II, ii, p. 35),⁴ a Chrysostom se le describe como «un estudiante admirable, músico excepcional, docto sin orgullo y valiente sin pasión» (II, ii, p. 31),⁵ y se le atribuyen características tan positivamente valoradas como «virtud, sensatez, renombre y donaire caballeroso» (II, ii, p. 32).⁶ La construcción del pastor como epítome de la virtud, según el criterio de Ambrosio, debería ser condición suficiente para que Marcella reciprocara sus sentimientos: «Su mérito (...) debería inspirar amor en cualquier mujer generosa» (II, ii, p. 36).⁷ Al igual que ocurría en el *Quijote*, la construcción de la mujer como objeto del deseo masculino se naturaliza a través de la demonización de la disidencia. La pastora de Thomas D'Urfey también se convierte en el blanco de acusaciones de ingratitud por su negativa a encarnar el ideal tradicional de feminidad.

Los personajes conocedores de la historia contribuyen a la demonización de Marcella convirtiendo a la joven en el objeto de una sátira antifeminista. Este género literario proliferó especialmente en la escena inglesa de finales del siglo xvii, momento en que el desorden social constituía una preocupación de grandes dimensiones. En menos de cincuenta años, los británicos habían vivido la guerra civil (1642-1649), el interregno puritano (1649-1660), la restauración de la monarquía en la figura de Carlos II (1660), el controvertido reinado del católico Jacobo II (1685-1688) y su posterior derrocamiento en la

Revolución Gloriosa (1688). En este contexto, los recién inaugurados teatros constituyeron un valioso vehículo para contener los elementos subversivos que podían destruir la estabilidad social. En las sátiras de la época, el género femenino encarnaba la ausencia de orden que preocupaba a las clases dominantes y que amenazaba la perpetuación del régimen patriarcal.

Haciendo uso de las convenciones de este tipo de literatura, Ambrosio describe a la mujer como una Eva cruel y tentadora que utiliza su atractivo físico para seducir al hombre y reclamar sobre él un poder que no le corresponde. Así afirma: «¡Bárbaras mujeres! El Cielo os creó hermosas para dar placer, no para matar (...). Sin embargo, vosotras, colmadas de la ancestral malicia de la Serpiente, conociendo este poder, lo convertís en nuestra perdición» (II, ii, p. 33).⁸ A través de esta aserción, el pastor naturaliza la construcción de la mujer como objeto del deseo masculino: la legítima función de la belleza es deleitar al espectador y la no reciprocidad en los sentimientos constituye un rechazo del orden natural de las cosas y del mandato divino. De esta manera, el discurso dominante logra contener el potencial subversivo que se atribuía a la belleza femenina.

Al igual que la heroína de Cervantes, la pastora de Thomas D'Urfey hace su aparición en el funeral para proporcionar su propia versión de la historia. Su acceso al discurso también le brinda la oportunidad de defenderse de las acusaciones de los pastores y subvertir la ideología dominante. Como su predecesora en el *Quijote*, Marcella muestra consciencia de los sentimientos que su belleza provoca en los personajes masculinos. Sin embargo, en lugar de invalidar, a través de la lógica y del razonamiento deductivo, su obligación de corresponder estos sentimientos, la pastora corrobora su intención de aprovecharse de su atractivo físico para dominar a los hombres, a los que dirige las siguientes palabras: «La belleza es un encanto contra el que queréis un hechizo (...) / pero mientras vuestro destino esté sometido a mi dominio / conoceré mi poder y los hombres tendréis que obedecer» (II, ii, p. 37).⁹

A través de su parlamento, Marcella decide encarnar, en lugar de subvertir, la construcción de feminidad articulada en el género satírico. Esta decisión le acarrea las críticas de Sancho, quien, no pronunciándose en el *Quijote*, en la versión de D'Urfey la considera «demasiado cotilla como para ser de gran valía» (II, ii, p. 36).¹⁰ El caballero es el único personaje que se muestra a favor de la pastora, por cuya defensa está dispuesto a luchar. Sin embargo, el rol que le otorga es el de la damisela en apuros, un constructo textual que le

⁸ «Oh barbarous Women! The Sacred Powers above lent ye Beauty to give Delight, not kill (...); yet you all, fill'd with the old Serpent's primitive Mischief, knowing that Power – convert it to our Ruin.»

⁹ «Beauty's a Charm 'gainst which you want a Spell. (...) / But while your Fate's submitted to my Sway, / I know my Power, and Men shall obey.»

¹⁰ «Too much a Tattler to be of any great quality.»

¹¹ «The force of those hot Flames, that burnt the Life out of the Noble *Chrysostom*.»

¹² «But since your Words have no bewitching Arts, / No Charm your Person, nor your Eyes no Darts; / Happy Marcella, who no Danger sees, / Untouch'd by Love, does neither burn no freeze.»

¹³ «A Maid in her Distress.»

¹⁴ «What a strange, coy, wild, impertinent, unnatural thing hast thou been hitherto?»

¹⁵ «I will not have those Beauties lost thro' Pride.»

permite alimentar la fantasía de que ejerce la caballería andante. Además, las constantes burlas que los pastores hacen sobre la demencia de tan excéntrico personaje contribuyen a invalidar la opinión del caballero. Ambrosio, por su parte, expresa su deseo de vengar la muerte de su difunto amigo y anhela un poder que le permita obligar a Marcella a sentir «la fuerza de las calientes llamas que consumieron la vida del noble Grisóstomo» (II, ii, p. 36).¹¹ La pastora responde mofándose de las palabras de Ambrosio y reafirmando el poder que le otorga su renuncia al amor y a la sexualidad: «Pero como tus palabras no tienen poderes hechiceros / Ni tus ojos dardos, ni tu persona encantamientos / Sin ver peligro alguno, la feliz Marcella / Ajena al amor, ni arde ni se congela» (II, ii, p. 36).¹² Sin embargo, el deseo expresado por Ambrosio constituye un anticipo del final de la obra, en el cual la pastora arderá literalmente con el fuego devastador de la pasión que comenzará a sentir por el amigo de Grisóstomo.

En la segunda parte de *The Comical History of Don Quixote*, Marcella acaba encarnando la imagen tradicional de feminidad que en la primera parte rechazaba con tanto ahínco. El rol de objeto que se negaba a desempeñar se vuelve ineludible cuando Diego intenta abusar sexualmente de ella. Irónicamente, Marcella pide la ayuda de cualquier alma caritativa dispuesta a socorrer a «una damisela en apuros» (II, i, p. 122),¹³ asumiendo así el papel de Dulcinea, epítome de la objetificación femenina en el *Quijote*. La resolución de Diego se debe a la inicial negativa de la pastora a convertirse en objeto de deseo, rol que él vuelve a naturalizar mediante intervenciones como «¿qué cosa tan extraña, evasiva, impertinente y antinatural has sido hasta ahora?» (II, i, p. 123)¹⁴ o «no permitiré que las bellezas que la naturaleza creó para el disfrute se pierdan por orgullo» (II, i, p. 123).¹⁵

El caballero que acude al rescate de Marcella resulta no ser otro que Ambrosio, cuya valentía y generosidad enamoran a la pastora. Sin embargo, el amigo de Chrysostom continúa mostrando un desdén absoluto hacia el género femenino y se niega rotundamente a corresponder los sentimientos de la joven. La respuesta de Marcella ante la negativa de su amado resulta completamente humillante. A pesar del constante desprecio al que este la somete, ella trata de ganarse su aprobación pronunciando una sátira antifeminista, para posteriormente arrepentirse de haber alimentado la vanidad de Ambrosio a través de la ridiculización de su propio género. Sin embargo, tras un breve e infructuoso intento de recuperar el rol de mujer esquivada y la posición de poder que este le

garantizaba, Marcella acaba sometiéndose por completo al discurso dominante y dirigiéndose a «todas las doncellas obstinadas» (III, iii, p. 144)¹⁶ que componen la audiencia, les hace la siguiente recomendación: «Desde ahora nunca sacrifi-quéis vuestro amor por orgullo: / Tomad, mientras podáis, al hombre amable y digno, / No vayáis, de rechazarlo, como yo a arrepentiros» (III, ii, p. 144).¹⁷

A través de esta intervención, la pastora valida el ideal de feminidad previamente naturalizado por Ambrosio y por Diego, según el cual la mujer debe corresponder el afecto masculino. La no reciprocidad se explica a través de la construcción de la misma como arrogante, hipócrita y obstinada. En un contexto en que el discurso hegemónico definía el matrimonio como la piedra angular de la estabilidad política, económica y social, la libertad de elección de las mujeres constituía una potente amenaza al orden establecido. Thomas D'Urfey contribuye a construir y contener esta amenaza a través de la escenificación del arrepentimiento de Marcella, quien se dirige a las espectadoras para aconsejarles que se muestren dispuestas a encarnar el ideal tradicional de feminidad.

El constante desprecio al que la somete Ambrosio acaba por desatar la locura de la pastora, cuya presencia física en el escenario refuerza la construcción de la mujer como objeto del deseo masculino. Encarnada por Anne Bracegirdle, actriz reputada por su gran atractivo físico, Marcella comienza a mostrar claros síntomas de lujuria, definida por el discurso médico imperante como el principal indicador de la locura de amor femenina. Su intervención en la obra finaliza con la representación de una canción compuesta por John Eccles titulada «I Burn, I Burn», la cual, a través de constantes referencias al fuego ardiente de la pasión, proporciona a la actriz la ocasión de exhibir sus encantos ante la audiencia masculina. De esta manera, en lugar de escenificar la subversión llevada a cabo por la pastora cervantina, Thomas D'Urfey utiliza la imagen real de la mujer y su acceso al discurso para convertirla en objeto sexual y legitimar así el orden social dominante.

En conclusión, el episodio de Marcela y Grisóstomo en el *Quijote* puede interpretarse como una subversión eficaz de un orden social que prescribía el matrimonio como el destino ineludible de la mujer. La resistencia de la pastora a encarnar el rol de feminidad sobre el que se asienta dicho orden le ha acarreado juicios muy negativos, no solamente por parte de los pastores de Sierra Morena, sino también de algunos críticos literarios. En su versión de la historia, Thomas D'Urfey elimina el potencial subversivo del texto cervantino que encontró tanta oposición dentro y fuera de la ficción. Para ello, define a

¹⁶ «All stubborn Maids.»

¹⁷ «Henceforth ne'er sacrifice your Love to Pride: / Take whilst you can, the kind deserving He, / Lest, in refusing, you repent like me.»

Marcella como un personaje cruel, egoísta, arrogante y falso, naturalizando el régimen social dominante a través de la demonización de la disidencia. La propia pastora contribuye a legitimar el statu quo reconociendo su error y aconsejando directa y encarecidamente a la audiencia femenina que no siga su ejemplo. Por último, el dramaturgo decide castigar a Marcella por su inicial negativa a aceptar la objetificación a la que el discurso hegemónico trata de someterla. La pastora cae presa de la locura de amor e intenta sin éxito seducir a un reticente Ambrosio, quien la somete a constantes humillaciones. De esta manera, en un momento en que la presencia de las mujeres en los escenarios constituía una novedad histórica y contenía un potencial subversivo innegable, Thomas D'Urfey emplea el cuerpo y la voz femeninos no para cuestionar, sino para validar un orden social que depende de la objetificación de la mujer para su perpetuación.

Bibliografía

- Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, parte I, tomo I, comentado por Diego Clemencín, D. E. Aguado, Madrid, 1833.
- *Don Quijote de La Mancha*, ed. Francisco Rico, Punto de Lectura, Madrid, 2009.
- D'Urfey, Thomas, *The Comical History of Don Quixote*, J. Darby et al., London, 1729.
- Gabriele, John. P., «Competing Narrative Discourses: (Fe)Male Fabulation in the Episode of Grisóstomo and Marcela», *Hispanic Review*, 71.4 (2003), pp. 507-524.
- Herrero, Javier, «Arcadia's Inferno: Cervantes' attack on pastoral», *Bulletin of Hispanic Studies*, 55.4 (1978), pp. 289-299.
- Jehenson, Yvonne, «The Pastoral Episode in Cervantes' *Don Quijote*: Marcela Once Again», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 10, 2 (1990), pp. 15-35.
- Laffey, Le-Ann, «Marcela and the Chivalric Tradition: The Free Spirit Who Refuses to be Inscribed», *Romance Languages Annual*, 9 (1997), pp. 550-554.
- Mackey, Mary, «Rhetoric and Characterization in *Don Quijote*», *Hispanic Review*, 42.1 (1974), pp. 51-66.
- McGaha, Michael D., «The Sources and Meaning of the Grisóstomo-Marcela Episode in the 1605 *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 16 (1977), pp. 33-69.
- McKendrick, Melveena, «Women Against Wedlock: The Reluctant Brides of Golden Age Drama», en *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, ed. B. Miller, University of California Press, Bekerley / Los Angeles, 1983, pp. 115-146.
- Navarro, Emilia, «Manual Control: "Regulatory Fictions" and their Discontents», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 13, 2 (1993), pp. 17-35.
- Poggioli, Renato, «The Pastoral of the Self», *Daedalus*, 88 (1959), pp. 686-699.
- Sieber, Harry, «Society and the Pastoral Vision in the Marcela-Grisóstomo Episode of *Don Quijote*», en *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su ochenta aniversario*, ed. Josep M. Solà-Solà, Alessandro Crisafulli y Bruno Damiani, Hispam, Barcelona, 1974, pp. 185-196.

Dos adaptaciones literarias de *Don Quijote* en Serbia

JASNA STOJANOVIĆ

Universidad de Belgrado, Serbia

La cultura y la literatura serbias cuentan hoy día con trece adaptaciones literarias de *Don Quijote*, publicadas desde 1862 hasta 2010 (nos referimos solo a las primeras ediciones, porque reediciones ha habido muchas más). Entre ellas se encuentran: a) dos adaptaciones destinadas al público lector en general, b) dos versiones «escolares» (lecturas obligatorias para alumnos de instituto), y c) nueve adaptaciones juveniles e infantiles.

La historia de la traducción de *Don Quijote* al serbio empieza por adaptaciones y traducciones de fragmentos de la novela, a mediados del siglo XIX. No obstante, hay que subrayar que el público letrado leía la obra bastante antes, en versiones francesas o alemanas. Era una vía lógica dado que en nuestra región no había mucha tradición hispánica; las relaciones políticas, económicas y culturales entre los dos países eran casi inexistentes y los únicos intermediarios culturales (por utilizar este viejo sintagma de la escuela comparatista francesa) eran los sefardíes, radicados en los Balcanes ya desde principios del siglo XVI.

La primera traducción serbia integral, vertida directamente del castellano, data de 1895-1896; su autor es Djordje Popović (Stojanović 2006:57-72). Antes de ella, en el siglo XIX se publican dos adaptaciones: en 1862 y en 1882.

La versión de 1862 aparece primero en el suplemento cultural de la revista belgradense *Trgovačke novine* (*Gaceta comercial*), para ser luego impresa en forma de librito (64 pp.). Lleva el curioso título *Don Kijot* Manašanin** y el subtítulo «Novela satírica del famoso escritor español Cervantes. Extracto» (*Satirički roman čuvenog španjolskog spisaoca, Servantesa. U izvodu*). Es anónima y no lleva indicación de desde qué original se realizó. No tiene prefacio ni postfacio, como tampoco ilustraciones. La portada es de cartón blando y

¹ Presentación del hidalgo, elección de los nombres y preparativos para el ejercicio de la profesión de caballero andante; primera salida, llegada a la venta, cena con la celada puesta; la vela de armas y la pendencia con los arrieros; despedida de la venta; encuentro con Andrés y Juan Haldudo; episodio con los mercaderes de Toledo y caída de don Quijote del caballo; encuentro con el labrador; vuelta a casa; el escrutinio de la biblioteca, encuentro con Sancho, segunda salida; la aventura de los molinos; los frailes de la Merced; batalla con el vizcaíno; conversación de don Quijote y Sancho; cena rústica con los cabreros y discurso de la Edad Dorada; conversación con Vivaldo; en la venta de Palomeque; manteamiento de Sancho.

la calidad de impresión mediocre (viene impresa en caracteres cirílicos). Hoy en día es un libro rarísimo, conservado en un ejemplar único en la Biblioteca Nacional de Belgrado. En los catálogos de L. Ríus (1895, I:250) y de J. Simón Díaz (1970, VIII:250) se apunta que es la primera traducción serbia de la novela cervantina, afirmación no del todo exacta, dado que se trata tan solo de una versión acortada. En efecto, el traductor anónimo presenta en catorce capítulos el contenido de los primeros diecisiete capítulos de la Primera Parte de *Don Quijote*. Los capítulos no llevan epígrafes y recogen los episodios más conocidos de esta parte de la novela, desde la presentación del hidalgo hasta el manteamiento de Sancho en la venta de Palomeque.¹ El adaptador elimina pasajes o episodios que consideraba superfluos para la narración o poco interesantes para los lectores: por ejemplo, menciona de paso el escrutinio de la biblioteca y la quema de los libros, pero elimina por completo la novela de Marcela y Grisóstomo y la aventura de los yangüeses. Podemos conjeturar que le importaba concentrarse en los segmentos donde el hidalgo actuaba de protagonista principal. Según leemos en la obra *Avatares del Quijote en Europa* (Pano Alamán y Vercher García 2010:39), esta práctica era bastante difundida en la época.

Es difícil averiguar en qué original se basó el autor de esta versión. Por la manera en que trasladó la mayoría de los nombres, tanto los topónimos como los antropónimos, se diría que se valió de algún texto francés: *Manašanin* (fr. La Manche); *Gola* (fr. Gaule), *San-Likar*, *Žuan* (en vez de Juan o sea, en serbio - *Huan*), *Bodoen* (Valdovinos), *Lanselo*, *Tiran-le-Blan*, etc., pero otros inducen a confusión e indican que, a lo mejor, cotejó también alguna otra versión, lo que viene confirmado por numerosos ejemplos, por desgracia erróneos: *Kijot**, *Sanko**, *Haldudo**, *Urgando**, *Španska**, *Toleda**, *Eskiv**, *Kastilija**, etc. Por lo demás, la fidelidad al arte de narrar cervantino es muy relativa: los numerosos cambios introducidos (cortes, simplificaciones, paráfrasis) son un rasgo constante, a veces mínimos, pero otras veces más significativos. Por ejemplo, la célebre frase «de cuyo nombre no quiero acordarme» no existe en esta versión, como tampoco existen el párrafo del primer capítulo donde Cervantes menciona «la razón de la sinrazón» (*Quijote*, I, pp. 37-38) o los lugares recordados por el ventero o en el capítulo 3 de la Primera Parte (*Quijote*, I, pp. 55-56). En otras situaciones el adaptador comete numerosos errores: la frase «los ratos que estaba ocioso —que eran los más del año—» (*Quijote*, I, p. 37) se convierte en «cuando estaba ocioso —

que eran los tres cuartos del día—» («Kad /.../ ne beše u poslu, a on je obično po tri četvrtine dana provodio u odmoru», *Don Kijot* ed. 1862, p. 4). También a veces añade expresiones de su cosecha o procede a adaptar (domesticar) algún vocablo, expresión o comparación: el ejemplo más llamativo es la comparación de Rocinante con Bucéfalo y Babieca, que se convierte en la «jaca de Mahoma y el caballo pío del Príncipe Marko» («bešnji i od Muhamedove bedevije i od šarca Kraljevića Marka», *Don Kijot* ed. 1862, p. 5). Esto ocurre también con algunos nombres propios: *Andrés* es *Andrija*, *Juana*, *Jovana*, etc. Además, el traductor transforma a menudo el estilo indirecto en directo, o traduce aproximadamente, como cuando dice «maravillas» («čudesna») por *aventuras*. Por lo demás, la lengua serbia de esta versión es muy anticuada, reflejo de lo cual son la ortografía, el vocabulario, el uso de los tiempos verbales, etc. Contiene numerosas palabras de origen turco, en ese entonces más frecuentes que hoy (*sovrá, avlija, bezobrazluk, tevter, badava, sahat, ruvetlije, spahiluk*).

El año de su publicación, este *Don Kijot** curioso originó una polémica vehemente, sostenida por su autor, de una parte, y el futuro traductor del *Don Quijote* integral al serbio, Djordje Popović, de otra.² Popović acusa al traductor de desfigurar la obra de Cervantes, aduciendo que su versión traerá «diversión» a los lectores, pero ningún provecho para la literatura (Popović 1862a).³ Sospecha que el traductor «ni siquiera vio el original» sino que utilizó alguna versión alemana, de la que «se puede deducir solo una cosa: que Don Quijote fue un tonto» (Popović 1862b).⁴ A continuación detecta varios errores, empezando por el título (Popović 1862c).⁵

El impacto de esta edición en la cultura serbia ha sido mínimo y no es difícil adivinar por qué: su autor eligió un texto de partida no castellano y torpe —probablemente una adaptación—, realizando una versión muy reducida y demasiado alejada del arte de narrar cervantino.

El mismo Djordje Popović es autor de la segunda adaptación serbia de la novela en el siglo XIX (1882). Es una traducción de la adaptación francesa para la juventud, publicada por primera vez en 1853 (*Histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche*, Hachette, París) y bastante difundida en la región sur-eslava. La edición serbia es modesta por su aspecto e impresa en cirílico; contiene 28 capítulos y 11 estampas tomadas de la edición francesa (Bertall y Forest). Es una versión correcta y bastante respetuosa con el original, cotejada a menudo con alguna edición castellana y redactada en un serbio ameno y

² Del 10 de junio al 20 de agosto 1862, en la revista literaria *Danica*.

³ «Zabave će s ovim prevodom biti, ali književnost nije nam se njim obogatila.»

⁴ «/.../ usuđujemo se reći, da ga prevoditelj ni video nije»; «gde će čovek naći samo to, da je 'Don Kijot*' bio budala.»

⁵ Popović, llamado Daničar por su revista *Danica*, dice: «En español 'Don Quijote de la Mancha' no se puede traducir al serbio por 'Don Kijot Manašanin', sino por 'Don Gihote Mančanin' (o 'Mančanač', o 'Mančanski', o, finalmente, 'od Manče'). Si él [Daničar se refiere al traductor, *n. de J. S.*] sabe que en Castilla y en la Mancha se habla de otra manera, que informe de ello al resto de los mortales, que sí respetan las obras clásicas» («španjolsko 'Don Quijote de la Mancha' nemože /sic/ /se/ srpski prevesti sa: 'Don Kijot Manašanin', nego 'Don Gihote Mančanin' (ili 'Mančanač', ili 'Mančanski', ili naposlredku /sic/ 'od Manče')»). Ako on zna, da se u Kastilji, ili baš u Manči drugačije govori, neka bar javi to ostalom svetu, koji inače poštuje klasička dela»).

⁶ Ver Stojanović (en prensa).

⁷ Con la única excepción de la versión de 1906, que no indica expresamente ser para el público joven, ni lleva ilustraciones: *Don Kihote, vitez žalosnog izgleda* (*Don Quijote, caballero de la Triste Figura*), Savić i komp, Novi Sad, 1906, 78 pp.

natural. Representa un esfuerzo más de Popović por entregar la obra a sus compatriotas, una especie de preparación para la obra de su vida —el *Quijote serbio integral*—. ⁶

Prácticamente todas las adaptaciones publicadas en Serbia (y Yugoslavia, de la cual Serbia formó parte desde 1918 hasta 1992) a lo largo del siglo xx se dirigen al público juvenil y/o infantil (1922, 1931, 1934, 193?, 1937, 1953, 1960, 1967, 1968, 1981, 2008). ⁷ Las ediciones escolares, que traen una selección de capítulos de la novela sin intervenir en el texto cervantino, son dos (1953 y 1981). Se basan en la versión integral de Popović (revisada por Miodrag Nikačević en 1952) y no incluyen material gráfico. Se han reeditado repetidas veces (la primera en 1958 y la segunda en 1982, 1985, 1987 y 1989).

Es interesante observar que todas las demás ediciones destinadas a los niños son traducciones de adaptaciones extranjeras, en primer lugar francesas y alemanas (según conjeturamos, dado que la mayoría carece de indicación acerca de la lengua de partida). Por lo general son profusamente ilustradas y el material gráfico proviene, en muchos casos, de ediciones extranjeras. Así, adornan las adaptaciones infantiles y/o juveniles en Serbia ilustraciones de los franceses Tony Johannot (193?, 1934 probablemente, 2002) y Gustave Doré (1997), del alemán Adolf Wald (1922 o 1932), del italiano Libico Maraja (1968) y del croata Vladimir Kirin (1958). En las restantes versiones el material ilustrativo se creó especialmente para ellas por Vladimir Žedrinski (1931), Djuka Janković (1942), Branko Miljuš (1967), Slavoljub Mišić (1958) y Rade Marković (2008).

Todas las adaptaciones difieren por el número de capítulos y la selección de aventuras. Algunas son muy cortas —16 páginas en las de 1967 y de 2008, 34 en la de 1968—, y otras más largas (111, 127, 125, 35 + 36, etc.). También el estilo (ingenuo o más serio) depende del público al que se dirigen (infantil o juvenil).

Sea como fuere, durante la década de los treinta del siglo pasado salen a la luz por lo menos cinco ediciones adaptadas (193?, 1931, 1932, 1934, 1937). El interés por los acontecimientos en la España de la Segunda República y luego por la guerra civil era grande, sobre todo entre los intelectuales de la izquierda yugoslava. En 1938 se publica la segunda edición de la traducción integral del *Quijote* de Popović (Eos, Belgrado), luego una selección de tres novelas ejemplares, traducidas por el sefardí Jaime Alkalaj (Eos, 1938) y dos biografías de Cervantes (la de Bruno Frank, traducida por Tomislav Prpić [Zagreb, 1936],

y la del comparatista serbio Milan Marković [Belgrado 1937]). En muchos artículos y comentarios sobre la situación en España, publicados en la prensa de la época, Cervantes y don Quijote aparecen como símbolos del alma española, pero también como personificaciones de la justa lucha de los republicanos contra los nacionales (Stojanović 2005).

De las ediciones juveniles mencionadas, una viene reimprimiéndose hasta nuestros días (1932, 1942, 1958, 1961, 1997, 2010). Primero sale en 1931 bajo el título *Život i dela oštoumnoga viteza Don Kihota od la Manče* (*Vida y hechos del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*). Aunque el nombre del adaptador no figura en la portada, en las ediciones posteriores se puede leer que es Živojin Vukadinović, escritor, traductor y periodista (1900-1950), quien tradujo y adaptó la obra. El libro salió en el marco de una popular colección de clásicos para niños y jóvenes, conocida como «Libro dorado» («Zlatna knjiga»). En diez años verán la luz 105 obras, entre las que figuran títulos de Dickens, Johanna Spyri, Defoe, Verne, los hermanos Grimm, R. L. Stivenson, etc. Sin ser especialmente lujosa, era una selección de los mejores títulos de la literatura infantil de todo el mundo. Las portadas y las ilustraciones eran cuidadosamente diseñadas y muy sugestivas, como se puede apreciar en esta página y en las siguientes.⁸ La huella que dejó esta colección en generaciones nacidas en los años veinte o treinta ha sido muy profunda.

El *Quijote* salió en mayo de 1931, como quinto libro de la serie. Es una adaptación en 15 capítulos, recogidos de ambas partes de la novela.⁹ El estilo es culto y esmerado, no demasiado ingenuo. Los capítulos no llevan numeración, pero sí epígrafes, aunque no sacados de la edición original castellana («Cómo vivía y qué se inventaba el famoso hidalgo don Quijote de la

⁸ *Cosas de risa, 20.000 leguas bajo el mar, Cuentos españoles, Robinson Crusoe, Don Quijote.*

⁹ De la vida y estado del ingenioso caballero; preparativos para la primera salida. Don Quijote en la venta, las doncellas, la vela de las armas, don Quijote es armado caballero; don Quijote y los arrieros; salida de la venta. Encuentro con los mercaderes de seda y su blasfemia; caída de caballo de don



Quijote; vuelta al pueblo con la ayuda del labrador; escrutinio de la biblioteca, libros incendiados, la cámara desaparecida; elección de Sancho Panza. Segunda salida. Aventura de los molinos, don Quijote menciona a Sancho el bálsamo de Fierabrás. Encuentro con los cabreros. Los frailes de San Benito, tomados por magos por don Quijote; combate con el escudero vizcaíno; el miedo de Sancho y el hallazgo de los batanes; pendencia con los molineros y baño en el río. Conquista del yelmo de Mambrino; la aventura de los cerdos. Encuentro con los yangüeses; Sancho bebe el bálsamo de Fierabrás; sus efectos en él. En la venta; curación de don Quijote y Sancho; conversación con la ventera y su hija; el ventero y el arriero y la aventura nocturna; salida de don Quijote de la venta; manteamiento de Sancho. Rebaños como ejércitos y embestida de los carneros; los encamisados, encuentro con el cuerpo muerto y nuevo nombre de don Quijote: «Caballero de la Triste Figura». Don Quijote y Sancho en Sierra Morena; pérdida del Rucio; embajada de don Quijote. Embuste del cura y del barbero para devolver a don Quijote a casa. En la venta; don Quijote y las botas de vino. Don Quijote en la jaula y vuelta al pueblo. Encuentro con el león. En la boda. Encuentro con los duques en el bosque; en casa de los duques. En caza con los duques; encuentro de don Quijote con Merlín y ruego de que Sancho se azote. Aventura de la condesa Trifaldi —dueña Dolorida—; Sancho y don Quijote montando a Clavileño. Sancho gobernador en Barataria; encuentro con los pleiteantes; el banquete de Sancho; la dimisión. Don Quijote y Sancho en Barcelona, derrota de parte del Caballero de la Blanca Luna. Vuelta a casa y muerte de don Quijote.

¹⁰ «Kako je živeo i šta je smišljao slavni plemić Don Kihot od La Manče», «Kako je oštromni Don Kihot proiveden za viteza litalicu», «Kako je hrabri vitez našao dostojnog štitonošu», etc.

Mancha», «Cómo el ingenioso don Quijote fue armado caballero andante», «Cómo el valeroso caballero encontró a un escudero digno de sí», etc.).¹⁰

En la selección de episodios es patente la preferencia por las situaciones cómicas. El hidalgo está presentado como un viejo risible, pero humano y entrañable. Su figura, y la de Sancho, son bastante fieles a la caracterización original. En cuanto al estilo, encontramos numerosos ejemplos de transposición de frases y/o expresiones en un lenguaje levemente más familiar que el cervantino, más cotidiano, quizás por afán de acercarlos a la mentalidad infantil, y, al mismo tiempo, de acentuar su lado cómico. «El ventero, que (...) ya tenía algunos barruntos de la falta de juicio de su huésped», de Cervantes (*Quijote*, I, p. 55) se convierte en «hace tiempo que el ventero sospechaba que su huésped estaba chiflado» («Krčmar /...je/ odavno sumnjao da njegovom gostu nedostaje koja daska u glavi») (*Život i dela* ed. 1931, p. 13) o cuando el novelista escribe, en vez de «todo eso lo recibía en paciencia» (se refiere a la cena con la celada puesta; *Quijote*, I, p. 54), «como entre las manos del dentista el pobre caballero lo estaba aguantando todo con paciencia» («Kao u rukama zubnog lekara sedeo je jadni vitez i strpljivo dozvoljavao sve»; *Život i dela* ed. 1931, pp. 12-13). Hay asimismo adiciones, como cuando Sancho se alegra ante la posibilidad de ser nombrado gobernador: «¡Por Dios y todos los santos! —exclamó Sancho chasqueando los dedos—» (frase inexistente en el texto de Cervantes): «Grom i pakao! —uzviknu Sančo puknuvši prstima» (*Život i dela* ed. 1931, p. 26).

Los errores registrados atañen principalmente a los nombres propios. Desde *Miguel** en la portada, pasando por *Don Kihot* —sin e—, *Rosinanta** (en las reediciones posteriores será aún peor: *Rozinanta**) y *Adonca** *Lorenco**, *Dulčineja** *od Toboza**, *Sijero** *Morena*, *Urganja**. El mago Muñatón (*Quijote*, I, p. 90) se convierte en *Mendrijan*, Frestón en *Selendrijan* ('rústico, palurdo') y Teresa Panza en *Suzana* (*Život i dela* ed. 1931, p. 26).

Lo interesante de esta adaptación son 12 dibujos originales, creados por el artista ruso emigrado a Yugoslavia Vladimir Žedrinski (1899, Moscú -1974, París). Žedrinski era pintor, dibujante, ilustrador, caricaturista, escenógrafo y diseñador de vestuario. Instalado en Belgrado entre 1920 y 1941, creó escenografías y vestuarios para más de 150 representaciones de teatro, ópera y ballet del Teatro Nacional de la capital yugoslava. De los 105 libros infantiles publicados en la serie «Libro dorado», adornó 70.

Para sus dibujos en blanco y negro, Žedrinski escogió las escenas típicas de la iconografía quijotesca: «Leía día y noche. El ventero le ordenó que se arrodillase.

Chocó contra el aspa con su lanza. Su señor, contentísimo, le tendió el yelmo confiscado. Cuanto más Sancho juraba, más se enfurecían los mozos. El noble caballero en la jaula tirada por bueyes. Aguijonearon a sus caballos. Es como si el animal peligroso sintiera que estaba libre. Tuvo que cerrar los ojos. El caballo de madera estaba lleno de cohetes y de petardos. Dos hombres entraron en la sala del tribunal. Prosiguieron su camino». Estas ilustraciones respiran un aire juguetón que tan solo en ocasiones se vuelve levemente más serio («Leía día y noche», «El noble caballero en la jaula tirada por bueyes», «Prosiguieron su camino»). Todas las escenas representadas, realistas en el fondo, están teñidas por una leve caricaturización, notable sobre todo en la figura filiforme del caballero. Su cuerpo alargado puede ser interpretado a la vez como parodia, burla, pero también como acto de empatía hacia la fragilidad del hidalgo. Por lo demás, el realismo de Žedrinski se percibe en detalles costumbristas como son el traje campesino del ventero y de los mozos (boina y alpargatas), el vestido de las damas de la corte de los duques o el de Sancho gobernador.

Como podemos observar, el ilustrador no capta el momento del desenlace dramático de las aventuras quijotesas, sino los instantes inmediatamente anteriores, cuando don Quijote se encuentra en plena acción: arremetiendo contra los molinos, desafiando al león o aguijoneando a su caballo, resuelto a



Читао је и дану и ноћу.



Удари копљем у крило



Крмар му нареди да кетне.



Што је он више псовао, момци су били све бешњи



Господар му, сав срећан, пружи запањени шлем



Ободоше коње



Пламенићи витез у кавезу на воловским кољма!



Морао је затворити очи



Опасна звер као да осети да је слободна.



Уђоше у судску дворану два човека



Дрвени коњ је био пун ракета и жабица



Кренули су даље,

vencer al Caballero del Bosque. Todos estos dibujos emanan una comicidad socarrona, alegre (sobre todo en la escena del caballo de madera). Sancho, que recuerda un poco un bufón por su pequeña estatura, su traje y sombrero con plumas, está representado como acompañante fiel y solícito: en la escena de la embestida contra los molinos grita y lleva los brazos al cielo; en el combate con el Caballero del Bosque sigue sin aliento el asalto de su amo contra este, etc. La mirada que dirige al hidalgo en el dibujo final está llena de significación que revela la profunda unión entre caballero y escudero.

Esta edición se reimprimió cinco veces: en 1932, también con dibujos de Žedrinski; en 1942, con 5 ilustraciones del artista serbio Djuka Janković; en 1958 y 1961, esta vez con dibujos de Slavoljub Saša Mišić, también serbio (10 en total); en 1997 con los de Doré (28), y en 2010, sin material ilustrativo. Esta última edición contiene un glosario y un breve postfacio sobre la vida y obra de Cervantes.

Ninguna otra adaptación infantil serbia se editó con tanta frecuencia que la de la colección «Libro dorado». Después aparecieron otras, algunas de ellas publicadas simultáneamente en serbio, croata y esloveno, en la época de Yugoslavia —como por ejemplo las de Mate Ujević (1958) o de Slobodan Lazić (1968)—. Pero estas adaptaciones ya serán tema de otro análisis.

Bibliografía

- Cervantès Saavedra, Miguel de, *Histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche*, illustrée par Bertall et Forest, Librairie de L. Hachette et Cie, Paris, 1866.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Instituto Cervantes / Crítica, Barcelona, 1998.
- Don Kijot* Manašinin**, Štamparija Nikole Stefanovića, Beograd, 1862.
- Don Kihote, vitez žalosnog izgleda*, Savić i komp, Novi Sad, 1906.
- Don Kihot*, Narodna knjiga, Beograd, 193?
- Ivkov, Slobodan, «Vladimir Žedinski (1899-1974)», *Projekat Rastko, Biblioteka srpske kulture na internetu*, http://www.rastko.rs/likovne/ivkov_zedinski.html. (06/06/2012.)
- Lucía Megías, José Manuel (coord.), *También los niños leen el «Quijote»*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2007.
- Pano Alamán, Ana, y Enrique Javier Vercher García, *Avatares del «Quijote» en Europa*, Gredos, Madrid, 2010.
- Popović, Djordje, «Beleške», *Danica*, 16 (1862a), p. 267; 18 (1862b), p. 298; 20 (1862c), p. 330.
- QBI 1605-1614. *Quijote, Banco de Imágenes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2002, <http://www.qbi2005.com/Default.aspx>. (04/06/2012.)
- Ríos, Leopoldo, *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra*, 3 t., Librería de M. Murillo, Madrid, 1895-1905.
- Servantes, Migel de, *Pripovetka o slavnom vitezu Don Kihotu od Manče* (del francés), Knjižara Braće Jovanovića, Pančevo, 1882.
- *Don Kihot*, trad. Djordje Popović, selecc. Ljiljana Pavlović-Samurović, Prosveta, Nolit, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1981.
- Servantes, Miguel*, *Don Kihot*, adapt. para niños Živojin Vukadinović, Mlado pokolenje, Beograd, 1961.
- *Don Kihot*, trad. y adapt. Slobodan Lazić, Jugoreklam, Ljubljana, 1968.
- *Don Kihot*, trad. y adapt. para niños Živojin Vukadinović, Serkl, Novi Sad, 1997.
- *Don Kihot*, trad. y adapt. Živojin Vukadinović, Pčelica, Čačak, 2010.
- Servantes, Miguel* de, *Život i dela oštournoga viteza Don Kihota od la Manče*, Narodna štamparija, Beograd, 1931, <http://digital.nb.rs/document/GBCA-ZK-009>. (14/05/2012.)
- *Život i dela oštournoga viteza Don Kihota od la Manče*, Geca Kon, Beograd, 1932.
- *Don Kihot*, Jugoistok, Beograd, 1942.
- *Don Kihot*, trad. Djordje Popović, selecc. Anđelija Popov para uso escolar, Znanje, Beograd, 1953.
- *Don Kihot*, adapt. para niños Živojin Vukadinović, Dečja knjiga, Beograd, 1958.
- *Don Kihot*, I, II, adapt. Mate Ujević; adapt. para niños serbios Božidar Tomić, Naša djeca, Zagreb.
- Simón Díaz, José, *Bibliografía de la literatura hispánica*, t. VIII, CSIC, Madrid, 1970.
- Stojanović, Jasna, *Servantes u srpskoj književnosti (Cervantes en la literatura serbia)*, ZUNS, Beograd, 2005.
- «Génesis y significado de la primera traducción serbia del Quijote», *Cervantes*, 26 (2006), pp. 57-72.
- «La primera adaptación serbia de Don Quijote para niños y jóvenes (1882)», en «*Los niños la manosean, los mozos la leen*»: *Quijotes para la infancia y la juventud en Europa*, I, dir. Lourdes García Lorenzo, Vigo, en prensa.
- Urbina, Eduardo, y Fernando González Moreno, «Historia y prácticas iconográficas del Quijote juvenil ilustrado en el siglo diecinueve», *Tinta. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 1 (2011), pp. 43-55.

Don Quijote y sus andanzas en la narrativa japonesa: recepción y reconstrucción

HIROKI TOMITA
Universidad de Tokio

Yo sé quién soy —respondió don Quijote—
(*Don Quijote de la Mancha*, Primera Parte, capítulo V)

Introducción

Admiración e imitación nacen de la misma fuente, porque son dos aspectos diferentes de la recepción. La historia que Pierre Menard o Saint-Évremond ansiaban escribir ha sido merecedora de una profunda admiración, dando lugar a constantes imitaciones de un altísimo nivel creativo. Sus frutos no son ya meras imitaciones sino nuevas encarnaciones de lo quijotesco en el mundo.

La primera etapa de la recepción de la obra maestra de Miguel de Cervantes en Japón es una larga historia de traducción. La traducción completa del *Quijote* se realizó más de 350 años después de la publicación de su primera parte, y tardó casi 70 años desde su primera referencia en Japón (Shimizu 2005). Hasta entonces se había formado la imagen del *Quijote* como un tópico literario de modo indirecto por medio de introducciones fragmentarias. Tal vez, la imagen conformada en ese momento supuso una barrera para su posterior recepción. Hoy en día muchos japoneses conocen su argumento sin haber leído la obra. Sin embargo, encontramos también unos autores que son a su vez lectores cuidadosos y atentos del *Quijote*, y resulta posible encontrar una gran influencia de la obra cervantina en sus trabajos. Ya no se trata de una mera influencia, sino de una auténtica emulación por parte de estos autores en el nivel de la metaficción.

Es en este nivel en el que voy a centrar mi análisis, concretamente en la recepción y reconstrucción del *Quijote* por parte de dos autores de la narrativa japonesa contemporánea: Kenzaburo Oe y Yoshinori Shimizu.

El niño de la triste figura

El premio Nobel de 1994, Kenzaburo Oe (1935-), declaró que la novela que estaba escribiendo entonces, *El ardiente árbol verde* (1995), sería su última obra. Sin embargo, volvió a escribir a partir de 1999, denominando sus trabajos posteriores a esta fecha como «late work», siguiendo la expresión de su difunto amigo, Edward W. Said. Las obras de este periodo son protagonizadas por un novelista, Kogito Chôkô (o sus hijos), inspirado en el propio Oe, y contienen numerosísimas referencias tanto a sus propias obras anteriores (con cambios en sus títulos) como a las grandes obras de la literatura mundial. El autor agrupa *Changeling* (*Renacimiento* en su traducción española), *El niño de la triste figura*,¹ y *¡Adiós, mi libro!*² como una trilogía de *Pseudo-Couples*. *Pseudo-Couples*, o extrañas parejas es, en primer lugar, un término que Fredric Jameson toma de Samuel Beckett al reseñar *Salto mortal* de Oe (Jameson 2003). Oe utiliza esta expresión como una clave para desarrollar las novelas en que se relata lo que no había podido contar antes. En el título de la segunda obra de esta trilogía, *El niño de la triste figura*, encontramos el alias del hidalgo manchego. Oe usa el *Quijote* como hilo conductor para el desarrollo de la novela hasta cierto momento.

El niño de la triste figura empieza cuando el protagonista Kogito Chôkô, un novelista premio Nobel, se traslada a vivir a una propiedad heredada de su madre en el campo, donde nació, con su hijo deficiente mental y una investigadora estadounidense Rose, que prepara una monografía sobre Kogito. Allí, Kogito colecciona las leyendas populares sobre un niño, otro yo en la infancia del novelista, desaparecido repentinamente.

La investigadora estadounidense se nos presenta como una mujer de una sólida preparación intelectual que maneja, aparte de su lengua materna, japonés, francés y español. Es una mujer que ha leído repetidamente la obra cumbre de Cervantes, obra sobre la que, de hecho, realizó su tesis de máster. Además es discípula de Northrop Frye, el autor de la influyente *Anatomía de la crítica*, y domina a la perfección la teoría literaria. Rose interpreta los acontecimientos de la realidad en torno a Kogito basándose en el texto del *Quijote*, y compara su relación con el autor japonés con la del hidalgo manchego y su escudero, llamándose a sí misma «Sancha» (*El niño*, p. 350).

Sin embargo, el señor de «Sancha» no se atreve a pensarse a sí mismo como don Quijote. La interpretación basada en el *Quijote* en su mayoría se produce por parte de Rose. Encontramos aquí la inversión de la relación del señor y

¹ En torno al título de esta obra, en una entrevista publicada en *El País*, Oe dice: «La segunda obra de la trilogía se podría traducir como *El niño de la triste mirada*» (Oe 2010). Pero no sabemos cómo se realizó la traducción/interpretación de esta entrevista. A continuación, Oe también dice que este título «hace referencia al “caballero de la triste figura”, porque en este caso narra la relación de Kogito, literato y moralista japonés, con el Don Quijote de Cervantes».

² En la misma entrevista (Oe 2010) se señala como el título de esta tercera obra de la trilogía como *Adiós a mis libros*. Sin embargo, este título se deriva de una frase «Good-bye, my book!» de *The Gift*, la novela de Vladimir Nabokov. Opto, por tanto, por esta traducción.

su escudero en la obra de Cervantes pues si en el *Quijote* la interpretación de la realidad basada en los libros de caballería se presenta por el hidalgo manchego, en la obra de Oe, la persona enloquecida por la repetida lectura del *Quijote* es Rose, quien se piensa a sí misma como Sancho e interpreta la realidad en base al texto del *Quijote* mientras que su supuesto señor solamente sigue los pasos que ella marca.

Pero justo antes del final de la novela, Rose pronuncia unas palabras que suenan altamente extrañas en la boca de una mujer que repetidamente ha leído el *Quijote* en el transcurso de su vida. Rose, junto a la cama de Kogito, hospitalizado a causa de una herida mortal que se ha provocado él mismo, dice:

Sí, el nombre del animal de carga que comparte el sufrimiento de don Quijote es Rocinante. Aunque su escritura empiece por Roci-, y pueda relacionarse con la palabra Roca y no con Rosa, me alegra su cercanía con el sonido de mi nombre... (*El niño*, p. 596).³

³ El texto de las citas de esta obra es traducción mía.

Rose asocia el nombre de «Rocinante» con «Roca». Sin embargo, la *c* de *Rocinante* no puede formar la consonante velar (/k/) en *Roca*. Tampoco el análisis etimológico de *Rocinante* puede relacionarse con *Roca*, dado que *rocín* es un término de origen incierto (*DRAE*, p. 1981), posiblemente derivado del alto alemán antiguo *hros* o *ros*.

Resulta así difícil afirmar lo que dice Rose al asociar «Rocinante» con «Roca» pero no sería correcto considerar esta asociación como una equivocación del autor. Podemos aventurar en la interpretación de la repentina yuxtaposición del nombre de «Rose» y «Roca» la existencia de un artefacto literario concebido por Oe.

En la página anterior a la introducción de esta obra, Oe incluye la siguiente línea del *Quijote*, junto con su traducción japonesa, a modo de epigrama:

«Yo sé quién soy —respondió don Quijote—,
「わしは自分が何者であるか、よく存じておる」と、ドン・キホーテが答えた。
(Ed. de la Editorial Castalia / Trad. de Nobuaki Ushijima) (*El niño*, p. 10).

La cita es del capítulo quinto de la Primera Parte del *Quijote* junto con la traducción de Ushijima. Nos llama poderosamente la atención que la cita del texto español sea de la edición de Castalia. Máxime, cuando el traductor Ushijima

emplea la edición de Gredos como base de su texto aunque consulta varias ediciones de otras editoriales, la de Castalia entre ellas. Podemos inferir de ello que Oe no leyó el *Quijote* solo por medio de la traducción de Ushijima. De hecho, acerca de la lectura de obras extranjeras, Oe señala:

En la lectura de libros, a la que dedico gran parte de mi vida, *cuando se trata de la traducción de un idioma extranjero, siempre la leo junto al texto original* —y si no hay traducción, empiezo con el original— se trata así de un trabajo que confronta dentro de mí la lengua japonesa con la extranjera, por lo tanto, no es sino la elaboración de los idiomas (*Think talk*, p. 8, la cursiva es mía).⁴

⁴ La traducción es mía. Con «elaboración», se refiere el proceso de perfeccionamiento de un texto en base al diálogo que establece entre el original y su traducción.

La asociación de «Rocinante» con «Roca», que erróneamente formula Rose, debe ser, por tanto, el resultado de la consulta del texto original del *Quijote* por Oe. Además, en el texto original en español, al igual que en la edición príncipe del *Quijote*, se entrecruzan las palabras «rosa» y «roca».

En el capítulo LI de la Primera Parte tenemos el episodio de Leandra, una hermosa y joven aldeana secuestrada por un tal Vicente de la Roca que será encontrada más tarde abandonada en una cueva. Sobre el nombre de Vicente de la Roca, en la edición príncipe de 1605, se observa la variación siguiente: «Vicente de la Rosa» en las páginas 305 verso y 306 recto; «Vicente de la Roca» en 306 verso. El impresor Juan de la Cuesta corrige ambas a «Vicente de la Roca» en la edición de 1608 (*Quijote* ed. 1608, 267v-268v), de la cual tal vez hizo la revisión el propio autor (Rico 2001:cxvi). De todas formas, este es el único momento donde «Rosa» y «Roca» se entrecruzan, y es aquí donde la consulta del texto español por Oe tiene importancia ya que en la traducción de Ushijima esta variación se abstrae optando únicamente por el nombre de Vicente de la Rosa. Sin embargo, en la edición de Castalia, que sin lugar a duda consultó Oe, se incluye una nota sobre esta variación (*Quijote* ed. 1978, p. 592, n. 3).

Como acabo de señalar, el episodio trata del descubrimiento de la hermosa muchacha secuestrada y abandonada en una cueva. Y podemos encontrar un paralelismo entre este episodio y el desenlace de *El niño de la triste figura* de Oe, donde Kogito rememora un accidente que sufrió en su infancia cuando nadando en el río introdujo la cabeza en un estrechamiento de la roca, en el agua oscura, quedándosele atascada hasta que una entidad superior lo arrancó de allí violentamente.

Siendo un niño, ¿por qué me atreví a correr tanto riesgo y sumergirme hasta la zona más angosta de la gran roca? Dentro había un espacio como un cántaro grande acostado, y bajo la luz tenue estaban varias decenas de tribolódones. Azules tribolódones con matices de plata y gris, todos nadando en la misma dirección, serenamente a la misma velocidad de la corriente del agua. En las decenas de ojos negros de este lado de sus decenas de pequeñas cabezas, está reflejada la cara de un «niño» (*El niño*, p. 589).

En el último capítulo titulado «El niño encontrado», justo antes del citado monólogo de Rose, Kogito rememora en medio del coma su propia figura reflejada en los ojos de los peces como la del niño desaparecido, su otro yo de la infancia. Justo entonces cuando había encontrado su otro yo, su cuerpo fue arrancado por la mano de una entidad superior, que resultó ser su madre, devolviéndolo a la vida dolorosa. La recuperación de su ego (evidentemente, su nombre alude al *cogito ergo sum* cartesiano) es, como se aprecia en las metáforas de la matriz con el agua oscura y con la angostura de la roca, un dolorosísimo renacimiento. El renacimiento de Kogito y el descubrimiento de Leandra son así relacionados en la asociación errónea que hace Rose, de «Rosa» y «Roca», al hablar de Rocinante.

La vida tras la muerte, o el renacimiento, constituye un tema central de la obra como se reitera en las historias populares que investiga Kogito o en las palabras que su madre le dice a lo largo de la novela. También está claro en el asentimiento de Oe con el título de la primera obra de la trilogía *Changeling*, traducida como *Renacimiento* en la versión española. Leandra es encontrada en la cueva sin haber sido violada. Es decir, inmaculada y pura, como el estado de un recién nacido. El episodio de Leandra se revela de este modo como el episodio más oportuno para ser asociado a la historia del renacimiento de un hombre que es arrancado de una cueva, despidiendo a su otro yo, o convirtiéndose en ese otro yo. El vínculo intertextual establecido mediante la asociación errónea de estos dos episodios formulada por Rose no puede ser, por tanto, una mera coincidencia.

El descendiente de don Quijote

Comparado con el interés investigador suscitado por el premio Nobel Oe, los estudios sobre la obra literaria de Yoshinori Shimizu (1947-) son todavía escasos. Shimizu es un autor que cruza géneros literarios, conocido por sus fecundas creaciones y también reconocido por su destreza para hacer pastiche,

en el sentido de «imitación paródica o satírica de obras anteriores, de sus géneros, temas, estructura, estilo», etc. (Platas Tasende 2000:615). Aun tratándose de una difícil técnica que juega en el universo de la intertextualidad, no puede negarse la tendencia, por parte de la crítica, a considerar el pastiche como un arte de segunda categoría. Sin embargo, Miguel de Cervantes, que escribió el *Quijote* en que parodiaba el tema y estilo de los libros de caballería, debe ser un lejano antecesor de Shimizu. Y el propio Shimizu escribe una obra titulada *El descendiente de don Quijote*.

El protagonista de esta obra es un novelista «yo». Otro autor de su misma edad empieza a escribir por entregas una obra titulada «Avellaneda, el autor del *Quijote* apócrifo». El «yo» narrador, que ha tenido un cierto interés en el *Quijote* y en el tema de la aparición de su segunda parte apócrifa, observa con atención la publicación de esta obra. Sin embargo, la novela no llega a finalizarse porque su autor cae en una neurosis causada por la fuerte rivalidad que experimenta en relación al «yo» narrador durante el proceso de escritura. Por su parte, el «yo» narrador ha proseguido sus investigaciones sobre Cervantes y su obra. El redactor de la revista en que se publicaba «Avellaneda, el autor del *Quijote* apócrifo», que quedó inconclusa, propone entonces al «yo» narrador escribir una obra a propósito del *Quijote*. Así es como el «yo» narrador, con vacilación, empieza su novela titulada «Miguel».

En la relación que se establece entre un autor que escribe su obra consciente de la existencia de otro autor, podemos ver una clara imitación de la relación entre Cervantes y Avellaneda. En la obra se intercalan los resultados de la investigación del «yo» narrador sobre Cervantes y sobre la historia de España como si se tratase de los textos de una conferencia impartida por él o del texto de un ensayo publicado en otra revista. Todos estos elementos (la vida del «yo» narrador, el texto para una conferencia, el texto de un ensayo, etc.) nos remiten a la mezcla de varios episodios que Cervantes plantea en el *Quijote*. Sin embargo, lo que llama poderosamente la atención es la novela titulada «Miguel» que el «yo» narrador escribe en esta obra. ¿Qué tipo de obra es esta? Cito a continuación lo que el «yo» narrador dice sobre su obra:

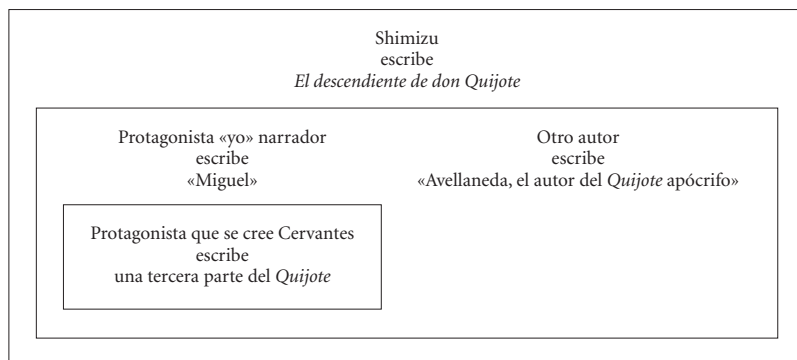
Me ha resultado muy divertido escribir la novela «Miguel». Porque me gusta su estructura.

Se trata de una novela en que un autor anciano intenta escribir la tercera parte de *Don Quijote*. El escritor es a su vez un estudioso de la literatura española

y en su vida ha venido leyendo el *Quijote* repetidas veces. Así es un *freak* de esa obra. Y el centro de la novela es que una persona así en su vejez pierde la cabeza hasta el punto de creerse Cervantes. Es la tercera parte que escribe este supuesto Cervantes (*El descendiente*, p. 213).⁵

⁵ El texto de las citas de esta obra es traducción mía.

Es decir, la estructura está *mise en abyme*. El «yo» narrador escribe una novela, «Miguel». Y en esa novela un escritor que se cree Cervantes escribe una tercera parte del *Quijote*. Este escritor sigue escribiendo fragmentos de estilo cervantino basándose en su profundo conocimiento del *Quijote*.



Finalmente, el protagonista de «Miguel» ingresa en una residencia de ancianos donde conoce a un profesor universitario retirado que, a su vez, se cree William Shakespeare. El «yo» narrador explica su intención con esta novela del siguiente modo:

Presentar a dos literatos chocheando en su vejez, creyéndose Cervantes y Shakespeare, hacer que se conozcan y discutan entre sí en japonés sobre literatura, es el artefacto principal de mi novela. (...) Lo que intento extraer de los dos es la discusión sobre la parodia. Creo que las obras literarias nacen, sin excepción, bajo la influencia de las obras antecedentes, y que casi ninguna obra carece de otra que sea su padre. Es decir, cualquier obra literaria nace imitando a algo existente, y a veces se convierte en una obra más preciosa que supera al padre. Eso es, a mi parecer, la evolución de la literatura (*El descendiente*, p. 260).

«Miguel», la novela que se escribe con esta intención, parece estar encarrilada, pero se frustra repentinamente por la presión que el «yo» narrador siente al escribirla. En medio del sufrimiento de no poder escribir, Cervantes mismo aparece frente al «yo» narrador y le dice que no sufra, porque el propio «yo» narrador no es nada más que una figura creada en una novela para intentar escribir otra novela que es una parodia del *Quijote*. Así, no es sino otra figura quijotesca (no cervantina) en la literatura. Antes de revelarle ser un personaje creado, Cervantes dice: «Pues tú no sabes quién eres» (*El descendiente*, p. 273). Escuchamos aquí el eco de las palabras de don Quijote que hemos citado antes estudiando la obra de Oe: «Yo sé quién soy». Al final de esta obra de Shimizu, el «yo» narrador llega a saber quién es él mismo, como al final recuperó la cordura don Alonso Quijano, y junto con don Quijote empieza «a caminar hacia el bosque de la literatura» (*El descendiente*, p. 285).

El descendiente de don Quijote de Yoshinori Shimizu fagocita la estructura entera del *Quijote* así como la de su segunda parte apócrifa por Avellaneda, y se convierte en una cristalización literaria de la discusión sobre la parodia. En la novela de Shimizu se incluyen consideraciones sobre la recepción de la obra extranjera por medio de la traducción y el contexto histórico que hizo nacer el *Quijote*. Además, los lectores que han tomado al «yo» narrador como el propio Shimizu se sitúan en el mismo nivel en el que los personajes de la Segunda Parte del *Quijote* discuten al leer la historia del caballero de la Mancha dentro de esta obra. Nos encontramos así ante una obra tan compleja como maravillosa que nos permite experimentar la estructura de la metaficción.

Más allá del homenaje, hacia la rivalidad

Estudiando las obras de Oe y Shimizu, en la primera hemos señalado el uso de un detalle del *Quijote* como motivo para el desarrollo de su novela, mientras que en la segunda se busca discutir la parodia en la literatura bajo la apariencia de una novela paródica a propósito del *Quijote*. Estas dos obras no usan el *Quijote* como un lugar común literario. Por el contrario, mediante la experiencia de su repetida lectura, como en ambas obras se dice, ha sido posible el nacimiento de nuevas obras que se acercan a la estructura esencial del *Quijote*. En estas obras se encuentra no solamente la recepción sino también la reconstrucción del *Quijote* en la escritura de sus propios *Quijotes*, y se lleva a cabo no solamente un homenaje sino también una emulación del *Quijote*.

Como hemos señalado al principio, la introducción del *Quijote* en Japón se dilató mucho en el tiempo. Pero a través del constante e inagotable acto de su lectura, a lo largo del siglo pasado y en este, en el que participan incluso los personajes de las novelas, sigue descubriéndose su valor y engrandeciéndose su interés. Podríamos concluir señalando que, en el ámbito de la creación literaria —tal como sucede con el motivo central de la obra de Oe— *Don Quijote de la Mancha* sigue «renaciendo» y que las andanzas del caballero de la triste figura no parecen tener fin incluso en la narrativa contemporánea de un país tan lejano como Japón.

Bibliografía

- Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, Juan de la Cuesta, Madrid, 1605.
- *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, Juan de la Cuesta, Madrid, 1608.
- *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, Castalia, Madrid, 1978.
- *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Crítica, Barcelona, 2001a.
- *Don Quijote de la Mancha*, trad. Nobuaki Ushijima, Iwanami, Tokio, 2001b (セルバンテス、『ドン・キホーテ』牛島信明訳、岩波文庫、2001).
- Grimm, Jacob, y Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, S. Hirzel, Leipzig, 1854-1961.
- Jameson, Fredric, «Pseudo-Couples», *London Review of Books*, 20 de noviembre de 2003, pp. 21-23.
- Oe, Kenzaburo, *El niño de la triste figura*, Kodansha, Tokio, 2005 [2002] (大江健三郎『憂い顔の童子』講談社文庫、2005 [2002]).
- *Think talk, Think write: «pensar hablando» y «pensar escribiendo»*, Shueisha, Tokio, 2007 (大江健三郎『シンク・トーク シンク・ライト 「話して考える」と「書いて考える」』集英社文庫、2007).
- «El gesto del hidalgo» (entrevista con *El País*), *El País*, 23 de enero de 2010, http://elpais.com/diario/2010/01/23/babelia/1264203847_850215.html.
- Platas Tasende, Ana María, *Diccionario de términos literarios*, Espasa-Calpe, Madrid, 2000.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*, Real Academia Española, Madrid, 1726-1739.
- *Diccionario de la lengua española*, Espasa-Calpe, Madrid, 2001.
- Rico, Francisco, «Esta edición», en *Don Quijote de la Mancha*, Miguel de Cervantes, ed. Francisco Rico, Crítica, Barcelona, 2001.
- Shimizu, Norio, «Andanzas y peripecias de don Quijote en Japón» (conferencia inaugural del ciclo «El Quijote en Asia»), Casa Asia, Barcelona, 17 de junio de 2005, <http://www.casaasia.es/pdf/6140565059PM1118767859477.pdf>.
- Shimizu, Yoshinori, *El descendiente de don Quijote*, Chikuma, Tokio, 2007 (清水義範、『ドン・キホーテの末裔』筑摩書房、2007).

Un diálogo entre texto e imagen: Miguel de Cervantes y Miguel Rep

BÉNÉDICTE TORRES

Universidad de Lille 3

A José Manuel Martín Morán

La pintura es una poesía que se ve, aunque no se oye;
la poesía es una pintura que se oye en vez de verse
LEONARDO DE VINCI, *Trattato della pittura*

¹ Sobre la iconografía del *Quijote*, José Manuel Lucía Megías es sin duda uno de los máximos expertos mundiales (2006). Véase también el Banco de imágenes del *Quijote* 1605-1905 que dirige.

Apenas publicada, la obra cervantina generó una profusión de estampas, láminas grabadas, ilustraciones, pinturas, cartones o tapices,¹ que convierten en proféticas las palabras de Sancho:

Yo apostaré (...) que antes de mucho tiempo no ha de haber bodegón, venta o mesón, o tienda de barbero, donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas (II, 71, p. 169).

¿Cuáles serán las razones de estas innumerables traslaciones gráficas y pictóricas? Probablemente la fuerte impronta visual del relato cuyas calidades plásticas llevaron a Michel Moner (1989:118) a definir el *Quijote* como un libro de imágenes. Según Margarita Levisi (1972) quizás Cervantes se inspirara en la iconografía tradicional o en las técnicas de las artes gráficas.

Si nos referimos a las dos modalidades de la «mimesis» («showing» y «telling») evocadas por Gerard Genette (1972:184-189), podemos decir que narrar en el caso de Cervantes es ante todo enseñar, de allí el fuerte poder icónico de su obra. Según Edward C. Riley (2001:177):

El *Quijote* es una novela concebida en términos fuertemente visuales, y las cuestiones fundamentales de percepción visual se plantean dentro de la estructura del libro.

A lo largo de los siglos, las ilustraciones reflejan las diferentes lecturas de la obra, sea divertida, sea idealista, sea filológica.²

Me centraré en la labor creativa de Miguel Rep, dibujante y humorista gráfico argentino con motivo de la publicación por la editorial Castalia de una edición del *Quijote* a cargo de José Manuel Lucía Megías que ofrece 260 ilustraciones de su autoría. La mayoría de estas se había dado a conocer en el matutino *Página / 12* en 2005 como fruto de un trabajo paulatino llevado a cabo a lo largo de un año (5 dibujos semanales).

Miguel Rep volvió a descubrir la obra maestra de la literatura española que había leído de niño y que en aquel entonces odiaba. Empezó a dialogar con Cervantes pensando que «estaba vivo, por ser tan vivo el libro» según declaró en la Casa de América el día de la presentación de la edición ilustrada.³ Precisó entonces que su lectura era grotesca y expresionista, que los dibujos hechos con una gran variedad de técnicas salieron con fluidez. Así, la lectura de Miguel Rep sigue la vía interpretativa de los contemporáneos de Cervantes que perduró durante buena parte del siglo XVIII y que pudo inspirarse en los consejos que da el autor al supuesto amigo en el prólogo de la Primera Parte.⁴

Pero si el *Quijote* fue considerado como un libro de entretenimiento, las burlas se mezclan con las veras y no se puede poner en tela de juicio la gravedad de la obra, su complejidad por los diferentes planteamientos narratológicos que entraña y a los que debe la modernidad de su escritura. ¿En qué medida, pues, consigue Miguel Rep dar cuenta de todas las dimensiones de la obra? ¿Cómo llega a ilustrar, en el sentido etimológico de la palabra, lo que constituye la esencia misma del libro?

Después de destacar la importancia concedida a los héroes, el caballero don Quijote y su escudero Sancho, sin olvidar a Dulcinea, me fijaré en la representación de los cuerpos en que se ejerce particularmente el humor y por fin, me dedicaré a la visualización de lo metapoético.

Las ilustraciones de Miguel Rep nacen de un diálogo fecundo entre texto e imagen que lleva a recordar el sentido que los teóricos clásicos dieron a la fórmula horaciana *ut pictura poesis*, haciendo de la literatura el modelo de la pintura (Schneller 2007). Pero es de suponer que antes del fluir de las palabras, surgieron en la mente de Miguel de Cervantes unas imágenes. Esa facultad de inventar imágenes es la imaginación.⁵ Si Cervantes tradujo lo imaginado en palabras, Rep convirtió esas palabras en imágenes.

² José Manuel Martín Morán (2011) define así esta tercera manera de ilustrar el *Quijote*: «Ya no se trata de destacar un episodio, acompañar la lectura o incluso dirigirla, como hacen los dibujantes que aceptan la visión idealista o divertida, sino de restituir al texto su contexto histórico-social, reproducir los vestidos, los objetos, los lugares e incluso la apariencia física de los personajes a un libro que muy a menudo había pagado la visión anacrónica o los intereses específicos del editor de turno. Esta lectura filológica del texto es la que hallamos en las reproducciones casi documentales de ciertas ilustraciones españolas, sin que, por otro lado, ello empiece para una interpretación idealizada de los personajes».

³ <http://casamerica.es/literatura/don-quijote-de-la-mancha>.

⁴ «Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla» (I, Pról., p. 20).

⁵ Gaston Bachelard (1965:7-8) define así la imaginación: «On veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images. Or elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images. S'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas imagination, il n'y a pas d'action imaginative. Si une image présente ne fait pas penser à une image absente, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas imagination».

⁶ «Il est lui-même à la ressemblance des signes. Long graphisme maigre comme une lettre, il vient d'échapper tout droit du bâillement des livres. Tout son être n'est que langage, texte, feuillets imprimés, histoire déjà transcrite. Il est fait de mots entrecroisés; c'est de l'écriture errant dans le monde parmi la ressemblance des choses» (Foucault 1992:60-62).

⁷ Miguel Rep ofrece una visión personal de la postura del caballero que tuve la oportunidad de analizar (2002:197-198).

⁸ En esta ilustración, Miguel Rep declaró haber pensado en los flamencos con medias rotas por puras peripecias, que figuran en un relato de Horacio Quiroga.

⁹ Cuando le pregunté a Miguel Rep por qué el episodio de la cueva de Montesinos había dado lugar a un número relativamente importante de ilustraciones, este me contestó que era primero por su extensión, segundo por gustarle mucho el dibujo animado que genera, siendo secuencial, y por fin, por interesarle las cuevas, el misterio del agujero, el dar a luz, el salir a la luz.

Algo similar hizo don Quijote al inventarse un mundo conforme a sus lecturas (Fuentes 1994). A él es a quien más dibuja Miguel Rep, como una figura delgada y etérea que parece aún más quijotesca con sus piernas y brazos del grosor de un alfiler. Ciertas imágenes recuerdan las palabras de Michel Foucault que lo presentan como un largo grafismo, delgado como una letra;⁶ otras hacen pensar en un títere desarticulado cuando el aspa del molino se lo lleva por los aires (p. 58) o cuando llega a la venta «atravesado en el asno» (p. 101).⁷

La deshumanización es obvia cuando don Quijote se parece a un pájaro encerrado en el carro/jaula (pp. 330, 349, 352) o afligido al descubrir sus medias verdes/plumas destrozadas (p. 628).⁸ La definición que da Giovanni Pietro Belloni (1672:75) de la caricatura, término que no hizo su aparición en la historia del arte antes de comienzos del siglo XVIII, hace al caso aquí:

Retratos que en la medida de lo posible pretenden representar el conjunto de la persona retratada pero que, en broma y a veces con sorna, subrayan los rasgos del retratado de forma completamente desproporcionada, y de un modo tal que en conjunto parecen tener su aspecto, si bien los rasgos individuales están alterados.

El rostro del héroe cervantino sufre las más notables deformaciones: los ojos del hidalgo aficionado a los libros de caballerías reflejan el impacto de la lectura y el nacimiento del deseo de convertirse en caballero andante (pp. 16, 19, 30). Más adelante, la mirada sugiere que el personaje vive en su mundo propio, un mundo alejado de la realidad como dista su cabeza del resto del cuerpo al que se ve unida tan solo por un estrecho cordón (p. 373). Señal de la tensión entre el querer ser y el ser, representado por el resto del cuerpo. Ese cuello larguísimo que caracteriza también a don Quijote cuando baja a la cueva de Montesinos hace pareja con la cuerda que, como cordón umbilical, lo enlaza con el mundo real (pp. 516, 520, 521, 522).⁹

La dialéctica entre sueño o ficción y realidad encuentra así su expresión plástica. Los bigotes desmesurados en varias ilustraciones (pp. 115, 313, 319, 321, por ejemplo) suscitan el recuerdo de Salvador Dalí, como un guiño hecho a la imaginación delirante. La definición que de esta da Jean Starobinski (1970:173-174) me parece ilustrar perfectamente la experiencia del héroe cervantino:

Insinuée dans la perception elle-même, mêlée aux opérations de la mémoire, ouvrant autour de nous l'horizon du possible, escortant le projet, l'espoir, la crainte, les conjectures, l'imagination est beaucoup plus qu'une faculté d'évoquer des images qui doubleraient le monde de nos perceptions directes : c'est un pouvoir d'écart grâce auquel nous nous représentons les choses distantes et nous nous distançons des réalités présentes.

Rep representa de varias maneras el mundo imaginario de don Quijote, sea al rodear a este de criaturas sacadas de los libros de caballerías (pp. 13, 365), sea al dar forma a las metamorfosis que sufren unos objetos como los odres (p. 262),¹⁰ sea por fin al dibujar sus visiones oníricas en la cueva de Montecosinos (pp. 526, 529, 530, 532), episodio de la obra al que dedica un número importante de ilustraciones.

La aventura del lenguaje en torno al yelmo de Mambrino que Sancho acaba por denominar bacyelmo (Redondo 1998:483) es sugerida de manera muy interesante por un juego de contraste al nivel de los colores que refleja la tensión en el cuerpo mismo del caballero entre realidad y fantasía (p. 324).¹¹

La imaginación de Rep no queda a la zaga: así dibuja a don Quijote identificado con San Jorge luchando contra el dragón (p. 697), solo a partir de las palabras pronunciadas por el caballero frente a la imagen: «Este caballero fue uno de los mejores andantes que tuvo la milicia divina, llamóse don San Jorge y fue además defensor de doncellas» (II, 58, p. 698).

Si bien la silueta esquelética del héroe que contagia a Rocinante visualizado incluso como un perro de patas cortas (p. 29) es una constante caricaturesca,¹² las ilustraciones en su gran diversidad dan cuenta de la vitalidad del héroe y de lo que hace su esencia. Las deformaciones grotescas no menoscaban en absoluto la grandeza del protagonista.

Su silueta contrasta con la de Sancho a menudo representado como una bola al ser rollizo (pp. 54, 101, 107, 180, 689, 743). Las variaciones en torno al escudero no se sitúan tanto al nivel físico, por ser expresiva de por sí la redondez, como emocional. Rep, en efecto, lo muestra llorando a causa de los vituperios de su amo (pp. 555-556) o ante la muerte de este (p. 783), alegre ante la perspectiva del casamiento de este con la princesa Micomicona. Las dos zapatetas se traducen gráficamente por cinco dibujos que evocan las diferentes fases de unas volteretas que hacen de él un «culbuto» (p. 212). Cuando el reencuentro de Dorotea con Fernando, la desilusión se expresa con lágrimas.

¹⁰ La representación plástica de los odres tiene algún parecido con las imágenes de la versión cinematográfica de la obra cervantina realizada por Manuel Gutiérrez Aragón en 1991.

¹¹ Cesáreo Bandera (1972:51-52) propone otra interpretación: «El bacyelmo, lejos de ser, como quería Spitzer, “una liberación de las limitaciones del lenguaje”, es, por el contrario, el símbolo lingüístico de un profundo derrumbamiento de la palabra, de una ficcionalización del lenguaje».

¹² Edward Riley (2001:197) recuerda lo que entiende Gombrich por caricatura gráfica: «Singularizar y enfatizar un rasgo fácilmente identificable, aunque trivial. La demacrada delgadez del caballero constituiría uno de estos rasgos».

El miedo ante el jabalí que le lleva a encaramarse a un árbol se traduce por el color sonrojado de su cara y el sudor (p. 588).

Además de la panza, es la boca la que destaca en unas cuantas ilustraciones que lo representan bebiendo (p. 462) con el escudero narigudo del Caballero de los Espejos o furioso ante el labrador de Miguel Turra que le pide 600 ducados (p. 643).

En el dibujo que corresponde a las bodas de Camacho, Sancho se asemeja a los personajes de Rabelais, y parece tener un hocico en lugar de nariz (p. 506). El proceso de animalización se repite cuando el ataque nocturno en Barataria: Sancho se convierte en una tortuga (p. 679).¹³

Más numerosas son las ilustraciones dedicadas a Sancho correspondientes al *Quijote* de 1615 donde cobra el escudero mayor importancia, independizándose de su amo, pero no faltan dibujos (pp. 10, 64, 110, 385, 426, 429, 694) en que vienen delineadas las dos siluetas en un estilo que Ernst H. Gombrich calificaría de pictográfico.¹⁴ Estas son reconocibles incluso por personas que saben del texto de origen solo de oídas y Edward C. Riley explica ese fenómeno por el carácter cuaresmal de don Quijote y carnavalesco de Sancho que constituyen la pareja arquetípica del gordo y flaco (Redondo 1998:191-23, Joly 1996:13-30).

La figura del caballero andante es inseparable de la de su dama pues, según el mismo hidalgo, «el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma» (I, 1, p. 29). Dulcinea del Toboso solo existe en la imaginación de don Quijote, de suerte que su estatuto de realidad no va más allá de la *déxis con phantasma*.¹⁵ Las cuatro ilustraciones que Miguel Rep le dedica corresponden a los cuatro avatares iconográficos destacados por José Manuel Martín Morán.

En una misma ilustración (p. 164) el dibujante argentino yuxtapone la visión idealizada que el caballero tiene de su dama y la que tiene Sancho de Aldonza Lorenzo,¹⁶ una fea campesina de rostro abotargado (Auerbach 1950:314-339, Heugas 1969). Ambos retratos que se reflejan en el agua son la imagen especular de los protagonistas. El nombre de Dulcinea escrito verticalmente en el centro del dibujo separa el mundo caballeresco soñado del mundo representado por el campesino escudero. El color naranja de las caras sugiere lo fantasmático de estas imágenes acuáticas.

Con el encantamiento de la dama, Sancho impone su propia visión, como lo sugiere Rep al ofrecer un retrato caricaturesco de la labradora encontrada a la salida del Toboso, una verdadera furia que tan solo tiene un pie femenino

¹³ He aquí el texto cervantino en que se inspiró Rep: «Le pusieron encima de la camisa, sin dejarle tomar otro vestido, un pavés delante y otro detrás, y por unas concavidades que traían hechas le sacaron los brazos, y le liaron muy bien con unos cordeles, de modo que quedó emparedado y entablado, derecho como un huso, sin poder doblar las rodillas ni menearse un solo paso» (II, 53, pp. 677-678).

¹⁴ Según Ernst H. Gombrich (2003:49-51), el estilo pictográfico tiende a hacer del personaje un símbolo, a diferencia del estilo narrativo o dramático.

¹⁵ José Manuel Martín Morán (2011) se refiere a *La Teoría del lenguaje* (Bühler 1979).

¹⁶ Es de notar que don Quijote solo utiliza el verbo *pintar* cuando describe a Dulcinea, una manera de presentar como existente y digno de crédito, porque está pintado, aquello que solo es fruto de la imaginación, según Margarita Levisi (1972).

y calzado elegantemente que procura besar don Quijote (p. 447). En cierta manera, este pie es el sustituto del lindo rostro que aparecía reflejado en el dibujo anteriormente citado.

En la cueva de Montesinos, don Quijote divisa a tres labradoras «que iban saltando y brincando como cabras» (p. 527) entre las cuales reconoce a Dulcinea pero esta le vuelve las espaldas y huye. Esta imagen fugitiva solo es esbozada por Rep que prefiere ofrecer la visión de una de sus compañeras que se dirige al caballero para pedirle dinero a fin de remediar la necesidad de su dama. Si en el texto cervantino, recoge los cuatro reales haciendo una cabriola en vez de una reverencia, en el dibujo (p. 530) la mujer con rasgos juveniles hace el pino delante de tres monedas. Esta postura al revés de la normal sugiere la degradación sufrida por el universo caballeresco en este episodio en que don Quijote no puede cumplir el rito que le permitiría desencantar a Dulcinea (Redondo 1998:415). El hecho de que esta sea cada vez más inasequible está representado acertadamente en la última ilustración de Rep en que no es más que una máscara y un disfraz que acabaría de quitarse el paje de los duques y que tiraría ante los ojos del caballero atónito (p. 595).

Dulcinea no existe. Si la ninfa del narrador cervantino se quita el sutil velo del rostro (p. 592), Rep a su manera desvela quién es Dulcinea: un fantasma. Sin embargo, expresa gráficamente su omnipresencia en la mente del caballero al dibujar lugares asociados a ella como El Toboso (pp. 180-184) y Sierra Morena donde topa con Cardenio el Roto (pp. 148 y 156) y hace penitencia (pp. 170-171). Esos paisajes cobran un relieve particular entre las pocas evocaciones del entorno, ya que se privilegia ante todo la representación de los personajes.¹⁷

Miguel Rep consigue a las mil maravillas reflejar la escritura cervantina que así califica Helmut Hatzfeld (1972:75-76):

No estática a la manera de los artistas que pintan sino dinámica a la manera de los poetas que tienen la libertad de presentar la sucesión y no sólo la simultaneidad de actos y hechos. De aquí nace de una manera natural la tendencia del autor a substituir la descripción de las situaciones por la descripción de los gestos.

Se desprende un dinamismo extraordinario de sus dibujos, al sugerirse, por no decir reproducirse, el movimiento gracias a la potencia sugestiva de los cuerpos, a unos recursos propios del cómic (señales icónicas) o a veces a

¹⁷ Los otros paisajes esbozados sirven de tela de fondo a las andanzas de don Quijote y Sancho (pp. 90-110), a la escena con la princesa Micomicona (p. 205) o al encuentro del cautivo y de Zoraida en el jardín de esta (p. 292).

¹⁸ *Hipotiposis* es la descripción vivida de un hecho, persona o cosa, con una peculiar fuerza de representatividad, riqueza de matices y plasticidad de imágenes según Angelo Marchese y Joaquín Forradellas (1994:199). La *enargeia* consiste en dar vida, hacer entrar la teatralidad en el dominio de la hipotiposis, es la potencia de la figuración.

¹⁹ «Si yo, por malos de mis pecados, o por mi buena suerte, me encuentro por ahí con algún gigante, como de ordinario les acontece a los caballeros andantes, y le derribo de un encuentro, o lo parto por mitad del cuerpo, o, finalmente, le venzo y le rindo» (I, I, p. 29).

²⁰ Me ha llamado la atención la ausencia de dibujo sobre este duelo paródico del cual el narrador ofrece cuatro cuadros sucesivos, incluida la descripción de la ilustración hallada en el cartapacio del Alcaná de Toledo. Según Margarita Levisi (1972:302) «Cervantes usa esta ilustración como nexo y punto de partida para reanudar la narración interrumpida en el capítulo anterior». Michel Moner (1989:123) hace hincapié en las relaciones estrechas entre imagen y texto refiriéndose a dicha descripción del grafismo.

la descomposición de la imagen. A la *phantasia* de Cervantes y de don Quijote que se traduce a través de la figura llamada hipotiposis, responde Rep con una visión personal llena de *enargeia*.¹⁸

Me ha llamado particularmente la atención la representación del cuerpo *dans tous ses états* en que se multiplican las deformaciones que así contribuyen a una deshumanización o animalización de los personajes. Maese Pedro se parece a un elefante (p. 542), los galeotes y el comisario a perros (p. 144). Cardenio el Roto se convierte en un títere desarticulado (pp. 155-156), lo mismo puede decirse de Corchuelo y el licenciado.

La expresión de la violencia, tan presente en la obra cervantina, participa también de la deshumanización de los personajes. Así, los yangüeses se transforman en diablillos o monstruos que recuerdan el universo del cómic (p. 96). Se encarnizan sobre amo y escudero dándoles palos, puñadas, mordiscos, y hasta intentando ahogar al primero de los dos. El espacio saturado del dibujo crea una impresión de dinamismo y confusión tan viva como las imágenes de Manuel Gutiérrez Aragón (Torres 2003:165).

Las ilustraciones del relato del cautivo ofrecen una visión hiperbólica de la violencia desatada de unos seres monstruosos antropófagos (p. 282) o de siluetas moras armadas de lanzas (p. 284) frente a un hombre que solo tiene una pluma para defenderse y bien podría representar a un tal Saavedra (I, 40, p. 289).

La violencia que emana del contexto histórico en que se sitúan las aventuras de don Quijote tiene otro cariz que la provocada por la tensión entre el deseo del héroe y la realidad, entre el querer ser y el ser. Así, el bandolero Roque Guinart viene representado armado como un caballero «verdadero» y cercena a uno de sus escuderos (p. 716). Su actuación corresponde a un sueño expresado por el hidalgo en el primer capítulo de la obra.¹⁹ Un sueño que seguirá siéndolo pues la violencia es de otra índole por pervertirse el uso habitual de las armas «caballerescas»: don Quijote le da palos a Sancho con un lanzón (p. 214) o se sirve de un pan para herir al cabrero (p. 371). Miguel Rep refleja perfectamente la visión degradante y burlesca que el texto cervantino presenta de los libros de caballerías. Los colores, las señales icónicas, las facciones de los personajes o el desdoblamiento de la silueta de don Quijote cuando se enfurece contra Sancho sugieren la ira (p. 333).

Ninguna ilustración se refiere a la batalla con el Vizcaíno o el Caballero de la Blanca Luna,²⁰ mientras que el encuentro con el Caballero del Bosque

da lugar a cuatro tiras que más hacen pensar en un juego que en un verdadero duelo (p. 469). Si en el relato cervantino, la violencia se crea de manera ilusoria por el empleo paródico del léxico caballeresco, Rep revela el carácter grotesco y nada caballeresco de la violencia, al no dibujar ciertos enfrentamientos.

Su representación de los cuerpos femeninos se tiñe a menudo de erotismo, excepto en el caso de Maritornes (p. 103) o Teresa Panza (p. 422) que se parecen a bolas. La sensualidad que se desprende de la página en que se nos cuenta la aparición de Dorotea lavándose los pies (Redondo 1998:163-168) recibe un tratamiento paródico que caracteriza también la imagen de Luscinda el día de su boda con Fernando (p. 189), de Camila (p. 239 y p. 245), de Leandra (p. 367) e incluso de Ana Félix a punto de ser ahorcada (p. 736). La desnudez y la preeminencia del pecho son unos guiños humorísticos.

El humor no falta en la representación de unas escenas escatológicas, sobre todo porque don Quijote enjaulado es el blanco de la mofa (pp. 349 y 352) y no Sancho como si Rep ofreciera una parodia de la parodia. Es así también como se puede interpretar la presencia de anacronismos: el cura lleva la máscara de Zorro (pp. 338-343), el caballero en su lecho de muerte sueña con vencer a un enemigo gracias a un caballo alado y una armadura que se parece al disfraz de Batman (p. 776). Esta modernidad refleja la de la obra cervantina.

Lo cierto es que Rep más allá de su lectura grotesca, según sus propias palabras, ha conseguido traducir en imágenes la complejidad del texto cervantino y sus planteamientos narratológicos. Representa los diferentes registros de la ficción: las aventuras de don Quijote y Sancho, la figura de Dulcinea, las novelas intercaladas.

La cuestión de la autoría se hace visible con las imágenes del mismo Cervantes. Al principio del libro, este mira de reojo a su personaje que parece postergarlo fuera del espacio en que actúa, indicio de la compleja relación entre el creador y su criatura (p. 12). Cervantes con la pluma en la mano vuelve a aparecer en una ilustración del relato del cautivo al que ya se ha aludido (p. 285). Rep le reserva un tratamiento especial al historiador árabe Cide Hamete Benengeli (pp. 140, 435, 787) al integrar en los dibujos que lo representan fragmentos del mismo texto literario o una imagen del libro como para sugerir el juego de escritura en torno a esa figura ficticia. En fin, no deja de representar la ira de Cervantes por la obra apócrifa de Fernando de Avellaneda al destinarla al fuego (p. 772).

²¹ Nótese el recurrir a globos (pp.415, 466), viñetas (pp. 232 y 233) tiras (p. 469).

²² Miguel Rep usó esta expresión en un encuentro con los estudiantes de Máster I de la Universidad de Lille 3 durante su residencia en noviembre del 2011 en el norte de Francia.

²³ Rep confiere a Sancho esa misma conciencia al ilustrar el capítulo 4 de la Segunda Parte, cuando este restablece la verdad sobre lo ocurrido a propósito del hurto de su asno y de los cien escudos. En un enorme globo se expresa gráficamente la respuesta de Sancho a Sansón Carrasco (p. 415).

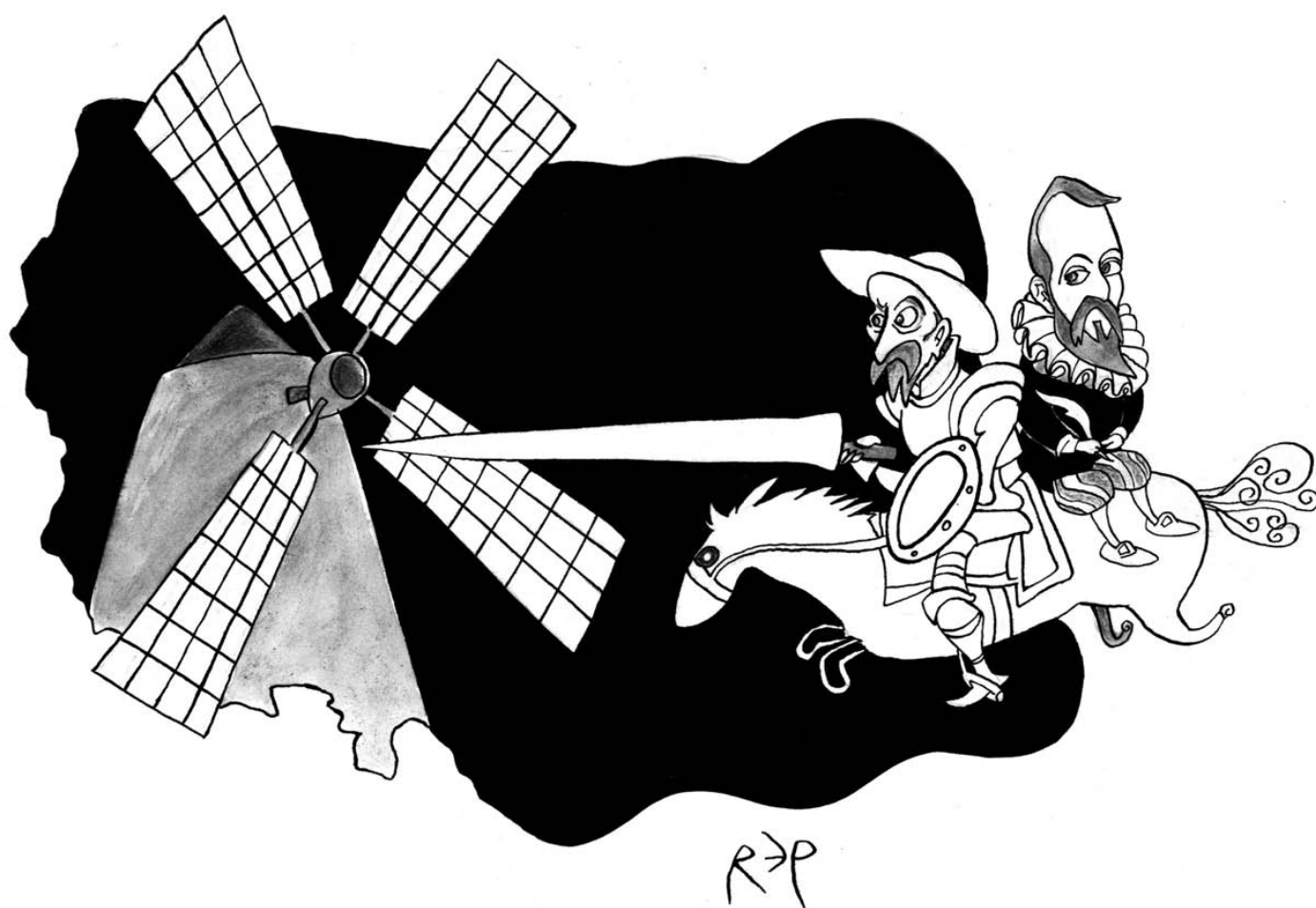
A la obra cervantina como un espacio poligenérico múltiple (Fine 2006), Rep rinde homenaje con una diversidad de recursos expresivos por ser tan grande su odio a repetirse. Entre ellos se destacan los del cómic, universo de donde viene, como suele decirlo.²¹ Crea también dibujos hiperoperativos como aquel en que visita *Las Meninas* de Velázquez, un cuadro de concepción muy moderna que le apasiona y que ha querido «violar» como el *Quijote* (p. 603) según sus propias palabras.²² Don Quijote ocupa el lugar de Cervantes, lleva en una mano un pincel y en la otra el libro de su historia como para recordar que es el primer personaje de ficción que se sabe leído.²³ Sancho Panza sustituye al aposentador y los personajes de la familia real aparecen desdibujados y numerados al contrario de los dos héroes cervantinos. Como el espejo donde se reflejaba la imagen de los reyes ha desaparecido, no se sabe lo que está esbozado en la tela. Quizás sea para Miguel Rep una manera de recordar que la misma obra es un juego de espejos y de prismas. En uno de los cuadros del fondo se divisa la representación de la emblemática aventura de los molinos de viento en que el caballero se enfrenta con el símbolo de su propia locura (Redondo 1998:315-340).

Rep integra también elementos que recuerdan a Picasso: una mano de Lotario hace pensar en una mano del *Guernica* (p. 239), el rostro de la hija de la dueña Rodríguez se inspira en una señorita de Avignon (p. 647). Si Cervantes se apoya en lo que ha leído y hace lo mismo don Quijote, Miguel Rep recrea a partir de lo que ha visto.

El papel que le sirve de tela de fondo y cuyos contornos están rotos puede ser de un solo color o impreso, así se remite sea al ambiente musulmán de Cide Hamete Benengeli en el dibujo de la página 408, sea al universo chino en el caso de la representación de la agresión de los gatos transformados en dragones (p. 638).

Rep recurre también muchas veces a *collages* entre los cuales destacaré el que representa el león enjaulado con cara de mujer de labios rojos sensuales (p. 491). Las sombras chinescas permiten resaltar las siluetas de Sancho (p. 105) o de los que participan en la pelea en torno al baciuelmo (p. 329) y al mismo tiempo sugieren que todo es un juego de ilusión. Lo mismo podría decirse de la variedad de los colores gracias a lápices acquarelables o no, tinta china, anilina, aplicaciones de color *offset*.

Cuando el ojo guía, como dice Miguel Rep, la osadía y la libertad pueden explayarse a través de múltiples técnicas como la pluma, el pincel, el *collage* y



Dibujo del libro *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, edición de José Manuel Lucía Megías e ilustraciones de Miguel Rep, Madrid, Castalia, 2012.

²⁴ A este propósito declara: «En el *Quijote* empecé a ensayar formas de pintar que son mías, que no les debo a otros: combinación de gráfico con collage, combinación de lápiz de color y otras técnicas que son de mi propia búsqueda. Si alguien me preguntara qué pintor me sensibiliza en el uso del color, señalaría a Matisse, por ejemplo» (Catena 2010).

²⁵ Miguel Rep confiesa: «Si uno se hace amigo del libro y escucha con atención a Cervantes, él te dice: hacé lo que quieras, trabajá con libertad. Y yo me atuve a eso. Compuse una parodia de las novelas de caballería y encima me parodié a mí mismo. Mi método fue seguir a esos dos personajes maravillosos y ver qué es lo que hacían y todo lo que hacían tenía que ver con el grotesco» (Catena 2010).

la caligrafía.²⁴ Él mismo confiesa que al ser paulatino su trabajo de ilustración de la obra cervantina, poco a poco ganó en confianza. Si el *Quijote* de 1605 se construye con referencia a las novelas de caballerías y el *Quijote* de 1615 con referencia a la Primera Parte de la obra, la intericonicidad se hace más presente en la ilustración de la Segunda Parte del libro como un eco gráfico a la intertextualidad cada vez más compleja de la escritura cervantina.

Concluiré con una de las últimas ilustraciones del libro (p. 764) que sugiere, a mi parecer, el vértigo de don Quijote por la identificación con los héroes de sus lecturas predilectas, el vértigo del lector ante la ilusión novelesca, ese mentir verdadero donde reside la esencia de la ficción, y su fascinación ante estas prodigiosas ilustraciones, el vértigo de Cervantes al crear su obra y quizás el del mismo Rep al dibujar esas imágenes ya que «leer el *Quijote* es una experiencia alucinógena» (Hax 2010).

Si la aventura de don Quijote es un desciframiento del mundo según Michel Foucault, pienso que Rep descifra y revela la obra cervantina de una manera extraordinaria. Sus ilustraciones reflejan la vitalidad y la modernidad de dicho texto y son una invitación a volver a leerlo. Lo que une a los dos Miguel es una verdadera pasión por la libertad.²⁵

¡Cuán fecunda es esta libertad!

Bibliografía

- Auerbach, Erich, «La Dulcinea encantada», en *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, Fondo de Cultura Económica, México, 1950, pp. 314-339.
- Bachelard, Gaston, *L'air et les songes*, José Corti, París, 1973.
- Bandera, Cesáreo, *Mimesis conflictiva / Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*, Gredos, Madrid, 1972.
- Bellori, Giovanni Pietro, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma, 1672.
- Bühler, Karl, *Teoría del lenguaje*, Alianza, Madrid, 1979.
- Catena, Alberto, «Historietas: entrevista a Miguel Rep. El niño azul y las piedras», *Gacemil*, n.º 162, 3 de septiembre de 2010, <http://www.gacemil.com.ar/Detalle.asp?NotaID=4869>.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Castalia, Madrid, 2010.
- Fine, Ruth, *Una lectura semiótico-narratológica del «Quijote» en el contexto del Siglo de Oro español*, Iberoamericana Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2006.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, París, 1992.
- Fuentes, Carlos, *Cervantes o la crítica de la lectura*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1994.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Seuil, París, 1972.
- Gombrich, Ernst H., *Los usos de las imágenes. Estudio sobre la función del arte y la comunicación visual*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- Hatzfeld, Helmut, *El Quijote como obra de arte del lenguaje*, CSIC, Madrid, 1972.
- Hax, Andrés, «Rep: "Leer El Quijote es una experiencia alucinógena"», *Revista de Cultura*, *Clarín.com*, 17 de noviembre de 2010, <http://www.revistaen.clarin.com/literatura/ficcion/17/11/5010>.
- Heugas, Pierre, «Variation sur un portrait: de Mélibée à Dulcinée», *Bulletin Hispanique* LXXI, 1-2 (1969), pp. 5-30.
- Joly, Monique, *Études sur don Quichotte*, Publications de la Sorbonne, París, 1996.
- Levisi, Margarita, «La pintura en la narrativa de Cervantes», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XLVIII (1972), pp. 293-325.
- Lucía Megías, José Manuel, *Leer el Quijote en imágenes*, Calambur, Madrid, 2006.
- Marchese, Angelo, y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Editorial Ariel, Barcelona, 1994.
- Martín Morán, José Manuel, «De Aldonza a Dulcinea. Los avatares iconográficos de una labradora», en *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*, ed. R. Gutiérrez Sebastián y B. Rodríguez Gutiérrez, PubliCan / Ediciones de la Universidad de Cantabria, Santander, 2011, pp. 435-452.
- Moner, Michel, *Cervantès conteur: écrits et paroles*, Bibliothèque de la Casa Velázquez, Madrid, 1989.
- Redondo, Augustin, *Otra manera de leer el «Quijote»*, Castalia, Madrid, 1998.
- Riley, Edward C., *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Crítica, Barcelona, 2001.
- Schneller, Dóra, «Ecrire la peinture: la doctrine de l'Ut pictura poesis dans la littérature française de la première moitié du xxème siècle», *Revue d'Etudes Françaises*, XII (2007), pp. 133-144.
- Starobinski, Jean, *L'Œil vivant, La relation critique II*, Gallimard, París, 1970.
- Torres, Bénédicte, *Cuerpo y gesto en el «Quijote»*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2002.
- «Cervantès et Manuel Gutiérrez Aragón: de l'écriture à l'image du corps», en *Don Quichotte au xx^e Siècle*, ed. D. Perrot, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2003, pp. 159-179.

Las voces femeninas de los *Quijotes* ingleses del siglo XVIII

M. CRISTINA VALDÉS RODRÍGUEZ
Universidad de Oviedo

Introducción

Este estudio se enmarca dentro de una investigación iniciada hace algunos años como parte del proyecto «Recepción e interpretación del *Quijote* (1678-1780)», que dirige el profesor y catedrático de la Universidad de Oviedo, Emilio Martínez Mata. Dicho proyecto aborda el estudio del cambio en la interpretación del *Quijote* que se produjo a finales del siglo XVII y en la primera mitad del siglo XVIII, en España, Francia, Inglaterra e Italia, y los distintos resultados de este proyecto van confirmando dicho cambio en la interpretación de la obra.

En mi caso concreto dicho estudio se centra en tres traducciones al inglés de la obra más conocida de Cervantes que fueron realizadas en el siglo XVIII:

Pierre Anthony Motteux (1700-1703) 1700, *The History of the Renown'd Don Quixote de la Mancha*, Londres.

Charles Jarvis (1742) 1742, *The Life and Exploits of the Ingenious Gentleman Don Quixote de la Mancha*, Londres.

Tobias Smollett (1755) 1755, *The History and Adventures of the Renowned Don Quixote*, Londres.

Se trata de observar y comparar las reescrituras que del *Quijote* cervantino hacen los tres traductores ingleses, teniendo en cuenta los contextos en que surgen los distintos textos. El enfoque del análisis no es únicamente lingüístico o textual sino que consideramos la traducción como un proceso de transferencia cultural, un proceso en el que un texto origen (TO), en este caso

el *Quijote*, es trasvasado, en el sentido más físico del término, a otro contexto y, por tanto, con otro autor de ese producto, el traductor, y con otro receptor meta, que lee e interpreta el texto con claves distintas al lector del TO.

En este enfoque cultural cobran gran importancia asuntos como el número de ediciones del texto origen, la difusión del texto, su recepción en ambos contextos origen y meta o la traducción de elementos culturales. En este sentido las llamadas referencias culturales han sido tradicionalmente consideradas «intraducibles» en la literatura; sin embargo, a lo largo de la historia los traductores han ido demostrando que traducirlas es posible, eso sí, causando un efecto u otro y aplicando estrategias diversas. Y son estas estrategias traductorales uno de los temas que más nos interesa, en tanto que su reconstrucción permite describir cómo y por qué los traductores toman decisiones que finalmente dan lugar a un texto meta concreto y además permite especular sobre el impacto que estas estrategias causan en las audiencias receptoras del texto.

El estudioso de la Traducción Lawrence Venuti distingue entre dos estrategias de traducción, la domesticación (*domestication*) y la extranjerización (*foreignisation*) que son resultado del presupuesto siguiente que hace Venuti (1998:67): «Translation wields enormous power in constructing representations of foreign cultures» o «la traducción ejerce un enorme poder a la hora de construir representaciones de culturas foráneas». Este modelo basado en la dicotomía domesticación/extranjerización valora especialmente el primer tipo de estrategia, la domesticadora, por ser a priori la estrategia más habitual en los procesos traductores. Domesticar implica realizar una traducción fluida, idiomática y transparente que tienda a borrar lo «foráneo» del texto origen y que esté adaptada a las necesidades y valores de la cultura meta. En palabras de Venuti (1998), se trata de «una estrategia basada en la fluidez que realiza una labor de aculturización que domestica el texto foráneo para hacerlo inteligible y familiar para el lector en la lengua meta», es decir, es una traducción en la que se adopta un estilo transparente para minimizar lo foráneo del texto origen. Por el contrario, una traducción extranjerizante busca preservar unos elementos «extraños» percibidos como ajenos para resaltar lo foráneo del original en el texto meta.

Estas dos estrategias reflejan dos actitudes distintas que apuntan hacia cuestiones tales como: ¿por qué se traducen clásicos como el *Don Quijote* de una manera más cercana o más distante a la obra de Cervantes? Si se producen

algunos cambios significativos entre el original y las traducciones, ¿qué motiva estos cambios? Y sobre todo ¿dan lugar a un cambio en la concepción de la obra, tal y como se plantea en el proyecto de investigación «Recepción e interpretación del *Quijote*»? La respuesta está en la reconstrucción de las decisiones tomadas por los traductores y reconstruir estas estrategias de traducción supone un esfuerzo de análisis a dos niveles.

José Lambert (1993), en su estudio teórico sobre la importancia de un enfoque historicista en la traducción de literatura comparada, propone un estudio empírico de los textos traducidos a partir de un modelo bidimensional en el que distingue dos niveles: un macronivel y un micronivel. Este modelo sugiere que todo texto traducido es parte de un contexto sociocultural amplio y que existen elementos extratextuales que influyen en las decisiones que se toman respecto al material textual. Lambert (1993:13-14) llega a la siguiente conclusión:

Ni el enfoque (punto de partida) microscópico ni el macroscópico son ideales o suficientes; ambos enfoques, interno y externo, son necesarios, puesto que la pregunta “¿Cómo procede el traductor X?” debe estar ligada a la cuestión “¿En qué circunstancias trabaja?”.

Por tanto, para describir cómo se han traducido las voces femeninas en el *Quijote*, se combinará el examen comparativo microtextual, prestando atención a las operaciones textuales llevadas a cabo en los tres textos meta objeto de estudio, con las referencias al nivel macrotextual que aporten explicaciones acerca del proceso traductor. No nos interesa tanto decidir sobre la calidad de las traducciones como describir los cambios que hayan tenido lugar respecto del texto original de Cervantes. En este sentido los Estudios Descriptivos de la Traducción o DTS (*Descriptive Translation Studies*) (Toury 1995) ofrecen modelos de análisis adecuados para este tipo de trabajos.

Este marco teórico que brevemente presentamos incluye el procedimiento de análisis de las voces femeninas en el *Quijote* original y en las tres traducciones a las que nos hemos referido anteriormente. En un primer paso identificamos cuáles son algunos de los personajes femeninos y cómo es su caracterización en la obra. Estos personajes femeninos pertenecen no solo a un texto literario clásico, sino que los lectores tanto del texto origen como de los textos meta reconocen en ellos características propias de sus polisistemas, es decir, de los contextos de los que surgen. Situar al *Quijote* en su polisistema,

la España de comienzos del siglo xvii y más concretamente la Mancha, y a cada una de las tres traducciones en la Inglaterra en el siglo xviii permite estudiar con mayor precisión el proceso traductor y receptor de la obra. Y esta contextualización en dos sistemas culturales con vínculos de apropiación, de imitación, de admiración y de nostalgia es vital para reconstruir los procesos traductores.

El *Quijote* de Cervantes, como ya es bien conocido, fue uno de los libros más populares en la Inglaterra del siglo xviii, no solo como lectura sino también como modelo para otros muchos personajes en la literatura británica. Quisiera recordar en este punto al profesor Anthony Close, quien nos dejó esta frase (1998:CXLIX): «Se suele decir que fueron los extranjeros, mayormente los ingleses, quienes enseñaron a los españoles a estimar en su justo valor a Cervantes».

Y las traducciones, más o menos domesticadoras o tendiendo a la extranjerización, han sido responsables de parte de ese valor adquirido de la obra *Don Quijote*. El propio Cervantes en la Parte Segunda, capítulo 62, aporta su opinión sobre las traducciones:

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 (II, 62, p. 1144).

Cervantes habla de la traducción como producto comparándola con un tapiz flamenco en el que los hilos y la opacidad no permiten ver el texto origen con claridad. A la hora de estudiar los personajes femeninos y la forma en que han sido trasladados de un texto y de una cultura a otra, es necesario fijarse en el grado de equivalencia, el *tertium comparationis*, existente entre uno y otro texto. Hay varios tipos de equivalencia que caracterizan a cualquier proceso traductor (Rabadán 1991):

1. La equivalencia semántica, referida a la correspondencia entre elementos de un texto origen y de un texto meta con su contenido semántico.

2. La equivalencia estilística, que se establece entre el texto origen y el texto meta manteniendo el mismo matiz expresivo y estilístico e igual o similar estilo funcional.
3. La equivalencia pragmática se obtiene cuando el texto meta consigue una reacción en el receptor del texto igual a la producida por el texto original en los receptores del texto meta.

En el caso que nos ocupa añadiría otro concepto o factor de gran interés, al que denominamos «equivalencia de caracterización», es decir, los personajes aparecen en la traducción con la misma caracterización que en el texto original. Este concepto deriva de la noción de sincronismo de caracterización definido por Rosa Agost (1999), una teórica del doblaje audiovisual, quien define este tipo de sincronismo como la armonía entre la voz y la gesticulación y el aspecto del actor en pantalla. En las obras literarias como el *Quijote* esta caracterización de los personajes se crea a través de sus actos y palabras y a partir de las descripciones de los demás personajes y el narrador. Por tanto uno de los objetivos del estudio al que me he encomendado será lograr un análisis descriptivo y comparativo de cómo los personajes femeninos son descritos en el *Quijote* de Cervantes, de 1605 y en las traducciones de Motteux, Jarvis y Smollett, prestando atención a los actos que realizan, al lenguaje que utilizan o a cómo son descritas estas mujeres en la obra.

Si existieran diferencias, estas podrían deberse a varias razones, que constituyen el inicio del trabajo y las hipótesis de la investigación:

1. Los cambios en cuanto a la caracterización de los personajes femeninos en el *Quijote* pueden ser el resultado de la adaptación a los cánones femeninos que prevalecerán en la sociedad inglesa del siglo XVIII.
2. Otra posible justificación puede ser el que alguno de estos personajes se haya modelado de acuerdo con la tipología predominante de personajes femeninos en la literatura y en la narrativa inglesa del siglo XVIII.
3. Cuestiones morales o sociales pueden también dar lugar a estas transformaciones de las mujeres que aparecen en el *Quijote*.
4. También el contexto social más cercano al traductor puede inducir a estos cambios, por ejemplo, que el traductor provenga de una cierta zona geográfica o de determinada profesión o clase social.

Las voces femeninas en *Don Quijote*

En el caso de las mujeres del *Quijote* ha habido varios estudios sobre este tema, todos ellos subrayando la idea de que estos personajes femeninos son elementos motivadores, pero no personajes tan individualizados o protagonistas como los masculinos. Oímos hablar sobre ellas, participan en acciones, son descritas, pero, comparativamente hablando, sus voces no se oyen directamente salvo en algunas ocasiones. A pesar de ello, estas mujeres suelen ser la fuerza motora que subyace detrás de muchas de las acciones emprendidas por los personajes masculinos.

La crítica más reciente ha prestado cada vez más atención a la forma en que Cervantes retrata a las mujeres de la España del siglo xvii y han ido destacando la capacidad de este autor para mostrar empatía hacia las mujeres, ciertamente más que otros autores contemporáneos. Personajes como Marcela y Dorotea en *Don Quijote* o como Isabela Castrucho en *Persiles y Sigismunda* ofrecen discursos en defensa de los derechos de las mujeres, algo infrecuente en la época.

Lo femenino se define como «otredad», nos indica Carmen Castro en su estudio sobre «Las mujeres del Quijote. Los personajes femeninos en Cervantes» de 1953 y reeditado en 2005. Estos personajes son creados desde y por otros, de forma que «todos los personajes se pertenecen y forman una trabazón densa y firme que es la red de la novela». Un ejemplo de esto, señala Castro, son las escenas de las ventas, en las que se ve claro que los personajes se van haciendo unos a otros y que las mujeres que aparecen son una de las claves.

Las mujeres llegan ya contadas, viven en las distintas historias que cuentan otros personajes del *Quijote* y en ocasiones aparecen ellas mismas para contar su propia historia, es decir, se les da voz. Este es el caso de Marcela, de Teresa, de Zoraida o de Leandra. A otras las conocemos pero nunca las oímos directamente, como es el caso de Dulcinea, que aparece como figura idealizada por don Quijote y contada por Sancho y el caballero andante.

Carmen Castro (1953) afirma que existen divergencias entre la Primera y la Segunda Parte en lo que se refiere a esta cuestión, dado que en la Primera Parte los lectores podemos escuchar historias de mujeres, mientras que en la Segunda Parte en situaciones burlescas irrumpen historias verdaderas protagonizadas por personajes femeninos. Este es el caso del episodio en que Sancho-gobernador halla a una niña en su ronda nocturna o la situación en que aparece doña Rodríguez y su hija.

La crítica ha ido estudiando diversos aspectos de los personajes femeninos en el *Quijote* pero aún no se ha fijado la mirada sobre qué ocurre con estos cuando la obra es traducida, por lo que el presente trabajo supone un inicio en este campo específico. Partiremos, como se ha señalado anteriormente, de una descripción comparativa de algunos pasajes en los que cobran importancia ciertos personajes femeninos de *Don Quijote* en el texto original, en su edición de Francisco Rico, y en las tres traducciones inglesas del siglo XVIII a las que hemos hecho referencia con anterioridad.

Para ello se han de tener en cuenta algunos rasgos generales sobre estos tres textos. Pierre Anthony Motteux realizó su traducción del *Quijote* a principios del siglo XVIII, siendo uno de los pioneros del periodismo inglés, tan en auge en la época. De hecho Motteux fue el editor de la revista *The Gentleman's Journal*. De ahí que su perfil como divulgador explique las estrategias traductorales que llevó a cabo en el texto de Cervantes. En la edición de 1712 se indica que fue «translated from the original by many hands and published by Peter Motteux», es decir, su responsabilidad queda diluida por haber sido el texto meta resultado de la actividad traductora de muchos. En cualquier caso esta traducción ha sido acusada por otros de haber frivolidado el estilo modificando claramente el tono serio e irónico del texto original, de haber convertido a Sancho y a don Quijote en una especie de bufones y de haber domesticado la novela hasta dar la apariencia de un ambiente inglés en lugar de un ambiente rural de la España del siglo XVII. Sin embargo, esta traducción debe ser considerada un producto del polisistema inglés de principios del siglo XVIII, caracterizado por normas traductorales propias, y fruto de la intención asignada por el traductor.

La traducción de Charles Jarvis de 1742 ha sido generalmente mejor valorada que la de Motteux, puesto que Jarvis parece haber tratado de recrear el original lo más fielmente posible. La debilidad de este texto meta, sin embargo, tiene que ver con la pérdida del humor y la gracia del texto cervantino, lo que dio lugar a una versión del *Quijote* mucho más solemne, tal y como aprecia McGrath (2006), entre otros.

Es quizás la traducción de Tobias Smollett, uno de los novelistas británicos (es escocés) más reputados, publicada en 1755 la que popularizó el *Quijote* cervantino entre el público lector inglés. Este autor era un gran conocedor de la obra de Cervantes y la intertextualidad creada entre varios de los textos de Cervantes y de Smollett ha sido ampliamente comentada y estudiada. Uno

de los artículos más interesantes a este respecto es el de Ardila (2002) sobre la intertextualidad general y restringida del *Quijote* de Smollett.

Veamos pues algunos de esos pasajes a los que hacíamos referencia en los que aparecen casos de entre el amplio repertorio de personajes femeninos del *Quijote*.

El ama de *Don Quijote*

En primer lugar hablaremos del ama de *Don Quijote*. La primera es un personaje sin nombre que adquiere plena personalidad a través de sus actos. Su forma de expresarse es incendiaria en ocasiones y su estilo es seco. Es el prototipo de mujer de pueblo, enemiga de los libros que causan el encantamiento a su señor don Quijote, tal y como se ve en el capítulo VI de la Primera Parte, en el que oímos al ama decir:

—Tome vuestra merced, señor licenciado; rocíe este aposento, no esté aquí algún encantador de los muchos que tienen estos libros y nos encanten, en pena de las que les queremos dar echándolos del mundo (I, VI, p. 77).

Este comentario provoca la risa del licenciado e inicia el escrutinio libro a libro para quemarlos en el fuego posteriormente. La inocente creencia del ama de que hay encantadores que han vuelto loco a don Quijote y que estos están en los libros da una visión del ama de persona simple e ignorante en el *Quijote* cervantino.

Motteux traduce este mismo discurso del ama en los siguientes términos:

‘Here, doctor,’ cried she, ‘pray sprinkle every creek and corner in the room, lest there should lurk in it some one of the many sorcerers these books swarm with, who might chance to bewitch us, for the ill-will we bear them, in going about to send them out of the world’ (I, VI, p. 32).

Se enfatiza la idea de dejar todo absolutamente limpio mediante la expresión «every creek and corner», «todos los resquicios y rincones», acentuando así el oficio del ama de preservar la casa de toda suciedad. Pero esa limpieza no es de polvo o suciedad sino de hechiceros o brujos («sorcerers») que llenan los libros y que puedan embrujar al resto de habitantes de la casa. En esta versión de Motteux se produce una inexactitud puesto que el ama se refiere al

«doctor» que crea la ambigüedad de referirse al doctor en medicina o al licenciado, persona con estudios. En cualquier caso, es evidente el trato honorífico que el ama le da a este personaje.

Jarvis da su versión de esta intervención del ama con las siguientes palabras:

‘Señor Licentiate, take this and sprinkle the room, lest some enchanter, of the many books abound with, should enchant us in revenge for what we intend to do, in banishing them out of the world’ (I, VI, p. 47).

Jarvis se mantiene más fiel al original manteniendo al expresión «Licentiate» y realizando una traducción más literal que la de Motteux. Sin embargo realiza una interpretación de las palabras del ama, presentándola como alguien que teme a los encantamientos de los libros, quienes pueden vengarse contra los que, como ella, desean hacerlos desaparecer del mundo. Son los libros, agentes impersonales de la acción, los que pueden embrujar y no los personajes de los que habla Motteux («sorcerers»). Las penas de las que habla Cervantes se convierten aquí en venganza, aportando una visión del ama de una persona mucho más activa que en el original y añadiendo drama a este episodio que, por otra parte, en el original, resulta mucho más cómico.

Para Smollett el ama habla de esta forma:

‘Here, master licentiate, pray take and sprinkle the closet, lest some one of the many enchanterers contained in these books, should exercise his art upon us, as a punishment for our burning, and banishing them from the face of the earth’ (I, VI, p. 33).

Smollett, como novelista brillante de prosa en inglés, logra domesticar el texto adaptándolo a las situaciones reconocibles por los lectores ingleses pero manteniendo el estilo del original. En este brevísimo fragmento Smollett emplea el término «closet» que resulta ajeno al contexto de la narración cervantina pero que era una de las piezas de la casa más utilizadas en las novelas y obras de teatro inglesas en el siglo XVIII como escenario de múltiples escenas de enredo. Smollett, por el contrario, mantiene el carácter temeroso del ama ante el influjo de los encantadores que residen en los libros que lee don Quijote, y que se ve con claridad en la expresión «as a punishment for

our burning». Por tanto Smollett crea una equivalencia de caracterización y lingüística eficaz a la hora de trasvasar este personaje.

Teresa Panza

Otro de los personajes femeninos que cobra voz propia es Teresa Panza, la mujer de Sancho Panza, que pone calor y sensatez en la mayoría de sus intervenciones y que representa ese sentido común de la mujer de pueblo, quien basa sus aseveraciones en la cultura popular y en un conservadurismo social evidente. Por esta razón, los parlamentos de Teresa están llenos de refranes populares en los que basa sus argumentos.

En la Segunda Parte Teresa Panza discute con su marido el futuro de sus hijos que Sancho vincula a su futuro como gobernador y que ella descarta por no tener ambiciones futuras de cambio de clase social. Teresa se mantiene firme en su elección de Lope Tocho como marido para su hija mientras que Sancho prefiere casar a su hija con alguien de mayor alcurnia que le pueda dar nietos que le llamen «señoría».

—Calla, boba —dijo Sancho—, que todo será usarlo dos o tres años, que después le vendrá el señorío y la gravedad como de molde; y cuando no, ¿qué importa? Séase ella señoría, y venga lo que viniere.

—Medíos, Sancho, con vuestro estado —respondió Teresa—, no os queráis alzar a mayores y advertid al refrán que dice: «Al hijo de tu vecino, límpiale las narices y métele en tu casa». ¡Por cierto que sería gentil casar a nuestra María con un condazo, o con caballerote que cuando se le antojase la pusiese como nueva, llamándola de villana, hija del destripaterrones y de la pelarruecas! ¡No en mis días, marido! ¡Para eso, por cierto, he criado yo a mi hija! (II, V, p. 666).

Motteux traduce esta conversación adaptando el proverbio al repertorio inglés y simplificando y reduciendo la fuerza ilocucionaria de Teresa:

‘Tush, fool,’ answered Sancho, ‘it will be but two or three years’ prenticeship; and then you will see how strangely she will alter; “your ladyship” and keeping of state will become her as if they had been made for her; and suppose they should not, what is it to anybody? Let her but be a lady, and let what will happen.’ ‘Good Sancho,’ quoth his wife, ‘do not look above yourself; I say, keep to the proverb, that says, “Birds of a feather flock together”. It would be a fine

thing, troth, for us to go and throw away our child on one of your lordlings, or right worshipfuls, who, when the toy should take him in the head, would find new names for her, and call her country Joan, plough-jobber's bairn, and spinner's web. No, no, husband, I have not bred the girl up as I have done, to throw her away at that rate, I will assure you' (II, V, p. 391).

La gravedad, que, como explica Francisco Rico en su edición del *Quijote* de 2004, era tan apreciada por Castiglione en los cortesanos españoles, y el señorío que supuestamente adquiriría María Panza, al casarse con alguien de mayor alcurnia, lo convierte Motteux en un comportamiento extraño: «You will see how strangely she will alter». El sentido, por tanto, del texto de Sancho es modificado y se le da una visión negativa del cambio producido en su hija. Lo más interesante es que el tono asertivo de Teresa Panza, en contestación a Sancho, también es transformado desde el principio de su intervención, puesto que el «medios, Sancho» propio de una mujer con carácter y firmeza se convierte en «good Sancho». Asimismo, Motteux adapta el refrán que utiliza Teresa en este pasaje sustituyéndolo por un equivalente pragmático que provocaría la misma reacción en el lector inglés y por tanto domestica el texto original español para acercarlo más al público inglés: «Birds of a feather flock together». El sentido es el mismo pero se sustituye uno por otro. Esta será una de las estrategias recurrentes en Motteux.

Motteux también se decanta por una serie de términos que mantienen el tono despectivo que Teresa quiere darle a las posibilidades futuras de sus hijos si siguen el plan de Sancho. Así, predice que a su hija se la denominará «a plough-jobber's bairn», usando el término escocés «bairn» para *niño* y manteniendo ese tono despectivo; o haciendo referencia a cualquier joven campesina llamada «Joan» o «Juana». Por tanto el traductor se ha tomado bastantes libertades para mantener el carácter del personaje de Teresa así como la defensa que desea presentar. En este sentido la expresión tan viva que nos hace oír la voz de Teresa amplificada y cercana «¡no en mis días, marido! ¡Para eso, por cierto, he criado yo a mi hija!» pasa a ser «no, no, husband, I have not bred the girl up as I have done, to throw her away at that rate, I will assure you». Mucho más rotunda es esta versión pero menos expresiva.

Jarvis, por su parte, le da un tono menos teatral y más solemne a este diálogo comenzando con un «peace, fool», preserva la idea del señorío y la importancia de adquirir gravedad en el comportamiento e incide en la idea

de Teresa Panza de mantenerse en su condición social con mesura: «Measure yourself by your condition». En cuanto al proverbio, siguiendo la estrategia traductora de Jarvis, de mantenerse más fiel al texto origen, el refrán es traducido literalmente, en tanto que el mensaje es reconocible en inglés igual que en castellano. En ese momento final en que Teresa está decidida a no consentir también Jarvis respeta la posición firme de Teresa: «Not while I live, husband». Sí se aprecia que Jarvis pone el énfasis en la crítica de los matrimonios de conveniencia, tan comunes en las novelas y obras de teatro inglesas de la época, objeto de crítica de muchos, al repetir varias veces el término «business» y mencionar explícitamente «money».

‘Peace, fool,’ quoth Sancho; ‘for all the business is to practise two or three years, and after that the ladyship and the gravity will sit upon her as if they were made for her; and if not, what matters it? Let her be a lady, and come what will of it.’

‘Measure yourself by your condition, Sancho,’ answered Teresa; ‘seek not to raise yourself higher, and remember the proverb, Wipe your neighbour’s son’s nose, and take him into your house. It would be a pretty business truly to marry our Mary to some great count or knight, who when the fancy takes him, would look upon her as some strange thing, and be calling her country-wench, clod-breaker’s brat, and I know not what: not while I live, husband; I have not brought up my child to be so used: do you provide money, Sancho, and leave the matching of her to my care’ (II, V, p. 498).

Smollett, por su parte, hace guiños al estilo del siglo xvii utilizando arcaísmos como «mouth of thine». Pero Smollett, como en el resto de su traducción, acerca el texto de Cervantes al mundo del lector de la obra en el siglo xviii. Valores como el señorío y la gravedad se convierten en «quality and politeness», valores mucho más modernos y apreciados en la sociedad inglesa del siglo xviii. En cuanto a la voz de Teresa, esta se oye con fuerza en la traducción de Smollett, dramatiza el trato del posible marido hacia su hija introduciendo el término «monster» para resaltar más la crítica de Teresa hacia los planes de su marido, y finaliza su declaración con mucha fuerza «that shall never happen in my lifetime, husband», es decir, «eso no ocurrirá nunca mientras yo viva», aportando un dramatismo y un realismo a las palabras de Teresa. El estilo es más novelístico y lleno de color con expresiones como «look upon her as a monster».

‘Shut that foolish mouth of thine, said Sancho; in two or three years practice, quality and politeness will become quite familiar to her; or, if they should not, what does it signify? Let her first be a lady, and then happen what will.’ ‘Meddle, Sancho, with those of your own station, replied Teresa, and seek not to lift your head too high; but, remember the proverb that says, When your neighbour’s son comes to the door, wipe his nose and take him in. It would be a fine thing, truly, to match our Mary with a great count or cavalier, who would, when he should take it in his head, look upon her as a monster, and call her country-wench, and clod-breaker’s brat and hemp-spinner’s brat: that shall never happen in my lifetime, husband; it was not for that, I brought up my child: do you find a portion, and as to her marriage, leave that to my care’ (II, V, p. 485).

Marcela

Otro de los personajes femeninos que adquiere gran relevancia en *Don Quijote* es Marcela, en cuyo discurso se aprecia, en palabras de Alicia Redondo Goicoechea (2005) «un manifiesto de la libertad y del derecho de las mujeres a la autodeterminación acompañado de una apreciable capacidad de razonar que supone el don de la inteligencia». Su discurso lo empaña Cervantes de soledad, de desesperación y de búsqueda de refugio en la naturaleza. La escuchamos en sus palabras:

Si como el cielo me hizo hermosa me hiciera fea, ¿fuera justo que me quejara de vosotros porque no me amábades? Cuanto más, que habéis de considerar que yo no escogí la hermosura que tengo, que tal cual es el cielo me la dio de gracia, sin yo pedilla ni escogella. Y así como la víbora no merece ser culpada por la ponzoña que tiene, puesto que con ella mata, por habérsela dado naturaleza, tampoco yo merezco ser reprehendida por ser hermosa, que la hermosura en mujer honrada es como el fuego apartado o como la espada aguda, que ni él quema ni ella corta a quien a ellos no se acerca. La honra y las virtudes son adornos del alma, sin las cuales el cuerpo, aunque lo sea, no debe de parecer hermoso (I, XIV, pp. 153-154).

Motteux trasvasa este discurso modificando ligeramente algunas de las valoraciones que hace Marcela en su discurso. El cielo le ha concedido el don de la hermosura, que sustituye Motteux en la segunda oración por «charms», término que supera los límites de la belleza, puesto que una persona puede

estar dotada de *encanto* sin ser particularmente bella, si se toma la hermosura como nos la plantea aquí Cervantes en su aspecto físico.

Tell me, I bessech you, had Heaven formed me as ugly as it has made me beautiful, could I just complain of you for not loving me? Pray consider also, that I do not possess those charms by choice; such as they are, they were freely bestowed on me by Heaven: and as the viper is not to be blamed for the poison with which she kills, seeing it was assigned her by nature; so I ought not to be censured for that beauty which I derive from the same cause: for beauty in a virtuous woman is but like a distant flame, or a sharp-edged sword, and only burns and wounds those who approach too near it. Honour and virtue are the ornaments of the soul, and that body that is destitute of them cannot be esteemed beautiful, though it be naturally so (I, XIV, pp. 75-76).

En Jarvis:

For, pray, tell me, if, as heaven has made me handsome, it had made me ugly, would it have been just that I should have complained of you because you did not love me? Besides, you must consider that my beauty is not my own choice; but such as it is, heaven bestowed it on me freely without my asking or desiring it. And, as the viper does not deserve blame for her sting, though she kills with it, because it is given her by nature, as little do I deserve reprehension for being handsome. Beauty in a modest woman is like fire at a distance, or like a sharp sword: neither doth the one burn, nor the other wound those that come not too near them. Honour and virtue are ornaments of the soul, without which the bod, though it be really beautiful, ought not ot be thought so (I, XIV, pp. 100-101).

El texto de Smollett reza así:

Otherwise, tell me, if heaven that made me handsome, had created me a monster of deformity, should I have had cause to complain of you for not loving me? Besides, you are to consider, that I did not choose the beauty that I possess; such as it is, God was pleased of his own free will and favour to bestow it upon me, without any solicitation on my part. Therefore, as the viper deserves no

blame for its sting, although it be mortal, because it is the gift of nature; neither ought I to be reviled for being beautiful: for, beauty in a virtuous woman is like a distant flame, and a sharp sword afar off, which prove fatal to none but those who approach too near them. Honour and virtue are the ornaments of the soul; without which the body, though never so handsome, ought to seem ugly (II, XIV, p. 89).

Smollett emplea una técnica retórica para comenzar con gran fuerza expresiva que sirve para crear contraste y drama: efectivamente, la posibilidad de que el cielo la hubiera hecho «fea», «ugly», Smollett la subraya contraponiendo el ser «handsome» con describir a Marcela como un «monster of deformity». Por tanto se dramatiza la pena que Marcela padece al estar dotada de hermosura. También en este pasaje de Smollett se ha personalizado al origen de la belleza de Marcela. No es el cielo, ente impersonal e indefinido, quien le ha regalado el don de la belleza, sino Dios mismo, y por su propia voluntad: «God was pleased of his own free will and favour to bestow it upon me, without any solicitation on my part».

Es interesante observar que los valores de «la honra y las virtudes», altamente apreciados en la España del siglo xvii y que ensalza Cervantes a través de Marcela, tanto Motteux como Jarvis y Smollett traducen como «honour and virtue», si bien Jarvis introduce el valor de la modestia, atribuido como una cualidad positiva en los jóvenes, y particularmente en las mujeres, ingleses del siglo xviii. Así la frase «la hermosura en la mujer honrada» la traduce Jarvis como «beauty in a modest woman».

Conclusión

Una de las principales conclusiones de este estudio es la necesidad de ampliar este con el análisis de las voces de otros personajes femeninos como Dorotea, la duquesa o doña Rodríguez, pues todas ellas cumplen una función distinta dentro del *Quijote* de Cervantes y a las que los tres traductores ingleses objeto de estudio habrán dado diferente tratamiento.

También es interesante observar que son frecuentes las intrusiones de personajes femeninos de la sociedad inglesa cuando algunas de estas mujeres establecen comparaciones. Es decir, se hace referencia a seres reales del contexto reconocible por el lector de la obra y que por tanto llevan en ocasiones la estrategia traductora de domesticación al límite.

Estos y otros son aspectos que merecen ser explorados para adentrarse en la recepción y la influencia del *Don Quijote* cervantino en otras culturas y a través de textos traducidos, y más concretamente para profundizar en el tratamiento de los personajes femeninos en esta obra universal.

Ya Gabriel García Márquez señalaba que «Cervantes se muestra blando y menos severo que otros autores con doncellas seducidas, jóvenes aventureras y astutas, esposas adúlteras y dueñas engañosas».

Bibliografía

- Ardila, J. A. G., «Intertextualidad general y restringida en el *Quijote* de Smollett», *Anuario de Estudios Filológicos*, XXV (2002), pp. 137-151.
- Castro, Carmen, «Personajes femeninos de Cervantes», *Anales Cervantinos*, III (1953), pp. 43-85; reed. «Personajes femeninos de Cervantes», en *El Quijote en clave de mujer/es*, ed. F. Rubio, Editorial Complutense, Madrid, 2005, pp. 165-206.
- Close, Anthony, *The romantic approach to 'Don. Quixote': (a critical history of the romantic tradition in 'Quixote' criticism)*, Cambridge University Press, Cambridge, 1977.
- Lorenzo Arribas, Josemi, «Bibliografía sobre las mujeres y/en el *Quijote*», en *La Querella de las Mujeres II. 1405-1605. La Ciudad de las Damas y El Quijote*, coord. Cristina Segura, Al-Mudayna, Madrid, 2010, pp. 215-232.
- Mariño, Alicia, «Las mujeres en el *Quijote*. Un abanico de tipos literarios para la eternidad», *Revista de Estudios Cervantinos*, 14 (2010), pp. 23-44.
- McGrath, Michael J., «Tilting at Windmills: *Don Quijote* in English», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 26, 1-2 (2006), pp. 7-40.
- Rabadán, Rosa, *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*, Universidad de León, León, 1991.
- Redondo Goicoechea, Alicia, «Cuánto hablan las mujeres del *Quijote*, los casos de Marcela y Dorotea», en *El Quijote en clave de mujer/es*, ed. F. Rubio, Editorial Complutense, Madrid, 2005, pp. 445-460.
- Toury, Gideon, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam / Nueva York, 1995.
- Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, Nueva York / Londres, 1995.

Peripecias del *Quijote* en la literatura hispanoamericana

VIJAYA VENKATARAMAN

Universidad de Delhi

La fabulosa escena en la que Don Quijote arremete contra un gigante y es derribado por un molino de viento es, seguramente, la más poderosa imagen histórica de todo el período de la primera modernidad: el des/encuentro entre, de un lado, una ideología señorial, caballeresca —la que habita la percepción de Don Quijote— a la que las prácticas sociales ya no corresponden sino de modo fragmentario e inconsistente. Y, del otro, nuevas prácticas sociales —representadas en el molino de viento— en trance de generalización, pero a las que aún no corresponde una ideología legitimatoria consistente y hegemónica. Como dice la vieja imagen, lo nuevo no ha terminado de nacer y lo viejo no ha terminado de morir (Quijano 2005:2).

Aníbal Quijano, en su artículo titulado «Don Quijote y los molinos de viento en América Latina» (2005), analiza la relevancia y la importancia de Cervantes y don Quijote para los latinoamericanos de hoy y arguye que la mayor lección epistémica y teórica que se puede aprender de don Quijote es que:

La heterogeneidad histórico-estructural, la co-presencia de tiempos históricos y de fragmentos estructurales de formas de existencia social, de varia procedencia histórica y geocultural, son el principal modo de existencia y de movimiento de toda sociedad, de toda historia (Quijano 2005:4).

De la misma manera, Walter D. Mignolo, en su artículo titulado «De-Linking: *Don Quixote*, Globalization and the Colonies» (2006), porfía para una relectura del *Quijote* basada en la desvinculación de la epistemología occidental desde la perspectiva del sujeto poscolonial. Según Mignolo, la emancipación

del sujeto moderno, que se inició con el *Quijote*, condujo simultáneamente a silenciar al nuevo sujeto colonial emergente y también a aquellas voces que no estaban en consonancia con la voz de la metrópolis. Lo que Mignolo propone con la idea de «desvinculación» no se trata simplemente de la aserción del sujeto moderno sino de la descolonización del sujeto colonizado llevado a cabo por una desvinculación total del sistema epistémico.¹

Esta idea de los pensadores latinoamericanos de hoy de plantear una nueva epistemología del sur se manifiesta a través de la apropiación del *Quijote* y de Cervantes para lidiar con la propia identidad desde la perspectiva del sujeto descolonizado y encuentra un eco en las obras literarias de la gran mayoría de los escritores latinoamericanos de la segunda mitad del siglo xx. Casi todos los escritores consagrados de este periodo se refieren de manera oblicua o abierta a la gran obra cervantina que es para muchos de ellos la fuente de la imaginación literaria que los lleva a reflexionar sobre sus propias señas de identidad. Dice Roa Bastos en su discurso de la entrega del Premio Cervantes lo siguiente:

Mirar las cosas del revés es como mirarlas al trasluz de la propia vida interior, llena de ojos invisibles pero visionarios. Mirar las cosas del revés, pero en su justo derecho, es lo que supo hacer Cervantes (Roa Bastos 1989:7).

¿A qué se debe esta constante reiteración de motivos cervantinos tanto en los discursos como en las novelas de estos escritores? De hecho, Cervantes ha estado presente desde siempre en la imaginación literaria de los escritores latinoamericanos. Recordemos la obra del ecuatoriano Juan Montalvo titulada *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, publicada en 1895. Desde el 2005, el cuarto centenario de la publicación del *Quijote*, se ha llevado a cabo un proyecto del Centro Virtual Cervantes a cargo de D. Luis Correa-Díaz, profesor de literatura latinoamericana en la University of Georgia, que ha sistematizado en su obra *Cervantes y las Américas* la presencia de Cervantes y el *Quijote* en la literatura hispanoamericana. Es bien conocido que las figuras cervantinas han ido cambiando de significado y de interpretaciones a lo largo de los siglos. Como dice Fernando Moreno en las palabras preliminares de esta obra «Por una América cervantina», los escritores hispanoamericanos han participado

del ideario cervantino/quijotesco: defensa de los débiles, proyectos de justicia y de libertad, equidad, búsqueda incesante de ideales y de valores en un

¹ Mignolo (2006:17) afirma que «por consiguiente, leer el *Quijote* hoy desde la perspectiva de la política geo- y bio-gráfica del conocimiento/saber significa reconocer, por una parte, la enorme importancia del libro en la transición europea del conocimiento y subjetividad desde un marco teocéntrico al egocéntrico. Por otra parte, implica la necesidad de revelar los silencios y ausencias de su horizonte de expectativas en el que la mayoría de los críticos y comentaristas se encontraron atrapados» (traducción nuestra).

mundo degradado —fracasado (según palabras de Carlos Rangel) en el caso de América Latina— y, pese a las evidencias que acentúan lo contrario, un mundo siempre por rescatar (Fernando Moreno 2005).

Según Luis Correa-Díaz (2005) el proyecto se trata de reclamar un patrimonio «en todo caso, desde una posición crítica, incluso de ‘resistencia’; una actitud que no deja de marcar, aun cuando parezca que se lo hace débilmente, una consciencia cultural independiente». De la misma manera, Roberto González Echevarría, en su ensayo titulado «Cervantes and the Modern Latin American Narrative» insiste en que

la perpleja auto-reflexividad del *Quijote* hace que la reescritura desde el continente americano sea necesariamente una decisión deliberada y de auto-cuestionamiento. El enigma que enfrenta el escritor hispanoamericano es de escribir con el fin de una búsqueda de identidad que está vinculada con la ruptura del pasado y al mismo tiempo de apelar a un texto que los remonta a aquel pasado con el que se quiere romper (González Echevarría 2007:4).²

² Traducción libre nuestra.

Para ambos estudiosos las nuevas rendiciones del texto no son señales de la ansiedad de influencia sino para rendir homenaje a lo clásico a través de la búsqueda de aspectos relevantes que permitan reavivar al clásico, desde una posición crítica. Para Carlos Fuentes, la multiplicidad de perspectivas nace en el momento preciso en que Sancho Panza y don Quijote se convierten en objetos de lectura. Cobran una existencia en la imaginación de los lectores y la inmortalidad que les es garantizada siempre que haya nuevos lectores que abren su libro para leerlos.

En este contexto de la reclamación del *Quijote* como patrimonio en el continente americano, en este artículo me gustaría estudiar la producción literaria de varios escritores contemporáneos de América latina a la luz de estas inquietudes, partiendo del propósito de «rendir» homenaje al *magnum opus* cervantino. Es decir la pregunta central a la que trataría de responder es si estas nuevas andanzas del *Quijote* logran «desfazer los entuertos» —a los que se refiere Aníbal Quijano— que se han quedado sin hacer desde hace más de cuatro siglos. Es decir, si se trata de un cambio epistémico en el acercamiento al gran clásico. Dentro de la amplia gama de las apropiaciones del *Quijote* en América, mi propuesta es ver ejemplos del género que mejor

representa en tiempos recientes el diálogo intertextual con la obra cervantina —el llamado microrrelato, microcuento o minificción—. Es de por sí un hecho curioso que una novela que abarcó más de mil páginas en su día reciba ahora una respuesta en cuentos que abarcan menos de una página.

¿Cuáles son las características genéricas del microrrelato que inciden en el hecho de que se preste a este diálogo intertextual?

El microrrelato, según Andrés Neuman (2001:45), «contiene todos los ingredientes de nuestro tiempo: velocidad, condensación y fragmentariedad». Juan Armando Epple, en el prólogo de su antología titulada *MicroQuijotes* (2005), relaciona el microrrelato con las siguientes características: a) el efecto súbito que producen en el lector debido a la extrema condensación narrativa; b) la fragmentación de la unidad narrativa por la cual se recurre a la alusión y la intertextualidad; c) la estructura abierta que exige la participación del lector; d) su condición transgenérica debido a la inclusión de elementos tradicionalmente asociados con otros géneros literarios; y e) la presencia de la parodia o la ironía como estrategias narrativas. Cuando se trata de la reescritura de textos canónicos, como en este caso el *Quijote*, todos estos recursos narrativos resultan en lo que Epple (2005:10) define como «la resemantización del texto “original” ofreciendo nuevas lecturas a través de la transgresión o subversión de modelos discursivos existentes vinculada a la actitud escéptica tan característica de la época en que vivimos».

Fernando Aínsa (2005) sugiere que las transformaciones son posibles precisamente porque el *Quijote* «invita desde el propio texto a nuevas versiones e interpretaciones merced a los sugerentes equívocos que procuran una ambigua autoría compartida». Además, Aínsa comparte la idea expuesta por Carlos Fuentes en su ensayo *Cervantes o la crítica de la razón* de que la novela comienza siendo una crítica de la lectura y termina con un cuestionamiento radical de las premisas ideológicas de la época. La autorreflexividad de los personajes al ser conscientes de que son escritos lleva en sí el reconocimiento de la posibilidad de futuras reescrituras a las que hace referencia el texto. El hecho es que tanto don Quijote como Sancho Panza aceptan la multiplicidad de su propia existencia. Es en este contexto en el que podemos ubicar la insistencia de Mignolo de que para reconocer la importancia de la ruptura que introduce Cervantes en el siglo xvii hay que leerlo e interpretarlo de una manera radical que implique una ruptura del sistema epistémico aceptado hasta ahora.

El microrrelato titulado «La trabajosa perdurabilidad del *Quijote*» de Fabián Vique hace referencia de una manera burlesca a estas interpretaciones diacrónicas del *Quijote*. Se trata de un comentario irónico a la proliferación de interpretaciones desde la versión apócrifa de Avellaneda hasta la época posmodernista. Las últimas líneas del cuento apuntan a la idea de que todavía quedan más interpretaciones por venir: «Altisidora dicta conferencias bajo el título “El Quijote, pastiche postmoderno”. La sobrina, Teresa Panza, Cardenio y los demás, esperan su turno» (Epple 2005:45).

En el prólogo de su citada antología, Epple también señala los temas recurrentes en este repertorio de minificciones: en primer lugar, varios personajes secundarios del *Quijote* cobran un protagonismo en estas reescrituras postulando diferentes versiones de la realidad expuesta en el texto matriz y contribuyendo a resaltar la base polisémica del texto. En segundo lugar se ve una preocupación por el tema de la autoría que se manifiesta en la reivindicación de Cide Hamete Benengeli como el verdadero autor de la obra. En algunos de los textos se interpela la tradición de lectura idealista de la novela para reafirmar «la vitalidad de las pasiones como uno de los sedimentos soterrados que a la vez movilizan y encubren la ‘verdad’ novelesca». Así mismo, hay una serie de textos que presentan a don Quijote en situaciones modernas o los efectos de la lectura del *Quijote* sobre un lector contemporáneo. En todos los casos, dice Juan Armando Epple (2005:13), «las minificciones no se proponen reinterpretar la obra original sino intervenir en su lectura y resemantizar episodios para ampliar su radio de significaciones».

El primer tema que abordaremos es la subversión de los personajes principales del *Quijote*. Hay una multitud de cuentos narrados desde la perspectiva de personajes secundarios. Sería oportuno detenerse en algunos ejemplos para ver de qué manera se manifiesta esta idea.

En el cuento titulado «Crueldad de Cervantes», el escritor argentino Marco Denevi, el maestro del microcuento, nos habla de la injusticia cometida por Cervantes contra el mozo de campo y plaza que aparece en el primer párrafo del *Quijote* y al que Cervantes no vuelve a mencionar «al cabo de dos partes, ciento veintiséis capítulos y más de mil páginas» y el mozo queda a la espera de que Cervantes vuelva a darle protagonismo.

Muchos de los cuentos de Marco Denevi como «Realismo femenino», «La mujer ideal no existe», «Dulcinea del Toboso», «Los ardides de la impotencia» y «Epidemia de Dulcineas en el Toboso» se burlan de la idea de la hidalguía

asociándola con la valentía o de la (im)posibilidad del «amor verdadero» junto con la idealización o la deconstrucción de valores tanto masculinos como femeninos. Se da protagonismo a las voces femeninas criticando a la vez la perduración de valores anticuados o los efectos de la idealización del amor en personajes influenciados por la lectura del *Quijote*. En otros cuentos se propone una explicación alternativa de la locura de don Quijote, por amor en el caso del cuento titulado «Verdaderas causas de la locura de don Quijote» de Marco Denevi, o en el de Andrés Gallardo que tiene como título «Parábola de la literatura, la locura, la cordura y la ventura», un hidalgo cincuentón de un lugar imaginario asume la identidad de don Quijote y al final cobra la cordura y muere «dejando alterado para siempre el concepto de identidad personal» (Epple 2005:42). Se trata más bien de un comentario irónico sobre la confusión que proviene de la multiplicidad de identidades que se asume en la vida.

La representación irónica de los efectos de la lectura del *Quijote* es otro tema que aparece con frecuencia. Por ejemplo, Raúl Renan, en su cuento titulado «De cómo una vaca pinta ocupa la cátedra de literatura española en la universidad» (Epple 2005:44) nos presenta una vaca en los portales del mundo académico. En el cuento, la vaca pinta encuentra un ejemplar del *Quijote* olvidado por un vaquero y ella «mordió las hojas del libro y en el bolo alimenticio se mezcló el genio de Cervantes. A la vaca le supo tan bien que no cesó de rumiarlo horas y horas». Poco después de «esta lectura tragada y digerida» la vaca acabó ocupando la cátedra de literatura española. Este cuento presenta un comentario irónico del mundo académico de las universidades a la que tan solo la lectura del *Quijote* nos abrirá las puertas.

Otro tema muy interesante que encontramos en una serie de microcuentos es la reacción del dúo cervantino a situaciones contemporáneas. Por ejemplo, el cuento «Pensaba Sancho» de David Lagmanovich cuenta el deseo de Sancho Panza de continuar las hazañas de don Quijote porque le parece que «tanto esfuerzo no debería ser en vano». El único impedimento que no le permite llevar a cabo tal propósito es la dificultad de adelgazar. En el cuento «Don Quijote 2005» de Diego Muñoz Valenzuela, «don Quijote resucita para celebrar sus cuatrocientos años. Recorre el mundo dando conferencias que coronan los múltiples homenajes del mundo hispanoamericano». Ha engordado bastante debido a las cenas y los cócteles. De puro aburrimiento debido al «constante acoso de sus admiradores y estudiosos», don Quijote escapa

por la puerta de servicio del hotel y entra en una hamburguesería y decide doblar las raciones de queso y papas fritas. El cuento termina con la siguiente línea: «“La que se ha perdido Sancho por no acompañarme”, murmura y comienza a engullir su italiana especial» (Epple 2005:65). En la segunda parte del mismo cuento vemos a Sancho intentando llamarle desesperadamente a don Quijote para avisarle del peligro de casarse con Dulcinea, mientras que don Quijote continúa cabalgando su rocín sin hacer caso a la resonancia del teléfono celular (Epple 2005:65).

El tema que más parece haber inquietado a los escritores latinoamericanos es el de la autoría. El problema de la autoría se plasma de una variedad de maneras: el precursor más conocido es el Pierre Menard de Borges en el que los esfuerzos de este escritor francés no se limitan a la traducción sino a la recreación, línea por línea, del *Quijote* terminando con una versión «mejor». En la antología de Epple abundan relatos que subvierten la idea de que Cervantes fuera el verdadero autor del *Quijote*. Para elucidar este punto, sería apropiado ofrecer algunos ejemplos de esta idea. En el cuento de José Emilio Pacheco titulado «En un lugar de la Mancha» (Epple 2005:37), el autor del *Quijote* es aquel «porquerizo» que «acabó por creerse un caballero andante» y que después de escribir sus aventuras decidió regalárselo a Cervantes que se encontraba encarcelado para que pudiera comer al salir de la cárcel. El cuento termina con la revelación sorprendente e irónica de que Sancho Panza fue «ese porquerizo» que había regalado su manuscrito a «un recolector de provisiones para la Armada Invencible». El cuento termina con las siguientes líneas:

Sancho Panza murió en 1599, sin recordar su obra ni al prisionero. Siete años después Cervantes publicó al fin la novela. Noble y honrado como era, la atribuyó a un inexistente historiador árabe, Cide Hamete Benegeli, y dio el nombre de Sancho al escudero del *Quijote* (Epple 2005:37).

En el cuento titulado «Máquina del tiempo» de Ana María Shua —escritora argentina conocida como la reina del microcuento— el hallazgo del instrumento a que hace referencia el título hace posible que la gente vea «escenas del futuro». El cuento termina con las siguientes líneas: «Así podría haber conocido Cervantes, antes de componer su *Quijote*, la obra completa de nuestro contemporáneo Pierre Menard» (Epple 2005:43).

La cuestión de la autoría aparece de una manera brillante en el cuento de Armando José Sequera, escritor venezolano de literatura juvenil, en el que se plantea la idea de que el verdadero autor del *Quijote* fuera un argelino. Este cuento muy corto toma la forma de una pregunta que hace este argelino a su mujer. El título del cuento es «¿Qué te parece, Zoraida?»:

Ya que los imanes rechazaron la edición de mi libro, por considerarlo impío, ¿qué te parece, Zoraida, si tu Cide Hamete viaja a Madrid y lo publica, haciéndose pasar por el soldado manco que, alojado en nuestra casa de Argel, murió el mes pasado? (Epple 2005:57).

Este cuento, de una frase, es un microcuento muy bien logrado ya que se alude a todo lo que está en Cervantes y en el *Quijote*, pero de una manera muy sutil y sugerente.

¿A qué se debe esta repetida obsesión por la cuestión de la autoría? Roberto González Echevarría, en su ensayo iluminador, propone que la figura más universal que creó Cervantes no fue don Quijote sino el narrador del *Quijote* ya que este ha sido recreado y reescrito cada vez que se ha escrito una novela. En sus palabras:

Cervantes se creó a sí mismo como un autor rodeado de varios dobles como el segundo personaje más importante del *Quijote*. El autor del *Quijote* es aquel personaje multifacético que incluye el narrador, Cide Hamete Benengeli y el traductor. En él (ellos) Cervantes nos ofreció una prolija y profunda dramatización de la mente moderna en busca tanto del conocimiento del yo como del funcionamiento interno de la imaginación literaria (González Echevarría 2007:7).³

³ Traducción libre nuestra.

Mignolo (2005:12) va más allá de esa idea para plantear una pregunta retórica: «¿Cuáles son las implicaciones (que Cervantes no llevó a su lógica conclusión) de presentar al *Quijote* como una narrativa en árabe escrita por un moro?». Para Mignolo, la respuesta la encontraremos si tenemos en cuenta que Cervantes proponía una crítica de la época: el tiempo de la Contrarreforma exige unidad y fe y Cervantes le devuelve multiplicidad y dudas pero también nos da la posibilidad de un mínimo de unidad que nos permita comprender la diversidad. Recordemos las palabras de Carlos Fuentes, en su discurso al recibir el Premio Cervantes en 1987:

Cervantes nos dice que no hay presente vivo con un pasado muerto. Leyéndolo, nosotros, hombres y mujeres de hoy, entendemos que creamos la historia y que es nuestro deber mantenerla. Sin nuestra memoria, que es el verdadero nombre del porvenir, no tenemos un presente vivo: un hoy y un aquí nuestro, donde el pasado y el futuro, verdaderamente, encarnan. Los estudios canónicos sobre Cervantes han menospreciado este aspecto sumamente importante (Fuentes 1987:5).

Correa-Díaz arguye que no se debería tratar simplemente «como una cuestión formal, sino como una libertad interpelativa (frente a la autoridad) no usada, con frecuencia, en nuestras letras».

Para concluir nuestro análisis de los *microQuijotes* contenidos en la antología de Epple, podríamos decir que el uso deliberado de la parodia post-modernista en estas obras permite la creación de originales narraciones que ubican al *Quijote* como base del relato, pero que desde ahí alcanzan nuevas cotas artísticas, ideológicas, históricas, políticas y sociales. Según Linda Hutcheon (2000:xii), la crítica canadiense que ha teorizado ampliamente sobre la parodia como estrategia retórica, la parodia es una forma de repetición con un distanciamiento irónico y crítico, que marca las diferencias en vez de las semejanzas con respecto al texto *original* con lo cual la parodia puede usarse para satirizar la recepción o la creación de ciertos tipos de arte (Hutcheon 1985:16). Asimismo, la parodia hace uso de la intertextualidad como «una modalidad a través de un proceso modelador integrado y estructural para revisitar, repetir, invertir y transcontextualizar obras de arte de periodos anteriores. Tanto la parodia como la sátira se valen de la ironía como estrategia retórica» (Hutcheon 2000:25). La crítica también sostiene que «el placer de la ironía contenida en la parodia no deviene del humor específicamente sino del involucramiento del lector en el rebote intertextual entre la complicidad y la distancia» (Hutcheon 2000:32). En el caso de los microcuentos a los que nos hemos referido en este artículo, podríamos afirmar que todas las sub-versiones del texto cervantino parecen tener el propósito de llamar nuestra atención a las posibilidades reinterpretativas del *Quijote*, al mismo tiempo que entran en un juego intertextual de una manera sumamente autorreflexiva. Estos textos entonces funcionan como «citas de tramas antiguas» pero desde una perspectiva marcadamente irónica para «crear un paralelo entre lo contemporáneo y lo pasado» prestando «una gran fuerza

a la crítica política del presente» (Hutcheon 2000:80). De esta manera, quizás los escritores hispanoamericanos que han participado en la creación de este paralelo estén respondiendo a la necesidad a la que apunta Walter D. Mignolo (2006:10) de «revelar los silencios y ausencias de su horizonte de expectativas en el que la mayoría de los críticos y comentaristas se encontraron atrapados».

Bibliografía

- Ainsa, Fernando, «Cuarto centenario: *Don Quijote*, una autoría compartida con América Latina», *Resonancias.org*, 04/10/2005, <http://www.resonancias.org/content/read/487/cuarto-centenario-don-quiote-una-autoria-compartida-con-america-latina-por-fernando-ainsa>.
- Correa-Díaz, Luis, y otros, «En torno a los *MicroQuijotes* editados por Juan Armando Eppe, una lectura compartida», *Taller de Letras*, 37 (2005), pp. 77-102.
- Del Paso, Fernando, *Viaje alrededor de «El Quijote»*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2004.
- Eppe, Juan Armando (ed.), *MicroQuijotes*, Thule Ediciones, Barcelona, 2005.
- Fuentes, Carlos, «Ceremonia de entrega del Premio Cervantes 1987. Discurso de Augusto Roa Bastos», <http://www.mcu.es>. (Información general, Premios, Premio Cervantes, Premiados.)
- González Echevarría, Roberto, «Cervantes and the Modern Latin American Narrative», *Ciberletras*, 1 (1999), http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v1n1/crit_07.htm. (Consultado el 26 de septiembre de 2011.)
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, University of Illinois Press, Urbana / Chicago, 2000 [1985].
- Mignolo, Walter D., «De-linking: *Don Quixote*, Globalization and the Colonies», *Quixotic Offspring: The Global Legacy of Don Quixote. Macalester International*, 17 (spring 2006), pp. 3-35, <http://digitalcommons.macalester.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1321&context=macintl>. (Consultado el 31 de mayo de 2011.)
- Neuman, Andrés, «Callar a tiempo: El microcuento y sus problemas», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 27, 53 (2001), pp. 143-152, <http://www.jstor.org/stable/4531154>. (Consultado el 5 de mayo de 2011.)
- Quijano, Aníbal, «Don Quijote y los molinos de viento en América Latina», <http://www.oaiperu.org/documentos/ClavesQuijano.pdf>. (Consultado el 31 de mayo de 2011.) («Los fantasmas de América Latina» fue el título original del texto, pero he decidido que es más propio llamarlo con el mismo título con el cual sus cinco primeras páginas fueron publicadas en *Libros y Artes. Revista de Cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*, 10 (abril 2005), pp. 14-16.)
- Roa Bastos, Augusto, «Ceremonia de entrega del Premio Cervantes 1989. Discurso de Augusto Roa Bastos», <http://www.mcu.es>. (Información general, Premios, Premio Cervantes, Premiados.)

Los viajes de Odiseo y don Quijote

ALICIA VILLAR LECUMBERRI
Universidad Autónoma de Madrid

El acervo cultural de Cervantes traspasó sin duda los confines literarios de su país y está enmarcado en la tradición clásica. El autor del *Quijote* bebió de dicha tradición literaria y quedó impactado por las aventuras de Odiseo, tanto es así que las hizo suyas y al emprender su gran obra dejó vislumbrar en su escritura ecos de una tradición milenaria.

En este trabajo les proponemos iniciar un viaje literario, partiendo de la Grecia clásica, para llegar a la España del siglo XVI.

¿Cuál es el viaje que realizaron nuestros protagonistas?

Nuestro viaje comienza en el siglo VIII a. C., año de datación de la *Odisea*, la obra griega, atribuida a Homero, que comienza con la invocación a la musa, para que cante el viaje del protagonista, Odiseo (Ulises, en latín), tras la guerra de Troya. Se trata de un viaje de regreso del héroe, desde Troya a Ítaca, que dura veinte años. En el transcurso del viaje Odiseo logra sortear los obstáculos que se le van interponiendo en el camino.

Cuéntame, Musa, la historia del **hombre de muchos senderos**,
que **anduvo errante** muy mucho después de Troya sagrada asolar;
vio muchas ciudades de hombres y conoció su talante,
y **dolores sufrió sin cuento en el mar** tratando
de asegurar la vida y el **retorno** de sus compañeros.
Mas no consiguió salvarlos, con mucho quererlo,
pues de su propia insensatez sucumbieron víctimas,
¡locas! de Hiperión Helios las vacas comieron,
y en tal punto acabó para ellos **el día del retorno** (*Odisea*, I, vv. 1-9).

**1. TRACIA - LOS CICONES - LIBIA - EL PAÍS DE LOS LOTÓFAGOS
- EL PAÍS DE LOS CÍCLOPES (ODISEA, CANTO IX)**

Odiseo inicia su viaje, al mando de doce naves, partiendo de la vencida Troya, rumbo a Ítaca, hacen escala en Tracia, donde atacan a los cicones, a quienes vencen. Con intención de seguir el viaje hacia Ítaca, los sorprende una gran tormenta y la nave se desvía hasta el noroeste de África, hasta Libia. Al arribar a la costa, Odiseo le pide a la tripulación que explore el lugar. Es entonces cuando se topan con los lotófagos, los habitantes de un país que los obsequian con el loto, la planta que provoca el olvido de todo lo sucedido y la pérdida del deseo de volver a casa. Tras comer dicha planta, los compañeros de Odiseo no acuden a la llamada de este. Pero Odiseo, perseverante en su idea del regreso a Ítaca, se vio obligado a atarlos y arrastrarlos a todos, para reemprender el viaje.

El siguiente destino que los espera es la isla de los cíclopes, unos gigantes, con un solo ojo, que habitan en una caverna, liderados por Polifemo, hijo de Poseidón. Cuando Odiseo y los suyos se ven atrapados en la guarida del gigante, y ante la constante amenaza de este, que había devorado a algunos de los compañeros de Odiseo, nuestro héroe idea una argucia para poder escapar. Esta consistió en emborrachar a Polifemo y cegarle al cíclope con una estaca, mientras dormía. Ya solo quedaba ocultarse bajo las pieles de las ovejas del gigante, para poder salir de la cueva.

2. LA ISLA DE EOLO - LA ISLA DE LOS LESTRIGONES - CIRCE (ODISEA, CANTO X)

Odiseo y sus compañeros de viaje reanudan la travesía y en esta ocasión arriban a la isla de Etolia, la patria de Eolo, el rey de los vientos. Eolo les brindó una cálida acogida y al despedirse de ellos le obsequió a Odiseo con un presente, un odre, en el que estaban metidos todos los vientos de las tempestades, de tal forma que no salieran y nuestro héroe con los suyos pudieran regresar a Ítaca. Sin embargo, en alta mar, los tripulantes de la nave Argos, llevados por la curiosidad y convencidos de que el odre contenía tesoros, lo abrieron y se desató una terrible tempestad. Tras seis días de navegación, llegaron a la tierra de los Lestrigones, otros gigantes, caníbales, que devoraron a buena parte de los compañeros de Odiseo. Tras su huida, arribaron a la isla de Circe, una maga hechicera, que habitaba en un palacio. Una vez más, Odiseo, desconocedor del paraje al que habían llegado, manda a sus hombres, al mando de Euríloco, a rastrear el lugar. Los argonautas, impresionados por el palacio que apareció en su camino, se adentraron en él, todos menos Euríloco. Una vez en su

interior y habiendo sido agasajados por la anfitriona, Circe, los compañeros de Odiseo, tocados con su varita mágica, fueron convertidos en cerdos. Fue el astuto Odiseo, quien, no permitiendo a Circe que lo convirtiera en cerdo, acabó convenciendo a su enamorada, la maga, de que debía devolver la forma humana a sus compañeros, para que pudieran partir. Fue así como concluyó el año de estancia de Odiseo y sus compañeros en la isla de Eea, cerca de la costa oeste de Italia. Al despedirse, Circe le dijo al héroe que para regresar a su casa, antes tendrá que pasar por el país de los muertos.

3. DESCENSO AL HADES - PAÍS DE LOS CIMERIOS (*ODISEA*, CANTO XI)

Entonces arribamos a los confines del Océano, de profunda corriente. Allí están el pueblo y la ciudad de los Cimerios entre nieblas y nubes, sin que jamás el sol resplandeciente los ilumine con sus rayos, ni cuando sube al cielo estrellado, ni cuando vuelve del cielo a la tierra, pues una noche perniciososa se extiende sobre los míseros mortales (*Odisea*, XI, 13).

Según los consejos de Circe, Odiseo sacrifica varios carneros y llena con su sangre una profunda cavidad, que saciará el alma de Tiresias. Una vez satisfecho con la sangre, el adivino le recomendó a Odiseo que cuando llegara a Tinacria (Sicilia), la isla donde el sol tiene su ganado, no tocara ni un solo novillo.

4. LA ISLA DE LAS SIRENAS - ESCILA Y CARIBDIS - TINACRIA (ISLA DE HELIOS) - LA ISLA DE OGIGIA (*ODISEA*, CANTO XII)

La siguiente sorpresa para nuestro héroe es la trampa que le van a tender las sirenas, unas bellísimas mujeres, mitad mujer, mitad pez, a cuya llamada nadie podía resistirse. El canto de las sirenas representa en la mitología antigua el poder del espejismo y el hechizo para apartar al hombre de su ruta. Odiseo, que había sido advertido por la maga Circe de tal peligro, pidió a sus marineros que le aten al mástil del barco, habiendo antes colocado en los oídos de sus marineros tapones de cera, para así evitar oír el canto de las sirenas. Así, cuando pasaron frente a ellas, a pesar de que el héroe les gritaba a sus hombres que le soltaran, estos no lo hicieron y sortearon el peligro.

La siguiente prueba era lograr pasar por entre Escila y Caribdis. Escila era una roca muy azarosa, abrupta, que había que evitar ya que de lo contrario

la nave Argos acabaría haciéndose añicos al chocar con ella. Enfrente se encontraba Caribdis, un remolino que engullía todo lo que se le acercara. Con la ayuda de la diosa Atenea, la nave pasó a toda velocidad, y Caribdis solo consiguió engullir a seis de los tripulantes de Ulises.

Consiguieron llegar a Tinacria, la isla del Sol. Pese a las advertencias de no tocar el ganado de Helios, los compañeros sacrificaron varias reses, lo que provocó la cólera del dios. Al hacerse de nuevo a la mar, Zeus lanzó un rayo que destruyó y hundió la nave, sobreviviendo únicamente Odiseo. Después de nadar durante tres días, llegó a tierra firme, a la isla de la ninfa Calipso. En esta isla permaneció retenido Ulises por la ninfa durante cinco años.

Finalmente, Atenea se compadeció del héroe e intercedió ante los otros dioses suplicándoles que no le atormentaran más, y que lo dejaran llegar tranquilo a su hogar. Tan solo Poseidón se opuso a los ruegos de la diosa. Fue el padre de los dioses, Zeus, el que mandó a Hermes a la isla de Ogigia, donde habitaba Calipso a pedirle que dejara marchar a Odiseo, al que había retenido siete años a su lado. De ahí que la ninfa le suministrara herramientas para construir una balsa y en cuatro días Odiseo tuvo lista la nave. Fueron diecisiete los días que navegó hasta divisar tierra firme, pero Poseidón, que estaba en su contra, le envió una terrible tormenta. Con todo, la diosa de los navegantes, Ino, salió en su auxilio y le hizo saber que la única forma de salvarse era a nado. Para tal fin, le prestó un velo mágico con el cual no le sucedería nada mientras estuviera en el mar.

5. LA ISLA DE LOS FEACIOS - NAUSICAA - ÍTACA (ODISEA, CANTO XIII)

El caso es que Odiseo, tras dos días y dos noches de nado, consiguió llegar a tierra con el velo de Ino amarrado al cuello. Se encontraba en la isla de los Feacios, la de gente hospitalaria. Reinaban en aquella isla el rey Alcinoos y su esposa Arete, quienes tenían una hija única, Nausicaa. Como un día cualquiera, la hermosa Nausicaa fue con sus sirvientas a lavar ropa a la orilla del mar y a bañarse con aceite de oliva. Cuando se iban a marchar de la playa, vieron a un hombre desnudo que se acercaba a ellas. Todas las muchachas salieron corriendo, todas menos Nausicaa, que le esperó para ver quién era y qué hacía allí. Odiseo se presentó y le pidió ayuda. Esta le consiguió ropa y le llevó al palacio donde lo agasajaron como merecía. Una vez en palacio, Odiseo les contó la historia desde que salieron de Troya, hecho que provocó el asombro de todos los presentes.

Finalmente, el rey Alcinoos lo mandó de regreso a Ítaca, su tierra, con multitud de regalos y acompañado de los feacios. Al llegar a Ítaca, Atenea le disfraza de vagabundo para evitar que le reconozcan. Por consejo de la diosa, va a pedir ayuda a su porquerizo, Eumeo.

Las salidas de don Quijote

Llegados a este punto pasemos a la obra cervantina y citemos una vez más su comienzo: «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor». Cervantes es muy explícito en la no concreción del lugar en el que nos presenta a su protagonista, un hombre, al igual que el de la *Odisea*.¹ En este comienzo de la obra cervantina podemos ver el mismo esquema que en el comienzo de la *Odisea*, dado que se da un punto de partida: la Mancha o Troya, en cada caso, se habla del protagonista, un hombre o un hidalgo respectivamente. Un protagonista que vivió en «un lugar» otro que vio «muchas ciudades» y «anduvo errante», al igual que nuestro caballero andante.

Centrémonos ahora en las tres salidas que hace nuestro héroe, don Quijote. La Primera Parte (1605) relata las dos primeras salidas por tierras de la Mancha y Andalucía. Las andanzas del héroe, por Aragón y Cataluña hasta Barcelona y su regreso a la Mancha, ocupan toda la Segunda Parte (1615).

1. PRIMERA SALIDA (QUIJOTE, I, 1-5)

Al comienzo del *Quijote*, Cervantes nos da cuenta de cómo el protagonista de la novela concibe la idea de hacerse caballero andante y «ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio, y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama». Así pues, nuestro héroe se hace armar caballero andante en una venta que es un castillo en su imaginación, ante las burlas del ventero y las mozas del mesón. Don Quijote de la Mancha será su nombre, las armas, antiguas, y con su viejo caballo Rocinante, se siente preparado para emprender su andadura. Y es que solo así merecerá el amor de su dama Dulcinea, una aldeana a la que él ha idealizado.

Así las cosas, una vez que se cree un caballero, se enfrenta a su primera prueba, en solitario, esto es, liberar a un pastor que está recibiendo los azotes de su amo. Esta es la primera salida de don Quijote, de la que saldrá

¹ «Cuéntame, Musa, la historia del hombre de muchos senderos, / que anduvo errante muy mucho después de Troya sagrada asolar; / vio muchas ciudades de hombres y conoció su talante.»

mal parado tras discutir con los mercaderes. Por fortuna un vecino sale en su ayuda y lo devuelve a su aldea.

He aquí la fantasía de don Quijote, llevada a su máximo exponente, desde el principio de la obra. La fantasía suplanta a la realidad y nuestro héroe se cree lo que no es y su realidad no es más que pura ficción.

2. SEGUNDA SALIDA (*QUIJOTE*, I, 7-52)

Tras la convalecencia, nuestro héroe involucra en sus fantasías a un vecino, a Sancho Panza, un labrador al que le convence de que debe seguirle en su segunda salida. Es así como el héroe emprende su segundo viaje acompañado de su escudero. En esta ocasión el reto consiste en luchar contra unos gigantes que no son sino molinos de viento. Posteriormente, se enfrenta a un vizcaíno, al que vence; da libertad a unos galeotes perseguidos por la Santa Hermandad, que, ingratos, le apedrean; hace penitencia en Sierra Morena, lugar en el que decide escribir una primera carta a Dulcinea y envía a Sancho a El Toboso para que se la entregue.

Por su parte, el canónigo y el barbero han salido a buscar a don Quijote y se encuentran a Sancho. Al contarles el encargo de su amo, estos le impiden cumplirlo. Por fin, dan con el paradero de don Quijote y tras engañarlo, lo devuelven a su aldea, enjaulado, hecho que conlleva la burla de sus vecinos.

En esta segunda salida don Quijote sigue desfigurando la realidad, a pesar de que el resto de los personales le llevan la contraria. Por lo tanto, don Quijote sigue solo en su mundo de fantasía.

3. TERCERA SALIDA (*QUIJOTE*, II)

En la tercera salida, don Quijote y Sancho se dirigen hacia El Toboso. Es el momento en el que Sancho asegura a su amo que es Dulcinea la dama que aparece montada en un asno, cuando la dama en cuestión es en realidad una aldeana más. Ante este hecho extraordinario, que don Quijote atribuye a un mago enemigo suyo, el mismo que hizo desaparecer su biblioteca y transformó los molinos de viento en gigantes, el héroe se obsesiona con la idea de encontrar una manera de desencantarla.

Amo y escudero viajan por tierras de Aragón, ya famosos como personajes literarios, y llegan a los dominios de unos duques que se mofan de la locura de ambos. Son los renombrados duques quienes nombran a Sancho gobernador de uno de sus estados (la ínsula Barataria).

Llegados a este punto, hay un cambio de itinerario: caballero y escudero deciden ir a Barcelona, para desmentir al falso Quijote de Avellaneda. En este entorno, el hidalgo se enfrenta al Caballero de la Blanca Luna y sufre su derrota definitiva luchando en fiera y descomunal batalla contra su vecino, el bachiller Sansón Carrasco, quien le insta a que vuelva a su aldea.

Don Quijote vuelve a la Mancha, de donde partió, totalmente derrotado, física y psíquicamente, y tras recobrar la cordura, muere cristianamente en su lecho.

Cervantes da un giro en el planteamiento de su protagonista, y es que don Quijote ya no es víctima de su propia fantasía, sino que la realidad es que todos los demás se mofan de él.

Lugares que recorrieron nuestros héroes

Islas, playas, ínsulas, aldeas, pueblos, ciudades, países, continentes van a configurar el espacio geográfico de estas dos obras. El itinerario que van a seguir nuestros héroes tiene como punto de partida Troya y la Mancha, respectivamente, y el destino final es Ítaca y la Mancha.

Tanto en la *Odisea* como en el *Quijote* podemos diseñar un amplio mapa, por tierra y por mar. Odiseo, partiendo de Troya va a pasar por Tracia, Libia, continente italiano, Sicilia, Ogigia, isla de los feacios e Ítaca.

En el *Quijote* el mapa se amplía. En el *Quijote* recorreremos gran parte de España:

Pueblos: Almodóvar (Ciudad Real), Caracuel (Ciudad Real), Guadarrama, Heria de Sevilla, Loja (Granada), Piedrahita (Ávila), Osuna (Sevilla), Puerto Lápice (Ciudad Real), Quintanar de la Orden (Toledo), Roncesvalles (Navarra), Sigüenza (Guadalajara), Tirteafuera (Almodóvar del Campo), El Toboso, Tordesillas (Valladolid), Tronchón (Teruel); regiones: Andalucía, Aragón, Castilla, Cataluña, la Mancha; comarcas: Montiel; ciudades: Antequera, Aranjuez, Arévalo, Ávila, Baeza, Barcelona, Cantillana (Sevilla), Cartagena, Ciudad Real, Córdoba, Cuenca, Extremadura (sic), Granada, Guadalajara, Jaca, Laredo, Madrid, Málaga, Morón de la Frontera (Sevilla), Murcia, Oviedo, Salamanca, Sansueña (Zaragoza), Segovia, Sevilla, Toledo, Trujillo (Extremadura), Úbeda (Jaén).

Más allá de las fronteras de España encontramos citadas islas: Sicilia, Trapobana (antiguo nombre de la isla de Ceilán), la Bretaña, Creta; continentes, África, América, Asia, Europa; países: Alemania (Alemania), Dinamarca, Egipto, España, Francia, Grecia, Portugal; territorios: Algarbe, Arabia, Armenia, Berbería,

Borgoña, Iberia, Libia; regiones históricas: Flandes, Toscana, Tracia; ciudades, Argel, Augusta (actual Augsburgo), Cartago, Egión, Gaeta, Londres, Meca, Milán, Nápoles, París, Potosí (Bolivia), Roma, Troya.

No faltan los lugares ficticios: Archipiela, Barataria, el reino de Candaya, Compluto, Potro de Córdoba, Rondilla de Granada, Malindrania, Nerbia, Olivera de Valencia, Trapisonda, Utrique.

¿Qué similitudes y diferencias podemos apreciar entre las andanzas de Odiseo y las de don Quijote?

Si hacemos un paralelismo entre nuestros héroes y sus compañeros de viaje, vemos cómo Odiseo inicia su viaje de regreso con los argonautas. Desde el principio nos damos cuenta de que Odiseo es el héroe que tiene que tirar de sus compañeros para que estos no abandonen el viaje que han iniciado, rumbo a Ítaca (episodio de la isla de los lotófagos). Así que desde el comienzo de la obra tenemos a un héroe acompañado de un grupo, los argonautas, a los que va a ir perdiendo poco a poco, en desventurados momentos (unos acaban engullidos por Polifemo, otros por el mar, al topar con Escila y Caribdis, otros comieron las vacas de Helios...). El caso es que Odiseo acaba llegando solo a la isla de los feacios, tras un terrible naufragio. Será Alcinoos, el rey de los feacios, el que tras darle hospitalidad lo dejará marchar hacia Ítaca, acompañado por los feacios. Y es que Homero parece que nos quiere decir que el héroe no puede estar solo. El viaje se hace acompañado. Se trata del viaje del retorno. Por lo tanto, en la *Odisea* nos encontramos al protagonista de la historia acompañado de un grupo de tripulantes, y todos juntos van a ir afrontando los retos que se les van presentando, así como a los personajes que encuentran en su camino.

Por su parte, si nos centramos en la obra de Cervantes, don Quijote inicia su primera salida solo, a lomos de Rocinante. Tras la derrota sufrida por el héroe, en las dos salidas siguientes ya va a acompañarle Sancho Panza, y entre los dos afrontarán lo que el destino les depare y a cuantos seres topen con ellos.

Tanto Odiseo como don Quijote son firmes en su propósito y no cesan en su objetivo a pesar de todos los contratiempos. Odiseo parte de una realidad: su esposa, Penélope, le está esperando en su palacio, en Ítaca, y él debe volver a su patria. Sin embargo don Quijote vive su fantasía, quiere armarse caballero andante para ser merecedor de su dama. El caso es que en ambos casos, es una mujer la razón de ser del objetivo de nuestros héroes. De nuevo, constatamos que no es bueno que el héroe esté solo: tiene compañeros de viaje, pero también

una compañera predestinada, si bien, varias van a ser las mujeres que van a tener que sortear nuestros héroes.

Otro aspecto que va a definir tanto el viaje de Odiseo como las salidas de don Quijote es la hechicería. En ambas obras los héroes van a topar con este tipo de personajes. Así, en la *Odisea*, al protagonista le sorprende la maga Circe, quien ha convertido en cerdos a los argonautas, y gracias a la ayuda del dios Hermes nuestro héroe va a ingerir la planta *moly*, que le hace inmune a los brebajes de Circe. Odiseo va a sucumbir ante el hechizo de la maga, pero a cambio exige la conversión de sus compañeros, con los que finalmente partirá.

En el *Quijote*, también la magia constituye un recurso para hilvanar capítulos. Así, en el transcurso de la narración aparecen por arte de magia nuevos personajes faltos de toda lógica. Ya en la Primera Parte, se nos presenta al mago Frestón, a quien don Quijote le atribuye la desaparición de sus libros y la conversión de los gigantes en molinos de viento: «Que aquel sabio Frestón que me robó el aposento y los libros ha vuelto estos gigantes en molinos por quitarme la gloria de su vencimiento» (*Quijote*, I, 8).

Además, Dorotea se hace pasar por la princesa Micomicona, hija de Tinacrio el Sabidor, que fue muy docto en el arte mágica:

—No es maravilla, señora mía, que la vuestra grandeza se turbe y empaque contando sus desventuras, que ellas suelen ser tales, que muchas veces quitan la memoria a los que maltratan, de tal manera que aun de sus mismos nombres no se les acuerda, como han hecho con vuestra gran señoría, que se ha olvidado que se llama la princesa Micomicona, legítima heredera del gran reino Micomición; y con este apuntamiento puede la vuestra grandeza reducir ahora fácilmente a su lastimada memoria todo aquello que contar quisiere.

—Así es la verdad —respondió la doncella—, y desde aquí adelante creo que no será menester apuntarme nada, que yo saldré a buen puerto con mi verdadera historia. La cual es que el rey mi padre, que se llama **Tinacrio** el Sabidor, fue muy docto en esto que llaman el arte mágica, y alcanzó por su ciencia que mi madre, que se llamaba la reina Jaramilla, había de morir primero que él, y que de allí a poco tiempo él también había de pasar desta vida y yo había de quedar huérfana de padre y madre (*Quijote*, I, 30).

En la Segunda Parte del *Quijote*, uno de los personajes es Merlín, cuando don Quijote contó lo que había visto en la profunda cueva de Montesinos:

Éste es mi amigo Durandarte, flor y espejo de los caballeros enamorados y valientes de su tiempo; tiénele aquí encantado, como me tiene a mí y a otros muchos y muchas, Merlín, aquel francés encantador que dicen que fue hijo del diablo; y lo que yo creo es que no fue hijo del diablo, sino que supo, como dicen, un punto más que el diablo. El cómo o para qué nos encantó nadie lo sabe, y ello dirá andando los tiempos, que no están muy lejos, según imagino (*Quijote*, II, 23).

También en la Segunda Parte, aparece Escotillo, un encantador y hechicero, uno de cuyos discípulos labró la cabeza que Don Antonio tenía:

—Esta cabeza, señor don Quijote, ha sido hecha y fabricada por uno de los mayores encantadores y hechiceros que ha tenido el mundo, que creo era polaco de nación y discípulo del famoso Escotillo, de quien tantas maravillas se cuentan; el cual estuvo aquí en mi casa, y por precio de mil escudos que le di, labró esta cabeza, que tiene propiedad y virtud de responder a cuantas cosas al oído le preguntaren (*Quijote*, II, 52).

Otro elemento común que va a impactar a nuestros héroes es la existencia de gigantes. Odiseo llega al país de los Lestrigones, en el que habitan los cíclopes, esos gigantes mitológicos que eran ayudantes de Hefesto, el dios del fuego. Nuestro héroe tiene que ingeniárselas para zafarse del cíclope más terrible, Polifemo. En la *Odisea*, también se cita al «magnánimo Eurimedonte, que reinó en otro tiempo sobre los soberbios Gigantes» (VII, 58).

En el *Quijote* los gigantes proliferan: Anteo, Brandabarbarán de Boliche, Brocabruno, Caco, Caraculiambro, Fierabrás. Con todo, si por algo es conocido el *Quijote* en todo el mundo es por el episodio en el que don Quijote se empeña en luchar contra los gigantes, que no son sino molinos de viento (*Quijote*, I, 8).

Tanto Odiseo como don Quijote van a alternar con reyes y reinas durante toda la obra. Para empezar, Odiseo era rey de Ítaca y por lo tanto, debido a su linaje fue tratado como tal cuando arribó a la isla de los feacios. Allí lo encontró Nausicaa, la hija del rey Alcinoos y Arete, reyes de la isla de Esqueria.

En el *Quijote* aparece citada la reina Pintiquiniestra, un personaje de la novela de Amadís de Grecia (*Quijote*, I, 6); o la reina doña Maguncia, viuda del rey Archipiela, su señor y marido, de cuyo matrimonio tuvieron y procrearon

a la infanta Antonomasia, heredera del reino (*Quijote*, II, 38)... Cervantes no escatima en citar a todo tipo de reyes, mitológicos, reales o ficticios: desde el rey Minos, Sísifo, rey mitológico de Corinto, el rey Salomón, Tarquinio, quinto rey de Roma en el VII a. C., Alejandro Magno, Darío III el Codomano que reinó en Persia desde el 336 al 330 a. C., Wamba, rey visigodo (s. VII), el rey Arturo, Astolfo, el rey de los lombardos (s. VIII), Pepino III el Breve (s. VIII), el primer rey franco de la dinastía carolingia, Rodrigo, último rey de los godos (s. VIII), Sancho II, rey de Castilla (s. XI), Alfonso VI (s. XI), Filipo (Felipe III de Austria, rey de España, s. XVI), e incluso el rey Sobrino (*Quijote*, II, 1), y el rey Tinacrio, el padre de la princesa Micomicona, invención de Dorotea.

¿Qué iban buscando nuestros héroes?

Odiseo y don Quijote iniciaron un itinerario vital cuyo valor intrínseco fue el recorrido realizado. Ambos se van topando con distintos personajes, quizás no tan diferentes y van afrontando su día a día siguiendo su propio destino.

Tanto uno como otro eran aventureros, idealistas, luchadores, nobles, intrépidos, enamoradizos, en una palabra, viajeros. Ambos emprenden un viaje de retorno, en busca del destino del héroe. Se trata de un viaje físico, en el que los héroes afrontan peligros con el fin de conseguir sus objetivos, pero al mismo tiempo es un viaje interior, vital, porque cada héroe tiene su propio destino.

Conclusión

Hasta aquí mis reflexiones sobre los viajes de Odiseo y don Quijote, los protagonistas de dos obras que constituyen dos pilares de la literatura occidental. No sabemos a ciencia cierta si existió Homero, pero de lo que no hay duda es que la *Odisea* es un canto a la paz, ya que nuestro héroe emprende el viaje de regreso, el *nostos*, tras la guerra de Troya. Paralelamente, al cabo de los siglos, Cervantes ideó un héroe, don Quijote, que surgió tras la batalla de Lepanto. Y no se trata de ficción, sino de realidad, el autor del *Quijote* había luchado en Grecia, contra el infiel, y cuando regresó a su patria compuso uno de los cantos literarios más bellos que jamás han sido escritos.

Si algo tienen en común la *Odisea* y el *Quijote*, las dos obras que han captado la atención de tantos lectores, es que ambas obras son máximos exponentes del viaje del intelecto.

Bibliografía

Bardavio, José María, *La novela de aventuras*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1997.

Barnés Vázquez, Antonio, «Yo he leído en Virgilio.» *La tradición clásica en el Quijote*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2009.

— «Traducción y tradición clásica en el Quijote», *Estudios Clásicos*, 138 (2010), pp. 49-72.

— «Antígona, Hamlet Odiseo y Don Quijote: una comparación», *Estudios Humanísticos. Filología*, 33 (2011), pp. 73-80.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Juan de la Cuesta, Madrid, 1605 y 1615, <http://quijote.bne.es/libro.html>.

García Gual, Carlos, *Diccionario de mitos*, Siglo XXI, Madrid, 2011 (2.ª ed.).

Homero, *Odisea*, trad. José Luis Calvo, Ediciones Cátedra, Madrid, 1988.

López Férez, Juan Antonio, «Algunos dioses de la mitología clásica en Cervantes», en *Volver a Cervantes. Actas IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, I, ed. A. Bernat Vistarini, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2001, pp. 357-378.

— «Algunas influencias de la mitología clásica en Cervantes», en *Peregrinamente peregrinos. V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. A. Villar Lecumberri, Asociación de Cervantistas, Palma de Mallorca, 2004, pp. 1501-1541.

— «Presencia de mitos y personajes míticos clásicos en el Quijote», en *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Chul Park, Universidad Hankuk, Seúl, 2005, pp. 95-127 (con algunas variantes, en *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico*, ed. Juan Antonio López Férez, Ediciones Clásicas, Madrid, 2006, pp. 379-407).

— «Datos sobre la tradición clásica en el Quijote», en *Con los pies en la tierra. Don Quijote en su marco geográfico e histórico (Homenaje a José M.ª Casasayas)*. XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, ed. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 491-507 (puede leerse, con modificaciones, en *Fortunatae*, 16 (2005), pp. 151-162).

— «Personajes históricos griegos o romanos en el Quijote», *Anales Cervantinos*, XL (2008), pp. 119-132.

Merkel, Heinrich, *Cervantes anti-sofista. Sobre Platón, Ficino, y los tres «Quijotes» (1605, 1614 y 1615)*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2011.

Míguez Barciela, Aida, «Acerca del comienzo de la Odisea», *Myrtia*, 26 (2011), pp. 11-26.

París, Carlos, *Fantasía y Razón Moderna: Don Quijote, Odiseo y Fausto*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.

Robles Sánchez, María Ángeles, *Grecia, Roma y Don Quijote de la Mancha*, <http://www.omerique.net/twiki/pub/Recursos/GreciaRomaDonQuijote/grquijote.pdf>.

Ruta, Maria Caterina, «La aventura de la cabeza encantada en el contexto urbano», *Congrés: Cervantes, El Quixot i Barcelona*, La Pedrera, Barcelona, 2005, pp. 1-20.

El desengaño literario en las *Novelas ejemplares*

ELI COHEN
Harvard University

Las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes demuestran un interés manifiesto en lo verbal y en lo visual, y en la relación entre estos dos modos de representación. Desde el mismo título de la colección, se inicia una reflexión sobre el concepto horaciano de *ut pictura poesis* y sobre la capacidad del discurso de ser ejemplar, es decir, de convertirse en signo fijo con referente singular y de plasmarse en imagen que ilustra un concepto o idea moral. A través de la construcción de imágenes discursivas en su obra, Cervantes problematiza la visualización del lenguaje y la posibilidad de una equivalencia entre pintar y contar, leer y ver.¹

La tradición del *exemplum*, desarrollada con gran éxito en la Edad Media, se erige precisamente sobre esa potencia y sus estrategias narrativas y su retórica son destinadas a realizar el fin de negar su propio carácter narrativo para alzar su fuerza ilustrativa, de obviar su composición heterogénea para presentar una imagen singular; pero Cervantes, como habría hecho con tantos otros modelos discursivos, produce un texto que no solo genera dudas sobre su capacidad de reproducir el modelo explícito que supuestamente imita sino que también sirve para descubrir y cuestionar las estrategias y funciones narrativas que caracterizan ese modelo. Las *Novelas ejemplares* representan así un escrutinio literario de la posibilidad de la narración de leerse como imagen y una ilustración (ya paradójica) de la manera en que la narración misma problematiza una lectura ejemplar. En esta comunicación quisiera trazar el contorno general de esta lectura de las *Novelas*, aunque los límites de la misma obligan a que esto sea el mero inicio de un análisis necesariamente más extenso.

En la mayoría de las novelas, e incluso en el prólogo, la narración asume una estructura que oscila entre discurso e imagen, entre la narración acelerada y

¹ El uso, de forma intercambiable, de términos como *contar* y *pintar* es frecuente en la obra de Cervantes, aunque episodios como los considerados aquí, o los comentarios sobre el pintor Orbaneja en el *Quijote* problematizan esta equivalencia aparente. Sobre el concepto de la imagen del discurso, véase Bajtín (1989).

peripatética por un lado y, por otro, la descripción y la introducción de poemas, canciones y, sobre todo, de narraciones secundarias, unidades discursivas que son objetos de interpretación dentro de las novelas mismas y que suponen una pausa en la acción principal de ellas. Es una estructura que podríamos llamar estructura emblemática: comenzando con un discurso introductorio, las novelas presentan después imágenes, escenas, situaciones y, frecuentemente, textos que necesitan descifrarse y el desenlace de las novelas ofrece la explicación de esos enigmas. A primera vista, esa estructura parece movilizar los mismos recursos que el emblema en sí, con la misma intención de deleitar enseñando. De este modo, los juegos de apariencias e identidades que caracterizan las novelas parecerían constituir la fórmula propia de la literatura de desengaño, con las conclusiones de las novelas y las soluciones a sus problemas perspectuales sirviendo para descubrir una verdad trascendental que yace debajo de la apariencia engañosa. Tanto las novelas como sus personajes serían ejemplares precisamente por ser desengañados. Sin embargo, Cervantes introduce en esta estructura emblemática del desengaño ejemplar varios elementos que trastornan cualquier lectura convencional de sus novelas, complicando así una lectura basada en una idea también convencional del emblema y del ejemplo, de sus características y sus funciones. En particular, la transformación de lo verbal de un medio de representación en un objeto de representación dentro de las obras enajena al lector de su propia experiencia del texto, obligándole a reflexionar sobre sus propias prácticas de lectura. Es decir, más allá de cualquier contenido aparentemente moralista, las *Novelas ejemplares* nos ofrecen una problematización del concepto de ejemplaridad narrativa a través de su estructura emblemática. Como veremos, el desengaño que ofrecen no es el desengaño que nos hacen esperar al invocar el *topos* de la ejemplaridad en el mismo título, un desengaño moral, sino que es un desengaño específicamente discursivo y, en particular, literario, que descubre la estrategia y la retórica narrativa que se encubren bajo la apariencia de la unidad consistente de la imagen hecha de palabras.

Como el ejemplo, el emblema exhibe una negación de su propia composición. El emblema combina imagen y texto en una estructura tripartita que incluye lema, imagen y epigrama. Si para algunos la estructura tripartita representaba una técnica multimodal diseñada para comunicar un solo concepto a un público lo más variado posible, para otros el emblema era un ejemplo más de lo que Ana María Laguna (2009:17) ha llamado la mentalidad compuesta

típica de la época. En los dos casos, el emblema emplea elementos múltiples con el objetivo de producir lo que Adrian Marino (1996:93) describe como aclaración recíproca. Según esta formulación, los diversos componentes del emblema coexisten en lo que ha sido llamado una «correspondencia» de imagen y palabra (Miller 2005:98). Aunque la mayoría de críticos e historiadores no cuestiona la eficacia de esa fusión de palabra e imagen, Aurora Egido y Daniel Russell plantean un modelo muy distinto para la interpretación del emblema. Para Russell (1999:83), los tres elementos del emblema no forman un todo integral sino que hace falta que el lector del emblema construya una narración que los una. Egido (1992:81) por su parte sugiere que «la atención al engarce entre la pintura y el texto no debe hacernos olvidar la necesidad de analizar literariamente el emblema». Es precisamente la transformación del emblema sincrónico en narración diacrónica en el acto de interpretarlo lo que Cervantes explota como principio temático y estructural de sus novelas.

Esta dialéctica entre movimiento e inercia, entre la narración como experiencia temporal y como objeto reificado, aparece ya en el «Prólogo al lector», donde el texto vacila entre dos polos: el de la narración y el de la imagen. Si bien este paratexto comienza como cuento al establecer un relato temporal que sugiere una progresión y que proyecta un contexto histórico, dentro de unas pocas líneas el prólogo se cristaliza en una imagen estática: el ahora famoso autorretrato verbal de Cervantes. En seguida, el autor-narrador del prólogo inicia unas reflexiones sobre la concepción y la naturaleza de las novelas que siguen. Cervantes alude a estas dos tendencias del discurso al afirmar que sus novelas pueden leerse «cada una de por sí» o «todas juntas» (*Novelas ejemplares*, p. 52), un modo de lectura atendiendo a la diferenciación interna de la(s) obra(s) y el otro considerándola como un todo integral, la multiplicidad de la narración resolviéndose en la singularidad de la imagen.

La transformación de texto en imagen sitúa las primeras líneas del prólogo como un tipo de lema para la imagen del autor que sigue. No obstante, como Cervantes inicia su prólogo con una discusión sobre los prólogos, incluyendo el prólogo que el lector está leyendo, el lema de la secuencia emblemática se convierte en imagen: la imagen del prólogo, en la que el mismo género del acto del habla se objetiviza por ese acto. Además, el autorretrato verbal, si leemos con cuidado, no es la descripción de una imagen sino que es la repetición de un texto que aparecería debajo del retrato, sirviendo así como epigrama, pero también como sustituto, de la imagen ausente. El lema

de la estructura emblemática demuestra una tendencia a reificarse en imagen, mientras en el lugar de la imagen aparece un texto que la sustituye.

En el mismo prólogo, entonces, encontramos una estructura aparentemente emblemática radicalmente socavada por la intercontaminación de lo que normalmente se consideran como elementos ontológicamente discretos. Aquí, lo que parece ser lema es realmente imagen, y lo que parece ser imagen se descubre como texto epigramático en lo que Cervantes mismo llama «una mesa de trucos» (*Novelas ejemplares*, p. 52), donde se exhiben tanto la tendencia del discurso de reificarse y la necesidad de interpretar la imagen, de convertirla y explicarla en discurso.²

Este juego verbal y «visual» se refuerza con la explicación del autor-narrador de la naturaleza misma de las novelas. Para empezar, Cervantes rechaza cualquier metáfora física que hubiera facilitado una imagen clara de las novelas: «Así te digo otra vez, lector amable, que destas novelas que te ofrezco, en ningún modo podrás hacer pepitoria porque no tienen pies, ni cabeza, ni entrañas, ni cosa que les parezca» (*Novelas ejemplares*, p. 51). En cambio, Cervantes confirma de forma explícita la naturaleza lingüística de sus novelas, que «son tan honestos y tan medidos con la razón y discurso cristiano» (*Novelas ejemplares*, pp. 51-52). Pero también afirma que son textos destinados a ser ambos leídos («no podrán mover a mal pensamiento al descuidado o cuidadoso que las leyere» [*Novelas ejemplares*, p. 52]) y vistos («si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso» [*Novelas ejemplares*, p. 52]). Al alternar entre lo visual y lo textual, y al transformar lo visual en lo textual y viceversa, Cervantes vacía el contenido epistemológico y trastorna la función cognitiva del emblema como modelo comunicativo.

Además, al discutir su propio proceso de escritura, Cervantes duplica esta ruptura entre lenguaje e imagen, el primero concebido en el emblema como antecedente que da pie al segundo. Al confirmar en el prólogo la originalidad de las novelas que lo siguen, Cervantes insta al lector a acercarse a las mismas libre de las expectativas o de los patrones interpretativos que podrían resultar de lecturas anteriores: «Yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas» (*Novelas ejemplares*, p. 52). Pero el distanciar su propio texto de posibles contextos discursivos resulta ser engañoso, ya que Cervantes afirma en el mismo prólogo que las novelas generan y requieren explicación: «Algún misterio tienen

² Sobre la necesidad de semiotizar la imagen a través del discurso, véase Rodríguez de la Flor (1995).

escondido que las levanta» (*Novelas ejemplares*, p. 53). Es decir, hará falta un epigrama que ofrezca una interpretación de la materia ejemplar de las novelas: la imagen en sí no será suficiente. El lenguaje, el discurso, que se reifica en el acto de ser objetivizado por el lector, genera, y requiere, sin embargo, otros discursos. Propongo que las últimas dos novelas, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, tienen la función de explicar, de forma ejemplar (es decir, a través de la ilustración y no de la explicación), las novelas anteriores y el conjunto de novelas en su totalidad.

El casamiento engañoso comienza con otro retrato, el del soldado Campuzano, de vuelta de Flandes y saliendo del Hospital de la Resurrección en Valladolid después de recibir tratamiento para una enfermedad venérea. Lo que podría ser el inicio de un relato se detiene en un momento gramaticalmente prolongado hasta paralizarse a través del uso del imperfecto. La velocidad de la narración se disminuye hasta casi detenerse, con el resultado de producir un efecto de inmovilidad. Esta imagen abre paso a la progresión narrativa cuando el licenciado Peralta ve a Campuzano y, al no poder descifrar la imagen de su amigo debido a las expectativas generadas por experiencia previa, le pide una explicación: «¿Qué es esto, señor alférez Campuzano? ¿Es posible que está vuesa merced en esta tierra? ¡Como quien soy que le hacía en Flandes, antes terciando allá la pica que arrastrando aquí la espada! ¿Qué color, qué flaqueza es ésta?» (*Novelas ejemplares*, pp. 281-282). La narración que sigue en el lugar en que podríamos esperar un comentario epigramático de la imagen funciona como tal pero lo hace a través de un modo analéptico que se proyecta al pasado de tal manera que llega a sustituirse por el lema ofrecido por Peralta, por inadecuado que fuera. Es decir, lejos de fusionar imagen y palabra en una unidad coherente, la explicación de la imagen ofrecida por el epigrama sirve para desestabilizar la relación entre palabra e imagen.

Es más, encontramos que la imagen que se transforma en narración en esta novela servirá ella misma de lema o introducción para lo que sigue, primero la historia de Campuzano y después el cuento dentro del cuento, el *Coloquio de los perros*. Y, en uno de los giros narrativos más radicales y significativos de Cervantes, veremos cómo estas dos novelas juntas figuran como el lema, a posteriori, para las *Novelas ejemplares* como obra singular.

Pero hace falta dar marcha atrás, para examinar de manera más detallada la historia de Campuzano. Su narrativa es extraordinariamente palimpsés-tica, ofreciendo una secuencia de imágenes que ceden el paso a más imágenes,

ninguna de las cuales corresponde del todo a su contexto narrativo y que repetidamente se someten a una reconfiguración retroactiva para compensar por esa inadecuación. Cada vez que el lector (o el licenciado Peralta) cree que ha logrado una imagen firme de las circunstancias que relata Campuzano, el progreso del cuento sirve para desestabilizar lo contado.

Al acabar de comer con un amigo, Campuzano se encuentra sentado al lado de una mujer cubierta de pies a cabeza: «Se sentó en una silla junto a mí, derribado el manto hasta la barba, sin dejar ver el rostro más de aquello que concedía la raridad del manto» (*Novelas ejemplares*, p. 283). Aunque la mujer, todavía sin nombrarse, se niega a dejar que Campuzano le vea la cara, sí permite que vea su mano y las joyas que lleva en ella: «Ya fuese de industria [o] acaso, sacó la señora una muy blanca mano, con muy buenas sortijas» (*Novelas ejemplares*, p. 283). De esta forma la mujer desconocida inicia un *striptease* compuesto de una serie de revelaciones visuales y verbales; el lector, al igual que Campuzano, se siente atraído por la singularidad enigmática de la mujer y la sucesión de imágenes que se desencadena a partir de la mano blanca y las joyas y que produce un simulacro de narración.

He sugerido que las imágenes que se despliegan en el relato son tanto verbales como visuales. El hecho es que, como en el prólogo, las imágenes verbales sirven para sustituir la falta de imágenes visuales: la cara no vista («quedé (...) muerto por el rostro que deseaba ver» dice Campuzano [*Novelas ejemplares*, p. 284]) y la falta de «visiones» de amigos o parientes en la casa de la mujer (*Novelas ejemplares*, p. 284). Hasta las imágenes que sí tienen presencia física, como la casa vacía, el baúl de Campuzano y las joyas de los dos, se revelarán como signos de ausencia más que de presencia.

Tanto las imágenes que presenta Estefanía como las que construye Campuzano en su propio relato se edifican sobre una falsa arquitectura imaginista. Estefanía, con su *striptease* verbal y visual, ha estado en todo momento aprovechándose de las expectativas y los deseos de Campuzano, condicionados todos por el código semiótico con que interpreta al mundo. Él mismo, después, lo admite:

Tenía entonces el juicio, no en la cabeza, sino en los carcañares, haciéndome el deleite en aquel punto mayor de lo que en la imaginación le pintaba y ofreciéndome tan a la vista la cantidad de hacienda, que ya la contemplaba en dineros convertida, sin hacer otros discursos de aquellos a que daba lugar el gusto, que me tenía echados grillos al entendimiento (*Novelas ejemplares*, p. 285).

Cuando llegamos al final del cuento de Campuzano, nosotros, como Peralta, estamos preparados para verlo como víctima. Su objetivo, o por lo menos lo que parece ser su objetivo, ha sido descubrir la «intención tan torcida y traidora» (*Novelas ejemplares*, p. 286) de Estefanía en lo que parece ser un caso claro y ejemplar de desengaño. La realidad no es lo que nos demuestran las apariencias. No obstante, como Campuzano mismo afirma, «así fuera (...) si la verdad respondiera al parecer» (*Novelas ejemplares*, p. 291). Al concluir su relato, Campuzano reconoce que la historia debe leerse de una manera muy distinta. La caída aparente de Campuzano a la desgracia y pobreza debido al robo de sus «cadenas» y «cintillos» por Estefanía es en sí un reflejo ilusorio de la historia como relatada. Y es que las joyas mismas son falsas, un componente crucial de su propio intento de engaño. «Quise engañar y fui engañado» (*Novelas ejemplares*, p. 292), reconoce Campuzano, después de hacer un gran alarde de sus visualmente atractivos adornos en un intento de convencerle a Estefanía de que poseyera cierta riqueza, solo para que el objeto de su ardid se los robara.

La transformación del modelo engaño-desengaño en un modelo de doble engaño resulta en una especie de laberinto narrativo y emula la estructura del emblema narrativizado ya que la última declaración insiste en una reconsideración recursiva y retroactiva de los elementos precedentes. Como en *Don Quijote*, esta vuelta crítica a los presupuestos y narrativas que condicionan el acto de interpretación opera no como una función unificadora sino como una deconstrucción reflexiva del acto interpretativo. Como las *Novelas ejemplares* pasan a igualar este problemático matriz temporal, verbal y visual con el acto de la lectura, se transforma de forma dramática el significado para el lector fuera del texto y no solo para el lector dentro del texto. El lector no debe sospechar solamente de las apariencias del nivel mimético del relato, sino también de las apariencias diegéticas: la novela de *El casamiento engañoso* es una novela sobre el engaño pero también es una novela que engaña.

Acabado su relato de «los más nuevos y peregrinos» eventos, Campuzano anuncia a su amigo que tiene otra historia que contar, historia que consiste en «otros sucesos (...) que excedan a toda imaginación, pues van fuera de todos los términos de la naturaleza» (*Novelas ejemplares*, p. 292). Al comenzar a contar cómo presencié Campuzano una conversación entre dos perros, su amigo Peralta le interrumpe y le dice:

Vuesa merced quede mucho en buen hora, señor Campuzano; que hasta aquí estaba en duda si creería o no lo que de su casamiento me había contado, y esto que ahora me cuenta de que oyó hablar los perros me ha hecho declarar por la parte de no creelle ninguna cosa (*Novelas ejemplares*, p. 293).

Peralta desestima las historias de Campuzano como meros «disparates». Este sin embargo le convence de que lea su relato de los perros habladores, cuyo diálogo afirma haber transcrito fielmente, al sugerirle que no se preocupe por cuestiones de realidad y fantasía, sino que disfrute de la lectura y del diálogo como una composición artística. «Puesto caso que me haya engañado, y que mi verdad sea sueño, y el porfiarla disparate», dice Campuzano, «¿no se holgará vuesa merced, señor Peralta, de ver escritas en un coloquio las cosas que estos perros, o sean quien fueren, hablaron?» (*Novelas ejemplares*, p. 294).

Esta prioridad de la forma sobre el contenido se repite en las primeras líneas del *Coloquio* mismo, cuando los dos perros, Cipión y Berganza, intentan asimilar el hecho de que pueden hablar. Dice Berganza, «Cipión hermano, óyote hablar y sé que te hablo, y no puedo creerlo, por parecerme que el hablar nosotros pasa de los términos de la naturaleza» (*Novelas ejemplares*, p. 299). Pero Cipión sugiere que «no hay para qué ponernos a disputar nosotros cómo o por qué hablamos; mejor será que este buen día, o buena noche, la metamos en nuestra casa y pues (...) no sabemos cuánto durará esta nuestra ventura, sepamos aprovecharnos della y hablemos toda esta noche» (*Novelas ejemplares*, p. 301). De nuevo, encontramos un texto aislado de cualquier sistema normativo.

Este desligamiento del texto de sus contextos normativos, por un lado liberador, también sirve para objetivizar la narrativa que queda aislada. El resultado paradójico es lo que Berganza identifica como «el discurso de mi vida» (*Novelas ejemplares*, p. 299), un texto que es simultáneamente retrato sincrónico y despliegue narrativo diacrónico compuesto de una multiplicidad de episodios. Cada imagen individual y singular cede a otra imagen, que cede a otra, etc., hasta producir un simulacro de movimiento; sin embargo, la totalidad de esas imágenes tiende a reificarse, resultando en la producción de una imagen total: el objeto retratado. La imagen de Berganza se constituye mientras él pasa de una escena a otra, y de un contexto social a otro. Es decir, la imagen de Berganza se forma en contraste con la tela de fondo compuesta por diversas imágenes sociales por las que se mueve de forma literal y figurativa.

No hay ni espacio ni tiempo suficiente ahora para examinar cada una de estas imágenes, pero me gustaría enfatizar sin embargo que en la progresión del relato de Berganza lo que le preocupa más a su interlocutor no es el contenido de esas imágenes, su verosimilitud por ejemplo, sino la manera en que son representadas y organizadas. Mientras escucha la narrativa de Berganza, Cipión se queja poco de lo que cuenta su amigo; en cambio, le obsesiona la forma del relato:

Si en contar las condiciones de los amos que has tenido y las faltas de sus oficios te has de estar, amigo Berganza, tanto como esta vez, menester será pedir al cielo nos conceda la habla siquiera por un año, y aun temo que, al paso que llevas, no llegarás a la mitad de tu historia (*Novelas ejemplares*, p. 304).

Cipión le anima a Berganza a preocuparse más por elegir y articular los momentos en su vida más dignos de contarse y no por contarlos todos:

Es que los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; otros, en el modo de contarlos; quiero decir que algunos hay que aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento; otros hay que es menester vestirlos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos y con mudar la voz se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos; y no se te olvide este advertimiento, para aprovecharte dél en lo que te queda por decir (*Novelas ejemplares*, p. 243).

En este contexto el tema del decoro lingüístico surge una y otra vez, reforzando la idea de que lo que está en juego no es si realmente hay dos perros hablando sino cuán bien se defienden al hacerlo.

Esta inquietud por el *cómo* y no por el *qué* de la ficción reaparece al dejar el *Coloquio* y volver al marco narrativo de la novela de Campuzano y Peralta. Al acabar de leer el texto que Campuzano ha compartido con él, Peralta afirma que «aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, paréceme que está (...) bien compuesto» (*Novelas ejemplares*, p. 359). De forma aun más definitiva, añade lo siguiente: «Yo alcanzo el artificio del Coloquio y la invención, y basta» (*Novelas ejemplares*, p. 359). Según este juicio, el valor de un texto es inherente, producto de la composición misma, y no en su correspondencia con algún modelo o discurso normativo precedente. De esta forma, el texto

que sirve de epigrama a las *Novelas ejemplares* desautoriza cualquier título o lema, cualquier discurso que serviría para orientar la recepción de las imágenes que ofrecen. Al poner este juicio en boca de un personaje de una de sus novelas, quien está comentando otra novela enmarcada en la primera, Cervantes convierte la doble tendencia del discurso, hacia la temporalidad de la narrativa y hacia la parálisis de la imagen, en objeto de su propia representación y en contenido temático de su obra. De este modo, y de una manera no muy distinta del mecanismo del engaño dentro del engaño del *Casamiento engañoso* o del prólogo sobre el prólogo, Cervantes introduce en su obra una especie de espejo verbal que simultáneamente materializa y refleja como objeto la narración misma. Además, al terminar su última novela con unas reflexiones formales en el lugar del epigrama que obliga al lector a reconsiderar la interpretación de los elementos precedentes (lema e imagen, prólogo y novelas ejemplares), Cervantes instituye una circularidad lógica en su obra que exige al lector volver sobre sus pasos interpretativos.

La secuencia narrativa de las doce novelas se caracteriza por un interés fundamental en el ser y parecer del lenguaje mismo y de la narrativa, interés que a lo largo de las novelas aparece en una variedad de formas y circunstancias y que desemboca en la/las novela/s final/es, donde el acto de narrar le arrebató el primer plano a lo narrado. Este enfoque en el lenguaje y en la producción y recepción de la narración, se introduce ya en la primera novela, *La gitanilla*. Si esta novela parece presentar al lector una historia bastante convencional del amor problematizado por equívocos de identidad que se resuelven al final en un momento de anagnórisis o reconocimiento que permite un final feliz, la verdad es que se repite una serie de motivos que desmienten la estructura y los temas convencionales de la novela.

El primer motivo que se presenta es el del mundo de las apariencias como ilusorio. Ya en el primer párrafo, el narrador nos advierte de que «una (...) gitana vieja (...) crió una muchacha en nombre de nieta suya» (*Novelas ejemplares*, p. 61). Más tarde, el público de Preciosa se pronuncia sobre la extrañeza del espectáculo que ofrece: «¡Lástima es que esta mozuela sea gitana! En verdad, en verdad que merecía ser hija de un gran señor» (*Novelas ejemplares*, pp. 65-66). La sensación de que la imagen que va construyendo la narrativa es falsa se acrecienta así hasta confirmarse como una representación del tópico «mundo al revés», materializado en la *esterilidad* económica de los ricos que no tienen con qué pagarle a Preciosa por su actuación; en el orden social de

los gitanos criminales con sus leyes y estatutos; y en la paradójica representación idealizada de Andrés y Preciosa como gitanos perfectos. Como ya ha señalado William Clamurro (2005), el desenlace final de la trama amorosa, con su conclusión feliz, sigue los patrones literarios convencionales pero no resuelve los aspectos más problemáticos de este «extraño caso», como lo llama el mismo narrador (*Novelas ejemplares*, p. 134). Y es que Cervantes no se limita a dibujar el mundo de Preciosa como un mundo carnavalesco e irónico, sino que enfatiza además el papel constitutivo de la mentira, del parecer (y no del ser), en las experiencias de sus personajes. El hecho de que la primera palabra de la primera novela sea «parece» sirve para enmarcar toda la narrativa que sigue. Sin embargo, la mentira no aparece como blanco de una crítica moralista o ética sino estética. Como Andrés comenta en *La gitanilla*, «si os conviene mentir en este vuestro viaje, mintáis con más apariencia de verdad» (*Novelas ejemplares*, p. 112). La temática convencional es la superficie aparente de una historia cuyo objetivo es descubrir los mecanismos de la narración y la ficción que subyacen debajo de esta superficie, la amenazan al irrumpir en el mundo figurado y convertirse en preocupación de los mismos personajes, y llegan a ser el objeto mismo de la representación mimética.

Lo que encontramos en las *Novelas ejemplares* no es la unión forzada de lo visual y lo verbal sino una revelación de la imagen como texto y del texto como imagen, un deslizamiento perpetuo entre la imagen y el texto en un arte de lo que la bruja Cañizares describe en el *Coloquio de los perros* como «*tropelía*, que hace parecer una cosa por otra» (*Novelas ejemplares*, p. 337). Uno se pregunta si, cuando Estefanía le avisa a Campuzano de que «no sin misterio ve lo que ve» (*Novelas ejemplares*, p. 288), Cervantes no le estará haciendo un guiño a sus propios lectores. Las novelas de Cervantes son ejemplares pero de forma *tropelística*: parecen ofrecer imágenes dogmáticas, modelos de comportamiento y retratos vivos de ideas moralizantes, pero la constante representación de la interpretación dentro de ellas hace que el lector desconfie de la posibilidad del lenguaje de constituir imágenes estables. En última instancia, como sugiere William Worden (2005:151), la aparente apropiación de lo visual por Cervantes le permite fijar la atención del lector en la palabra escrita. Otra manera de decir esto es que, al situar este desengaño radical de la distinción entre lo visual y lo verbal como una condición de la lectura de las *Novelas ejemplares*, Cervantes insta a su lector a reflexionar sobre el proceso de reificación en el que las palabras, los discursos e incluso los textos completos

se transforman en imágenes. De este modo, entendemos que el desengaño de las *Novelas ejemplares* no es un desengaño moral sino que es un desengaño del lenguaje, del discurso y, sobre todo, de la ficción. El contenido con sus temas y tramas aparentemente morales sirven de pretexto, o de caballo troyano, para una serie de reflexiones técnicas y estéticas no desde un punto de vista moralizante sino desde el punto de vista de un escritor interesado en los usos y abusos del lenguaje y en los procesos de composición e interpretación. Es, pues, un desengaño ilustrado en, y por, las novelas, un desengaño literario y ejemplar, y las novelas, ejemplares literarios.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989.
- Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, Cátedra, Madrid, 2000.
- Clamurro, William, «Enchantment and Irony: Reading *La gitaniilla*», en *A Companion to Cervantes's «Novelas ejemplares»*, ed. S. Boyd, Tamesis, Woodbridge, 2005, pp. 69-84.
- Egido, Aurora, «Emblemática y literatura», en *Siglos de Oro: Renacimiento. Primer Suplemento. Historia y crítica de la literatura española 3/1*, ed. A. Egido y F. Rico, Crítica, Barcelona, 1992, pp. 81-86.
- Laguna, Ana María G., *Cervantes and the Pictorial Imagination. A Study on the Power of Images and Images of Power in Works by Cervantes*, Bucknell University Press, Lewisburg, 2009.
- Marino, Adrian, *The Biography of «The Idea of Literature». From Antiquity to the Baroque*, State University of New York Press, Albany, 1996.
- Miller, Stephen, «Narrar el *Quijote* I en palabras e imágenes gráficas: Cervantes, Doré y Dalí», en *Don Quixote Illustrated: Textual Images and Visual Readings. Iconografía del Quijote*, ed. E. Urbina, Mirabel, Pontevedra, 2005, pp. 95-116.
- Russell, Daniel S., «Perceiving, Seeing and Meaning: Emblems and Some Approaches to Reading Early Modern Culture», en *Aspects of Renaissance and Baroque Symbol Theory 1500-1700*, ed. P. Daly, AMS Press, New York, 1999, pp. 77-92.
- Worden, William, «The First Illustrator of Don Quixote: Miguel de Cervantes», en *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, ed. F. de Armas, Bucknell University Press, Lewisburg, 2005, pp. 144-155.

¿Una economía de la religión o una religión de la economía?: las estrategias de negocios de los mercaderes judíos de Cervantes y Shakespeare

MICHAEL GORDON

University of Wisconsin

El amante liberal se vincula con *El mercader de Venecia* por su representación fiel de la situación precaria de comerciantes judíos en la economía dinámica mediterránea a finales del siglo XVI y comienzos del XVII. Aunque los mercaderes judíos desempeñan papeles variados en estas dos obras, se plasma de manera verosímil su realidad de no ser solo una pieza más en el engranaje del organismo que es el intercambio de personas y mercancía, sino un puente imprescindible entre el mundo musulmán y el cristiano. Su éxito depende de su capacidad de navegar entre varias normas culturales y costumbres de las diversas sociedades en las que viven y comercian (Adelman y Aron 2001:6). Como se verá más adelante, el judío anónimo en *El amante liberal* hace precisamente eso, contando con la residencia en Chipre, la cual se convierte en un tipo de mercado de vendedores por la presencia de dos bajás y una Leonisa vestida de musulmana. Este judío se aprovecha de su estatus como intermediario y tiene éxito en su empeño, mientras que Shylock, cuyo capital es imprescindible para que Bassanio pueda cortejar a Portia (resaltando cuán necesario para los cristianos es el dinero que prestan los judíos), fracasa por su mala interpretación de la sociedad que lo rodea y por su deseo de ganar algo más allá del dinero.

Antes de seguir analizando a estos personajes literarios, cabe resaltar varias peculiaridades del mercado mediterráneo de aquella época. Pese a las grandes diferencias aparentes provocadas por la religión, según Carroll B. Johnson todos

participan en la misma economía, comportándose de una manera parecida para maximizar sus beneficios económicos (Johnson 2000:142). Hay que destacar su referencia a las motivaciones financieras porque esa esperanza de ganancias hace borrosa e insignificante la línea entre un correligionario y un infiel, lo cual se ve claramente en las dos obras que se estudiarán en seguida. En un mercado dominado por cristianos y musulmanes, los judíos pueden conectar los dos mundos por ser a la vez neutrales, dignos de confianza (por no ser el otro) y de poca confianza (por ser judíos) (Braudel 1992:22). De nuevo, se destacan los mercaderes que sirven como puente entre la esfera europea cristiana y la otomana musulmana. La nueva adición a (o mejor dicho, revisión de) la economía mediterránea por parte de los musulmanes y cristianos en el siglo XVI es el corso. El intercambio de seres humanos no es nada nuevo en aquella parte del mundo pero el corso desempeña un papel cada vez más destacado a lo largo de ese siglo (Manca 1982).

Apoyándose en Fernand Braudel, Johnson hace hincapié en la *comodificación* de seres humanos, su importancia en la trama de *El amante liberal* y en el hecho de que dos de las tres grandes religiones monoteístas en esa región (no menciona a los judíos) son responsables por su omnipresencia (Braudel 1976:867). En cuanto a *El amante liberal*, Johnson es de la opinión (y yo estoy de acuerdo) de que la novela de Cervantes no debe ser considerada solo una obra de pura invención, sino también una historia bastante verosímil (Johnson 2000:152). El mundo cervantino, sin embargo, no es el único espacio literario que se aferra a la verosimilitud en cuanto al mercado. Las relaciones personales que se resaltan tanto en *El mercader de Venecia* reflejan fielmente cómo funciona el capitalismo de la Serenissima Repubblica de aquella época; Shylock, por ejemplo, decide comerciar con Antonio por la reputación de este (*El mercader de Venecia*, 1, 3, vv. 12-13).¹ Es más, la difusión de información entre mercaderes en cuanto a los negocios de todos es corriente, y es verosímil que Shylock se mantenga al tanto, conociendo bien los asuntos de Antonio y haciendo referencia a ellos porque sirven de garantía de su préstamo (*MV*, 1, 3, vv. 14-16; 1, 3, v. 20). Es preciso recordar también que en aquel entonces, los judíos, aunque la mayoría no son ciudadanos, tienen derechos en Venecia y por eso, los contratos firmados con cristianos allí son legalmente válidos y tienen que ser cumplidos (*MV*, 4, 1, vv. 225-227).

Además, se subraya verosímilmente dentro del texto de *El mercader de Venecia* el problema de no querer pero a la vez necesitar de los judíos que muchas potencias tienen que resolver, y que tanto el judío Shylock como el cristiano

¹ A lo largo de este trabajo *El mercader de Venecia* se citará como *MV*.

Antonio reconocen. Ese hace referencia a su sufrimiento por ser judío pero señala al final que su presencia es imprescindible (MV, 1, 3, vv. 100-105). La réplica de Antonio es reveladora también porque admite su dependencia financiera del judío pero al mismo tiempo promete injuriarle en algún futuro (MV, 1, 3, vv. 121-128). No obstante este intercambio salpicado de insultos religiosos y reconocimientos de enemistad, Antonio decide comerciar con Shylock, firmando un acuerdo económico. Y será precisamente este contrato (o mejor dicho, el incumplimiento de él) lo que sirve como base del clímax de esta obra teatral.

Al enterarse de que Antonio no puede pagar los tres mil ducados, Shylock acude a la justicia veneciana para que le hagan respetar las condiciones del contrato. De manera creíble, Shylock razona en varias ocasiones (hasta al propio Duque) que el contrato es la fundación de la prosperidad de la Venecia mercantil y que hay que seguir la ley (MV, 4, 1, v. 89; 4, 1, vv. 99-103; 4, 1, v. 142; 4, 1, vv. 201-202). Antonio también reconoce, a pesar de haber firmado un contrato con un judío cuyas intenciones no le parecen nobles, que su destino ya está determinado (MV, 4, 1, vv. 7-13). Portia, vestida de doctor en derecho e irónicamente la causa por la cual ha sido necesario el préstamo, pronuncia algunos discursos que reafirman los derechos de los judíos en Venecia antes de finalmente resolver el caso en contra de Shylock. Haciéndose eco del mercader judío, Portia argumenta que el futuro éxito de Venecia depende de su cumplimiento de contratos (MV, 4, 1, vv. 213-217). Es de notar que ella reafirma los derechos de Shylock, un judío que no es ciudadano, de acudir a las cortes bajo las leyes venecianas (MV, 4, 1, vv. 172-175).

Lo curioso del caso de Shylock, sobre todo cuando se compara con el del judío anónimo en *El amante liberal*, es cómo no sale victorioso en su pleito si tiene el derecho de recurrir a la justicia y si hay que cumplir los términos del contrato. Aunque el nombre Shylock ha llegado a ser sinónimo de la codicia judía es precisamente su *falta* de avaricia económica la que provoca su caída. Los agravios que Shylock ha sufrido le empujan a vengarse de Antonio con fines personales y no monetarios. Es decir, es ese deseo de desquitarse de los cristianos lo que ofusca su capacidad de aprovecharse económicamente de una situación en la cual tiene la ventaja. Bassanio ofrece a Shylock primero seis mil ducados (el doble del préstamo), una oferta que rechaza este, y luego una cantidad de treinta mil ducados que Portia declara que, como juez, no puede permitir porque va en contra de las leyes venecianas (MV, 4, 1, v. 84; 4, 1, v. 206). Sin embargo, Portia ruega un poco después al mercader judío que

este tome tres veces el valor del préstamo original y que no siga adelante con su pleito. Pero Shylock está en sus trece y niega también esa última oferta (MV, 4, 1, v. 229; 4, 1, vv. 235-237). Este comportamiento de Shylock que perjudica sus propios intereses económicos contrasta marcadamente con la decisión del judío en *El amante liberal* de vender a Leonisa cuanto antes no solo para recuperar su inversión original sino para obtener beneficios.

Al final Shylock se olvida de su situación precaria como judío y subestima la capacidad de la mayoría cristiana de sacar provecho de él en este pleito. De hecho, los cristianos (pero principalmente Portia) examinan con más cuidado las condiciones del contrato y encuentran una fisura legal que les permite castigar al comerciante. Shylock quiere interpretar el contrato al pie de la letra pero son los cristianos quienes lo interpretan mejor (MV, 4, 1, vv. 252-257).² Si Antonio pierde una gota de sangre, argumenta Portia, Shylock no cumple el contrato porque estipula solo una libra de carne y nada más (MV, 4, 1, vv. 319-327). Asimismo, si se derrama una sola gota de sangre cristiana, según las leyes venecianas, Shylock como no ciudadano puede ser castigado aun más severamente y solo perdonado por el Duque (MV, 4, 1, vv. 342-358). Shylock se da cuenta de que está entre la espada y la pared, y trata de anular el contrato porque no le queda ningún otro remedio legal (MV, 4, 1, v. 331; 4, 1, v. 341). Sin embargo, es demasiado tarde en cuanto al contrato porque el judío ya no tiene escapatoria, sobre todo porque ha insistido tanto en el cumplimiento de un contrato vinculante, y pierde al final no solo todos sus bienes sino su propia religión porque le convertirán forzosamente al cristianismo (MV, 4, 1, vv. 369-372; 4, 1, v. 382).³ Cabe reiterar que Shylock tiene un par de oportunidades de sacar provecho económicamente de sus vecinos cristianos y seguir viviendo como judío pero interpreta mal su situación precaria como minoría y deja que una venganza personal ofusque su visión para los negocios.

En cambio, este tipo de fracaso total en el campo económico no le sucede al personaje judío en *El amante liberal* porque este mercader entiende mejor el sistema en que vive y reconoce el papel que desempeña (y debe desempeñar) como intermediario. Es más, después de que Leonisa le rechace rotundamente, la ganancia financiera se convierte en su único objetivo en cuanto a ella. Es verdad que el judío la compra con la intención de gozarla pero, y cito a Leonisa, «viéndose, pues, desesperado de alcanzarlos, determinó de deshacerse de mí en la primera ocasión que se le ofreciere» (*El amante liberal*, p. 172).⁴ El cervantista Johnson expone en detalle cómo la *Teoría económica marginal* se aplica a la obra

² Shylock aun niega la petición de Portia de pagar un cirujano para que este pare la pérdida de sangre de Antonio porque no está en el contrato (MV, 4, 1, vv. 252-257).

³ Pierde también a su hija, quien renuncia a su judaísmo y quien se casa con un cristiano.

⁴ Si Leonisa tiene razón al observar que el judío es un «riquísimo mercader» se puede suponer que es un comerciante diestro y que ya ha tenido mucho éxito en su oficio. A lo largo de este trabajo *El amante liberal* se citará como *AL*.

⁵ Tal vez jugando con su propio valor, Cervantes otorga a Leonisa, un personaje ficticio, un precio que vale más de diez veces el suyo (nuestro autor fue rescatado por 500 escudos).

⁶ No se descubre hasta el final de la novela que Ricardo valora su hacienda en 30000 escudos.

⁷ Es difícil concluir si en este comentario Ricardo sobreestima o subestima a Leonisa porque, en efecto, se contradice.

⁸ Una posible excepción sería los corsarios naufragos turcos que venden a Leonisa al judío (Johnson 2000:146). Unas páginas después, Johnson reitera ese sentimiento: «The Jewish merchant (...) has sense enough to distinguish between desire- and exchange-value» (Johnson 2000:152).

⁹ En cuanto a la verosimilitud del judío anónimo en *El amante liberal*, se puede decir que su representación es bastante fidedigna. Aunque el narrador se refiere una vez al mercader como «el codicioso judío» tampoco es muy llamativo por ser el único vituperio estereotípico en todo el texto. Además, puede ser descartado como mero gesto para congraciarse con los lectores católicos españoles que hace más de un siglo viven sin la presencia oficial de judíos. Es curioso notar también que el narrador, en su primera mención del judío y antes de tacharle de codicioso, le alaba como «venerable» (AL, p. 157).

en general y a Leonisa específicamente (Goux 1990:202). Todos los personajes en *El amante liberal*, menos el judío, llevan a la práctica esta teoría, la cual vincula el valor monetario y el deseo, y tratan a Leonisa como mercancía sexual pero sin el fin de sacar ningún provecho económico de ella. Yzuf, por ejemplo, está enamorado de Leonisa y piensa gozarla, pidiendo un rescate astronómico de seis mil escudos por ella porque sabe que ninguno lo pagaría (AL, p. 148).⁵

Es interesante notar cómo la mercancía humana, Ricardo y Leonisa, interpretan mal cómo funciona la economía mediterránea del corso y rescate, sobreestimando y subestimando sus propios valores en varias ocasiones e incluso al mismo tiempo. Ricardo está dispuesto, al comienzo de su empeño de rescatar a Leonisa, a pagar el valor de su hacienda (es decir, treinta mil escudos) por ella, llevando a la práctica inconscientemente la teoría ya citada y sobreestimando el valor económico de su amada (desde un punto de vista estrictamente utilitario) (AL, p. 147).⁶ Pero inmediatamente después comenta que los seis mil escudos que pide Yzuf es una «gran suma» aunque es un quinto de lo que ya ha estado dispuesto a pagar (AL, p. 147).⁷ Leonisa, por su parte, da cuenta a Ricardo de que los mil escudos que ha pagado el judío son «precio excesivo, si no le hiciera liberal el amor que el judío me descubrió» (AL, p. 172). Este comentario es revelador por dos razones. Primero, Leonisa señala que no vale los mil escudos, efectivamente devaluándose aun más de lo que ya han hecho los otros y diciendo sin querer a Ricardo que su oferta inicial de treinta mil escudos ha sido absurda. Segundo, Leonisa halla repulsivos los deseos y las insinuaciones sexuales del judío y por eso, el precio ha dejado de ser excesivo por lo que ha tenido que aguantar.

Tanto Ricardo como Leonisa no se saben valorar de manera consistente a sí mismos pero el judío sí sabe aprovecharse económicamente, y llega a ser el personaje que obtiene más beneficios en cuanto al dinero en toda la novela.⁸ Esta visión para los negocios no solo distingue al judío de los otros personajes sino que establece cómo se comporta de manera distinta a la de su correligionario Shylock, quien deja que sus deseos impidan su ganancia económica (AL, p. 158).⁹ Las acciones de este anónimo judío reflejan fielmente cómo él y sus correligionarios que se dedican al comercio pueden sobrevivir como judíos y aprovecharse del sistema ya establecido en el Mediterráneo hacia el final del siglo xvi. Quiere vender a Leonisa cuanto antes, por ejemplo, porque si no puede gozarla al menos puede recuperar su inversión original (y tal vez beneficiarse financieramente como es su trabajo). Leonisa cuenta cómo con astucia el judío decide traerla a Chipre:

Sabiendo que los dos bajaes Alí y Hazán estaban en aquesta isla, donde podía vender su mercadería tan bien como en Xío (...) se vino aquí con intención de venderme a alguno de los dos bajaes, y por eso me vistió de la manera que ahora me ves, por aficionarles la voluntad a que me comprasen (AL, p. 172).

Cabe resaltar dos aspectos de esta cita de Leonisa porque tienen que ver con la visión para los negocios que tiene el judío. En primer lugar, se aprovecha de la residencia en Chipre porque entiende que dos bajás significan un cierto tipo de mercado de vendedores, lo cual le garantiza un buen precio. Se puede considerar la residencia una práctica común en aquella época y por eso, el judío no trata de cambiar un mundo que ya tiene sus normas sino que solo busca ventajas económicas al crear una puja cuyo enfoque es su mercancía (en este caso, Leonisa). En segundo lugar, viste a la cristiana Leonisa en ropa berberisca, efectivamente convirtiéndola en una mercancía más atractiva conforme a los gustos musulmanes. La artimaña del judío tiene éxito y cada bajá, pensando en regalar a Leonisa al Gran Sultán para congraciarse con su soberano, va aumentando su oferta (AL, p. 160).¹⁰ Finalmente, el hecho de que el judío se halla con mercancías y cautivos en el Mediterráneo, en camino al Levante y parando en el puesto fronterizo de Chipre, ayuda a comprobar lo que se sabe de la nueva economía nacida de una combinación de esos dos géneros de mercaderías que surge entre la Europa cristiana y el África musulmana en aquella época.

En resumen, lo que entiende el mercader anónimo en *El amante liberal*, y lo que no entiende Shylock, es el propósito del comerciante judío y el papel que debe desempeñar en el mercado mediterráneo dominado por cristianos y musulmanes. Ese busca solo las ganancias financieras (con la excepción de un breve coqueteo, literalmente, con Leonisa y el mundo sexual) mientras que para Shylock es precisamente el deseo de venganza personal y la falta de codicia económica lo que ofusca su proceso de toma de decisiones. Por un lado, Shylock es un negociante que se extralimita cuando trata de deshacer un agravio, el cual realmente ha sido perpetrado contra todo su pueblo, en vez de sobrevivir como judío en un mundo de cristianos. Este rechazo de Shylock del dinero ofrecido por los cristianos —hasta diez veces más de su inversión original— subraya su falta de entendimiento de su papel como minoría y comerciante, y provoca al final su caída. Por otro lado, el mercader judío en *El amante liberal* solo quiere aprovecharse económicamente del sistema sin buscar su inversión y como resultado, puede seguir siendo judío.

¹⁰ De hecho, vende el susodicho vestido por mil escudos, lo cual provoca la siguiente reacción del narrador: «Les pareció a todos que el judío anduvo corto en el precio que pidió por el vestido» (AL, p. 160). Es de notar que el precio del vestido es igual al precio que ha pagado el judío por Leonisa (mil escudos) y una mitad del precio que han pagado los bajás por ella (otra vez el propio Cervantes tal vez juegue con su propio valor, declarando que un vestido ficticio vale el doble del rescate pagado por él). Al final, el judío obtiene beneficios de 2000 escudos por la venta de Leonisa y su vestido.

Bibliografía

- Adelman, Jeremy, y Stephen Aron, «Trading Cultures: The Worlds of Western Merchants», en *Trading Cultures: The Worlds of Western Merchants*, ed. Jeremy Adelman y Stephen Aron, Brepols, Turnhout, Belgium, 2001, pp. 1-6.
- Braudel, Fernand, *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Phillip II*, 2 vols., Harper Colophon, New York, 1976.
- *The Perspective of the World*, en *Civilization and Capitalism*, vol. 3, University of California Press, Berkeley, 1992.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *El amante liberal*, en *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, Cátedra, Madrid, 1991.
- Goux, Jean-Joseph, *Symbolic Economies: After Marx and Freud*, Cornell University Press, Ithaca, N.Y., 1990.
- Johnson, Carroll B., *Cervantes and the Material World*, University of Illinois Press, Chicago, 2000.
- Manca, Ciro, *Il modello di sviluppo economico delle città maritime barbaresche dopo Lepanto*, Istituto Universitario Navale, Napoli, 1982.
- Shakespeare, William, *The Merchant of Venice*, ed. M. Lindsay Kaplan, Bedford / St. Martin's, New York, 2002.

«¡Como si tuviese más letras un no que un sí!»: violencia en *Rinconete y Cortadillo*

EDUARDO OLID GUERRERO
Muhlenberg College

¹ En esta idea de lo teatral en las *Novelas ejemplares* sigo la línea expuesta por otros especialistas como José Luis García-Barrientos (2008:512) al explorar el concepto de la teatralidad en el *Quijote* según el análisis de las escenas dialogadas y las escenas visuales.

² Edward Friedman (1980:205) resume bastante bien el debate sobre lo picaresco en esta novela con una postura que suscribimos: «*Rinconete y Cortadillo* is not Cervantes's attempt to create picaresque fiction, but rather a work which presents and then nullifies picaresque and idealistic conventions in order to define a new form of fiction».

Como dijo el apócrifo Alonso Fernández de Avellaneda en el prólogo a su *Segundo tomo del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* de 1614, las *Novelas ejemplares* son de hecho comedias en prosa. Miguel de Cervantes escribió para un público contemporáneo que tenía más experiencia como espectador teatral que como lector, y construyó la nueva novela moderna manipulando múltiples géneros literarios, pero sobre todo reciclando elementos teatrales del gran espectáculo de la comedia nueva.¹ En este caso, la teatralidad de *Rinconete y Cortadillo*, como ya señalaron Domingo Ynduráin (1966:328) y Francisco Ynduráin (1969:101), remite concretamente a las figuras del *donaire* propias del género breve. Así, este entremés en prosa narra la intensa experiencia que tienen dos jóvenes espectadores de la picardía organizada sevillana representada en el patio de Monipodio.²

Bajo un clima distendido y a través del espacio interior exótico de la sociedad marginal e ilegal andaluza, y de la corrupción disfrazada del sistema judicial, esta novela ejemplar abarca con gran sutilidad la violencia criminal, doméstica y de género de la sociedad sevillana de principios del siglo XVII. Aunque los lectores entramos como compañeros espectadores con los dos jóvenes protagonistas a presenciar el espectáculo paródico y divertido que representa el patio y la particular cofradía de Monipodio, son Rincón y Cortado los que deben decidir si se quedan allí como miembros oficiales o no. Finalmente, parece que su decisión de marcharse es la misma que tomaría el lector implícito ante las escenas que contemplamos. A pesar de ese ambiente jovial y alegre en el que se desarrolla este entremés narrativo, la violencia constante

y con distintas variantes de ese mundo provoca un distanciamiento tanto en los espectadores del primer marco, como en los que nos encontramos en la seguridad ucrónica del segundo.

Como consecuencia, la ironía cervantina presenta un breve metadrama en prosa que usa de la descripción casual de un narrador oral, y del diálogo entre los actores del patio de Monipodio y sus dos jóvenes aspirantes, para que estos últimos aprendan y reaccionen ante la violencia que contemplan. Rincón y Cortado mantienen la distancia para poder así reconstruir esta historia imaginada hecha de pequeñas confesiones, eventos y datos finalmente registrados en un libro de memoria.

Para el pensador Robin George Collingwood, la historia no es meramente una acumulación de datos, sino de acciones que expresan los pensamientos de sus agentes. Según Collingwood (1999:61-62), el marco compuesto de fechas y lugares tiene valor para el historiador solo porque le ayuda a situar cada acción en su contexto, y le ayuda a imaginar cómo pueden haber sido los pensamientos de un agente funcionando en ese contexto. Rincón y Cortado son los agentes de la historia que lleva sus nombres, y al convertirlos Cervantes en espectadores implícitos son también los agentes que deben tomar decisiones en base a los datos que perciben. Tienen por tanto que reconstruir la historia del patio de Monipodio para poder seguir construyendo y decidiendo sobre su propia vida.

El espacio escénico de este relato se abre con una muy cervantina *ventea-tro* (o venta como espacio teatral). Ese cronotopo de la «venta del Molinillo» permite en un día indeterminado el encuentro de dos jóvenes aprendices de pícaros que se encuentran «acaso». Esa aparente casualidad del relativo nos da también un narrador que se presenta como ocasional relator de unos hechos que describe, apunta y detalla de manera muy teatral, lo que permite que podamos percibir cómo esa voz narrativa se irá transformando en un mero transcriptor de la escena. Como ya señaló Francisco José Sánchez (1993:107), este narrador es un «acotador de las voces de los personajes». Gracias a este apuntador, el lector tiene la libertad de reconstruir con su imaginación las dos historias que conforman este breve metadrama en prosa.³

De este modo, y además de las descripciones iniciales de las biografías de Rincón y Cortado, el narrador se limita a insertar acotaciones orales convirtiéndose finalmente en un trujamán, a semejanza del que acompaña a Maese Pedro en el *Quijote*, con locuciones dirigidas al lector como «veis aquí» (p. 174), «olvidábaseme de decir» (p. 182), o «al volver que volvió» (p. 192). Estamos pues

³ Este narrador es, siguiendo a Alan Paterson (2005:110), «a master of ecphrasis, or description, abandoning the narrative, on cue, to engage with an object, person or event with a lexical precision and procedural order that leave an impression of an underlying repertoire of exercises dutifully fulfilled».

⁴ Reverencia que aparentemente y de forma coloquial el narrador casi olvida en su papel improvisado de trujamán o apuntador de la acción, ofreciendo acotaciones que introduce mediante expresiones directamente extraídas de la expresión oral: «Olvidábaseme de decir...» o «al volver que volvió...» (p. 192), o «y con esto se fue. Ida la vieja...» (p. 195). Para una función del trujamán como apuntador en la novela de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, véase mi trabajo Olid Guerrero (2009).

ante una novela fundamentalmente dialogada, donde el narrador forma parte del entramado escénico.⁴

Destaca en estas páginas el lenguaje simulado y pedante con el que se dirigen ambos jóvenes cuando se conocen que dice mucho de su origen no picaresco. Tienen entre 14 y 15 años, han tenido una vida difícil, pero han aprendido a sobrevivir, y lo que es quizás más importante han aprendido a ser cautos y mesurados, características muy apreciadas dentro del universo cervantino. Esta condición equilibrada que desentona tanto por su edad como por su origen se ve ejemplificada en la descripción que ellos mismos hacen de la razón que explica su presencia en la posada. Así, Rincón toma la palabra de manos del trujamán para relatar su experiencia tras robar a su propio padre y huir con lo sustraído:

Vino el que tenía a cargo el dinero tras mí; prendiéronme; tuve poco favor, aunque viendo aquellos señores mi poca edad, se contentaron con que me arrimasen al aldabilla y me mosqueasen las espaldas por un rato, y con que saliese desterrado por cuatro años de la corte (p. 166).

Nótese el distanciamiento del protagonista con su progenitor. Rincón habla de la violencia hacia el menor, sufrida con el beneplácito de su propio padre, de forma tan trivial que nos hace pensar en lo habitual de este castigo, tanto en el caso particular de la vida de este personaje, como por extensión en la de cualquier joven que huyera del amparo o abuso familiar en la época. Rincón recuerda también el caso del adolescente fustigado delante de don Quijote, y en su recuerdo imborrable de la intervención contraproducente del caballero. En ambos ejemplos parece claro que este tipo de violencia no se olvida de la memoria juvenil.

Gracias a que un «mozo de la esportilla» presencia cómo Cortado roba el pañuelo al sacristán, nos enteramos de la existencia de la «aduana del señor Monipodio». Esto provoca que Rincón se pregunte asombrado si es que hay que pagar en la ciudad andaluza «almojarifazgo de ladrones». Los impuestos son pues la primera referencia paródica del mundo caricaturesco que van a presenciar. Cortado insiste en esta extraña obligación para los criminales, pues él solo conoce las penas físicas aplicadas por la justicia ordinaria: «Yo pensé que el hurtar era oficio libre, horro de pecho y alcabala, y que, si se paga, es por junto, dando por fiadores a la garganta y a las espaldas» (p. 178).

Los decorados exteriores terminan pronto y sirven para presenciar el encuentro de nuestros jóvenes pícaros, para verlos en acción y para dirigirnos hacia el escenario interior del patio de Monipodio. De esta forma, el protagonismo de la acción pasa tan pronto como cruzamos el umbral de la casa sevillana, al dueño de la misma y a los personajes secundarios y sus distintos casos, convirtiendo a Rincón y Cortado en simples espectadores.

La parodia del sistema judicial se inicia con la descripción del espacio interior, del público asistente y de la figura que ostenta el poder para «dar audiencia» (p. 181). También se caricaturiza la falsa religiosidad mediante el uso de los signos religiosos como vestuario con el que desarrollar y maquillar ejercicios delictivos: los dos «viejos de bayeta» llevan «sendos rosarios de sonadoras cuentas en las manos» (p. 182); o mediante la práctica en la que el crimen pretende ser moralmente exculpado por una devoción a unos supuestas divinidades protectoras: así vemos a la Pipota dar muestras de excesiva devoción al entrar en la casa. La violencia verbal del lenguaje de la germanía provoca la risa pero también sirve como nota costumbrista e ilustra las experiencias cotidianas de los criminales sevillanos con la justicia. La referencia a la muerte en la horca y los azotes son la primera indicación de la violencia que rodea el aire jovial con el que Rincón y Cortado entran en la casa de Monipodio. Le siguen la lección sobre el vocabulario germanesco: sobre los métodos de torturas más habituales como las ansias o tormento de toca, o la definición de *primer desconcierto* como las «primeras vueltas de cordel que da el verdugo» (p. 180). Esta información se completa con el interrogatorio al que somete Monipodio a los dos jóvenes como nuevos integrantes de la cofradía, y en el que les pide: «Ánimo para sufrir, si fuere menester, media docena de ansias sin desplegar los labios y sin decir esta boca es mía» (p. 188).⁵

La descripción de los personajes secundarios que van llenando el escenario crea la expectación en nuestros jóvenes espectadores y en nuestra lectura ante la espectacular entrada en escena de Monipodio. Esta figura es descrita como un supuesto juez imparcial que destaca por unas características monstruosas, con un físico descomunal que además necesita ir armado, y que en suma: «Representaba el más rústico y disforme bárbaro del mundo» (p. 184).⁶ Su poder se manifiesta enseguida al bautizar a los nuevos miembros añadiéndoles esos diminutivos que los identifican como aprendices de pícaros a ojos de la organización.

Como nosotros los lectores, Rincón y Cortado no dan crédito a sus ojos, y ya como espectadores del patio se limitan a reaccionar con rapidez cuando

⁵ Frank Pierce (1992:57) señala la nota irónica con el mundo exterior al patio: «This simulacrum of decent society involves people who apparent sincerity believe they can consciously sin and still keep a certain contact with the Church».

⁶ García López (*Novelas*, p. 184, n. 180), siguiendo a Rodríguez-Luis entre otros, relaciona a Monipodio con el Menipo de Velázquez, con el personaje de Proteo y con la iconografía de Polifemo.

⁷ El narrador nos hará sonreír con Rincón al final de este entremés narrativo, cuando de nuevo se recuerde la confusión en el uso del término *estupendo* por *estipendio*.

⁸ Seguimos aquí de nuevo el apunte de García López (*Novelas*, p. 190, n. 227), para quien «la escena que sigue tiene un gran paralelismo con otra del entremés de *El rufián viudo*, y constituye la primera de tres interrupciones en el patio de Monipodio que han sido relacionadas con la técnica teatral».

son interpelados, usando de la falsa adulación para sobrevivir en este peligroso escenario. Si hay algo que distingue a nuestros jóvenes viajeros es su habilidad para aprender rápido e improvisar. En las respuestas de Rincón continúa subrayándose su presencia intelectualmente superior a la de su nuevo patrón, dejando en evidencia tanto el analfabetismo de su imponente padrino, como su escaso intelecto y sus absurdas costumbres.⁷ Sin embargo, Rincón se equivoca cuando presa de un momentáneo protagonismo le da a Monipodio el lema ideal de fidelidad absoluta a la organización en un solo símil: «¡Como si tuviese más letras un no que un sí!» (p. 189). Ahora es el jefe de esa mafia sevillana el que demuestra su astucia, al elevarlos automáticamente de rango ante esta respuesta ejemplar de Rincón que exige resistir cualquier posible tortura para no convertirse en posibles delatores. Esta expresión irracional anula cualquier tipo de excusa o explicación futura que justifique la rendición ante el martirio. Con esta frase Rincón se condena a sí mismo y a Cortado, y enseguida son asumidos por la cofradía perdiendo esa posición central en el escenario de Monipodio. Así se van sucediendo a partir de ahora tres interrupciones que terminan con el protagonismo de Rinconete y Cortadillo, meros espectadores ya en el patio sevillano.⁸

La primera interrupción corresponde a la entrada de un alguacil corrupto que busca la bolsa robada por Cortado. Este primer representante de la justicia es descrito por el jefe de la banda criminal como alguien que «es amigo y nos hace mil placeres al año». Si bien es verdad que, como afirma Rodríguez-Luis, esta es la única intervención en la que Monipodio no actúa con violencia (p. 181), también es cierto que la escena y la figura de este personaje adquieren una tensión que provoca que Cortadillo decida devolver lo sustraído ante las palabras y la imagen amenazante de su nuevo jefe: «Comenzóse a encolerizar Monipodio, de manera que parecía que fuego vivo lanzaba por los ojos, diciendo: —¡Nadie se burle con quebrantar la más mínima cosa de nuestra orden, que le costará la vida!» (p. 190). El poder de Monipodio depende de sus conexiones con la justicia real, por eso su astucia criminal estima mucho más cuidar esos contactos que el posible valor de cualquiera de los pequeños robos de sus secuaces.

A continuación entran en escena dos prostitutas (Gananciosa y Escalanta) descritas de forma explícita por este narrador arbitrario que incrementa la tensión en la escena: «Entraron dos mozas, afeitados los rostros, llenos de color los labios y de albayalde los pechos, cubiertas con medios mantos de anascote,

llenas de desenfado y de desvergüenza» (p. 192). Estas mujeres enseguida se abrazan a sus dos chulos Chiquiznaque y Maniferro. Los nombres son de nuevo altamente significativos e informan a todos sobre el modo con el que ambos desempeñan sus intimidatorias actividades ilegales y domésticas.

La llegada de Juliana la Cariharta rompe el banquete ideal que la cofradía se disponía a disfrutar. El apelativo compuesto de este personaje, *cari-harta*, además de su comicidad, también nos indica que su rostro sufre un constante padecimiento posiblemente por razones físicas.⁹ Prueba de ello es que la razón fundamental que lleva esta mujer a la casa de Monipodio es para pedir justicia tras sufrir una brutal agresión. El narrador/trujamán nos ayuda a visionar cómo es la terrible imagen con la que esta mujer irrumpe en la alegre escena:

Venía descabellada y la cara llena de tolondrones, y así como entró en el patio se cayó en el suelo desmayada. Acudieron a socorrerla la Gananciosa y la Escalanta, y desabrochándola el pecho, la hallaron toda denegrida y como magullada (...). Y alzándose al instante las faldas hasta la rodilla, y aún un poco más, las descubrió llenas de cardenales (p. 197).¹⁰

Una vez que recupera la conciencia, las primeras palabras de Juliana son primero para reclamar justicia. Juliana señala al culpable, da su versión sobre la relación personal que la une con el agresor, así como ciertas características que definen a este, y aporta una descripción pormenorizada de los hechos desde la causa de los mismos, hasta el último detalle de cómo sucedió la agresión:

La justicia de Dios y del rey venga sobre aquel ladrón desuellacaras, sobre aquel cobarde bajamanero, sobre aquel pícaro lendroso, que le he quitado más veces de la horca que tiene pelos en las barbas (...), león con las ovejas y cordero con los hombres (...). Desta manera me ha parado aquel ingrato del Repolido, debiéndome más que a la madre que le parió. (...) No lo hizo más sino porque estando jugando y perdiendo, me envió a pedir con Cabrillas, su trainel, treinta reales, y no le envié más de veinte y cuatro (...). Y en pago de esta cortesía (...) esta mañana me sacó al campo, detrás de la Güerta del Rey, y allí, entre unos olivares, me desnudó, y con la petrina, sin escusar ni recoger los hierros, (...) me dio tantos azotes que me dejó por muerta. De la cual verdadera historia son buenos testigos estos cardenales que miráis (pp. 197-198).

⁹ Para García López (*Novelas*, p. 196) sin embargo, «el mote Cariharta refleja una forma del rostro ('carirredonda' o 'mofletuda') de probable intencionalidad erótica».

¹⁰ Cobarrubias define *descabellado* como «el que trae el cabello revuelto», sinónimos serían *despeinada* o *desgrañada*; *tolondrones* es «el bulto que se levanta en la cabeza, cuando ha recibido un golpe, sin que salga sangre». Según García López (*Novelas*, p. 196), *denegrida* es morada por los golpes.

¹¹ Para la declaración de la Cariharta según se ajusta al derecho penal de la época ver el trabajo de Tomás y Valiente (1969). Para entender la situación que llevaba a la denuncia de estas agresiones, Lorenzo Pinar (1999:76-77) indica que: «El litigio se hacía necesario no sólo para recompensar el honor o la virginidad perdida, sino también para obligar al varón a hacerse cargo de la crianza del hijo y de las costas del proceso. De hecho, los apartamientos de querellas estuvieron motivados en un 52% de los casos por razones crematísticas».

Todo el discurso se adapta a la confesión requerida por escrito por la justicia ordinaria ante una denuncia de este tipo. Incluso llega a confesar que su matrimonio con su agresor le salvó a este de una condena a muerte previa.¹¹ Sin embargo, la reacción de los testigos que llenan el patio andaluz es una muestra de la complejidad del problema de la violencia de género y de las relaciones entre estas mujeres y sus rufianes. La Gananciosa de manera sorprendente, al menos para el lector del siglo XXI, interpreta estos salvajes e inexcusables hechos como señal del cariño, porque sin duda «cuando estos bellacones nos dan y azotan y acocean, entonces nos adoran». Incluso, y como inesperado abogado defensor, la Gananciosa pretende que la víctima le confirme tal tesis con la que excusar al agresor con la siguiente pregunta: «Sino, confíesme una verdad, por tu vida: después que te hubo Repolido castigado y brumado, ¿no te hizo alguna caricia?». A lo cual responde Juliana con un dato que sugiere un intento de violación posterior por parte de su proxeneta: «Cien mil me hizo, y diera él un dedo de la mano porque me fuera con él a su posada» (p. 198).

A pesar de que estas mujeres están subyugadas física y mentalmente, y de que tristemente quieren creer que aquel que las maltrata es porque les tiene un cariño especial, el hecho es que la intervención inicial de Juliana, y con ella el propio texto, se llena con palabras que denuncian este tipo de violencia y que están destinadas al único tribunal que rige su ámbito social. Monipodio aparentemente no acepta que tales vejaciones puedan quedar impunes y exige al causante: «Una manifiesta penitencia del cometido delito» (p. 190).

La llegada del acusado Repolido supone la tercera interrupción en la escena del patio. Provoca que Juliana se esconda atemorizada al ver que se le permite la entrada a pesar de su persistente resistencia. Este nuevo violento personaje pretende que, a pesar de reconocerse como culpable, su caso se resuelva no solamente a su favor, sin declaración de culpabilidad ni responsabilidad alguna, recuperando sin más a su pareja personal y laboral, sino que además espera que el juicio se resuelva de esta forma y rápidamente. En caso contrario, se atreve incluso a volver a amenazar a su víctima por partida doble: «¡Ea, boba, acabemos ya, que es tarde, y mire no se ensanche por verme hablar tan manso y venir tan rendido, porque ¡vive el Dador!, si me sube la cólera al campanario, que sea peor la recaída, que la caída!». Ante la negativa de la Cariharta de volver con él, abandona su falsa y torpe conducta cuasi sumisa y surge de nuevo la amenaza, acompañándola esta

vez del insulto mediante el apelativo vulgar de prostituta: «¡Por Dios que voy oliendo, señora trinquete, que lo tengo que echar todo a doce, aunque nunca se venda!» (p. 202).

Monipodio intenta poner orden en su tribunal y situar de nuevo a Repolido en su lugar de acusado. Sin embargo, esta vez utiliza astutamente la tesis de la violencia por amor antes mencionada por las propias víctimas, para dictar una sentencia de mero efecto espectacular que toca únicamente en el honor público del acusado:

En mi presencia no ha de haber demasías: la Cariharta saldrá, no por amenazas, sino por amor mío, y todo se hará bien, que las riñas entre los que bien se quieren son causa de mayor gusto cuando se hacen las paces... ¡Ah, Cariharta, sal acá fuera, por mi amor, que yo haré que el Repolido te pida perdón de rodillas! (p. 202).

A las amenazas de Repolido, le sucede un desafío y posible duelo por honor que hace olvidar el cumplimiento de la edulcorada sentencia de Monipodio que condenaba a Repolido a humillarse ante su víctima. El veredicto jamás se cumple y el entremés narrativo pasa del caos de una exacerbada demostración de virilidad sexista, acompañada de la respectiva sumisión femenina, a la falsa armonía momentánea entre las partes en forma de música y baile.

Aun así, y a pesar del intento de Repolido por borrar de la memoria común lo ocurrido, su caso ocupa toda la parte central del relato y tiene más extensión que ningún otro. Con Rincón y Cortado, el lector sonríe ante el absurdo espectáculo que ofrece esta cofradía, pero también está obligado a oír a una víctima de la violencia de género pidiendo justicia tras una brutal agresión.¹² Esto apunta a la manera en que este tipo de casos se trataba por la justicia y los tribunales ordinarios de la época. El hecho de que al final la denuncia de esta maltratada prostituta no altere en lo más mínimo el futuro de las violentas relaciones entre los proxenetas y sus empleadas, indica que fuera de este escenario, el panorama es el mismo, porque o bien no se llegaban a producir nunca estas denuncias, como bien ejemplifica *La fuerza de la sangre*, o bien cuando llegaban al litigio raramente el culpable era acusado como tal, o si lo era, la pena podía ser tan leve como la que intenta aplicar Monipodio a Repolido.¹³

La cuarta y última interrupción es la de un cliente particularmente exigente que viene del exterior. De nuevo se rompe el distanciamiento irónico

¹² Como recuerda Villalba Pérez (2004:246-249), los escritores recogían una mentalidad popular en la que abundaba el escepticismo sobre la veracidad de la denuncia femenina ante la violación: por ejemplo Tirso de Molina en *El vergonzoso en palacio* pone estas tajantes palabras en boca de uno de sus personajes: «¿Piensas de veras que en el mundo ha habido / mujer forzada? / (...) / si Leonela no quisiera / dejar coger las uvas de su viña, / ¿no se pudiera hacer toda un ovillo / como hace el erizo, y a puñadas, / aruños, coces, gritos, y a bocadas, / dejar burlado a quien su honor maltrata, / en pie su fama y el melón sin cata?». O Mateo Alemán en su *Guzmán de Alfarache*, que recoge la siguiente creencia popular: «Porque real y verdaderamente, hablándola entre nosotros, no hay fuerza, sino grado. No es posible hacerla ningún hombre solo a una mujer, si ella no quiere otorgar con su voluntad. Y si quiere, ¿qué le piden a él?» (libro III, pp. 267-273). Como sabemos Cervantes recoge también la idea de que la mujer no puede ser forzada contra su voluntad. Leocadia en *La fuerza de la sangre* es violada por Rodolfo cuando se encuentra desmayada, y una vez despierta, el joven intenta repetir la agresión pero no puede doblegar físicamente a la muchacha.

¹³ José Luis de las Heras Santos (1994:224) bajo el epígrafe «Delitos contra la moral sexual dominante» para el muy extenso periodo que va de 1572 a 1700 anota los siguientes datos: «Tal es el caso del estupro, las violaciones, y los raptos de mujer que en conjunto alcanzaron el 5% del total de delitos perseguidos. Las restantes infracciones recogidas bajo este epígrafe supusieron el 7,7% del conjunto de faltas reprimidas. Entre ellas proliferaban los amancebamientos, adulterios, tratos ilícitos, inquietar casadas, 'solicitar mujeres' y 'perseguir doncellas'».

al haber una relación directa con un personaje fuera de la realidad virtual del patio. La violencia rebasa ahora los límites de la analogía, pues este caballero es un cliente que, con su deseo de venganza, perpetúa la existencia de grupos criminales como los que Rincón y Cortado están contemplando. El intercambio comercial que implica aplicar justicia de modo arbitrario dinamita de nuevo los cimientos del organismo que aplica la ley en la ciudad andaluza.

La lectura del libro de memoria lleva finalmente la violencia a todos los rincones de la ciudad. Este documento que contiene las cuentas saldadas y por saldar de esta mafia señala la dependencia de un grupo de criminales de la palabra escrita para organizar sus actividades delictivas, parodiando con ello indirectamente la burocracia judicial sevillana.

Tenemos además la paradoja de que Monipodio no sabe leer. Lo que desde esta lectura no es un descuido cervantino como se ha querido ver, sino un acierto ya que destaca la habilidad de Rincón para hacerlo. De este modo nos damos cuenta de que los datos y eventos que contiene el inventario no tienen importancia por sí mismos sino por la historia que cuentan. Monipodio no puede entender esto, pero Rincón sí, y así puede reconstruir la historia imaginada de esta hampa sevillana para tomar una decisión sobre su futuro en ella. Rinconete y Cortadillo conservan sus recién adquiridos diminutivos, pero deciden abandonar a esta «bendita comunidad». La decisión viene después de asistir al insaciable deseo agresivo que manifiesta el supuesto *caballero*, y tras volver a formar parte de la escena leyendo Rincón ese estado de cuentas y delitos por cometer por la cofradía. Ambas escenas finales rematan esa crítica del texto a la administración de justicia sevillana de la época desde el caos entremesil de la casa de Monipodio. Es un apunte moral y ético que el narrador pone en la mente de Rinconete como razón para abandonar ese escenario interior. Y es también una lección destinada a que el joven aprenda por lo observado a cuidarse del mundo exterior, para terminar así su vida picaresca y con ella este interludio en prosa: «Finalmente, exageraba cuán descuidada justicia había en aquella tan famosa ciudad, (...) y propuso en sí de aconsejar a su compañero no durasen mucho en aquella vida tan perdida y tan mala, tan inquieta y tan libre y disoluta» (p. 215). Como pedía Collingwood del historiador, Rinconete reconstruye la historia del patio de Monipodio a través de los datos que ha acumulado como testigo y espectador. Por eso el narrador sugiere que no tendrá dificultad en convencer a su compañero Cortado para que abandonen semejante compañía. De este

modo sus nombres saldrán del libro de memoria de Monipodio, y al borrarlos, posiblemente salven sus vidas.

Este relato de corte dramático, versión libre del género picaresco, no termina con una lección moral, porque se deja para otra escritura futura el hacerlo. No se garantiza que la presencia de ese narrador/trujamán se repita, porque su función de describir y apuntar es fácilmente sustituible y acaba en este punto. De esta forma el propio texto señala a su auténtico creador como el último responsable de elegir cómo y quién cuenta la historia. Por ello, Rincón y Cortado no son producto de esa voz narrativa, de hecho están por encima de ella, porque solo han pasado una prueba más en su aprendizaje vital. Ambos han llevado el disfraz de pícaros para poder ser espectadores de un gran y ruidoso espectáculo privado y secreto, que señala otros desórdenes públicos que no deben seguir siendo silenciados. Cervantes esconde así a su narrador/trujamán y acaba el entremés narrativo como se acostumbraba a hacerlo en los corrales: en el patio sevillano y con el ruido de la caótica banda de Monipodio.

Bibliografía

- Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares* [1613], ed. Jorge García López, Crítica, Barcelona, 2001.
- Collingwood, Robin George, *The Principles of History*, Oxford University Press, Oxford, 1999.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* [1611], Castalia, Madrid, 1995.
- Friedman, Edward H., «Cervantes's *Rinconete y Cortadillo* and the Imposition of Form: Part of the Story», *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 34.4 (1980), pp. 205-213.
- García-Barrientos, José-Luís, «Las teatralidades del *Quijote* (nuevas meditaciones)», en *El Quijote y el pensamiento teórico-literario. Actas del Congreso Internacional celebrado en 2005*, CSIC, Madrid, 2008, pp. 495-514.

- Heras Santos, José Luis, *La justicia penal de los Austrias en la Corona de Castilla*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1994.
- Lorenzo Pinar, Francisco Javier, *Amores inciertos, amores frustrados. Conflictividad y Transgresiones matrimoniales en Zamora en el siglo XVII*, Semuret, Zamora, 1999.
- Olid Guerrero, Eduardo, «Donde lo verá el que lo leyere y lo oirá el que lo escuchara leer: sobre el lenguaje metadramático de los títeres de maese Pedro», *Anales cervantinos*, 41 (2009), pp. 63-81.
- Pierce, Frank, «*Rinconete y Cortadillo*. An extreme Case of Irony», *Bulletin of Hispanic Studies*, 69.5 (1992), pp. 55-63.
- Paterson, Alan K. G., «Language as Object of Representation in *Rinconete y Cortadillo*», en *A Companion to Cervantes' «Novelas ejemplares»*, ed. Stephen Boyd, Tamesis, Londres, 2005, pp. 104-115.

- Rodríguez-Luis, Julio, *Novedad y ejemplo de las «Novelas» de Cervantes*, 2 vols., Porrúa, México D. F., 1980.
- Sánchez, Francisco José, *Lectura y representación: Análisis cultural de las «Novelas ejemplares» de Cervantes*, Peter Lang, New York, 1993.
- Tomás y Valiente, Francisco, *El derecho penal de la monarquía absoluta, siglos XVI-XVII-XVIII*, Tecnos, Madrid, 1969.
- Villalba Pérez, Enrique, *¿Pecadoras o delincuentes? Delito y género en la Corte (1580-1630)*, Calambur, Madrid, 2004.
- Ynduráin, Domingo, «*Rinconete y Cortadillo*. De entremés a novela», *Boletín de la Real Academia Española*, 46 (1966), pp. 321-333.
- Ynduráin, Francisco, «Cervantes y el teatro», en *Relección de clásicos*, Prensa Española, Madrid, 1969, pp. 87-112.

«Vitrea fracta» (Petronio, *Satiricón*, 10.1) y *El Licenciado Vidriera*

OFELIA N. SALGADO
Cambridge, Inglaterra

Notable es en los primeros capítulos sobre la retórica de la obra conservada de Petronio la imagen de «*vitrea fracta*», «vasos de vidrio rotos» (*Satiricón*, 10.1), empleada como metáfora de los abusos de la elocuencia, y, dada asimismo la difusión de esos fragmentos en ediciones impresas hacia finales del siglo XVI y principios del XVII (Salgado 2008a:494-496), no sería desacertado sospechar que Cervantes, como señalamos ya (Salgado 1997:273), haya podido hallar en ella inspiración para el apodo del protagonista de su novela ejemplar *El Licenciado Vidriera*.¹ En Petronio, uno de los personajes, Ascilto, dice a su compañero de aventuras Encolpio, quien le reprocha el haberse fugado de la clase de retórica de la escuela de Agamenón, en la cual ambos estudian: «Quid ego, homo stultissime, facere debui, cum fame morerer? An videlicet audirem sententias, id est vitrea fracta et somniorum interpretamenta? – ¿Qué querías que hiciera, más que estúpido, si me moría de hambre? ¿Que me quedara a escuchar esos discursos vacíos, ruido de vidrios rotos e interpretación de sueños?» (*Satiricón*, 10.1; ed. 2003, p. 7). La imagen reaparece en *Satiricón*, 50.7, donde Trimalción declara su preferencia por los objetos de vidrio (cristal), porque «por lo menos no huelen» (*Satiricón* ed. 1968-1969, 1, p. 72) y en la anécdota del vidrio irrompible (*Satiricón*, 51.1-6; ed. 2003, p. 45).² Dentro de la literatura latina, «*vitrea fracta*» se registra solo aquí, en esta novela cómica de Petronio, con el mencionado uso metafórico.³

Cervantes retoma esa imagen, que traduce como «vaso quebradizo» (*Novelas*, 2, p. 17), y que debió leer entonces en la ficción en prosa de ese autor latino, *arbiter elegantiae* de la corte de Nerón, y lo hace en *El Licenciado Vidriera* en el temor de Tomás Rodaja de no ser quebrado: «Daba terribles voces pidiendo

¹ Las evocaciones del texto de Petronio por parte de Cervantes son múltiples y constantes; véase además Salgado (2007, 2008a, 2008b, 2008-2009, 2012 y 2013).

² Esta anécdota la relata también Plinio el Viejo (*Naturalis Historia* 36.66.195; *Histoire Naturelle*, 36, pp. 116-117) como ocurrida en el reinado de Tiberio.

³ Para Lewis y Short (1958:2000) «*vitrea fracta*» (plural neutro) son «nimiedades o cosas innecesarias»: «Broken glass, as a designation for trifles, trumpery. Petr. 10».

(...) que no se le acercasen, porque le quebrarían» (*Novelas*, 2, p. 17). La incorpora convenientemente relacionada con el tema de la locura, tal como la ha hallado en el *Satiricón*, dentro ahora del marco de las *Novelas ejemplares* y dándole como origen no una causa literaria, como en Petronio los «temas hinchados y el estruendo huero de sus frases [de los maestros de elocuencia]» (*Satiricón*, 1.2; ed. 1968-1969, 1, p. 8), sino un «*pharmacon*» («veneno»; *Novelas*, 2, p. 16), presentado con la forma de «*pharmacos*» («envenenador») en *Satiricón*, 107.15 (*Satiricón* ed. 2002, p. 138): la «venéfica» de *El Licenciado Vidriera* (*Novelas*, 2, p. 16).

El tema de la locura es en efecto fundamental en Petronio y es introducido ya en la primera frase de los fragmentos conservados de su obra: «Num alio genere Furiarum declamatores inquietantur qui clamant (...)» (*Satiricón*, 1.1) – ¿Acaso están agitados por otra clase de furias los declamadores, que claman (...)?» (*Satiricón* ed. 2002, p. 37). Son estas las palabras iniciales del discurso de Encolpio contra los excesos de la retórica de su tiempo, defensor del aticismo contra el asianismo imperante. Esos «furiosos» de Petronio tienen una tradición profunda en la literatura clásica: la cólera de Aquiles en la *Iliada* («μῆνις» —‘cólera, ira’— es la primera palabra del poema homérico); los «μαίνόμενοι» como Áyax y Hércules, que han inspirado a los poetas trágicos áticos y latinos —como el *Hercules Furens* de Eurípides y de Séneca—, y las «μαίνόμενα», como Medea. Todos ellos son minuciosamente recordados por Petronio: Aquiles y Áyax, en *Satiricón*, 59.5-6; Hércules, en *Satiricón*, 136.6 v. 1; y Medea «*furens*» en *Satiricón*, 108.14 v. 4. El protagonista y narrador Encolpio reacciona «*furentis more*» (*Satiricón*, 82.1) – «como un loco» (*Satiricón* ed. 1968-1969, 2, p. 48) ante la traición de sus compañeros Ascilto y Gitón, saliendo a la calle con una espada con el propósito de vengarse de ellos, pero su deseo de venganza se ve frustrado cuando un soldado o ladrón callejero nocturno lo despoja de su arma (*Satiricón*, 82.1-4; ed. 1968-1969, 2, p. 48).⁴

Cervantes une a la imagen del furioso representado por los declamadores del foro de Petronio (*Satiricón*, 1.1) la de los objetos de vidrio rotos como metáfora de la elocuencia vacía (*Satiricón*, 10.1), y crea su «loco fracturable», según la expresión de Alicia Parodi, quien asocia el «nolite tangere Christos meos» del licenciado —«no queráis tocar a mis ungidos» (*Paralipómenos*, 1.16.22), como traduce Baquero Goyanes (*Novelas*, 2, p. 36 n. 67)— al «noli me tangere» de Cristo a la Magdalena después de resucitado, en una interpretación de la figura del licenciado Vidriera según los textos bíblicos, de su transformación de pícaro en profeta: «Con la remisión de citas [bíblicas] Cervantes parece

⁴ Salgado (2012:213). Las primeras ediciones incunables de los fragmentos de Petronio (1482(?); 1499), impresas en Italia, debieron sin duda influir en la rica producción de obras literarias sobre la locura de finales del siglo XV y principios del XVI en el ámbito de la cultura renacentista europea.

imitar la circularidad discursiva del profeta, cuya función no es predecir circunstancias futuras, sino corregir pecados a la vista de los designios eternos» (Parodi 1998:474). También podría pensarse en la elevación del personaje, con su transformación, a un estado de «εὐδαιμονία» ('felicidad') comparable al que alcanza Apolonio de Tiana (Filóstrato 1912).

Si los latines del licenciado han servido para interpretar su figura a partir de los textos de la *Vulgata* (Parodi 1998), procuraremos por nuestra parte acercarnos a una comprensión desde la perspectiva de la Antigüedad clásica. El vidrio, en latín *vitrum*, en griego ὕαλος, fue desconocido para los griegos. Platón emplea ese término en *Timeo* 61b, refiriéndose por vez primera no al cristal natural sino al artificialmente creado, pero era ya común para los romanos. Plinio el Viejo en su *Historia Natural*, 36.65.190-191 proporciona un relato sobre su origen en Candebia, Fenicia, donde unos mercaderes —dice—, habiendo desembarcado en la playa de arena, a falta de piedras utilizaron nitrato que llevaban en su cargamento para cocer, y vieron así formarse unos «ríos traslúcidos» («*tralucentes (...) rivos*»): habían descubierto el vidrio (*Histoire Naturelle*, 36, p. 115). El vocablo latino *vitrum* tiene su etimología en el verbo *video* ('ver'), porque permite ver a través; es traslúcido (Lewis-Short 1958:2000). A su vez, el verbo latino *video* presenta la misma raíz del verbo griego οἶδα, perfecto con valor de presente que significa 'he visto' y, por lo tanto, 'sé'. Este deriva de una forma hipotética, *φεῖδω ('veo'), y se relaciona con vocablos germánicos que significan 'sabiduría' —*Wissen* en alemán y *wisdom* y *wit* ('sabio') en inglés—. Ser «de vidrio» es entonces «ser sabio». Cuando el cristal o el vidrio se quiebran y ya no dejan ver a través, se pierde la sabiduría.

El vidrio y el cristal son transparentes. Esa transparencia es entonces sabiduría: con su transformación el licenciado alcanza el grado máximo de su ciencia, la «grandísima agudeza de ingenio» que había ya manifestado al comienzo de sus estudios en Salamanca (*Novelas*, 2, pp. 8 y 17). Sin referirse a la etimología del término, Agustín Redondo habla de esa cualidad del vidrio (y del cristal) de dejar ver a través como si fuera invisible, y lo reconoce igualmente como símbolo de pureza, de elevación al plano de lo inmaterial, de la adivinación (aún en nuestros días) y la sabiduría. Dice así: «Par ailleurs, le verre (parallèlement au cristal) signifie la pureté et représente l'accès au plan de l'immatériel puisqu'on peut voir à travers lui comme s'il était invisible. Aussi est-il le symbole de la divination et de la sagesse» (Redondo 1981:39). Estas características, agrega, se aplican plenamente al licenciado afectado por la

locura: «Il rejette son corps et se veut pur esprit dans une enveloppe de verre. Composé de la sorte de “matière subtile et délicate” et non de chair grossière et corruptible, il va faire montre d’une remarquable subtilité d’esprit et d’une sagesse prophétique» (Redondo 1981:39). Recordemos que, en la misma obra, Cervantes describe el retrato ideal de sus damas, tal como las pintan los poetas, con «la garganta de cristal transparente» (*Novelas*, 2, p. 24).

No obstante, Cesare Segre nota que en la locura del licenciado Vidriera no interesa tanto la «transparencia» como la «fragilidad del vidrio». Al referirse a la documentación que muestra que la locura del licenciado era bastante difundida en tiempos de Cervantes, dice: «Además, debe advertirse que la lectura de los testimonios muestra que esta locura no insiste en la transparencia, sino más bien en la fragilidad del vidrio, de ahí el temor de romperse que acusan todos los enfermos», y añade: «Por consiguiente, se trata de una psicosis delirante, (...) por la que los enfermos temen perder su unidad física, es decir, temen hacerse añicos» (Segre 1990:60).

A la noción de fragilidad del vidrio debe agregarse la de la pérdida de su valor, ya que, una vez roto, un objeto de ese material es irrecuperable; de ahí nuevamente la idea de «*vitrea fracta*» aplicable a la retórica vana e inútil en *Satiricón*, 10.1. Esa expresión, sin embargo, se interpreta (y traduce) por lo general como «ruido de vasos rotos» (*Satiricón* ed. 2002, p. 43), «quebrar de vasos» (*Satiricón* ed. 1968-1969, 1, p. 16), o, en francés, «cliquetis de verres brisés» (*Satiricón* ed. 1922, p. 8), y no con la idea de inutilidad e irrecuperabilidad del objeto, pero ese sentido de inutilidad se esclarece al reaparecer la imagen en la *Cena Trimalchionis*, cuando el huésped comenta: «Ego malo mihi vitrea, certe non olunt. Quod si non frangerentur, mallem mihi quam aurum; nunc autem uilia sunt – Yo prefiero para mí las cosas de cristal; por lo menos no huelen. Y si no se rompieran, las preferiría al oro; pero la realidad es que andan por el suelo» (*Satiricón* 50.7; ed. 1968-1969, 1, pp. 72-73).⁵ Petronio ha puesto apropiadamente estas palabras en boca de un personaje inculto, pero sagaz para el comercio —Mercurio es el dios protector del huésped (*Satiricón*, 29.6; ed. 1922, p. 25)—. La pérdida de valor de un objeto de vidrio roto queda así aclarada, por un personaje con mentalidad mercantil, y, correlativamente, lo es la literaria de la elocuencia vacía de los primeros capítulos de la obra.

Ese mismo personaje expresa allí además una curiosa idea: la de que los objetos de vidrio «no huelen», pero esta noción no aparece transferida a la novela corta cervantina, aunque su autor se interesa sí por la «materia sutil y

⁵ Plinio el Viejo explica también cómo los trozos de un vaso de vidrio roto no pueden volver a fundirse en una sola pieza, sino que forman gotas («guttas», *Naturalis Historia*, 36.67.199; *Histoire Naturelle*, 36, p. 118).

delicada» del vidrio (*Novelas*, 2, p. 17). De haberlo sido, al ser transformado en vidrio y alcanzar la sabiduría máxima, nuestro protagonista podría haberse asimilado también al héroe homérico, que, por su carácter divino o semidivino, como si fuera de vidrio, al morir «no huele», o huele perfumadamente; tal Héctor en la *Iliada*, 24.410-425 (*Iliade* ed. 1938, pp. 153-154).

No hay una referencia específica a esta cualidad del vidrio en *El Licenciado Vidriera*, pero sí a la de la incorruptibilidad, como lo anota Segre (1990:61): «Es en esta perspectiva [del proceso de espiritualización] en la cual debe leerse la explicación que da Vidriera de la eficacia de su inteligencia después de su presunta transformación». Cita Segre a Cervantes: «El vidrio, por ser de materia sutil y delicada, obraba por ella el alma con más promptitud y eficacia que no por la del cuerpo, pesada y terrestre» (Segre 1990:61; *Novelas*, 2, p. 17). Por otra parte, como propone este estudioso, «al negarse a ver a la cortesana, Tomás enuncia un noble programa de vida: «Él atendía más a sus libros que a otros pasatiempos» (Segre 1990:61). En trabajos anteriores, establecimos ya una conexión entre este enunciado y el ascetismo de Hipólito, consagrado al culto de Ártemis (Salgado 2004:951 y 2010:416).

Los sueños son además enemigos de la creación literaria, como podría inferirse de ese pasaje de Petronio, «vitrea fracta et somniorum interpretamenta» (*Satiricón*, 10.1), ya que lo inverosímil se asimila a lo onírico. Así, Jacques Amyot en el proemio a su traducción al francés de la *Historia etiópica* (1547 y 1559), que constituye la primera exposición teórica sobre los principios de la ficción en prosa moderna, dice que los relatos inverosímiles son como sueños, o como las alucinaciones provocadas en un enfermo por un estado febril (*Histoire aethiopique* ed. 1559, fol. 1j vo.). Según la versión castellana del anónimo de Amberes (1554), «los libros desta suerte (...) están las más veces tan disonantes y tan fuera de verdadera similitud, que parece que sean antes sueños de algún enfermo que desvaría con la calentura, que invenciones de algún hombre de espíritu y sano juicio» (*Historia etiópica* ed. 1954, p. xxx).⁶

Petronio dedicó un célebre poema a los sueños (fragmento XXX Ernout; *Satiricón* ed. 1922, pp. 191-192), compuesto de ocho dísticos elegíacos que se inician: «Somnia, quae mentes ludunt volitantibus umbris – Los sueños que burlan la mente con sus sombras vaporosas» (*Satiricón* ed. 1968-1969, 2, p. 176), y que fue traducido o parafraseado al castellano por Fernando de Herrera en sus comentarios a Garcilaso (Herrera 1580:545-548); por el mismo Cervantes en el *Viage del Parnaso* (capítulo sexto, vv. 13-27), y por Francisco

⁶ El anónimo traductor castellano de la *Historia etiópica* parece haber creído oportuno condenar aquí los libros publicados en su lengua, pues a las palabras de Amyot agrega el adjetivo *española* cuando escribe: «Los libros desta suerte que han sido antiguamente escritos en nuestra lengua Española» (*Historia etiópica*, ed. 1954, p. xxx). Amyot decía en su proemio: «La plus grande partie des liures de ceste sorte, qui ont anciennement esté escritz en nostre langue» (*Histoire aethiopique*, ed. 1559, fol. 1j vo.).

de Quevedo (Musa VIII, «Calíope», silva segunda, «El Sueño»).7 En su traducción o paráfrasis del poema de Petronio, Cervantes omite algunas imágenes, como la de los abogados (vv. 9-10), la del cazador (v. 12) o la del can en persecución de la liebre (v. 15). No obstante, una vez identificada en esos versos 13-27 una versión del fragmento petroniano, podremos reconocer allí el núcleo desencadenante del capítulo sexto del *Viage del Parnaso*, alrededor del cual se organiza su temática. Es más, también en ellos podremos observar el germen de más de un aspecto de la caracterización del protagonista de *El Licenciado Vidriera* y del desarrollo de la acción. Es decir, que en ese capítulo del *Viage del Parnaso* pueden observarse, si no la génesis misma de dicha novela, muy estrechas similitudes que irradian, en definitiva, de los dísticos de Petronio sobre los sueños.

La traducción o paráfrasis cervantina de ese fragmento es la siguiente (*Viage*, pp. 149-150):

Sueña el enfermo, a quien la fiebre ardiente
 abrasa las entrañas, que en la boca
 tiene, de las que ha visto, alguna fuente
 y el labio al fugitivo cristal toca,
 y el dormido consuelo imaginado
 crece el deseo y no la sed apoca.
 Pelea el valentísimo soldado
 dormido casi al modo que despierto
 se mostró en el combate fiero armado.
 Acude el tierno amante a su concierto
 y en la imaginación, dormido, llega,
 sin padecer borrasca, a dulce puerto.
 El corazón el avariento entrega
 en la mitad del sueño a su tesoro,
 que el alma en todo tiempo no le niega.

La reelaboración de estos versos, y, en consecuencia, de los dísticos petronianos, en *El Licenciado Vidriera* parece ser intencional. Citemos a modo de ejemplo una de las respuestas de Tomás: «Duerme: que todo el tiempo que durmieres serás igual al que envidias» (*Novelas*, 2, p. 28), que recuerda los versos que preceden la traducción del fragmento de Petronio: «Dormí y soñé, y el

⁷ Salgado (2008a:497-498 y n. 73).

sueño la primera / causa le dio principio suficiente» (*Viage*, p. 149, vv. 10-11), o las sentencias que emite el juez (*Novelas*, 2, pp. 28-29), réplica de los abogados de Petronio en ese fragmento (vv. 9-10): «Qui causas orare solent, legesque forumque / et pauidi cernunt inclusum corde tribunal – Quienes suelen actuar en procesos, divisan leyes y curias y ansiosos observan el tribunal constituido» (*Satiricón* ed. 1968-1969, 2, p. 176) —nótese que Cervantes había omitido la traducción de esos versos latinos en el *Viage del Parnaso*—. La adúltera de Petronio (v. 14), en «*dat adultera munus* – la adúltera hace sus regalos» (*Satiricón* ed. 1968-1969, 2, p. 176), es nada menos que la que «dio a Tomás unos destos que llaman hechizos» (*Novelas*, 2, p. 16). Las respuestas de Vidriera corresponden además al catálogo de oficios, «las cosas que el hombre / trata más de ordinario» (*Viage*, p. 149, vv. 4-5) que constituyen la causa primera de los sueños, de las tres con que Cervantes explica los versos de Petronio (*Viage*, p. 149, vv. 1-9). Una edición corriente del *Viage del Parnaso*, sin embargo, no parece indicar que el capítulo sexto sea una recreación de los dísticos de ese fragmento de Petronio, ni que sus versos 13-27 lo parafraseen (*Viage*, pp. 149-159). Tampoco lo nota Ellen D. Lokos en su tesis sobre la obra (Lokos 1991).

En cuanto a la caracterización del protagonista y el desarrollo de la acción, las imágenes inicial y final de esta novela remiten igualmente a ese capítulo del *Viage del Parnaso*. Así, los dos caballeros estudiantes encuentran «debajo de un árbol, durmiendo, a un muchacho de hasta edad de once años» (*Novelas*, 2, p. 7),⁸ como, por otra parte, duerme (o finge dormir) el muchacho de Pér-gamo: «Intellexi puerum vigilare – Me di cuenta de que el muchacho estaba todavía despierto» (*Satiricón*, 85.4; ed. 1968-1969, 2, p. 52) y especialmente en «*male dormiens* (supuesto durmiente) – me acerqué al oído del supuesto durmiente» (*Satiricón*, 86.4; ed. 1968-1969, 2, p. 52). El protagonista termina sus días como el «prudente y valentísimo soldado» (*Novelas*, 2, p. 39), reminiscente del que, en la paráfrasis cervantina al poema petroniano de los sueños, «dormido casi al modo que despierto / se mostró en el combate fiero armado» (*Viage*, p. 150, vv. 19-20). Petronio describía a este personaje en el fragmento XXX (vv. 5-8), inspirándose en Virgilio, *Aen.* 9.608 (*Eneida* ed. 1935): «Oppida bello / qui quatit et flammis miserandas eruit urbes, / tela videt versasque acies et funera regum / atque exundantes perfuso sanguine campos – Quien ataca en combates y arrasa con fuego las desgraciadas ciudades, ve flechas y tropas en retirada y muertes de reyes y campos chorreando sangre» (*Satiricón* ed. 1968-1969, 2, p. 176).

⁸ Queda conformado así en *El Licenciado Vidriera* el mismo triángulo de personajes que hallamos en el *Satiricón*: dos estudiantes (Encolpio, Ascilto) y el muchacho que los sirve (Gitón).

Debe observarse que Petronio dedica casi dos dísticos completos de los ocho que componen ese fragmento al guerrero que sueña con batallas y ciudades arrasadas, y que además es esta la primera figura en la serie de personajes que son atormentados en el sueño por sus pesadillas: soldado, abogados, avaro, cazador, marinero, cortesana, adúltera, can y enfermo, preponderancia suficiente quizás como para que Cervantes lo ideara como protagonista de su novela ejemplar —con un apodo en el título, «Vidriera», que iba a tomar igualmente del texto del *Satiricón*—, mientras que a las últimas en la lista de durmientes, la cortesana y la adúltera (o quizás solo a esta última), les asigna el papel único de la «dama de todo rumbo y manejo» (*Novelas*, 2, p. 15). Ya señalamos la presencia del «juez de comisión» en los discursos del licenciado (*Novelas*, 2, pp. 28-29). Tampoco olvida Tomás en sus agudezas a los marineros en borrasca (*Novelas*, 2, p. 26), como aquel «que arranca a las olas su nave o se sostiene a punto de morir sobre su quilla al aire —eripit undis / aut premit eversam periturus navita puppem», de los vv. 12-13 del fragmento de Petronio (*Satiricón* ed. 1968-1969, 2, p. 176).

Hay evidentemente una voluntad por parte de Cervantes de recrear a este autor latino. Tomás recupera su salud mental como Licenciado Rueda y va a morir a Flandes como el «valentísimo soldado» del capítulo sexto del *Viage del Parnaso*, pero evocando indirectamente la figura marcial de esos dísticos de Petronio. La adúltera, que no había merecido un lugar en el *Viage del Parnaso*, sale ahora al encuentro del protagonista. Surge de uno de los últimos versos del fragmento petroniano para incorporarse a la narración de esta novela corta como desencadenante de la acción y provocar así la transformación del personaje en un vaso de vidrio quebradizo. El regalo («munus») de la adúltera es, primero, el no aceptado de su hacienda —«ella (...) le ofreció su hacienda» (*Novelas*, 2, p. 16)—; después, el membrillo que «comió en tal mal punto Tomás» (*Novelas*, 2, p. 16).

Pero no son solo las figuras que se agitan en las sombras vaporosas del sueño de Petronio —«*volitantibus umbris*» (fragmento XXX, v. 1; *Satiricón* ed. 1922, p. 191)— las que cobran vida incorporándose a la narrativa. También lo hace la metáfora misma de «*vitrea fracta*» de *Satiricón*, 10.1, que adquiere forma humana, pues el protagonista en su locura «imaginóse (...) que él no era como todos los hombres: que todo era de vidrio» (*Novelas*, 2, p. 17). «Vaso quebradizo», en «aquel vaso quebradizo de su cuerpo» (*Novelas*, 2, p. 17) del licenciado, es, por fin, la traducción más próxima —con la clara inclusión de

«vitrea» en «vaso»— que proporciona Cervantes de «*vitrea fracta*»; «*fracta*» no le interesa a los fines de su composición literaria: el licenciado sanará sin haberse quebrado; por eso Cervantes dirá «quebradizo» («*fragilis*»).

Cuando en un trabajo anterior (Salgado 1997) pudimos reconocer en las *Novelas ejemplares* recreaciones de la novela antigua, especialmente de la *Historia etiópica* en la ficción en prosa griega y de las latinas de Petronio y de Apuleyo, quedaba sin explicar la invención de *El Licenciado Vidriera* y su posible filiación con la tradición clásica. Sin embargo, el tema de la locura tal como lo trata Petronio en esos primeros capítulos de la retórica y a lo largo de toda su obra y en particular esa imagen de «*vitrea fracta*» y de la fragilidad del vidrio nos permiten insertar ahora a aquella correctamente como recreación de esos capítulos del *Satiricón*. Esta última constituye además una crítica interna intensa a la mala poesía y los malos poetas, al punto de incorporar a uno de ellos, Eumolpo, a la acción (*Satiricón*, 83-141) y de incluir en la novela largas tiradas de sus versos (*Troiae halosis*, *Satiricón*, 89 vv., y *Bellum civile*, *Satiricón*, 119-124.1). De los malos poetas se ocupa el mismo Tomás: «No he sido tan necio que diese en poeta malo, ni tan venturoso que haya merecido serlo bueno» (*Novelas*, 2, p. 22). No será necesario recordar aquí la importancia de la crítica literaria interna en el *Quijote*. Como Petronio proclama ya en *Satiricón*, 2.6-9, en la invectiva de Encolpio contra los declamadores, su novela es ejemplo en sí de prosa artística pura, y como tal la reconocieron los hombres de letras del Renacimiento.⁹

⁹ Recordemos la conocida expresión de Justo Lipsio, refiriéndose a Petronio: «*Auctor purissimae impuritatis*» (Tácito 1607:297, n. 35 al libro 16 de los *Anales*).

Bibliografía

- Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares II*, ed. M. Baquero Goyanes, Editora Nacional, Madrid, 1976.
- *Viage del Parnaso y poesías varias*, ed. E. L. Rivers, Espasa-Calpe, Madrid, 1991.
- Filóstrato, *The Life of Apollonius of Tyana* (...), 2 vols., ed. y trad. F. C. Conybeare, The MacMillan Co. / Heinemann, Nueva York / Londres, 1912.
- Herrera, Fernando de, *Obras de Garcilasso con anotaciones de* (...), Alonso de la Barrera, Sevilla, 1580.
- Heliodoro, *L'histoire aethiopique de Heliodorus, contenant dix livres traitant des loyales et pudiques amours de Theagenes Thessalien, & Chariclea Aethiopienne traduite de Grec en François* (...), trad. J. Amyot, É. Groulleau, París, 1559.
- *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea traducida en romance por Fernando de Mena* [1587], ed. F. López Estrada, Aldus, Madrid, 1954.
- Homero, *Iliade Tome IV (Chants XIX-XXIV)*, ed. y trad. P. Mazon, Les Belles Lettres, París, 1938.
- Lewis, Charlton T., y Charles Short, *A Latin Dictionary*, Clarendon Press, Oxford, 1958 [1879].
- Lokos, Ellen D., *The Solitary Journey. Cervantes's «Voyage to Parnassus»*, Peter Lang, Nueva York, 1991.

- Parodi, Alicia, «¿Quién es éste?: La inverosímil identidad de Tomás Rueda, sus círculos y bifurcaciones», en *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Menorca, Cala Galdana)*, ed. A. Bernat Vistarini, Universidad de las Islas Baleares, Palma de Mallorca, 1998, pp. 469-480.
- Petronio, *Le Satiricon*, ed. y trad. A. Ernout, Les Belles Lettres, París, 1922.
- *Satiricón*, 2 vols., ed y trad. M. C. Díaz y Díaz, Alma Mater, Barcelona, 1968-1969.
- *Titi Petronii Arbitri Satyricon quae supersunt [...] editio altera. Amstelaedami, apud Iansonio-Waesbergios. MDCCXXXIII*, 2 vols., ed. P. Burmann, G. Olms, Hildesheim / Nueva York, 1974 [1743].
- *Satiricón*, trad. E. J. Prieto, Eudeba, Buenos Aires, 2002.
- *Satyricon reliquiae editio iterata correctior editionis quartae (MCMXCV)*, ed. K. Müller, K. G. Saur, Munich / Leipzig, 2003.
- Plinio el Viejo, *Histoire naturelle [Naturalis Historia] livre XXXVI*, ed. J. André, Les Belles Lettres, París, 1981.
- Redondo, Agustín, «La folie du cervantin Licencié de Verre (traditions, contexte historique et subversion)», en *Visages de la folie (1500-1650) (domain hispano-italien). Colloque tenu à la Sorbonne les 8 et 9 mai 1980*, ed. A. Redondo y A. Rochon, Publications de la Sorbonne, Université de Paris III / Sorbonne Nouvelle, París, 1981, pp. 33-44 (trad. esp.: «La locura del cervantino Licenciado Vidriera. Tradiciones, contexto histórico y subversión», en *Revisitando las culturas del Siglo de Oro. Mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2007, pp. 251-262).
- Salgado, Ofelia N., «La *Historia etiópica*, un precedente de *La Gitanilla* en la novela griega», *Anales de Filología Clásica*, XV (1997), pp. 270-287.
- «‘Hipólito/Hipólita’ (Persiles IV.7), Juego de opuestos y evocación literaria», en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Lisboa, 1-5 de septiembre de 2003)*, vol. I, ed. A. Villar Lecumberri, Asociación de Cervantistas, 2004, pp. 947-955.
- «Imaginería del color en Petronio: de la *Myrtea gausapa* (Sat. 21.1) al *myrtus florens* (Sat. 131.9)», en *Actas II Jornadas Internacionales «Ordía Prima» (Córdoba, Argentina, 1-5 julio 2007)*, ed. G. Veneciano (CD-Rom).
- «Petronio en *Rinconete y Cortadillo*, recreación cervantina del *Satiricón*», en *Docenda. Homenaje a Gerardo H. Pagés*, ed. R. P. Buzón, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras / Colegio Nacional de Buenos Aires, Buenos Aires, 2008, pp. 485-503.
- «Encolpio/Cardenio (y Dorotea) (“*Quijote*” I. 24-29): amantes desdeñados», en *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, 13 al 16 de diciembre de 2006)*, ed. A. Dotras Bravo, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2008, pp. 673-689.
- «*Mulier operto capite* (Sat. 16.3): Petronio en Cervantes», *Argos*, XXXII (2008-2009), pp. 85-109.
- «La historia de José y la mujer de Putifar (Génesis 39.7-20): Conjunción de las tradiciones bíblica y clásica en Cervantes (*La Gitanilla* y *Persiles* 4.7)», en *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, ed. I. Arellano y R. Fine, Iberoamericana / Vervuert / Universidad de Navarra, Madrid / Frankfurt, 2010, pp. 409-419.
- «Encolpio *furentis more* (Petronio, Sat. 82.1) en el *Quijote*», en *Anuario de Estudios Cervantinos 8: La locura en la literatura de Cervantes*, ed. J. González Maestro y E. Urbina, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2012, pp. 209-218.
- «*Nomen amicitiae...* (Petronio, Sat. 80.9 v.) en *Rinconete y Cortadillo*», en *Anuario de Estudios Cervantinos 9: Cervantes y sus enemigos*, ed. E. Urbina y J. G. Maestro, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2013, pp. 233-241.
- Segre, Cesare, «La estructura psicológica de *El Licenciado Vidriera*», en *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, 29/30 nov. - 1/2 dic. 1988)*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 53-62.
- Tácito, C. *Cornelii Taciti opera quae extant. Justum Lipsius postremum recensuit. Ex officina Plantiniana apud J. Moretum*, Ambers, 1607.
- Virgilio, *Eneida*, en P. Vergili Maronis *opera*, ed. F. A. Hirtzel, Clarendon Press, Oxford, 1935.

La Numancia, Cervantes y Felipe II

JORDI ALADRO

University of California, Santa Cruz

La tiranía es tan natural a Felipe como la risa al hombre
ANTONIO PÉREZ

En su ensayo «La poética del primer Cervantes: *La Numancia*», y después de mencionar un gran número de interpretaciones sobre la obra, Georges Güntert llega a la conclusión de que «las verdaderas intenciones del autor nunca se podrán descubrir», para acto seguido añadir: «No nos quedará más remedio que fijarnos en las intenciones del texto» (Günter 1993:23). Intenciones difíciles de descifrar si nos guiamos por las múltiples y variadas críticas e interpretaciones que ha recibido la obra. Lo sorprendente es que la mayoría de estas interpretaciones, incluso las más contradictorias, parecen tener un punto de razón. Así, se ha visto a Escipión como Juan de Austria (Hermenegildo 1976), como el Duque de Alba y Alessandro Farnese (Johnson 1980), como García Hurtado de Mendoza (King 1979, Simerka 2003), como exaltación a Felipe II (Avalle-Arce 1975) y como crítica a su Imperio (Kahn 2006), también, y partiendo del estudio de los orígenes de los antiguos sacrificios, «como texto que critica el despotismo político de Felipe II» (Graf 2003:273). Consecuentemente, *Numancia* ha sido transformada en las Alpujarras y la rebelión de los moriscos, en las guerras de Flandes con los cercos de Leiden y de Haarlem, en Chile o incluso en una evocación del auto de fe celebrado en Valladolid en 1559 (Graf 2003). Por eso, no nos debe extrañar que un mismo texto haya sido representado, y al servicio de su propaganda, tanto para los republicanos (Rafael Alberti en 1937) como para nacionalistas (Nicolás García Ruiz en 1956). Sin duda estamos ante un texto ambiguo que ha permitido toda esta multiplicidad de lecturas. Voy entonces a intentar explicar el porqué de esta peculiaridad, de esta intencionada ambigüedad del texto cervantino, entendiendo la ambigüedad como una expresión del símbolo; es decir, del significado de lo que simboliza.

La Numancia es una tragedia anti-épica con dos protagonistas principales, dos héroes o mejor dicho dos anti-héroes, antagónicos pero que funcionan y actúan de forma paralela y complementaria: Teógenes y Escipión.

Numancia¹

¿Por qué mueren en realidad los numantinos? Ya lo anticipa en su profecía el cuerpo muerto: «No entiendas que de paz habrá memoria» (v. 1077). Y Teógenes confirma: «Solo se ha de mirar que el enemigo / no alcance de nosotros triunfo y gloria, / antes ha de servir él de testigo / que apruebe y eternice nuestra historia / y si todos venís en lo que digo / mil siglos durará nuestra memoria» (vv. 1418-1423). Hay en el suicidio numantino orgullo y cierta arrogancia, como también oscura vocación tanática y teatral.² Un numantino dice: «Que yo mi gusto pongo en quedar muerto» (v. 599); y más adelante añade: «Nosotros mismos, a quien ya es molesto / y enfadoso el vivir que nos atierra, / hemos dado sentencia irrevocable / de nuestra muerte, aunque crüel, *loable*» (vv. 1644-1647). La palabra *loable* nos pone aquí sobre la pista del verdadero motivo de la actitud numantina. De lo que se trata, como señala la Enfermedad, es anhelar que «en el morir han puesto su contento, / y, por quitar el triunfo a los romanos, / ellos mismos se matan con sus manos» (vv. 2021-2023).

Las sociedades, sobre todo las de raíz judeocristiana, suelen condenar este acto supremo de desesperación. Esta repulsa social con respecto al suicidio se pone de relieve en la *Biblia* (*Génesis* 4:10, *Apocalipsis* 22:20), en Aristóteles (*Ética a Nicómaco*, libros III y V), en San Agustín (*Ciudad de Dios*, libro XXII), en Santo Tomás (*Summa* 2-2, q. 64), en Dante (Canto XIII, de *El infierno*). El mismo Cervantes no puede aprobar este tipo de actitudes y por eso dice que «la mayor cobardía del mundo era el matarse, porque el homicida de sí mismo es señal de que le falta el ánimo para sufrir los males que teme. ¿Y qué mayor mal puede venir a un hombre que la muerte? ¿Y siendo esto así, no es locura el dilatarla?» (*Persiles*, libro II, cap. 13).

El primer suicidio en *La Numancia* es el de Marquino, quien incapaz de enfrentarse a sus conciudadanos y contarles las desgracias nuevas, se tira a la tumba vacía. Su sacrificio carece de ritual y no existen beneficiarios de su muerte; sin embargo, estructuralmente inaugura un ciclo de violencia que irá creciendo con rapidez hasta convertirse en uno de los ejes centrales de la trama. De hecho, ninguno de los sacrificios (el carnero, uno de los guerreros, todos los hombres de Numancia, incluidos los de Marandro, Leoncio) conseguirá

¹ Cito por la edición de Alfredo Baras Escolá (2009), todos los subrayados son míos. Las demás obras cervantinas están citadas por la edición de las *Obras Completas* de Miguel de Cervantes (1997).

² Véase este aspecto teatral en Hermenegildo (1992).

el objetivo que el sacrificio por antonomasia persigue: restaurar la armonía en una comunidad o salvar la vida de sus miembros con una sola muerte (Petro 2005). Y no lo logra porque no es ello lo que busca Numancia, con su líder Teógenes al frente. El suicidio, tanto el colectivo (los numantinos) como el individual (Bariato), tiene un mismo fin: eternizarse en la historia y en la memoria para que su derrota sea respetada por el olvido. Es decir, busca la fama (no es de extrañar, por ello, que el personaje que cierra la obra sea precisamente la Fama: «Vaya mi clara voz de gente en gente, / (...) / de eternizar un hecho tan subido. / (...) / la fuerza no vencida, el valor tanto, / digno de en prosa y verso celebrarse. / Mas, pues de esto se encargará la memoria» (vv. 2417, 2420, 2445-2447). Según Philippe Ariès, desde el siglo xv hasta el xvii, con el descubrimiento de la individualidad, se inicia la muerte del *mi*. La emergencia de esta nueva mentalidad tanática consiste en mirar la muerte como el acontecimiento que revela lo que *he sido*, lo que *he hecho* y lo que se recordará de mí. La muerte es considerada como el momento supremo de la decisión, de la conversión y del cambio. Como la ocasión para salvarse o condenarse uno mismo. Los demás están ahí, pero su presencia solo es un escenario para que el individuo opte por la salvación, y no por la perdición, ante el momento de su muerte. En los términos de Ariès (1982), sería el modelo de *muerte domada*, donde la vida y la muerte constituyen en mayor medida actos colectivos que individuales (los numantinos) y la *muerte propia*, que desplaza el foco de atención al individuo de manera que prevalece el sentido de identidad del propio individuo (Bariato). Es decir, asistimos aquí al paso de una sociedad premoderna a la moderna. Por esto, el objetivo de ser recordado solo se logra gracias a una muerte individual, la de Bariato: «Que *tú* sólo has llevado la ganancia / desta larga contienda ilustre y rara» (vv. 2411-2412). Recordemos que Bariato inicialmente no quiere morir, por eso huye con su amigo Servio a esconderse en la torre: «Por dónde quieres que huyamos Servio / (...) / ¿No ves, triste, que nos siguen / mil hierros para matarnos? / (...) / A una torre de mi padre / me pienso ir a esconder» (vv. 2116, 2120-2122, 2126-2127). Va a ser la presencia de Escipión y sus tardías promesas, «tarde, crüel, ofreces tu clemencia» (v. 2342), el detonante del sacrificio de Bariato y con ello la victoria moral de Numancia sobre Roma. El sacrificio de un mártir, con su congénito ritual exhibicionista, y no el de un suicida, como Teógenes, será el origen del mito numantino y la caída de Escipión: «Tú con esta caída levantaste / tu fama, y mis vitorias derribaste» (vv. 2407-2408).

Pero antes del suicidio colectivo nos llama la atención la orden de Teógenes: «Y para entretener por alguna hora / la hambre que ya roe nuestros huesos / haréis descuartizar luego a la hora / estos tristes romanos que están presos» (vv. 1434-1437), y antes habíamos leído: «Numantino 4: Cúrese luego la profunda llaga / del arraigado vicio: / quizá con esto mudará de intento / el hado esquivo y nos dará contento» (vv. 637-640) y también el Sacerdote 2 señala: «Y arrepentíos de cuanto mal hicistes» (v. 800). Es decir, no es Numancia una comunidad inmaculada y libre de vicios que excusar. Al alimentarse de sangre romana, la asimilación entre los españoles y el enemigo se hace más fuerte y la identificación entre ambos más clara. Así, se van eliminando poco a poco las diferencias entre sitiadores y sitiados y los españoles acabarán haciendo lo que los romanos querían hacer. Recordemos que entre los sitiadores también hay españoles, así al principio de la segunda jornada Téogenes nos informa que «y no solo a vencernos se despiertan / los que habemos vencido veces tantas, / que también españoles se concertan / con ellos a segar nuestras gargantas» (vv. 545-549). Hay una fusión Roma/Numancia, como dice ingeniosamente Michael Armstrong-Roche (2008:216): «One could just as well speak in this play of the Romanisation of the Numantines and the Numantisation of the Romans».³ Thomas James Dandalet (2001) explica que muchos españoles del Siglo de Oro consideraban a sus gobernantes como los herederos legítimos del Imperio Romano y Ricardo Doménech (*Numancia* ed. 1967, p. 23) nos recuerda que en el tiempo de Cervantes los españoles «no eran los sitiados sino los sitiadores».

Aquí nos parece importante destacar la velada rivalidad entre Escipión y Teógenes, rivalidad que no es ni política ni militar, sino una lucha de egos en la busca de algo que está más allá de la victoria o la salvación: ambos anhelan la fama. Teógenes desde la autodestrucción y Escipión desde el orgullo, derrotando a un pueblo que ha resistido 16 años el asedio romano, pero sin derramar sangre romana. Dice Escipión: «Buscando de vencerle tal camino, / que más a mi provecho se convenga» (vv. 316-317). Y más adelante: «¿Qué gloria puede haber más levantada / en las cosas de guerra que aquí digo (...)?» (vv. 1129-1130). Por otro lado, estas son las preocupaciones de Teógenes: «Solo se ha de mirar que el enemigo / no alcance de nosotros triunfo y gloria» (vv. 1418-1419). Y añade: «Ni el romano poderío / llevará de vosotros triunfo o palma» (vv. 2076-2077). Esta actitud hace que los líderes, ofuscados por su arrogancia y orgullo, no escuchen los sabios consejos de sus súbditos. Jugurta ya le advierte a Escipión que: «La

³ Michael Armstrong-Roche elabora una interesantísima lectura paradoxográfica de la polifonía interna del texto demostrando cómo se funden Roma y Numancia.

fuerza del ejército se acorta / cuando va sin arrimo de justicia, / aunque más le acompañen a montones / mil pintadas banderas y escuadrones» (vv. 61-64) y a Teógenes le reclama un soldado numantino: «¿A quién, fuerte Teógenes, invocas? / ¿Qué nuevo modo de morir procuras? / ¿Para qué nos incitas y provocas / a tantas desiguales desventuras?» (vv. 2164-2167). Sintomáticamente, la antítesis entre Escipión y Teógenes se va eliminando poco a poco y, por ende, también la antítesis entre Roma y Numancia.

Al mismo tiempo, se va dando un proceso de identificación entre el pueblo numantino y los españoles del siglo xvi. Escipión llama a los numantinos «españoles» (v. 115), «este pequeño pueblo hispano» (v. 126), y «estos rebeldes, bárbaros hispanos» (v. 164). Y que la fama de Numancia acarrea la fama de España; «que no sólo a Numancia, mas a España / has adquirido gloria en este hecho» (vv. 2403-2404). Los mismos numantinos se identifican con España: «Valor de la española mano» (v. 565) y la Guerra los llama «hispanos» (v. 1989). Cervantes, como Ambrosio de Morales en su *Corónica general de España* (1574), la principal fuente cervantina, identifica y funde a los dos pueblos. Así, por medio de una poderosa combinación de implicaciones, insinuaciones e ideología se produce la triple asociación: la Roma Imperial con la Numancia mítica y, finalmente, con la España de Felipe II. Exégesis audaz, pero en absoluto caprichosa, como veremos más adelante.

Escipión

La llegada de Escipión a Numancia genera un cierto grado de esperanza entre los numantinos ya que esperan del héroe un comportamiento justo, digno de su fama, ya que el valor, la virtud y la justicia deben ser los rasgos más sobresalientes del héroe. Así lo anuncia Numantino 1: «Tu virtud y valor es quien nos ceba, / y nos declara que será ganancia / si por señor y amigo te tenemos» (vv. 262-264). Se produce una magnificación de la figura del héroe a través de sus actos, aunque Escipión ya ha anticipado que no aceptará una rendición honrosa por parte de los numantinos: «No quiero otro primor ni otra fragancia / en tanto que español viva en Numancia» (vv. 143-144). Desgraciadamente esa inicial esperanza de paz justa buscada por los numantinos se desvanece por la actitud de Escipión: «Señor, que esa arrogancia nos muestras» (v. 279), insisten los embajadores numantinos: «[Numancia] quiere serte vasallo y fiel amigo» (v. 287). Escipión los decepciona y no hace gala ni a su nombre ni a su reputación: «Sin querer la amistad que te ofrecemos, / correspondiendo

mal de ser quien eres» (vv. 291-292). Luego de la partida de los embajadores, sentencia Escipión: «Buscando de vencerle tal camino, / que más a *mi* provecho se convenga» (vv. 316-317). Escipión solo busca renombre y fama: «¿Qué gloria puede haber más levantada / en las cosas de guerra que aquí digo (...)?» (vv. 1128-1129), Escipión ya conectó justicia con destino: «Cada cual se fabrica su destino / no tiene aquí Fortuna alguna parte» (vv. 157-158).

Escipión es un general dominado por el orgullo y la soberbia que no puede distinguir entre la justicia y la venganza. Se produce así un desajuste entre el héroe y los valores y acciones que deben acompañar su nombre, lo cual provoca la caída moral de Escipión. Consecuentemente, la figura del héroe caerá del pedestal, con lo cual se da inicio a la tragedia, ya representada incluso en la propia escenografía: al empezar la obra Cervantes anota: «Cipión se sube sobre una peña que estará allí»; y termina la obra con Escipión debajo de la torre de donde saltará Bariato arrebatándole el triunfo. Acierta Jesús G. Maestro al señalar que es «Escipión quien incurre en un momento dado en el exceso o “desmesura” que motiva la tragedia (...) a medida que avanza la acción, el carácter de Escipión se torna cada vez más inhumano, decepcionante y mediocre» (Maestro 1999:208, 212). Así lo confirma Caravino: «Mal con tu nombradía correspondes / mal podrás deste modo sustentalla» (vv. 1203-1204). Por ello me permito diferir con A. Hermenegildo cuando dice que: «Cervantes adopta en la tragedia una doble actitud, pro-Cipión y pro-Numancia (...) la imagen del general Escipión, del Escipión romano, se adorna en la pluma cervantina con una guirnalda de humanidad» (Hermenegildo 1976:59). Y sí coincido, sin embargo, con S. Zimic, quien destaca en Escipión su «personalidad maquiavélica, la cual se destaca con la intención de ser condenada desde el punto de vista moral» (Zimic 1992:113) y su carácter rencoroso, vengativo y sumamente cínico. El cónsul romano solo busca más renombre y fama al unir su destino con el del Imperio, ya que es el Senado Romano quien le ha nombrado en este cargo. Escipión no es independiente en sus acciones sino que está sujeto al destino del Imperio que orienta y marcará sus decisiones. Hay desde el principio de la obra una interdependencia entre el cónsul romano y el Imperio:⁴ «Esta difícil y pesada carga / que el Senado romano me ha encargado / tanto me aprieta, me fatiga y carga / que ya sale de quicio mi cuidado» (vv. 1-4). Ahí su desesperación final al ver tornadas en humo y viento su esperanza de victoria y llega tarde el arrepentimiento: «¿Estaba, por ventura, el pecho mío / de bárbara arrogancia y muertes lleno, / y de piedad

⁴ La idea de patria, justicia e Imperio está muy bien explicada en Vivar (2004).

justísima vacío?» (vv. 2306-2308), pero más que la derrota moral le duele que Bariato le ha quitado la gloria: «Tú con esta caída levantaste / tu fama, y mis vitorias derribaste» (vv. 2407-2408).

Felipe II

Las simpatías de Cervantes hacia Felipe II siempre fueron escasas. El autor del *Quijote* hacía tiempo que se la tenía jurada a Felipe II. Ya en el Libro II de *La Galatea* (1585), dice Silerio unos versos (redondillas) para «dar muestras de mi locura»:

De príncipe que en el suelo
va por tan justo nivel,
*¿qué se puede esperar dél
que no sean obras del cielo?*
No se vee en la edad presente,
ni se vio en la edad pasada,
república gobernada
de príncipe tan *prudente*.
Y del que mide su celo
por tan cristiano nivel,
*¿qué se puede esperar dél
que no sean obras del cielo?*

Estribillo que se repite ¡nada menos que cinco veces! Para Ludovik Oster (1999:66) «la alusión a la política filipina es clarísima (...) Cervantes censura acremente la actitud del Rey Prudente, cuyos ejércitos acababan de invadir a Portugal». Ciertamente son evidentes las irónicas alusiones a Felipe II. Estos versos adquieren un sentido más completo con las quintillas de 1598, al morir el monarca.

Sin duda habré de llamarte
nuevo y pacífico Marte,
pues en *sosiego* venciste
lo más en cuanto quisiste,
y es mucha la menor parte.
(...)

*Quedar las arcas vacías,
donde se encerraba el oro
que dicen que recogías,
nos muestra que tu tesoro
en el cielo lo escondías.*

Acaso convenga recordar aquí algunos datos históricos. Por ejemplo, durante el reinado de Felipe II, la Hacienda Real se declaró en bancarrota tres veces (1557, 1575 y 1575). Recordemos que el monarca había heredado una deuda de su padre de unos veinte millones de ducados; concluido su reinado, él dejó a su sucesor una cantidad que quintuplicaba dicha deuda. John Lynch en su libro sobre Felipe II matiza que «el hecho era que el imperio de España en Europa y América había crecido más que los medios de que se disponía para defenderlo y el precio fue la autodestrucción» (Lynch 2007:32).

La animadversión de Cervantes hacia el monarca se agudizó en 1582, al serle denegada su petición de ir a las Indias como funcionario del rey, la misma que alcanzó su punto máximo con el segundo rechazo, en 1590: «Busque por acá en qué se le haga merced». Estoy de acuerdo con José Montero Reguera (2007) cuando afirma que en *El Trato de Argel* se recrimina a Felipe II estar más preocupado por la anexión de Portugal que por salvar las vidas de miles de cautivos cristianos presos en las cárceles argelinas y con Antonio Rey Hazas (2000:239) quien comenta: «Ambas obras [*Los tratos de Argel* y *La Galatea*], a pesar de las enormes diferencias de concepción estética, género literario y argumentación temática que las separan, se hermanan en la crítica larvada de la política anexionista de Felipe II contra Portugal».

También en el *Quijote* (II, 16) encontramos varias y malignas alusiones a Felipe II: don Diego de Miranda comunica a don Quijote cómo desearía educar a su hijo: «Quisiera yo que fuera corona de su linaje, pues vivimos en siglo donde nuestros reyes [es decir Felipe II y Felipe III] premian altamente las virtuosas y buenas letras». Y un poco más adelante: «Cuando los reyes y príncipes veen la milagrosa ciencia de la poesía en sujetos prudentes (...) los honran, los estiman y los enriquecen». Irónicas alusiones a los muchos «favores» que recibió Cervantes por parte de los monarcas. Y en capítulo 39 de la Primera Parte leemos:

A Rodrigo y a muchos les pareció bien, particular gracia y merced que el cielo hizo a España en permitir que se asolase aquella oficina de maldades,

aquella esponja de la infinidad de dineros que allí sin provecho se gastaban, sin servir de otra cosa que de conservar la memoria de haberla ganado la felicísima del invictísimo Carlos Quinto, como si fuera menester para hacerla eterna, como lo es y será, que aquellas piedras la sustentaran.

Al respecto comenta con acierto Michael Armstrong-Roche (2005:197):

Readers will remember the remarkably blunt assessment of Phillip II's reasons for defending La Goleta, /that is, to honor the memory of his father Charles V. Besieged and heavily outnumbered by Muslim troops as Numancia was by the Romans, the Spanish garrison held out heroically but was overwhelmed before reinforcements could arrive... The narrator is careful to distinguish between the extraordinary valor of the hapless soldiers abandoned to their fate and the effectively vainglorious motives of those responsible for putting them there.

Asimismo, en el prólogo a las *Novelas ejemplares* leemos: «Militando debajo de las vencedoras banderas del hijo del rayo de la guerra, Carlo Quinto, de felice memoria». A Felipe II ni nombrarlo. También en el *Quijote*, I, 39 leemos «la felicísima [memoria] del invictísimo Carlos Quinto». Ya Américo Castro (1948) notó que esos dos tan próximos superlativos expresan, en oblicuo contraste, el desdén por Felipe II. En la versión impresa en Madrid por Juan de la Cuesta (1613) del *Celoso extremeño*, la mujer de Felipe de Carrizales se llama Leonora; curiosamente en el manuscrito Porras, donde se encuentra una versión anterior a la de 1613, su nombre es Isabela. Felipe II e Isabel de Valois, muerta no hacía mucho, incómodo recuerdo a la pareja real.

Una y otra vez alude Cervantes a la falta de ímpetu político en el rey. En la *Canción segunda sobre la Armada* (publicada en 1899) vuelve a la carga sobre el poco ánimo del monarca:

Que piensa manso y sin coraje verte
como si no bastasen a moverte
tus puertos salteados
en las remotas Indias apartadas
y en tus casas tus naves abrasadas
y en la ajena los templos profanados
tus mares llenos de piratas fieros.

Estas quintillas —impropias en un elogio fúnebre, por decir lo menos— no fueron publicadas hasta el siglo XIX, como tampoco lo fue el famoso soneto que, en 1614, Cervantes consideraba «honra principal de mis escritos»:

Voto a Dios que me espanta esta grandeza
y que diera un doblón por describilla,
porque ¿a quién no sorprende y maravilla
esta máquina insigne, esta riqueza?
Por Jesucristo vivo, cada pieza
vale más de un millón, y que es mancilla
que esto no dure un siglo, ¡oh gran Sevilla,
Roma triunfante en ánimo y nobleza!
Apostaré que el ánima del muerto
por gozar este sitio hoy ha dejado
la gloria donde vive eternamente.
Esto oyó un valentón y dijo: “Es cierto
cuanto dice voacé, señor soldado,
Y el que dijere lo contrario, miente.”
Y luego, incontinente
Caló el chapeo, requirió la espada
miró al soslayo fuese y no hubo nada.

Devastador y paródico comentario al monumento catafalco erigido en la catedral de Sevilla para los funerales de Felipe II, cuyas exequias hubo que interrumpir y aplazar unos meses por una cuestión de precedencia, de honra exterior, entre la Inquisición y el Ayuntamiento de Sevilla.

Pero todo este desdén hacia Felipe II empezó en *La Numancia*, con la subliminal identificación entre Escipión y Felipe II. Es aquí, precisamente, donde se justifica y se explica el porqué de la ambigüedad del texto a la que hacíamos referencia al principio. Creo que *La Numancia* es una obra escrita no contra España ni su Imperio ni contra sus guerras justas o injustas, sino contra su monarca. Cervantes no era ningún imprudente y es obvio que no criticaría a Felipe II de una manera abierta; su venganza se materializa al equiparlo e identificarlo con el cónsul romano, con su personalidad maquiavélica y cruel, con su poder ilimitado, atributos prototípicos del monarca absoluto. Así leemos en *La Numancia*: «Sé bien que en todo el orbe de la tierra / seré

⁵ Egido (2003) señala que el hecho de que, en tiempos de Felipe II, Escipión encarna ese arquetipo.

llevada del valor hispano, / en la dulce sazón que estén reinando / *un Carlos, un Filipo y un Fernando*» (vv. 1997-1999). Parece como si en este verso hubiese deliberado intento de colocar a Filipo en el lugar más irrelevante. Tampoco nos parece casual el uso del adjetivo *prudente*,⁵ suerte de epíteto homérico que se repite constantemente a lo largo de la obra, paradójicamente como invectiva indirecta contra el rey prudente: «Dice Numancia, general *prudente*» (v. 1113); «sosiega el pecho general *prudente*» (v. 1748); «en balde, ilustre general *prudente*» (v. 2258); «*prudente* general, en vano empleas» (v. 2318).

Aún nos queda por analizar la profecía de España donde se elogia a la figura de Felipe II: «Pero el que más *levantará la mano* / en honra tuya y general contento / (...) / será llamado, siendo suyo el mundo, / *el segundo Filipo sin segundo*. / Debajo de este imperio tan dichoso / serán a una corona reducidos, / por bien universal y a tu *reposo*» (vv. 505-506, 511-515). Ya Willard King (1979) ha mencionado que estos versos no parecen acordes con el pacifismo que destilan las profecías del Duero y menos con el supuesto *reposo* que conllevaron las guerras de Flandes, las Alpujarras, Portugal, América, el Vaticano, Francia, Inglaterra, etc., etc. Veamos el texto. Ahí leemos *levantará la mano*, que se puede leer como el que más destacará, aunque también encontramos otra acepción en el *Diccionario de Autoridades*: «Levantar la mano: ofender con ella o amenazar». En este sentido la vuelve a utilizar Cervantes en el verso 2390: «Ora levanten contra mí su diestra». Es decir, la podemos interpretar como el que más ofenderá y amenazará. Sigamos: *El segundo Filipo sin segundo*; Alfredo Baras (*Numancia* ed. 2009, p. 88) apunta que «Cervantes pudo insinuar equívocamente la falta de sucesión real, antes que el futuro rey Felipe III fuera jurado príncipe heredero de toda España en 1583-1585». No dudamos que Cervantes pudiera haberse equivocado, pero ya nos parecen demasiadas equivocaciones; por ello, esto también podría ser leído como un malicioso dardo a Felipe II y a la «misteriosa» muerte de su hijo el infante Carlos de Austria (1568), que los maledicentes de la Corte bautizaron como «el capón», aunque creo que la explicación es más fácil: ya he constatado la más que posible identificación entre Escipión y Felipe II. Es el cónsul romano el protagonista que tiene más versos en toda la obra, así como también es el que inicia la jornada primera, la jornada tercera y la jornada cuarta. Es decir, nos falta la segunda jornada. Curioso, por decir lo menos. No solo no la inicia sino que en toda esta «segunda» jornada, Escipión no aparece. ¿*Sin segundo*? ¿Ambiguo? Sí, pero como el propio Cervantes nos dirá: «Tú, lector, pues eres

prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más» (*Quijote*, II, 24). Aquí sí que no hay ambigüedad alguna. Por ello también acepto su invitación y reitero lo ya dicho anteriormente: *La Numancia* de Cervantes es una clara y certera lanza contra la persona de Felipe II.

Conclusión

Tragedia griega y española, se ha dicho de *La Numancia*. Obra nacionalista por excelencia. Tal ha sido, y sigue siendo, la visión más extendida de la obra. Los románticos (Shelley, los Shelegel, Goethe, Schopenhauer...) la elogiaron precisamente por su alto nacionalismo y soberanía popular, como exaltación del heroísmo de un pueblo en defensa de su libertad. Más tarde surgió el punto de vista contrario —que en el fondo viene a ser el mismo—: *La Numancia* como glorificación del Imperio español en su momento más álgido con la anexión de Portugal en 1581, y que contendría una apología de la ciencia de la guerra; pero sostener que en *La Numancia* se exalta «la guerra justa» es no querer ver que Cervantes no presenta de la guerra su aspecto más brillante y embriagador (en caso de que tuviera alguno) sino sus sombrías secuelas: hambre, enfermedad, muerte, que el reciente excautivo de Argel conocía por amarga y propia experiencia. A mi modo de ver, no hay nada de eso. Cervantes nunca fue imperialista. No era un Lope ni tuvo por ideal, como Acuña, un imperio, un monarca y una espada. *La Numancia* no es imperialista ni bélica, lo cual tampoco significa que sea antiimperialista o pacifista. Cervantes estaba orgulloso de España, pero la España de Felipe II le duele. Al regresar de Argel su desilusión con lo que ve es evidente. Aquella España con la que se encontró no era la que había soñado, la que había conformado en el recuerdo en tantos años de exilio y esclavitud —prácticamente estuvo fuera de España desde 1569 hasta 1580, y el choque le hizo ser, como es comprensible, subjetivo y arbitrario—. El contraste fue brutal y por eso *La Numancia* es una tragedia apasionante y patética, teñida de melancolía y asombro, es la poética de un hombre desengañado, con una mirada amarga y desolada de la España de Felipe II.

Ahí la ambigüedad al principio señalada, ambigüedad que se debe a su posición antifilipista en un contexto ya abonado por los dramaturgos Juan de la Cueva, Cristóbal de Virués y Argensola (como han señalado Watson 1971, Hermenegildo 1994 y especialmente Kahn 2008). De ahí surge la posibilidad de «leer la tragedia cervantina con criterios basados en el análisis del entorno político-social en que vivió el escritor» (Hermenegildo 1992:918) y

como «metáfora sutil de otra realidad histórica» (Zimic 1992:10): la de un país que ha hecho grandes progresos militares, pero en un ámbito de pobreza en el que la mayoría, es decir el campesino, se veía obligada no solo a pagar altas rentas —eclesiásticas y señoriales— sino también enormes impuestos que servían para sufragar la política exterior y el proyecto imperial de Felipe II, que cumplía con su pueblo suministrándole poco pan y mucho circo.

Para mí, las profecías sobre la futura grandeza de España son, ante todo, expresión del relativismo histórico de Cervantes: si ayer la hegemonía fue de los romanos, y hoy de los españoles, mañana lo será de cualquier otro pueblo. Especialmente si nuestros líderes (léase Felipe II) se comportan como Escipión. Lo que Cervantes augura de los españoles no es tanto que algún día llegarán a ser amos del mundo, que cuando Cervantes escribe *La Numancia* (1581-85) ya lo son, sino que dejarán de serlo, tal como les aconteció a los romanos. En suma, para Cervantes todo es efímero, incluso el poder del monarca más poderoso del mundo. En la guerra de Numancia no triunfa ni uno ni otro bando, tan solo hay dolor: «Oh hambre terrible y fuerte, / cómo me acabas la vida! / Oh guerra, sólo venida / para causarme la muerte» (vv. 1720-1723). Desgraciadamente, hoy en día, seguimos sin aprender, en ninguno de los bandos llámense como se llamen.

Bibliografía

- Ariès, Philippe, *Historia de la muerte en Occidente*, Argos-Vergara, Barcelona, 1982.
- Armstrong-Roche, Michael, «Imperial Theater of War: Republican Virtues under Siege in Cervantes's Numancia», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 6.2 (2005), pp. 185-203.
- «(The) Patria Besieged: Border-Crossing Paradoxes of National Identity in Cervantes's Numancia», en *Border Interrogations: Crossing and Questioning the Spanish Frontier from the Middle Ages to the Present*, Berghahn Books, Oxford, 2008, pp. 204-227.
- Avalle-Arce, Juan Bautista de, «“La Numancia”: Cervantes y la tradición histórica», en *Nuevos deslindes cervantinos*, J. B. Avalle-Arce, Editorial Ariel, Barcelona, 1975, pp. 247-275.
- Carroll, Johnson, «La Numancia and the Structure of Cervantine Ambiguity», *Ideologies in Literature*, III, 12 (1980), pp. 75-94.
- Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona, 1972.
- Cervantes, Miguel de, *La destrucción de Numancia*, ed. Ricardo Doménech, Taurus, Madrid, 1969.
- *La destrucción de Numancia*, ed. Alfredo Hermenegildo, Castalia, Madrid, 1994.
- *Tragedia de Numancia*, ed. Alfredo Baras Escolá, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2009.
- *Obras Completas*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, versión digital de Eduardo Urbina, Texas A&M University, Center for the Study of Digital Libraries, 1997.
- Dandalet, Thomas James, *Spanish Rome 1500-1700*, New Haven, 2001.

- Egido, Aurora, «La discreción y la prudencia en el teatro de Cervantes», *Theatralia*, V (2003), pp. 89-121.
- Graf, Eric Clifford, «Valladolid delenda est: La política teológica de *La Numancia*», *Theatralia*, V (2003), pp. 273-282.
- Güntert, Georges, «La poética del primer Cervantes: *La Numancia*», en *Cervantes: novelar el mundo desintegrado*, G. Güntert, Puvill, Barcelona, 1993, pp. 21-36.
- Hermenegildo, Alfredo, *La 'Numancia' de Cervantes*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1976.
- «Teógenes y el difícil arte de morir: la Numancia cervantina», *Arquivos do Centro Cultural Português* (1992), pp. 917-923.
- Kahn, Aaron M., «Moral Opposition to Philip in Pre-Lopean Drama», *Hispanic Review*, LXXIV, 3 (2006), pp. 227-250.
- *The Ambivalence of Imperial Discourse. Cervantes's La Numancia within the 'Lost Generation' of Spanish Drama (1570-90)*, Peter Lang, Bern, 2008.
- King, Willard F., «Cervantes' Numancia and Imperial Spain», *Modern Language Notes*, 94 (1979), pp. 200-221.
- Lynch, John, *Felipe II y la transformación del Estado*, El País, Madrid, 2007.
- Maestro, Jesús G., «*La Numancia* cervantina. Hacia una poética moderna de la experiencia trágica», *Anales Cervantinos*, XXXV (1999), pp. 205-221.
- Montero Reguera, José, *Miguel de Cervantes, una literatura para el entretenimiento*, Ediciones de Intervención Cultural, 2007.
- Oster, Ludovik, «Cervantes y Felipe II», *Verba hispánica*, VIII (1999), pp. 61-69.
- Petro, Antonia, «El fallido ritual sacrificial en *La Numancia* de Cervantes», *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXII, 6 (2005), pp. 753-772.
- Rey Hazas, Antonio, «Cervantes frente a Felipe II: pastores y cautivos contra la anexión de Portugal», *Príncipe de Viana*, anejo 18, LXI (2000), pp. 239-260.
- Simerka, Barbara, *Discourses of empire: counter-epic literature in early modern Spain*, Pennsylvania State University Press, 2003.
- Vivar, Francisco, *La Numancia de Cervantes y la memoria de un mito*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004.
- Watson, Anthony, *Juan de la Cueva and the Portuguese Succession*, Tamesis, Londres, 1971.
- Zimic, Stanislav, «Visión política y moral de Cervantes en Numancia», *Anales Cervantinos*, XVIII (1979), pp. 107-150.
- *El teatro de Cervantes*, Castalia, Madrid, 1992.

Personajes espejo en el ámbito del islam: la inverosimilitud como crítica ideológica

MERCEDES ALCALÁ GALÁN

Universidad de Wisconsin - Madison

Tradicionalmente la crítica cervantina considera la verosimilitud como una de las premisas más importantes de la poética inherente a las obras de Cervantes. Sin embargo, creo que el uso deliberado de la inverosimilitud constituye uno de los rasgos más sobresalientes y brillantes de la escritura de Cervantes, y no tan solo en obras como el *Persiles* donde el género bizantino facilita una exploración artística y poética de los recursos de la inverosimilitud en la narración, sino también en diferentes instancias y textos, con distintas motivaciones y resultados artísticos.¹ En las páginas que siguen quisiera ocuparme de la técnica narrativa cervantina que he acuñado bajo el término *personajes espejo* según la cual hay un uso intencional de la inverosimilitud como un medio poético que facilita una suerte de crítica o de especulación de corte ideológico.

Algunos personajes cervantinos son un enigma para el crítico literario, pues aunque en su composición prime la incoherencia, el absurdo y la mezcla de rasgos inconsistentes como, por ejemplo, en el desarrollo emocional del personaje o en el contexto histórico, funcionan magníficamente en la narración y su realidad ficticia se dibuja poderosamente más allá del texto al tener la virtud de ocupar con su rotunda presencia el imaginario cultural en el que se inscriben algunos personajes que tienen su propia existencia fuera de los libros.

Los casos de Zoraida, de Ricote, de Ana Félix o de Catalina de Oviedo, la gran sultana, serían ejemplos evidentes de personajes espejo. La creación de personajes espejo supone una técnica narrativa en la que deliberadamente

¹ En este sentido ver Alcalá Galán (2009:226-231), el pasaje «La poética de lo inverosímil».

se conciben personajes que en su configuración absorben todos los estereotipos, contradicciones, fabulaciones y dudas además de un reflejo del debate ideológico que envuelve un determinado proceso histórico.

El papel del estereotipo es primordial en esta técnica que usa lo inverosímil jugando con las creencias y clichés dominantes e intensificándolos hasta crear atisbos de duda a la vez que el texto refuerza dichas creencias. Lo más importante de esta técnica es que siempre va ligada a un comentario sobre la realidad histórica del momento o problemas relacionados con la vida real reflejada de forma oblicua en la ficción. Otra cosa en la que no hace falta insistir por evidente es que esta técnica surge por la necesidad de obviar la censura en un tiempo en el que no se toleraba no solo la disidencia sino la especulación, la duda o la crítica en cualquier grado hacia aspectos de la vida política, social y religiosa. Por todo ello, encontramos en la ficción cervantina un amplio comentario sobre la realidad de su tiempo desde las claves de la invención artística.

En los ejemplos que he enumerado se impone el apabullante fondo histórico de la situación morisca primero, de la expulsión y de la situación de España en un Mediterráneo compartido con el coloso otomano después. Así, desde un momento marcado por un acontecimiento, la expulsión de los moriscos, que tuvo que sacudir los cimientos de la nación y de las conciencias a pesar del triunfalismo de los apologistas de la expulsión, se da en las páginas cervantinas una reflexión sobre las actitudes de la España de la Contrarreforma hacia el islam en general y se plantea, a veces a través del estereotipo, otra manera de mirar y entender al *otro* musulmán. De esta manera, los personajes espejo serían una forma de debatir, cuestionar y criticar desde las instancias de la ficción las realidades de un tiempo en el que no se admitía el ejercicio crítico sin ambages.

Sin duda alguna, Cervantes conocía mucho mejor que la inmensa mayoría de los escritores de ficción el Mediterráneo en toda su complejidad. Sin embargo, su representación de este mundo es ambivalente y extremadamente compleja: en vez de optar por una visión realista de la sociedad musulmana alterna de manera consistente un exotismo desaforado capaz de exagerar los tópicos más inverosímiles con retazos de una visión humanizadora y verídica de un mundo, en el fondo, no tan diferente en sus valores al cristiano. Esto último se ve reflejado, por ejemplo, en el retrato del padre de Zoraida que no solo nada tiene que ver con los atributos de crueldad, lujuria y decadencia moral sino que

va mucho más allá de lo que podría ser un padre justo y virtuoso exhibiendo una capacidad enorme para el amor, el perdón y la tolerancia hacia su querida hija que, por otra parte, es un personaje cuya presencia imponente en la narración no se contradice con su naturaleza incomprensible.

El enigma de Zoraida, su misterio, la fascinación que ejerce un personaje cuyas luces deslumbran y cuyas sombras dibujan la evocación de incógnitas que dan presencia y profundidad a un personaje que examinado de cerca tal vez no las tenga, las flagrantes contradicciones de su carácter, solo se explican si nos atenemos al concepto de *personajes espejo*.

Al rastrear la bibliografía sobre Zoraida se hace patente el desconcierto de la crítica al intentar explicar las motivaciones, las acciones y el carácter moral del personaje.² Así, es caracterizada casi como una santa, guiada por la devoción cristiana hasta España, como una doncella enamorada, y también como una mala mujer, una traidora y una mala hija. En verdad, no se puede leer a Zoraida sin ponerla en su contexto histórico y no se puede hablar de la relación de la ficción con la vida sin pensar en la censura y en el control del sentido.

Más allá del exotismo deslumbrante de esta mujer sin voz que aparece en la venta causando asombro por su hermosura y por su hábito de mora, tenemos a una muchacha que no solo abandona familia, país, y religión sino también una casa que gobierna desde la libertad y la confianza otorgada en ella, riquezas y dineros de los que es señora absoluta, y todo tipo de regalo, estimación social, pero sobre todo, la ternura y el afecto de un padre comprensivo y tolerante que la ama por encima de su honor y de su religión y que está dispuesto a perdonarle todo, absolutamente todo.

Sin embargo, según el relato del cautivo —puesto que Zoraida no tiene voz para explicar su propia historia—, la causa del rescate de los cristianos y la huida a España es que Zoraida quiere convertirse al cristianismo, aunque el texto de Cervantes deja bien patente el desconocimiento de Zoraida hacia la figura de Cristo y por ende de los misterios y dogmas más importantes de la fe cristiana. Por ejemplo, cuando entra en una iglesia por vez primera en Vélez Málaga no se hace mención a Cristo, tan solo a las distintas figuras de Lela Marién que Zoraida intenta reconocer. Su obsesión por Lela Marién o la Virgen María no justifica su identificación como cristiana pues la Virgen María también es una figura importante en el islam. Así, en *La gran sultana* el Gran Turco le replica a Catalina de Oviedo cuando esta celebra a la Virgen:

² Las muy numerosas aportaciones críticas sobre Zoraida, entre las que se hallan trabajos de gran calidad, exponen conclusiones no ya diversas sino en ocasiones dispares. Los siguientes trabajos ofrecen, entre otros muchos, diferentes caracterizaciones y explicaciones sobre las motivaciones y la naturaleza del personaje: María Antonia Garcés (2005), Michael Gerli (1995), Francisco Márquez Villanueva (1975), Marina Brownlee (2005), Steven Hutchinson (2011), Michael Moner (1998), George Cirot (1936), Alberto Montaner (2006), Luis Avilés (2002), Jean Canavaggio (1986).

Bien la puedes alabar,
que nosotros la alabamos,
y de ser Virgen la damos
la palma en primer lugar (vv. 1749-1752).

Y será la propia Zoraida en una frase de enorme calado la que le pide a Alá que Lela Marién lo consuele: «Plega a Alá, padre mío, que Lela Marién, que ha sido la causa de que yo sea cristiana, ella te consuele en su tristeza» (I, 41, p. 432). Sin embargo, aunque la desgarradora escena con su padre termina con estas palabras de consuelo pronunciadas por Zoraida, el texto deja bien claro que su padre nunca pudo oírlas. De esta forma, la empatía de Zoraida no sirve para aliviar en lo más mínimo el atroz sufrimiento causado a su padre, y la incomunicación y la extrañeza de este es demasiado real para ser pasada por alto. Por otro lado, numerosos críticos han destacado la identificación de Zoraida con la Virgen en su papel de redentora aunque esta mitificación a lo divino se ve irremediabilmente contaminada por la violencia y crueldad con la que abandona a su padre tras robarle y traicionarle. Zoraida es capaz de mentir, robar, disimular y tener una falsa cara tal y como demuestra cuando finge un desmayo en el jardín engañando a su solícito padre. Por otra parte, elige a un marido al azar, y —desde los rescates, pasando por el barco hasta el borriquillo en el que viaja con el cautivo—, es ella siempre quien paga los gastos de los cristianos cuyo favor, tal y como el texto nos muestra, no es en absoluto gratuito y está en todo momento marcado por la transacción económica. También es capaz de viajar sola con un hombre que va a ser su esposo, de la edad de su padre, un hombre con el que no puede intercambiar una palabra sin la ayuda del renegado que hacía de intérprete improvisado:³ «Solos quedamos Zoraida y yo, con solos los escudos que la cortesía del francés le dio a Zoraida, de los cuales compré este animal en que ella viene, y, sirviéndola yo hasta ahora de padre y escudero, y no de esposo, vamos con intención de ver si mi padre es vivo» (I, 41, p. 438). La ambigüedad de ese «amor» que algunos han querido ver como la causa de su viaje se torna en un pragmatismo tan frío que es difícil no leer entre líneas la naturaleza de una relación utilitaria: «Yo soy muy hermosa y muchacha, y tengo muchos dineros que llevar conmigo. Mira tú si puedes hacer cómo nos vamos, y serás allí mi marido, si quisieres, y si no quisieres, no se me dará nada, que Lela Marién me dará con quien me case» (I, 40, p. 414).

³ El tema es harto complejo, y refleja las inconsistencias que salpican todo lo referente a este personaje. En Argel el renegado traduce del árabe, pues se nos dice que el Ruy Pérez no conoce esa lengua. En el jardín habla con el padre en la lengua franca que el padre traduce a Zoraida, pues la desconoce. La pregunta es: si el cautivo no sabe el árabe y Zoraida no sabe ni el español ni la lengua franca, ¿cómo es posible que hablen en árabe en España si no podían hacerlo semanas antes en Argel?

A pesar de su paralelismo con la Virgen María, muy marcado en la escena del borriquillo llegando a la venta, y a pesar de ese marido-padre que no ha consumado la unión al igual que Zoraida todavía no ha consumado su bautismo, la belleza y exotismo de Zoraida la convierten en un personaje que también exhibe ciertas connotaciones de seducción y sexualización, lo que la acerca indefectiblemente al arquetipo de la *mora* en la literatura áurea. Esto se ve en la forma en la que se arregla, vestida con sus más exóticas y ricas galas y cargada de joyas para iniciar su viaje en un barco lleno de hombres, y en el enigmático pasaje en el que se narra cómo los corsarios franceses le quitan sus joyas pero respetan la más importante, su virginidad, y le dan 40 escudos contra toda costumbre. Este detalle tal y como está narrado no puede más que suscitar dudas precisamente por esa recompensa económica sin sentido y la insistencia cervantina sobre su virginidad intacta, lo cual es más inquietante que tranquilizador. Además, a partir de ese momento Zoraida pierde todo control sobre su vida: pobre, dependiente del cautivo, en tierra extraña, sin casar, sin bautizar, y sin el uso del lenguaje es la imagen misma de la indefensión; ella que con su dinero, poder y astucia fue capaz de organizar la huida y el rescate de un grupo de cristianos.

Zoraida es tal vez el más brillante y cegador de los personajes espejo pero en ella se dan tantas incongruencias e inverosimilitudes que es imposible no relacionar su historia con la actualidad inquietante del problema morisco. La incongruencia del viaje sin retorno de Zoraida refleja la situación absurda de una nación, la morisca, abocada al desastre en una España que tras forzar su conversión un siglo antes los expulsa de su seno cerrando las puertas a cualquier futuro. Zoraida, esa inverosímil morisca vocacional, pasa de tenerlo todo a no tener ni tan siquiera futuro alguno. En efecto, es muy dudoso que se celebre la boda entre el cautivo con sus ínfulas de noble y una mujer que será el origen de la pérdida de la pureza de sangre para sus descendientes. Zoraida es, en suma, un elemento corruptor del linaje de cristianos viejos, y ni leyes ni voluntades podrán salvarla de un futuro sin salida que reniega de los que como ella se embarcaron en el viaje de la conversión. No en vano Cervantes, entre tantos encomios y encarecimientos pronunciados por el cautivo que definen a la argelina casi como una santa, deja muy claro que esta se encuentra en tierra hostil y que está en el limbo de la indefensión más absoluta al no ser ni esposa ni cristiana, tan solo un proyecto de ambas cosas. Esto es, sin duda, un reflejo de los moriscos que, siendo cristianos no se les consideró como tales

en la expulsión y cuyos descendientes tampoco fueron capaces de limpiar su sangre aun siendo también hijos de cristianos viejos.

En el caso de Zoraida el uso del tópico y del estereotipo se erige en el recurso mejor para construir un personaje que funcione sin que desentone en la narración, y que al mismo tiempo presente las suficientes inconsistencias e incoherencias como para que un lector atento se fije en ellas y se haga preguntas que inevitablemente llevan a una conexión con la realidad política y social del momento en el que fue escrito el libro. Zoraida es un personaje cuya piel literaria es una superficie refractaria que pone de manifiesto la complejidad de una situación histórica prestándose así a la especulación.

Cervantes, cuando se acerca a la esfera de contacto con el islam, suele emplear una radicalización extrema de los estereotipos llegando a la creación de un universo ficcional absurdo que, en el fondo, subvierte la veracidad de la visión colectiva del ámbito del mundo morisco o/y musulmán. Algunas muestras de esto se ven, por ejemplo, en el riquísimo tesoro de Ricote: miles de escudos, perlas y joyas escondidas en un lugar secreto de España. Tan abundante es la riqueza acumulada por un modesto tendero de un pequeño pueblo manchego que hasta el rey de Argel envía en un barco a su hija para recobrarlo. El motivo del tesoro aparece en medio del conmovedor relato de la expulsión de Ricote y su familia, episodio que, por desgracia, poco tiene que ver con la ficción novelesca y sí con la historia más reciente de una España desgarrada. Lo absurdo de este tesoro imposible es una alusión, sin duda, irónica al mito de que los moriscos escondían y quitaban de la circulación gran parte del oro de España y que tras su extrema pobreza y miseria se disimulaba la avaricia de una raza que había acumulado tesoros y riquezas sin cuento.⁴

Ricote y Ana Félix son otro ejemplo evidente de los *personajes espejo*, pues también ellos reflejan el caos y las inconsistencias tanto éticas como legales de la expulsión morisca. La coherencia del personaje, de su historia, de sus motivaciones, de su desarrollo se sacrifica en aras de crear una superficie refractaria que ponga de manifiesto una visión de la realidad diferente a la oficial. El misterio de este recurso está en que el genio de Cervantes hace que la intrínseca incoherencia de los personajes funcione perfectamente en la narración y que esta pase inadvertida consiguiendo una verosimilitud lo suficientemente convincente para que la técnica de establecer un discurso ideológico a través de los *personajes espejo* sea eficaz.

⁴ Aunque hubo moriscos que escondieron sus ahorros que no pudieron llevarse antes de salir de España, es descabellado pensar en grandes riquezas y opulentos tesoros hasta el punto de afectar la circulación de monedas tal y como afirmaban sus detractores.

⁵ Para un estudio de la prohibición de la lengua árabe y las implicaciones poéticas en el *Quijote* de esta norma véase Alcalá Galán (2009:113-143).

⁶ El pasaje referido es el siguiente: «[Don Bernardino de Velasco, encargado de la expulsión en Castilla] mezcla la misericordia con la justicia, como él ve que todo el cuerpo de nuestra nación está contaminado y podrido, usa con él antes del cauterio que abrasa que del ungüento que molifica, y así, con prudencia, con sagacidad, con diligencia y con miedos que pone, ha llevado sobre sus fuertes hombros a debida ejecución el peso desta gran máquina, sin que nuestras industrias, estratagemas, solicitudes y fraudes hayan podido deslumbrar sus ojos de Argos, que contino tiene alerta porque no se le quede ni encubra ninguno de los nuestros, que como raíz escondida, que con el tiempo venga después a brotar y a echar frutos venenosos en España, ya limpia, ya desembarazada de los temores en que nuestra muchedumbre la tenía» (II, 65, pp. 1052-1053).

Además, Ricote será a la vez padre de una hija completamente asimilada y pariente de «finos moros». En su conversación con Sancho muestra su aprecio por la libertad de conciencia alemana, acercándose peligrosamente al protestantismo. Ricote será además lo suficientemente rico como para sufragar un viaje en misión secreta para que un renegado vaya y venga a Argel en tiempo récord y salve al enamorado de su hija que vive disfrazado de doncella para proteger su honra en una tierra tan proclive a la sodomía. Este joven, Gaspar Gregorio, enamorado de la hija de un tendero morisco es, además de cristiano viejo, noble y por razones difícilísimas de imaginar sabe el árabe perfectamente, a pesar de ser una lengua prohibida desde 1567.⁵ Y como es lógico, los moriscos del *Quijote*, Ana Félix y Ricote, manchegos, no conocen la proscrita lengua de los de su nación. Otras incongruencias flagrantes que atentan contra la coherencia del personaje son, por ejemplo, que este tendero, tan perseguido por unas leyes implacables, vuelva a España jugándose la vida tan solo por el interés de recuperar su tesoro o que apenas pregunte ni se preocupe por la suerte de su esposa. Además, no solo es alojado en la casa del virrey sino también es acogido con los brazos abiertos por la nobleza y *establishment* de Barcelona, lo cual es algo impensable en la sociedad española de este tiempo, aun sin la expulsión de por medio.

A pesar de este incoherente conjunto de rasgos, informaciones y datos que convergen en este personaje, a pesar y tal vez gracias a eso, Ricote es un personaje que nos conmueve como casi ningún otro cuando habla a Sancho de la expulsión de los de su nación y de la tremenda herida del exilio forzado, aunque su voz sea la de un ventrílocuo que alterna la voz propia con la de un simulacro siniestro de los responsables de la expulsión.⁶ Como señalo en otro trabajo: «En su incongruencia Ricote abarca muchas facetas del complicado prisma de la expulsión. En él se conjugan distintos puntos de vista, distintas voces (a veces encontradas) en un solo sujeto. Ricote habla en defensa de la expulsión con la misma voz de los que escribieron el edicto» (Alcalá Galán 2011:153). De esta forma el destino de Ricote conmueve más intensamente al percibirse que a pesar del drama personal que tan dignamente expresa no le queda más remedio que adoptar la versión oficial como explicación del terrible sino de su nación. Supongo que Cervantes usa este recurso para pasar de puntillas ante la censura pues al poner en boca de la víctima la condena de su pueblo el texto se podría leer como lo contrario de lo que es, una sentida humanización y reconocimiento del castigo indiscriminado infringido a una comunidad.

Por su parte, la exótica y desconcertante Ana Félix comparte con su padre las características de *personaje espejo*. Poco sabemos de su subjetividad, de su carácter, de sus verdaderas emociones. Cervantes nos presenta a una bellísima morisca, perfectamente integrada y sinceramente católica que hace llorar a sus vecinos cuando marcha hacia el exilio. Lo siguiente que sabemos de ella es que está a punto de ser ahorcada disfrazada de muchacho con traje de moros y que se identifica como mujer cristiana. Cuando cuenta su historia llegamos al momento de la novela en el que los estereotipos e inverosimilitudes sobre el islam llegan a su máxima cota, lo que arroja una eficaz cortina de humo dentro de la ficción y hace posible la crítica a la expulsión que se da en la Segunda Parte del *Quijote*.

En efecto, la hija de Ricote nos cuenta una historia llena de tópicos sobre Oriente: se libra de ser deshonrada por el lascivo rey de Argel ofreciéndole el cebo del incommensurable tesoro de su padre escondido en España y, lo más importante, libra a su amado Gaspar Gregorio de la sodomía diciéndole al rey que se trata de una mujer vestida de hombre (lo que supone un grado inferior de atractivo según los tópicos) y posibilitando que se guarde como regalo para el sultán.

Ana Félix, a pesar de su hermosura, se aleja de toda sexualización en el texto de Cervantes, que rápidamente la convierte en un muchacho cuya misión no será complacer al rey de Argel sino embarcarse en la aventura imposible de recuperar un tesoro tan irreal como los mitos que circulaban sobre los moriscos. Al final la odalisca no será Ana Félix sino Gaspar Gregorio, tan «hermosa» que el rey no se fía de sí mismo y la saca de su harén. Don Gaspar Gregorio bien puede ser la única odalisca cervantina.

La creación de *personajes espejo* es una muestra de la eficacia narrativa de Cervantes y de su uso magistral de la inverosimilitud como herramienta poética a la vez que del uso de lo literario como medio para incidir en temas, como el de la situación morisca y la expulsión inminente, en los que era arriesgado opinar y mucho más disentir de la postura oficial. Se trata del uso de lo inverosímil como crítica ideológica al contraponer a una realidad nítida y presente, conocida de sobra por los lectores, una vorágine ficcional, una desmesurada narración en la que la peripecia se agolpa sin dejar paso a la reflexión y en la que los tópicos más burdos encubren las dudas que se ciernen sobre las certezas impuestas por el discurso oficial sobre una realidad irresoluble en sus dilemas éticos.

⁷ En el mismo sentido se manifiesta Márquez Villanueva (2010:193) cuando apoya la tesis de una inverosimilitud voluntaria que propone un modelo diferente de relaciones entre dos identidades, la cristiana y la musulmana que se encuentran en el reconocimiento de una humanidad común: «Es preciso decirlo desde este mismo instante, porque la pieza se desentiende de toda elemental verosimilitud para ir nada más que a lo suyo, que es un delirio irenista de no-enfrentamiento, en que turcos y españoles sólo cuentan como seres humanos distintamente trajeados».

⁸ Márquez Villanueva (2010:191) aventura que «es indudable que Cervantes ha recurrido (igual que un Galdós) a información directa de viajeros, tráfugas o ex-cautivos que recoge fielmente pero, aparte de cuanto haya podido conocer de viva voz, ha procurado informarse además de fuentes escritas. Eran éstas abundantes y a la sazón muy leídas en Occidente». Ver también Ottmar Hegyi (1998:26): «Se encuentran sinnúmero de detalles que presuponen conocimientos bastante detallados y precisos sobre los usos, costumbres y el ambiente de Constantinopla».

Otro flagrante caso de *personaje espejo* es el de Catalina de Oviedo, protagonista de la encantadora extravagancia titulada *La gran sultana*.⁷ Sin embargo, lo disparatado de esta comedia no tiene que ver con una falta de rigor histórico, acusación tradicional de la crítica, sino con un uso deliberado de lo inverosímil en el desarrollo de la trama. Francisco Márquez Villanueva y Ottmar Hegyi, entre otros críticos, han insistido en la sólida base documental e histórica de la comedia.⁸ A mi modo de ver, a menudo se confunde la fidelidad a los aspectos históricos del momento y el lugar en el que se ambienta una obra de ficción con la verosimilitud literaria. En este caso Cervantes, bien documentado sobre la realidad turca, elige lanzarse al vacío de la incongruencia para ofrecernos su visión, filtrada por su arte, del Oriente, y del islam abusando deliberadamente de un exoticismo que se intensifica al absorber los estereotipos que definen el ámbito turco en la España de su tiempo.

Se crean en esta comedia situaciones absolutamente absurdas para exagerar y manipular los clichés sobre el Oriente. En esta obra el harén es el espacio central y se convierte en el lugar en que es posible cualquier extravagancia, cualquier inverosimilitud y extremo exotismo. Pero Cervantes subvierte el papel sexual de la odalisca y caracteriza como objeto de deseo una española que gobierna el corazón del sultán mientras que mantiene la pose de una honrada dama cristiana. Sin embargo, está tan hiperbólica y absurdamente sexualizado el ambiente que dificulta que el lector vea la visión occidental del Oriente lleno de estereotipos como algo tan artificial como esta ingeniosa obra.

Por ejemplo, en el harén hay una pareja cristiana Lamberto/Zelinda y Clara/Zaida. Lamberto esconde su identidad masculina al vestirse de mujer y llamarse Zelinda para estar cerca de su amada en el harén, pero acaba siendo elegido para pasar la noche con el sultán. Cuando se descubre su identidad, se explica que su cambio de sexo es la respuesta de Mahoma a sus oraciones/plegarias de ser hombre por haber oído decir «las excelencias / y mejoras que tenía / el hombre más que la hembra» (vv. 2722-2724), y esa explicación convence a todo el mundo. Es verdad que según las teorías médicas galénicas se veía posible semejante cambio, pero el contexto cómico y la obvia mentira de Lamberto empuja este episodio al reino de una deliberada y bien orquestada inverosimilitud. Por otro lado, Clara lleva en su vientre el hijo de Lamberto y, paradójicamente, parece que son los disfrazados cristianos quienes gozan la auténtica acción sexual del harén.

En el argumento central de esta comedia una esclava cristiana, Catalina, fue capturada cuando era niña y criada en el harén donde ha sido protegida y escondida por el eunuco y falso renegado Rustán. Tras ser descubierta, Catalina de Oviedo provoca un profundo amor en el sultán y tras muchas peripecias, se convierte voluntariamente en esposa del Gran Turco, el musulmán más poderoso de la tierra, y la madre del próximo sultán, un «otomano español». No sería nada rara esta situación si no se le permitiera a doña Catalina permanecer públicamente cristiana y vestirse como española en el harén.⁹ Para el sultán, el exotismo está en este tipo de odalisca invertida: Catalina mantiene su fe, su indumentaria y su *habitus* y vive en el corazón de todas las perversiones, el harén, como una honrada esposa castellana en su casa cristiana. Como bien se sabe, muchas de las sultanas (o mejor dicho, las madres de sultanas) no eran turcas de origen, siendo la mayor parte de ellas renegadas convertidas al islam. Por ejemplo, se ha visto a Hürrem Sultan (Roxelana), esposa de Süleyman el Magnífico y madre de Selim II, y a Nur Banu Sultan, concubina de Selim II y madre de Murad III, ambas de origen cristiano, como la inspiración histórica de Catalina de Oviedo. Así, la transgresión cervantina no está en el origen de Catalina sino en el hecho de que mantiene su fe cristiana de una manera muy pública y oficialmente sancionada, lo que va contra la norma y los preceptos legales y religiosos.¹⁰ De esta manera este espacio poblado por concubinas y adolescentes masculinos que siempre aparecen como parte del decorado exótico está dominado por una española que subvierte con su presencia la dimensión erótica y escopofílica del harén, el símbolo mismo de la mirada hacia el Oriente. *La gran sultana* es una lección inenarrable de cómo, al insistir en una versión hiperbólica del exotismo, la orientación ideológica que sostiene la confrontación de valores entre las esferas cristiana y musulmana acaba siendo minada.

Como escribe Francisco Márquez Villanueva (2010:192), aunque el enfoque de *la gran sultana* será el serrallo, espacio de anticipado desenfreno sexual, al fin este se convierte en «un paradójico escenario para el amor monógamo que cifra el triunfo humano de Catalina». Además, el Gran Turco le promete fidelidad a su esposa cristiana y, por lo tanto, la renuncia a todas las demás mujeres de su serrallo al enterarse de que Catalina va a darle el heredero que ansía. De esta manera el harén se «desactiva» y se convertirá en una especie de convento islámico *ad hoc* en el que reinará la castidad:

⁹ Ottmar Hegyi (1998:24) escribe: «A Cervantes le debía de haber servido de modelo el caso histórico de los amores del sultán Murad III con una mujer oriunda de la isla de Corfú –según la mayoría de las fuentes. Su historia parece haberse contaminado por noticias relacionadas con la madre de Murad III –una veneciana de origen noble, de la casa Baffo, cautivada en un viaje a Corfú, adonde su padre fue enviado de gobernador».

¹⁰ No es difícil imaginar, por otra parte, que en un espacio enclaustrado como es el harén, algunas de las mujeres convertidas al islam hubieran continuado con algunas prácticas cristianas clandestinas. Es posible que, a fin de mantener la solidez de las apariencias, las creencias íntimas no fueran vistas como fundamentales en relación con la pública e imprescindible renuncia del cristianismo y adherencia al islam.

Con la nueva que me has dado,
 te prometo, a fe de moro
 bien nacido y bien criado,
 de guardarte aquel decoro
 que tú, mi bien, me has guardado;
 que los cielos, en razón
 de no dar más ocasión
 a los celos que has tenido... (vv. 2804-2811).

Cervantes nos enseña que, mediante su técnica narrativa de crear *personajes espejo*, la intensificación de los tópicos hasta el absurdo termina erosionando la función del estereotipo en la construcción de un imaginario colectivo. El estereotipo nos pone ante los ojos la fantasía engañosa del conocimiento, ofreciendo respuestas validadas por un asentimiento colectivo y previniendo la curiosidad y la duda. Al subvertir su verosimilitud mediante la exageración se abre una brecha hacia una representación de la realidad más compleja y más crítica. En este proceso de revisión de la mirada hacia el mundo islámico Cervantes usa a sus personajes Zoraida, Ricote, Ana Félix y Catalina de Oviedo como elementos que cuestionan y abren la ficción hacia la reflexión sobre asuntos de tanta importancia en la realidad del momento como lo son el tema morisco o un Mediterráneo bajo signo otomano.

Bibliografía

- Alcalá Galán, Mercedes, *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2009.
- «Ricote como personaje espejo», en «Los moriscos y su expulsión: nuevas problemáticas», epílogo escrito por 31 autores en un número especial de *Áreas: Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 30 (2011), pp. 149-157.
- Avilés, Luis, «El lenguaje oculto de Zoraida: tensión histórica y revelación narrativa en Cervantes», en *Morada de la palabra: homenaje a Luce y Mercedes López-Baralt*, 2 vols., ed. William Mejías López, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 2002, pp. 180-189.
- Brownlee, Marina, «Zoraida's White Hand and Cervantes' Rewriting of History», *Bulletin of Hispanic Studies*, 82.5 (dic. 2005), pp. 569-585.
- Canavaggio, Jean, *Cervantès*, Mazarine, París, 1986.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Real Academia Española, Madrid, 2004.
- *La gran sultana*, ed. electrónica Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1997.
- Cirot, Georges, «Le "cautivo" de Cervantès et Notre-Dame de Liesse», *Bulletin Hispanique*, 38 (1936), pp. 378-382.

- Garcés, María Antonia, *Cervantes en Argel. Historia de un cautivo*, Gredos, Madrid, 2005.
- Gerli, E. Michael, *Refiguring Authority: Reading, Writing, and Rewriting in Cervantes*, University Press of Kentucky, Lexington, 1995.
- Hegyí, Ottmar, «Cervantes y la Turquía otomana: en torno a *La gran sultana*», en ¿«¡Bon compañero, jura Di!»? *El encuentro de moros, judíos y cristianos en la obra cervantina*, ed. Caroline Schmauser y Monika Walter, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 1998.
- Hutchinson, Steven, «Fronteras cervantinas: Zoraida en el exilio», en *Variantes de la modernidad: estudios en honor de Ricardo Gullón*, ed. Carlos Javier García y Christina Martínez-Carazo, Juan de la Cuesta, Newark (Delaware), 2011, pp. 147-167.
- Márquez Villanueva, Francisco, *Personajes y temas del «Quijote»*, Taurus, Madrid, 1975.
- *Moros, moriscos y turcos de Cervantes: ensayos críticos*, Edicions Bellaterra, Barcelona, 2010.
- Moner, Michel, «Moros y cristianos en el *Quijote*: el caso de Zoraida, la mora cristiana (*Don Quijote* I, 37-42)», en ¿«¡Bon compañero, jura Di!»? *El encuentro de moros, judíos y cristianos en la obra cervantina*, ed. Caroline Schmauser y Monika Walter, Vervuert / Iberoamericana, Frankfurt / Madrid, 1998, pp. 49-61.
- Montaner Frutos, Alberto, «Zara/Zoraida y la Cava Rumía: historia, leyenda e invención», en *De Cervantes y el islam*, ed. Nuria Martínez de Castilla y Rodolfo Gil Benumeya, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2006, pp. 247-280.
- Oliver Asín, Jaime, «La hija de Agi Morato en la obra de Cervantes», *Boletín de la Real Academia Española*, 27 (1947-48), pp. 245-339.

El fenómeno de lo colectivo en *La Numancia* de Cervantes

HEINZ-PETER ENDRESS

Universidad de Freiburg, Alemania

En el presente trabajo tengo la intención de ocuparme del fenómeno o motivo de lo colectivo en *La Numancia*. Pienso que un análisis detenido de este fenómeno puede revelar ciertos aspectos desatendidos hasta ahora.

Lo colectivo, que se opone a lo individual o singular, constituye un hecho determinante en *La Numancia* y ello desde el principio hasta el final. Con palabras de Ricardo Doménech (1967:24): «El tema del cerco y la destrucción es de naturaleza colectiva, y como tal se dramatiza en la obra». Ya el título, *El cerco* o *La destrucción de Numancia*, remite a una totalidad colectiva, a saber, a la ciudad entera que los romanos quieren conquistar. Y el contenido esencial consiste en la colisión de dos pueblos o colectividades. Hermenegildo (1995:11) lo precisó hablando de «la dramatización de la lucha de las minorías aplastadas por las mayorías dominantes». El contraste o antagonismo entre las dos comunidades, que caracteriza la situación colectiva, determina los pensamientos y las acciones de los personajes de los dos campos así como la estructura global y la realidad estilística de la obra. Edward Friedman (1977:80) constató con razón que Cervantes «stresses the antithetical nature of the subject matter (...) through linguistic emphasis on antithesis» y da como ejemplos «amigo-enemigo», «justicia-injusticia», «la blanda Venus-el duro Marte», «falsedad-verdad», «victoria-derrota», etc. Y el antagonismo condiciona desde luego también los respectivos valores que son ante todo valores colectivos.¹ Los de los sitiadores romanos son valores militares: la disciplina, la fuerza, la eficacia y el proceder astuto. Los de los numantinos son el amor a la patria, la libertad, la justicia y el deseo de paz.

La pieza arranca con la presencia sobre el tablado de una de las dos comunidades: con el ejército romano. Escipión el Africano, su célebre general,

¹ Es verdad que con la valentía y la fidelidad, así como con el amor y la amistad encontramos entre los numantinos también unos valores individuales.

dirige una arenga a sus soldados para reprenderlos y para conseguir la renovación de sus costumbres. En este muy logrado fragmento retórico les exhorta a realizar un esfuerzo colectivo —«trabaje el dicurión como el soldado» (v. 331, ed. Marrast)—² y a cambiar su estilo de vida reemplazando la molicie y la pereza por la fortaleza, el espíritu combativo, la cordura y la diligencia. «La pereza, fortuna baja cría, dice, / la diligencia, imperio y monarquía» (vv. 159-160). Al llamamiento de Escipión le sucede el asentimiento colectivo de su ejército. Gayo Mario lo afirma: «El más mínimo de éstos cuida y piensa / de ofrecer sin revés a tu servicio / hacienda, vida, honra en sacrificio» (vv. 190-192). Un juramento de todos sella la promesa.

Si al principio, por tanto, los romanos ocupan concretamente la escena, al final de la primera jornada se presenta el partido opuesto, y ello de manera abstracta. Escipión había rechazado el ofrecimiento de paz de dos embajadores numantinos y decidido hacer construir un foso alrededor de la ciudad de Numancia. Entonces, para cerrar el acto, entran en escena España y el río Duero, dos figuras alegóricas que representan, en un nivel abstracto y superior, a la colectividad numantina. Se expresan con solemnes octavas. España se queja de la situación desesperada de los numantinos y pide ayuda. Y Duero no ve un remedio inmediato, pero remite como consuelo a la gloria futura de la España imperial. Constatamos que la realidad colectiva ocupa de continuo el primer plano.

No es posible, sin embargo, producir una buena literatura con lo colectivo exclusivamente. Normalmente la literatura vive de la creación de unos individuos, de unos ficticios individuos vivos, del destino de personajes particulares. Y así tenemos en y por los líderes de los dos campos, en Escipión y en Teógenes, unos grandes individuos. Pero en una pieza como *La Numancia* estos personajes deben quedar en estrecha relación con lo colectivo, lo que se garantiza si cumplen con una función representativa o simbólica.

La segunda jornada, algo más tarde, está consagrada enteramente a los numantinos. Una serie de individuos de primer orden, que representa la colectividad entera y que forma un bloque colectivo —justamente Teógenes, su líder, Caravino, cuatro gobernadores y el hechicero Marquino—, esta serie de numantinos se reúne en un consejo para deliberar sobre la situación manifiestamente sin salida de la ciudad. Se preguntan si existe un remedio y encargan a Marquino averiguar el desenlace del conflicto por medio de su arte mágico, con el resultado de que este último les profetiza el aciago destino final de Numancia.

² Sobre la dimensión retórica de este discurso véase mi artículo Endress (2001).

En medio de la guerra surgen también unos sentimientos «privados». Lo hacen más bien de pasada y tampoco sin relación con el contexto global. Se trata de la amistad entre Marandro y Leoncio y del amor entre el primero y Lira. Cervantes quiso sin duda crear una profundidad humana y, frente a lo colectivo, reforzar un poco lo particular. La prueba de este aserto se producirá en la tercera jornada cuando, en un apuro extremo, torturados por el hambre y amenazados por la muerte, los dos amigos deciden heroicamente penetrar por la noche en el campamento romano para llevar de comer a Lira. Y cuando una madre con su niño en brazos se lamenta amarga y desesperadamente:

¡Oh hambre terrible y fuerte,
cómo me acabas la vida!
¡Oh guerra, sólo venida
para causarme la muerte! (vv. 1720-1723).

Es un individuo con voz colectiva, por decirlo así.

En la cuarta jornada el acontecer cruel, inevitable y fatal —«el hado esquivo», «contrarios hados» o «el amargo sino» son las expresiones de los mismos personajes—, este acontecer se halla bajo los signos de la desesperación, del horror y de la muerte. Varía entre lo concreto, la situación de los diferentes personajes, y lo abstracto, los comentarios de las figuras alegóricas. Y se refleja en los sentimientos y las acciones de unos individuos bien conocidos por los espectadores (Teógenes, Marandro, Leoncio, y Escipión). Si al comienzo de la obra la colectividad romana entró en escena, al final asistimos a la ruina del pueblo numantino. Valbuena Prat (1968:21) habló de «la gran tragedia nacional de la colectividad, teniendo como protagonista la ciudad entera». Bajo la presión extrema se crea entre los numantinos una unanimidad sin falla que hace que antes que dejarse vencer por los romanos, prefieren cometer el sacrificio colectivo de sus vidas. El único superviviente, el muchacho Barriato, queda con vida, pero se arroja desde lo alto de la torre donde se había escondido. Con su heroico suicidio arrebató a Escipión el deseado triunfo de exhibirle en Roma. Se trata de la acción de un individuo, pero de un individuo que simboliza la totalidad colectiva de su pueblo. El comentario de Francisco Ynduráin (1963:26) en la introducción a su edición de *La Numancia* fue: «El episodio (...) tiene todo el aspecto de ser una creación legendaria y popular». Y así se realiza lo que Friedman (1977:80) llama «the concept of victory in defeat».

A esta última observación con respecto al individuo simbolizador quisiera agregar aun unas reflexiones generales sobre el fenómeno de lo colectivo.

Lo colectivo se distingue por una tendencia hacia lo general, lo genérico, lo simbólico y lo abstracto. Y esta tendencia tiene un efecto inmediato sobre la construcción de los personajes y sobre el *dramatis personae* en general. Los personajes están todos más o menos afectados por la categoría de lo general. Tienden a ser tipos (por ejemplo Escipión, un militar ejemplar, Teógenes, un heroico líder, Marandro, un amante sin tacha, etc.).

El conjunto del personal dramático se compone de tres planos. En el primer plano encontramos un número no muy grande de personajes que, según Doménech (1967:24), «viven individualmente» la cruel experiencia de la guerra. Como acabo de constatar, además de ser individuos, representan y simbolizan típicas partes de sus respectivas naciones. En el segundo plano aparecen las figuras alegóricas, o *morales* según la expresión de Cervantes en su prólogo. En la cuarta jornada, por ejemplo, damos con Enfermedad, Hambre, Guerra y Fama. Son unas abstracciones personificadas y a través de ellas, como bien dice Hermenegildo (1995:36), se manifiesta «el sentido generalizador de la tragedia».

El tercer plano, finalmente, lo ocupan lo que quisiera llamar unos personajes colectivos. A su manera son también la expresión de la tendencia generalizadora debida a la dimensión de lo colectivo. Es un nutrido número de personajes genéricos sin nombre propio. Surgen en grupos de dos o tres y representan en conjunto *cerca de un cuarto* del total de los personajes de la obra. En la mayoría de los casos *no* tienen la función de un coro que suele comentar o interpretar la acción desde fuera, sino que forman parte de la acción misma. Los une un interés común, una misma voluntad y un objetivo común. Ejemplos, entre muchos otros, son: los soldados romanos al principio que confirman la promesa de Gayo Mario o los dos embajadores numantinos que presentan una propuesta de paz. Según Jesús Maestro (1999:210) representan «un signo de humildad colectiva, que carece de identidad». Además entran en esta categoría los gobernadores numantinos que participan activamente en el consejo de guerra o, en la tercera jornada, las cuatro mujeres que, como con una sola voz, lanzan sus súplicas de defensa y de protección.

Todos estos personajes no hablan y actúan en nombre de su interés personal, sino del colectivo al cual pertenecen.

Unas breves palabras para terminar. En el Siglo de Oro es muy raro que el motivo de lo colectivo desempeñe un papel semejante en un drama. Otro

Bibliografía

- Doménech, Ricardo, «Ensayo preliminar», en *La destrucción de Numancia*, Miguel de Cervantes, Taurus, Madrid, 1967, pp. 7-37.
- Endress, Heinz-Peter, «Una breve plática de arenga les quiero hacer». Discursos y retórica en *La Numancia*, en *Volver a Cervantes. Actas del IV. Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, t. II, Palma de Mallorca, ed. Antonio Bernat Vistarini, Universitat de les Illes Balears, 2001, pp. 937-945 (artículo recogido en mi libro *Goethe y Cervantes y otros estudios cervantinos*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2009, pp. 187-201).

- Friedman, Edward, «*La Numancia* within structural patterns of Sixteenth-Century Spanish Tragedy», *Neophilologus*, 61 (1977), pp. 74-89.
- Hermenegildo, Alfredo, «Introducción», en *La destrucción de Numancia*, Miguel de Cervantes, Castalia, Madrid, 1995, pp. 9-39.
- Kirschner, Teresa J., *El protagonista colectivo en «Fuenteovejuna»*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1979.
- Maestro, Jesús, «*La Numancia* cervantina. Hacia una poética moderna de la experiencia», *Anales Cervantinos*, 35 (1999), pp. 205-221.
- Marrast, Robert, «Introducción», en *El cerco de Numancia*, Miguel de Cervantes, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 11-32.
- Valbuena Prat, Ángel, *Historia de la literatura española*, vol. 2, Barcelona, 1968, p. 21, cit. en De Armas, Frederick. A.: «Classical Tragedy and Cervantes' *La Numancia*», *Neophilologus*, 58 (1974), p. 34.
- Ynduráin, Francisco, «Introducción», en *La Numancia*, Miguel de Cervantes, Aguilar, Madrid, 1963, pp. 14-32.

célebre ejemplo será, cuarenta años más tarde, *Fuenteovejuna* de Lope de Vega. Teresa Kirschner (1979) estudió esta comedia bajo nuestro aspecto.

Con sus indicaciones de lugares ya los títulos de *Numancia* y *Fuenteovejuna* remiten a aconteceres que conciernen a unas colectividades. Después de que el malvado Comendador Fernán Gómez de Guzmán haya constantemente tratado con desprecio y brutalidad a los habitantes, y sobre todo a las mujeres, de Fuenteovejuna, la comunidad entera se rebela haciéndose cargo de una acción de castigo. Los aldeanos se reúnen en un consejo, deciden matar al Comendador, pasan colectivamente a la ejecución de lo decidido, pues reivindicar el tiranicidio y acaban por obtener la absolución real, tras haber respondido, aun bajo la tortura, como un solo hombre «Fuenteovejuna lo hizo». Como en *La Numancia* el pueblo forma un colectivo unido. Está reunido con firmeza y se defiende contra las humillaciones por parte del tirano. Como en *La Numancia* unos pocos personajes representan y sugieren todo un grupo o una masa. Por ejemplo cuando en el primer acto se da la festiva bienvenida al Comendador, o en el segundo a propósito de la boda de Laurencia y Frondoso. Pero a diferencia de *La Numancia* los individuos son globalmente más importantes en *Fuenteovejuna*, donde el grupo va constituyéndose poco a poco para culminar en el tercer acto con la junta de los pueblerinos y la matanza del Comendador. Pero sea como sea, en los dos casos los sucesos y las acciones que cometen o padecen las respectivas comunidades se sitúan bajo el signo de lo colectivo.

La casa de los celos y selvas de Ardenia y la propuesta cervantina de la multiplicidad espacial

AURELIO GONZÁLEZ

El Colegio de México

Probablemente la obra que ha tenido una recepción más difícil y comentarios más ácidos por parte de la crítica moderna es *La casa de los celos y selvas de Ardenia* (Zimic 1973:51-57), en algún momento se ha pensado que podría ser una apresurada y deficiente refundición de *El bosque amoroso*, comedia mencionada en la *Adjunta del Parnaso* (*Teatro completo*, p. 107). Más recientemente la comedia se ha empezado a ver desde otra perspectiva y se ha mostrado que posiblemente el rechazo se deba a que la obra se aleja de lo que se esperaría dentro de los parámetros habituales del teatro áureo, pero que tiene una coherencia interna, muy en la línea de las propuestas literarias y teatrales cervantinas.

El planteamiento temático que presenta *La casa de los celos* es difícil y desde luego muy heterodoxo, pues en ella se reúnen personajes salidos de la épica *Chanson de Roland*, pero desde la visión e interpretación de Ariosto y Boiardo, con el mago Merlín y Bernardo del Carpio, con una doncella guerrera como Marfisa, pastores enamorados dignos de una égloga bucólica, junto a un rústico pastor, un vizcaíno que hace del equivalente al gracioso, seres mitológicos como Venus y Cupido y una serie de alegorías que van de la Curiosidad a Castilla. Los temas y motivos, muchos de ellos tomados de la tradición literaria que llegaba al Barroco, estructuran una multifacética historia de amor, celos, fama, honor, vasallaje y exaltación castellanista. Por otro lado también es una comedia de tramoya y magia donde las apariciones y desapariciones configuran los cruces de una triple trama y el endecasílabo y los juegos lingüísticos abundan y el punto de vista paródico de las tradiciones caballerescas y pastoriles determina

la perspectiva dramática. Indudablemente una obra difícil de digerir para la ortodoxia crítica, sobre todo la de derivación decimonónica.

Por otra parte también hay que tomar en cuenta en la interpretación de esta comedia, como han dicho Sevilla Arroyo y Rey Hazas (*Teatro completo*, p. xix) hablando en general de la obra dramática de Cervantes, que un elemento fundamental

para perfilar la originalidad de la comedia cervantina es el de su relación con la de Lope (...). De hecho las archimanidas dos épocas de su dramaturgia se diferencian básicamente por el hecho de ser prelopesca una, la primera, anterior al advenimiento del Fénix, pues, y lopesca, en mayor o menor medida, la otra.

Por su parte Juan Bautista Avallé Arce (1959:419) matiza ese planteamiento y considera que en el teatro cervantino reunido en el volumen de 1615 existe una «voluntaria imitación de las comedias de Lope, pero una imitación, sin embargo que tiende hacia los efectos de la parodia». Y yendo más lejos, pero desde otra perspectiva, Jean Canavaggio considera que *La casa de los celos* está al margen de las propuestas teatrales de Lope, y tal vez también *El laberinto de amor*.

Por mi parte, tomando en cuenta el propósito cervantino de publicar unas «comedias nunca antes representadas», me parece descabellado suponer —por el interés de nuestro autor por el teatro y por el evidente plan de organización que se percibe en los entremeses— que Cervantes simplemente recogió para publicar algunas de las comedias que tenía escritas más o menos reformuladas; creo que es más factible y realista pensar que la selección de las comedias y su ordenamiento y, en dado caso, revisión o reescritura fueron meditados de acuerdo con un plan teatral en el que indudablemente habría una respuesta a la propuesta lopesca dominante, pero también novedades que se alejaban de lo establecido por la Comedia nueva:

Cervantes, tal vez buscando el éxito del que le había privado la revolución que significó la comedia nueva, se apoyara para la selección de sus comedias destinadas a la imprenta, en las temáticas en boga entre el público y que encontramos en otros géneros como el Romancero nuevo, que hay que entender como una propuesta revitalizadora de una tradición y en este sentido Cervantes, fiel a sus ideas, estaría por una parte asimilando la propuesta de Lope y por otro desarrollándola en forma acorde con sus ideas e intereses personales (González 1999a:80).

Y en este sentido la temática caballeresca y/o la pastoril estaban muy presentes en el gusto del público, pero también las visiones satíricas y paródicas de esos temas.

Aunque solo conocemos la comedia desde que aparece en la mencionada publicación: *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1615), se han hecho diversas conjeturas sobre su posible fecha de composición; así, Schevill y Bonilla proponían 1587 (siendo para ellos la más antigua), Buchanan la ubica en 1601 y Astrana Marín (1614) y Cotarelo Valledor (1615) (Canavaggio 1977:19) casi hacen coincidir su composición con la publicación, o sea las opiniones van de que sea la primera de las comedias posteriores a *La Numancia* y a los *Tratos de Argel* a que sea de hecho la última en ser escrita. Por su parte Sevilla y Rey Hazas argumentan que «la literatura ariostesca y boiardiana que le sirve de soporte principal se pone de moda hacia 1585, el mismo año, significativamente, en que Cervantes demostraba sentirse atraído también por el mundo de la bucólica, pues publica en él su primera obra, la *Galatea*, una novela pastoril» (Rey Hazas y Sevilla Arroyo 1997:xxxii-xxxiii) y continúan señalando que ese año también es muy importante para la recuperación literaria de la figura de Bernardo del Carpio por lo que debió escribirse muy poco después de ese año. También para Canavaggio (1977:220), por su estructura y tipo de personajes la comedia corresponde más a una dramaturgia antigua.

La comedia presenta muchas facetas interesantes para su análisis y mejor comprensión si se deja atrás un punto de vista de dramaturgia áurea (temática y espectacularmente hablando) muy ortodoxo. Aquí trataremos de mostrar la complejidad espacial de la comedia (que no caos deshilvanado de escenas) y algunas relaciones con elementos temáticos que le dan unidad a la obra.

Al usar la evocación desde el texto, el teatro del Siglo de Oro utiliza para crear el espacio lo que Pfister (1988:16 y 267) ha llamado una «escenografía de palabras» o un «espacio hablado», evidentemente esta forma de crear un espacio no es objetiva sino subjetiva, ya que se cargará en la visión del personaje de sus intereses, valoraciones e interpretaciones de la realidad, con lo cual este espacio adquiere significado más allá de la construcción del mismo como un simple ámbito para el movimiento de los actores.

También hay que tener en cuenta la libertad espacial de Cervantes, pues, como ha dicho Canavaggio, para él, el espacio no es un espacio real que se pueda jalonar a la manera de una estacada precisa, es un espacio metafórico

¹ «N'est pas un espace réel que l'on puisse jalonner à la façon d'un enclos. C'est un espace métaphorique né d'actions fictives, puisqu'engendrées elles mêmes par un dialogue» (Canavaggio 1977:206).

² Sobre esta relación pueden verse algunos de mis trabajos sobre diversos autores del Siglo de Oro y en especial sobre Cervantes: *El gallardo español* (1993), *El laberinto de amor* (1998), *Los baños de Argel* (1999b), *La entretenida* (2001c), *Pedro de Urdemalas* (2001a), *El laberinto de amor* y *La casa de los celos* (2001b), *entremeses* (2003 y 2004b), *espacio teatral* (2001d y 2004a).

³ Todas las citas están tomadas de la edición antes mencionada de Sevilla Arroyo y Rey Hazas, en adelante solamente indico entre paréntesis el número de jornada en romanos y el verso en arábigos.

nacido de acciones ficticias en cuanto ellas mismas son generadas por un diálogo.¹ Desde esta perspectiva hay una relación directa que se establece entre el texto dramático y su organización visual: el espacio escénico, espacio en el cual se objetivará el texto dramático al representarse a través de un texto espectacular (el montaje), lo que hace que dichos espacios adquieran una dimensión estructurante de la obra.² Así, hablaremos del espacio dramático como el espacio de la ficción, el espacio escénico como el espacio del tablado o escenario donde sucede la acción y del espacio teatral como aquel que involucra tanto al espacio de la representación como al que ocupa el público.

La acción de *La casa de los celos* y *selvas de Ardenia* se inicia en un espacio dramático que en pocos versos se crea como el palacio de Carlomagno. En él se ubicarán en distintos momentos los Reinaldos, Roldán, Galalón, caballeros en conflicto, y Carlomagno. A partir de la lectura de un libro por el mago Malgesí, el espacio dramático se expande para la llegada de Angélica. Así nos lo pide la detallada acotación cervantina:

Apártase MALGESÍ a un lado del teatro, saca un libro pequeño, pónese a leer en él, y luego sale una figura de demonio por lo hueco del teatro y pónese al lado de MALGESÍ; y han de haber comenzado a entrar por el patio ANGÉLICA, la bella, sobre un palafrén, embozada y la más ricamente vestida que ser pudiere; traen la rienda dos salvajes vestidos de yedra o de cáñamo teñido de verde; detrás viene una DUEÑA sobre una mula con gualdrapa; trae delante de sí un rico cofrecillo y a una perrilla de falda; en dando una vuelta al patio, la apean los salvajes, y va donde está el EMPERADOR, el cual, como la vee, dice (I, v. 185).³

La entrada de Angélica y su espectacular séquito solo puede ser por el patio pues llega cabalgando, este recurso, aunque llamativo sí se empleaba en el teatro de corral y «la subida de la actriz al tablado se hacía ante los ojos de los espectadores, aprovechando una rampa o palenque adosado a aquel de antemano» (Granja 1989:107). De esta manera el espacio dramático del palacio de Carlomagno ahora incluye al público, y no solo eso, además se ha creado un espacio más con la apertura del escotillón en el tablado, además la aparición de los demonios podía ser sorpresiva, utilizando trampolines que permitían alzarse al personaje sobre el nivel de las tablas e ir acompañado de ruidos o llamas. Esta creación espacial además de sorprender al público caracteriza el poder de Malgesí, mago y hechicero que protege a Reinaldos.

El gusto por el color verde, tan habitual en las indicaciones de vestuario de Cervantes, la ornamentación vegetal de tipo naturalista, que se aleja de las selvas de Ardenia del *Orlando* y adquiere nuevos simbolismos que nos remiten a la fuerza de los celos que será uno de los *leitmotiv* de la comedia (Canavaggio 1975:137-143). Por otra parte, se trata de crear en primer lugar con esta entrada de Angélica un mundo caballeresco, mágico y ficticio, que pueda permitir la admiración, pero también a la larga la sonrisa de la parodia inteligente.

El espacio de la comedia a pesar de su apariencia realista está mas cerca del lugar simbólico y de la metáfora literaria:

C'est une architecture identique que met en jeu *La casa de los celos*. Engagée et suspendue dans le lieu conventionnel qu'est le palais de Charlemagne, l'action se déroule dans le cadre ambigu de l'Ardenne: forêt concrète, en un sens, qui renvoie à une réalité géographique; forêt symbolique, en même temps, puisqu'elle recèle en son sein la Demeeure de la Jalousie et que magicien, allégories et divinités mythologiques s'y donnent rendez-vous (Canavaggio 1977:312).

A continuación la acción se desplaza a un nuevo espacio dramático que será creado por dos mecanismos, por un lado las palabras de un nuevo personaje que entra: Bernardo del Carpio, el héroe épico castellano, y la presencia del padrón de Merlín,⁴ esta columna «de mármol jaspeado» tendrá más adelante implicaciones espaciales espectaculares. El espacio se crea así con una «escenografía de palabras»:

BERNARDO. Dicen que estas selvas son
donde se hallan contino,
por cualquier senda o camino
venturas de admiración,
y que en la mitad o al fin,
o al principio, o no sé dónde,
entre unos bosques se esconde
el gran padrón de Merlín (I, vv. 371-378).

Una vez creado el espacio dramático de las selvas de Ardenia, este nuevamente se expandirá, la acotación dice así:

⁴ *Padrón (Cov.)*: «Llaman una columna sobre la cual se pone alguna escritura, que conviene ser publica y perpetua».

Échase a dormir BERNARDO junto al padrón de MERLÍN, que ha de ser un mármol jaspeado, que se pueda abrir y cerrar, y a este instante parece encima de la montaña el mancebo ARGALIA, hermano de ANGÉLICA la bella, armado y con una lanza dorada (I, v. 415).

El escenario de los corrales tenía como decorado espectacular, posiblemente el más importante y usado, el «monte» o «montaña» que podía ser una rampa con escalones por la que podían bajar, o rodar, los personajes desde el primer corredor, o simplemente el término podía hacer alusión al primer corredor decorado con ramas y falsas rocas haciendo que pareciera la cumbre de la montaña y en cuyo caso no se podía bajar al tablado si no era descolgándose. Este podría ser el caso, ya que Argalia no desciende sino que vuelve a entrar por una de las puertas del primer corredor, sin embargo más adelante se comprobará que efectivamente tiene que tratarse de una rampa. El espacio se ha expandido, manteniendo al personaje de Bernardo durmiendo al pie de la columna, y presentando al antagonista en la cima de la montaña, con los respectivos valores que da el arriba y abajo.

Cuando entran al tablado los demás personajes se crea un nuevo espacio metafórico en las selvas de Ardenia, ya no es solamente el espacio del combate con Argalia o de los celos, ahora es el punto de contacto con el trasmundo, la magia y las profecías políticas merlinianas y por este nuevo espacio en el padrón desaparecerá Bernardo, dejando libre el espacio de la selva para la llegada de Reinaldos y Roldán:

Éntranse todos, sino es BERNARDO, que aún duerme; suene música de flautas tristes; despierta BERNARDO, ábrese el padrón, pare una figura de muerto, y dice:

ESPÍRITU. Valeroso español, cuyo alto intento
de tu patria y amigos te destierra,
vuelve a tu amado padre el pensamiento,
a quien larga prisión y oscura encierra (I, vv. 483-486).

El espíritu profetiza los futuros triunfos castellanos. De nuevo aparecen los dos caballeros antagonistas y enamorados de Angélica quienes se enfrentarán en un duelo, aunque no lograrán herirse por el efecto espectacular de

las llamas saliendo por el escotillón que comunica con el hueco bajo el «teatro», nuevamente es un acercamiento de lo mágico, pues se oirá el espíritu de Merlín y saldrá Bernardo por el padrón por donde se había ido. Se mantiene el mismo espacio, pero un nuevo efecto espectacular que implica maquinaria teatral desplaza la acción hacia otro espacio: «*Vase retirando ROLDÁN hacia atrás, y sube por la montaña como por fuerza de oculta virtud*» (I, v. 795). Para cumplir con esta indicación cervantina «Roldán habría tenido que salir con unos galones de tela reforzada en los hombros (las *hombrillas*), a los que disimuladamente habrían sido enganchados dos bastones finos de hierro invertidos (que se llamaban *garabatos*); una maroma, una polea y un contrapeso de plomo ocultos a la vista del espectador» (Granja 1989:108). La dificultad estriba en cómo colocar disimuladamente la cuerda sin que el espectador lo note. No hay que olvidar que los teatros del Siglo de Oro contaban con máquinas escénicas —tramoyas— que consistían básicamente en un juego de poleas, en una grúa y en un artefacto con cuerdas con los que se podía levantar o hacer descender a los actores o desaparecerlos de la vista del público a través de los escotillones calados en el escenario. En el «Prólogo» a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, Cervantes habla con nostalgia de la edad de oro del teatro en tiempos de Lope de Rueda, cuando «no había en aquel tiempo tramoyas, no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro (...) ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas.» (*Teatro completo*, p. 8) A pesar de esta nostalgia y la crítica que hace a la tramoya, Cervantes no puede sustraerse a la espectacularidad que permite la maquinaria, y mucho menos cuando la obra se desplaza a los terrenos de lo maravilloso y la magia y así «la empleó en alguna de sus obras, y muy especialmente en *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, obra que debe mucho a la tradición cortesana, tanto en su vertiente de fasto como en la de las églogas teatrales pastoriles-mitológicas» (Ferrer 1991:98).

A continuación, después del duelo interrumpido, la acción nuevamente se desplaza espacialmente al primer corredor, pues la acotación nos dice que:

Sube BERNARDO por la peña arriba, siguiendo a ROLDÁN, y va tras él REINALDOS. Sale MARFISA, armada ricamente; trae por timbre una ave Fénix y una águila blanca pintada en el escudo, y, mirando subir a los tres de la montaña, con las espadas desnudas y que se acaban de desaparecer, dice:

MARFISA. ¿Si se combaten aquellos?
 Si hacen, ponerlos quiero
 en paz, si fuere posible (I, vv. 802-804).

La acción de la primera jornada termina con la subida de Marfisa a la montaña y su posterior descenso siguiendo a los dos caballeros. Ella, personaje orlandiano y prototipo de la mujer guerrera, es quien pone paz al combate y se marcha con Bernardo.

Estableciendo una continuidad en el espacio dramático, la segunda jornada se inicia en el mismo lugar: la montaña, solo que los personajes que aparecen son otros: dos pastores. Esta combinación de caballeros y pastores, bajo la imagen de realidad, y lo que implica de relación en el ámbito amoroso de lo pastoril y lo caballeresco, no le es ajena a Cervantes, simplemente recuérdese en el *Quijote* la relación entre el hidalgo manchego, real, pero travestido de caballero andante, dialogando en los caminos de la Mancha con los literarios pastores enamorados. «Sale LAUSO, pastor, por una parte de la montaña, con su guitarra, y CORINTO, por la otra, con otra» (II, v. 898). Clori y Rústico, los otros pastores enamorados, también aparecerán bajando por el mismo lugar, ya sea recogiendo flores o cantando.

Hasta ahora las acciones se han desarrollado en un espacio mimético, esto es no se hace alusión, por medio de la descripción, a otro espacio donde suceden acciones (espacio diegético) aunque se intuye otro espacio, un espacio extensivo, por ejemplo cuando los personajes suben al monte y luego regresan por el tablado. La existencia de un espacio mimético conlleva, al menos como posibilidad, la existencia de un espacio diegético, esto es un espacio más o menos contiguo no representado. Este espacio no será el del desplazamiento y de las acciones de los personajes ante los ojos del espectador, sino el espacio de la descripción de un observador-personaje que, desde una posición privilegiada por el dramaturgo en su texto dramático con un punto de vista particular, puede ver lo que está oculto para el público.

Pero el espacio extensivo no es necesariamente diegético, también puede ser mimético, aunque su percepción no sea visual, sino por lo general auditiva y su existencia simplemente lógica. ¿Qué queremos decir con esto? Es lógico que si existe una puerta, esta comunica a otro espacio, ya sea una habitación, un patio, una calle o un espacio misterioso, incluso sobrenatural, similar al ámbito infernal bajo los escotillones por donde aparecen los diablos. Ese

espacio no se ve, pero se supone, y en él pueden tener lugar acciones que son pertinentes para la trama. El caso más claro es cuando se oyen las voces de alguien que desde el exterior quiere entrar a un espacio cerrado nuevo, como el interior de una casa, aunque la representación puede ser a la inversa y el público ver a un grupo de personajes que desde la calle quieren entrar a una casa y desde el interior de esta se escuchan voces que niegan el paso. Este espacio extensivo es un espacio que por lo general se puede crear, desde el espacio mimético por la referencia explícita (ir a..., ir a buscar algo, traer o llevar algo, retirarse a su habitación, etc.) y desde el espacio extensivo por el sonido ya sea de voces, música o cualquier otro efecto sonoro.

Este lugar complementario de la lógica espacial o espacio extensivo puede entenderse, como lo hace Corvin (1997:203-204), desde la modalidad en su funcionamiento: por un lado desde el punto de vista de su dimensión real (bajo la forma de gestos y movimientos del actor en las tres dimensiones: altura, anchura y profundidad) en el escenario, y desde una dimensión virtual por la evocación, tanto de palabra como de gestos, de espacios ausentes de varios tipos: en primer lugar, un espacio invisible, pero coextensivo del espacio escénico (hoy ocupado por los bastidores y desahogos, y antes por el vestuario y demás cámaras ocultas a la vista del público).

En *La casa de los celos* este espacio extensivo cobra realidad cuando se han ido los pastores con Angélica y entra Reinaldos expresando sus quejas. El espacio dramático de las selvas de Ardenia se expande y se oyen «*crujidos de cadenas, ayes y suspiros dentro*» (II, v. 1243). Este espacio lo podemos suponer tras una de las puertas del nivel del tablado y puede estar cubierto por una cortina. El espacio debe ser terrible según se construye por el referente sonoro, en un momento se corre la cortina y «*descúbrese la boca de la sierpe*» (II, v. 1258). Esta sierpe posiblemente correspondería también con la idea de una apariencia, la cual se distinguía de los decorados «principalmente por el hecho de que mientras estos tenían como objetivo principal crear sinécdoticamente la ilusión de un determinado espacio (...), las apariencias desempeñaban más bien la doble función de despertar la admiración del público y de ilustrarlo» (Ruano de la Haza y Allen 1994:449). Por la boca de este dragón aparecerá primero Malgesí y después, acompañadas por música triste las distintas alegorías: Temor, Sospecha, Curiosidad, Desesperación y Celos que derrumban y destruyen a los enamorados, así, el espacio creado refuerza la trama y le da nuevas dimensiones. Sin embargo, en juego espacial amplio, a pesar de que

se ha descubierto la sierpe sigue existiendo el espacio extensivo tras de ella y nuevamente será desde el interior del vestuario que se oye una voz, es la de Merlín conminando a Malgesí a retirarse (II, v. 1348).

Cuando Malgesí se retira hay un nuevo recurso espectacular. La acotación no es clara, pues puede interpretarse que el carro de fuego aparece en la montaña o con los leones de la montaña: «*Parece a este instante el carro [de] fuego, de los leones de la montaña, y en él la diosa VENUS*» (II, v. 1373). El uso de «leones» en la escena del Siglo de Oro es muy frecuente, pero como ha mostrado convincentemente Ruano de la Haza, debía de tratarse de actores disfrazados con pieles y cabezas. Este caso sirve para introducir un nuevo elemento temático: los dioses mitológicos y desde luego Venus tiene que hacerlo de una forma espectacular: en un carro tirado por leones y como necesita a su hijo Cupido este tendrá su aparición con el recurso espectacular más popular del teatro de corral y palaciego: la «nube», una invención en que se bajaba y subía a los actores, y que era la forma más popular de la tramoya, término general que, como ya hemos dicho, también designaba a las máquinas teatrales en general.

El uso de maquinaria como la tramoya es un recurso conectado directamente con la espectacularidad de la obra y esencial en un espacio dramático,⁵ construido desde el texto, en el cual la magia es posible. El espacio de la ficción debe hacer verosímil este tipo de situaciones y aceptable la presencia de los personajes alegóricos antes mencionados. Todo esto debía provocar resonancias en algunos espectadores de lecturas anteriores de novelas pastoriles o evidentemente de los textos ariostescos. En el resto de los espectadores la sugerencia era lo suficientemente fuerte como para permitirle imaginar un espacio novelesco maravilloso lo suficientemente atractivo como para fijar su atención. Así es que aparece Cupido quien desciende al tablado en una nube: «*Suena música de chirimías, sale la nube y en ella el dios CUPIDO vestido y con alas, flecha y arco desarmado*» (II, v. 1403). La «nube» implicaba el uso del «pescante» y la «canal», el primero sostenía la parte que subía y bajaba por medio de cuerdas y poleas, corriendo por la hendidura, la «canal», hecha en un madero grueso. El actor se colocaba en la nube en el corredor del primer piso, la plataforma estaba cubierta por una cortina, así que el público no veía al actor cuando se situaba en ella.

Finalmente en este juego de multiplicación de espacios que apoyan la estructura mágica de la comedia los personajes y alegorías aparecen y desaparecen:

⁵ *Tramoya* (Aut.): «Máquina que usan las farsas para la representación propia de algún lance en las comedias, figurándole en el lugar, sitio, o circunstancias, en que sucedió con alguna apariencia de papel, que representa el que viene en ella. Ejecútase por lo regular adornada de luces, y otras cosas para la mayor expresión, y se gobierna con cuerdas o tornos».

Parece ANGÉLICA, y va tras ella ROLDÁN; pónese en la tramoya y desaparece, y a la vuelta parece la MALA FAMA, vestida como diré, con una tunicela negra, una trompeta negra en la mano, y alas negras y cabellera negra (II, v. 1639).

Aunque Cervantes se refiere a esta maquinaria como «tramoya» lo más probable es que fuera una forma primitiva de la tramoya y más sencilla que el «bofetón» que por lo general estaba instalado en el vestuario, se trataría de la llamada «devanadera» que sería una especie de pirámide invertida encajada en el tablado y manejada en el vértice inferior por unas cuerdas (Ruano de la Haza y Allen 1994:471-486).

Como se ha visto hasta ahora es claro que «la escenografía de *La casa de los celos* es más compleja que la de ninguna otra obra cervantina (...) parece ser una comedia destinada a representarse en un teatro palaciego, teatro que todavía no se había creado en la época en que escribía el dramaturgo [1580-1590]» (Varey 1987:214-215). Sin embargo, Agustín de la Granja (1989:109, n. 23) piensa que «no sólo *La casa de los celos* fue, efectivamente representada, sino que Cervantes colaboró, de alguna manera, en la dirección escénica de esta comedia». Toda la segunda jornada sucede en las selvas de Ardenia y su línea conductora son los celos, sin embargo, la espacialidad se multiplica gracias a los recursos espectaculares mencionados.

La tercera jornada se inicia con los pastores que habían cerrado la segunda jornada festivamente a la partida del carro de Venus que desaparecería por uno de los vestuarios y se cubriría con una cortina. El lamento y las quejas serán ahora de los pastores rechazados: Lauso y Corinto y no de los caballeros. Paralelamente al inicio de la II jornada con los pastores, la tercera se inicia también con los pastores, seguidos después por la entrada de los caballeros. Nuevamente el espacio adquiere otra dimensión cuando «*parece REINALDOS por la montaña*» (III, v. 1937). Claramente la aparición por ese practicable es para crear la sensación de distancia, lejanía, al tiempo que establecer la diferencia entre los personajes. La trama ha retomado el contexto del principio y nuevamente están en escena el emperador Carlomagno y el traidor Galalón. Poco después la expansión del espacio dramático se da en la otra dirección del espacio escénico, esto es hacia el frente del tablado, y nuevamente creando un espacio teatral en el que está involucrado el espectador: «*Entra MARFISA y BERNARDO, a caballo*» (III, v. 2181).

Más adelante se repetirá el juego de apariciones, desapariciones y sustituciones con diversos personajes, por medio del bofetón o más posiblemente

de la devanadera (llamada simplemente, como hemos dicho, tramoya por Cervantes), siempre en la búsqueda infructuosa de Angélica.

Retírase FERRAGUTO, y, puesto en la tramoya, al tirarle Roldán una estocada, se vuelva la tramoya, y parece en ella ANGÉLICA, y ROLDÁN, echándose a los pies della; al punto que se inclina, se vuelve la tramoya, y parece uno de los SÁTIROS, y hállese ROLDÁN abrazado con sus pies (III, v. 2288).

Es el momento de establecer la relación de Bernardo con España y el recurso nuevamente es el sueño:

BERNARDO. Bien dices, aunque el sosiego
pocas veces le procuro,
con todo, a este peñón duro
el sueño y cabeza entrego.

Échase a dormir. Sale por lo hueco del teatro CASTILLA, con un león en la una mano, y en la otra un castillo (III, vv. 2450-2454).

La alegoría de Castilla saldría por el escotillón, pero a diferencia del diablo de la primera jornada no podría ser de manera violenta. Además poco después de su diálogo, Bernardo se irá con Castilla por el escotillón que para esta aparición y desaparición tendría probablemente una rampa con peldaños o una escalera.

Finalmente el juego de espacialidad se ubica en la parte estable del escenario del corral, esto es las puertas y así «corre ANGÉLICA y entra por una puerta, y REINALDOS tras ella; y, al salir por otra, haya entrado ROLDÁN, y encuentra con ella» (III, v. 2604).

Después de una serie de apariciones y desapariciones de Roldán, Reinaldos y Angélica empleando la nube y los escotillones y la entrada de Carlomagno y Galalón la comedia culmina con la aparición de un ángel («parece un Ángel en una nube volante», III, v. 2693) que le pronostica a Carlomagno su derrota inicial contra los moros en España y después su triunfo general, con lo cual Angélica será para aquel que se distinga más en la lucha contra los moros: «Suenan chirimías, y dase fin a la comedia» (III, v. 2756).

Según Ynduráin, no hay nada que pueda salvar este texto de la más absoluta repulsa, sin embargo,

en cualquier caso, *La casa de los celos* es una comedia mucho más interesante, sugestiva, unitaria y bien construida de lo que la incomprensión de numerosos críticos había sostenido hasta hace poco tiempo, a causa de una óptica de análisis totalmente desenfocada, y sus quilates metaliterarios, paródicos, cómicos y humorísticos, sus valores épicos y sus complejidades escénicas y espectaculares merecen, en cualquier caso, un aprecio estético y dramático muy superior, que haga justicia crítica con ella y con su autor (Rey Hazas y Sevilla Arroyo 1997:XLVII).

Por otra parte en la comedia, a pesar de su aparente oscuridad hay una línea conductora y una unidad temática: el motivo del «absurdo humano» (Lewis-Smith 1991:127-136 y 1992:93-104).

También hay que pensar que dentro de su experimentalismo Cervantes se aproxima a conceptos novedosos y así, su técnica «in *La casa de los celos* is a deviation from the historical and the realistic and an escape into literary multiperspectivism. Castilla walks on stage to prophesy and Carlomagno seeks the aid of a magician. The macrocosm here is the world of literature; the microcosm is the ninth-century empire of Charlemagne» (Friedman 1981:123). «In *La casa de los celos*, Cervantes offers a puppet show in which he accentuates the characters' strings, and thus the efforts of the puppeteer are made part of the show» (Friedman 1981:132).

Con una mentalidad, un gusto y una estética plenamente imbricados en el Barroco Cervantes crea en *La casa de los celos* algo distinto y por tanto hay que observarlo con ojos nuevos: «No estamos presenciando una comedia de materia caballeresca, con sus desfiles, embajadas, palacios y reyes, emperadores, luchas y encantamientos. Si no que ese mundo, que será tratado, como todos saben, de una manera grotesca y burlesca, ahora se le sitúa en una zona poética» (Casalduero 1974:60).

Para terminar creo que podemos recordar el verso de romance con el que se cierra la segunda jornada, pues a un lector poco prejuiciado y desde luego a un espectador, tal vez mejor de nuestro siglo que del de Cervantes, la comedia lo deja en la misma circunstancia: «MARFISA: ¡Pensativo iba Roldán!» (II, v. 1802).

Bibliografía

- Avalle Arce, Juan Bautista, «On *La entretenida* of Cervantes», *The Modern Language Notes*, LXXIV (1959), pp. 418-421.
- Canavaggio, Jean, «Le décor sylvestre de *La casa de los celos*: mise en scène et symboles», en *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, t. I, ed. H. Vidal Sephiha, Éditions Hispaniques, Paris, 1975, pp. 137-143.
- *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, PUF, París, 1977.
- Casalduero, Joaquín, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Gredos, Madrid, 1974.
- Cervantes, Miguel de, *Teatro completo*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Planeta, Barcelona, 1987.
- Corvin, Michel, «Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo», en *Teoría del teatro*, comp. M. C. Bobes, Arco/Libros, Madrid, 1997, pp. 203-204.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. I. Arellano y R. Zafra, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert / Real Academia Española / CECE, Madrid, 2006.
- Diccionario de Autoridades*, 3 vols., Gredos, Madrid, 1969.
- Ferrer, Teresa, *La práctica cortesana de la época del emperador a Felipe III*, Tamesis, London, 1991.
- Friedman, Edward H., *The Unifying Concept: Approaches to the Structure of Cervantes' «Comedias»*, Spanish Literature Publications, York, SC, 1981.
- González, Aurelio, «Doble espacio teatral en *El gallardo español* de Cervantes», en *El escritor y la escena*, ed. Y. Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1993, pp. 95-103.
- «Espacio y movimiento en el teatro cervantino: *El laberinto de amor*», en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO*, t. I, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1998, pp. 735-740.
- «Las Comedias: el proyecto dramático de Cervantes», en *Cervantes 1547-1997. Jornadas de investigación cervantina*, ed. A. González, El Colegio de México, México, 1999a, pp. 75-85.
- «Los baños de Argel. Espacio e ideología», en *El escritor y la escena VII. Dramaturgia e Ideología*, ed. Y. Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1999b, pp. 109-118.
- «Los espacios de *Pedro de Urdemalas*», en *Calderón: innovación y legado*, ed. I. Arellano y G. Vega García-Luengos, Peter Lang, Nueva York, 2001a, pp. 179-189.
- «Espectacularidad en dos comedias cervantinas con espacios italianos: *El laberinto de amor* y *La casa de los celos*», en *Cervantes en Italia*, ed. A. Villar Lecumberri, Asociación de Cervantistas, Palma de Mallorca, 2001b, pp. 155-163.
- «Espacio y construcción dramática de *La entretenida* de Cervantes», en *Actas del V Congreso Internacional Siglo de Oro*, ed. Ch. Strosetzki, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2001c, pp. 635-641.
- «El manejo del espacio teatral en las comedias cervantinas», en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, t. II, ed. A. Bernat Vistarini, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2001d, pp. 947-964.
- «Espacios entremesiles cervantinos», en *Estudios del teatro áureo. Texto, espacio y representación*, ed. A. González, S. González, A. Mejía, M. T. Miaja y L. von der Walde, Universidad Autónoma Metropolitana / El Colegio de México / AITENSO, 2003, pp. 387-393.
- «Espacio y dramaturgia cervantina», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. M. L. Lobato y F. Domínguez Matito, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2004a, pp. 897-904.
- «Espacio y representación del teatro de Cervantes: la gala del entremés», en *Guanajuato en la geografía del Quijote. XIV Coloquio Cervantino Internacional. Don Quijote en el siglo XXI*, Universidad de Guanajuato-Fundación Cervantina, Guanajuato, 2004b, pp. 257-268.
- Granja, Agustín de la, «El actor y la elocuencia de lo espectacular», en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. J. M. Díez Borque, Tamesis, London, 1989, pp. 99-120.
- Lewis-Smith, Paul, «Cervantes and Inverisimilar Fiction: Reconsidering *La casa de los celos* y *selvas de Ardenia*», en *Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, ed. C. Davis y A. Deyermund, Westfield College, London, 1991, pp. 127-136.
- «Cervantes on Human Absurdity: the Unifying Theme of *La casa de los celos* y *selvas de Ardenia*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12.1 (1992), pp. 93-104.
- Pfister, Manfred, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.
- Rey Hazas, Antonio, y Florencio Sevilla Arroyo, «Introducción», en *El gallardo español y La casa de los celos*, Miguel de Cervantes, ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Alianza, Madrid, 1997, pp. 1-1v.
- Ruano de la Haza, José María, y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Castalia, Madrid, 1994.
- Varey, John E., «El teatro en la época de Cervantes», en *Cosmovisión y escenografía*, Castalia, Madrid, 1987, pp. 205-216.
- Zimic, Stanislav, «Algunas observaciones sobre *La casa de los celos* de Cervantes», *Hispanófila*, 49 (1973), pp. 51-57.

Martirologios cervantinos: acerca de la lógica del sufrimiento

STEVEN HUTCHINSON

Universidad de Wisconsin-Madison

Tal vez uno de los personajes literarios menos proclives al martirio sería Sancho Panza. Y quizás por eso los duques y su gente le someten a lo que el narrador, Altisidora, don Quijote y el propio Sancho llaman *martirio* o *martirios*, que consiste en mamonas, alfilerazos y pellizcos con el fin de resucitar a Altisidora (*Don Quijote*, II, pp. 69-71). El que lo sufre será una especie de mártir. Una vez más don Quijote se maravilla de las virtudes de la persona de Sancho, cuyo dolor puede desencantar y resucitar a doncellas; y una vez más Sancho cuestiona esta lógica, ya que no ve ningún vínculo entre causa y efecto —es decir, entre dolor propio y resurrección ajena— y no entiende por qué tiene que sufrir él por asuntos muy ajenos a él.

Desde luego, lo que hay de martirio en este episodio está muy lejos del martirio religioso que en esta época enconaba el conflicto entre el catolicismo y el protestantismo y cobraba víctimas en los países nórdicos, en el Mediterráneo y hasta en Japón. Nuestro querido mártir no muere, no defiende ningún dogma religioso, no gozará directamente el cielo por su martirio, no proporciona un modelo edificante para los demás. Este episodio pone de manifiesto ciertos aspectos de la lógica del martirio, transformando en burla uno de los temas más sagrados. Esta fue quizás la última palabra cervantina sobre el martirio.

Parece que el diverso tratamiento cervantino del tema del martirio depende no solo de consideraciones georreligiosas sino también de género literario, y hasta cierto punto también de una hipotética evolución por parte de Cervantes en su manejo de temas de *moros* y *turcos*. El martirio figura muy poco en sus novelas largas y cortas, señalándose aquí y allá con alguna pincelada sin más (en *El amante liberal* y *La española inglesa*, por ejemplo).

El teatro cervantino, en cambio, representa el martirio de forma más cruda e insistente, especialmente en las dos obras argelinas, *El trato de Argel* y *Los baños de Argel*, que dedican pasajes muy largos y vehementes al martirio, a diferencia de «La historia del cautivo» en el *Quijote*, donde está prácticamente ausente el martirio como tal. El Estambul («Constantinopla») de *La gran sultana* también suscita el tema del martirio, pero irónicamente se frustran los deseos de martirio que tiene doña Catalina de Oviedo.

Antes de acercarme a estas obras, haré unos comentarios para contextualizar el despliegue estratégico del martirio en las luchas religiosas: así veremos las consonancias y disonancias del tratamiento cervantino del tema con respecto a las representaciones del martirio en su época. Me parece imprescindible situar la crueldad ajena y *propia* en el eje del martirio y examinar las motivaciones de *todos* los que participan en estos complejos eventos considerados martirios. También hace falta poner en tela de juicio la *representación* verbal o visual del martirio para indagar en sus técnicas, sus fines, su sentido y su público.

Si bien las tierras musulmanas son idóneas para fomentar el martirio, paradójicamente los escenarios centrales del martirio están no en el Magreb o Turquía sino en países de conflicto directo entre católicos y protestantes. Desde mediados del siglo XVI hasta bien entrado en el XVII, los protestantes y católicos rivalizaban por determinar quiénes eran los verdaderos mártires modernos, víctimas de protestantes o víctimas de católicos: *nuestras* víctimas eran mártires, *las de ellos* eran herejes, y viceversa. Por ambos lados se publicaron libros desmesurados llenos de espantosas muertes bien ilustradas para provocar tanto la ira hacia herejes indescriptiblemente crueles como la empatía hacia las víctimas que sufren el máximo dolor en nombre de su fe. El masivo *corpus* de obras publicadas precisamente durante este periodo puede marcar el cenit histórico de la producción de martirologios. No faltaban personas dispuestas a ser mártires: pensemos en los muchos curas jesuitas entrenados para ser mártires y que acabaron siéndolo, o en la niña que sería santa Teresa que se escapó con su hermano para que la descabezasen en tierra de moros (Guadarrama), o el voto de martirio que hizo Luisa de Carvajal antes de ir a Inglaterra.¹

La dinámica del martirio católico en el Magreb era muy diferente: era unilateral, ya que el islam en esta época se interesaba muy poco en el martirio. No he encontrado referencias a nadie considerado mártir por los

¹ Véanse a propósito Rodríguez G. de Ceballos (2010), Knott (1993), Monta (2005), las introducciones de José María Parreño y Emilio Sola en Sosa (1990:13-20 y 27-32), Foxe (1563), Verstegan (1587), Gallonio (1591), Barrios Aguilera y Sánchez Ramos (2001), Carvajal y Mendoza (2000:118-120), Teresa de Jesús (1984:121, cap. 1).

musulmanes, aparte de los que fueron llamados mártires porque murieron luchando contra cristianos.²

Obviamente el martirio pertenece al teatro de la crueldad. En los textos del XVI y XVII, donde aparece la crueldad como *leitmotiv* constante y tema principal será en textos relacionados con corsarios, esclavitud y cautiverio en el Mediterráneo de esta época. Con pocas excepciones, *ellos* (los musulmanes) son los crueles, no *nosotros*, aunque también tenemos nuestros corsarios, cautivos y esclavos. De vez en cuando en textos escritos por cristianos se encuentran relatos de extrema crueldad cometida por cristianos. El joven soldado Miguel de Castro, por ejemplo, participa en una razia en la costa albanesa, y expresa horror hacia las abominables crueldades que les infligen sus compañeros soldados a mujeres y niños musulmanes (*Vida*, pp. 29-33). Textos como este confirman lo obvio: que se practicaba la crueldad por todas partes del Mediterráneo, probablemente en dosis similares y mediante métodos comparables. Para la mayoría de los autores cristianos, sin embargo —por ejemplo, Antonio de Sosa, Jerónimo Gracián, Pierre Dan, Gabriel Gómez de Losada—, los musulmanes tenían prácticamente el monopolio sobre la crueldad: según ellos, nunca hubo un cautiverio más cruel que el de Argel, ni hubo amos más crueles que los de Argel.

Las tierras islámicas eran casi un paraíso para los cristianos que eligieron ser mártires porque podían contar con la colaboración de los musulmanes para realizar su meta. En el Magreb, los que querían ser mártires no lo tenían muy difícil. Un renegado arrepentido solo tenía que declarar a voces que era cristiano para ser declarado apóstata, y si persistía a pesar de todo intento de disuadirle la única opción que quedaba era ejecutarlo. Los clérigos que intentaban hacer proselitismo se sometían a la misma suerte.³

El DRAE define *mártir* como «persona que padece muerte por amor de Jesucristo y en defensa de la religión cristiana» (cursivas mías). Esta definición no se adecúa a muchos martirios narrados en los textos áureos —incluidos los cervantinos— relativos al Mediterráneo porque los mártires a veces provocan su martirio, y no actúan exactamente *en defensa* de su religión. De los textos áureos sobre el Mediterráneo se desprende que muchos de los *mártires* lo fueron sin quererlo e incluso sin saberlo: sus correligionarios interpretaban sus muertes como actos de martirio, actos de morir por la fe, cuando evidentemente ellos mismos no hacían nada por el estilo. De los 30 casos narrados en el *Diálogo de los mártires de Argel* de Antonio de Sosa, pocos eligieron el

² David Cook (2006) estudia la evolución de los distintos tipos de martirio en el islam desde sus comienzos hasta nuestros días. Hasta en el caso de los moriscos en España concluye que, a pesar de las guerras de Granada y la expulsión de 1609-14, parece que no produjeron ningún mártir. Fue todo lo contrario de lo que había ocurrido a mediados del siglo IX en Córdoba cuando unos monjes cristianos crearon un movimiento de martirio (pp. 85-86). Este último episodio está más ampliamente resumido en Chejne (1974:71-72). Véanse también Bernabé Pons (1988:38), Vincent (1998:519-527), y Matar Nabil Matar (2009:57, 62-63).

³ Hubo excepciones, desde luego. Diego de Torres cuenta de un fraile que huyó de España y «se fue a volver moro a Fez»; luego, arrepentido, se desdijo ante el rey, «de lo cual se indignó tan en extremo el Xarife que le mandaba arrastrar, y arrastraran si no fuera por ciertos cacices con quien él había tomado amistad que hicieron entender al rey que estaba loco» (cap. 95, p. 254). El sacerdote y cautivo Jerónimo Gracián corrió gran peligro de martirio por haber persuadido a un renegado llamado Mamí, alias Alonso de la Cruz, a que volviera a la fe cristiana y lo dijera públicamente, pero ninguno fue martirizado porque el beylerbey, Mamí Baxá —más interesado en asuntos materiales que espirituales— dijo cuando se enteró de esto: «Ojalá muchos renegados como Alonso (...) se volvieran cristianos, que los aplicaría yo para mis galeras como haré de Mamí, que harta pena es hacerle que reme toda la vida. Guárdese todo el mundo de no decir nada de esto al Mufti —que es el que hace oficio como de obispo en la ciudad— ni al Cadí —que es como el corregidor—, no nos quemen nuestro Papaz; que al que dijere algo le cortaré la testa» (p. 113).

⁴ Véase el ensayo introductorio de Emilio Sola a Sosa (1990:33-35), para una clasificación de estas ofensas castigables que luego se interpretan como martirio.

martirio, pero todos fueron convertidos en mártires mediante la escritura.⁴ Las torturas y muertes que cuenta Sosa significaron algo muy distinto para los que las infligieron, para los que las sufrieron, y para el escritor que las narró como actos de martirio aunque los que murieron no eligieron su muerte ni se les pidió que renunciaran su fe.

Entre los *mártires* cuyas muertes se cuentan en los textos de la época, algunos se verían a sí mismos como mártires, y entre estos convendría distinguir entre los que no tenían ningún deseo de martirio pero aceptaron su muerte con resignación, por un lado, y por otro, los que provocaron su martirio. La dinámica de la crueldad es muy diferente en estas dos categorías.

Veamos el caso de alguien que hizo todo lo que pudo por evitar el martirio, y sin embargo se portó como mártir una vez que estaba sellada su suerte. Sosa (1990:162-173) cuenta cómo el fraile valenciano Miguel de Aranda es capturado en la costa catalana y llevado a Argelia, donde parientes de un corsario morisco llamado Alicax lo compran como moneda de cambio. Cuando estos *andaluses* por fin se enteran de que Alicax ha sido condenado por la Inquisición y quemado en Valencia, montan en cólera y piden permiso para quemar a Miguel de Aranda en Argel. Ninguna suma de dinero aplacará su ira. Desde luego, solo uno de estos dos es considerado mártir en el relato de Sosa, ya que según el texto el morisco sería justamente castigado por ser un apóstata que además ha hecho mucho daño a cristianos. Algunos de los sectores musulmanes de Argel, incluyendo los corsarios renegados, se oponen a este vehemente *quid pro quo*, pero el frenesí de los exmoriscos incita la furia popular. Las últimas páginas de este episodio representan a las masas en toda su festiva crueldad mientras que llevan al santo *mártir*, como se le llama, a ser insultado, torturado, lapidado y quemado. Después de que muere siguen apedreándolo y quemándolo de nuevo hasta que no quedan más que cenizas y huesos que sus compañeros cristianos secretamente recogen como reliquias.

Para los moriscos, fray Miguel no es inocente, ya que como sacerdote valenciano, y caballero de la orden militar de Montesa, comparte la persecución de musulmanes perpetrada por la Iglesia, la Inquisición y el Estado. *Alguien* tiene que ser torturado y matado para compensar por lo que se le hizo a Alicax, y este cura se ajusta muy bien al deseado perfil. A partir de aquí toda cólera vengativa se canaliza hacia él, e incluso parece irrelevante que sienta o no sienta dolor, ya que la aniquilación ritualista de su cuerpo continúa después de su muerte. Como los exmoriscos albergan un enorme rencor por la

situación de los musulmanes españoles en general y el destino de Alicax en particular, obviamente ven su causa como justificada, y así la matanza de un cura no sería un acto de crueldad sino un evento cartártico colectivo que provisionalmente recompensa muchos males. Desde una perspectiva cristiana católica, nada podría ser más cruel, y el dolor infligido por la crueldad es lo que constituye el martirio y le da sentido. La oposición entre malos perseguidores y mártir inocente no podría ser más marcada. Cada gesto de este mártir resulta ser una *imitatio Christi*, según el molde adoptado por este relato.

Esta historia emana la palpable inmediatez de una experiencia vivida: Sosa acababa de llegar en abril de 1577 como cautivo a Argel cuando esto ocurrió (en mayo). Cervantes, que ya llevaba un año y medio allí, pone esta historia en boca de un esclavo llamado Sebastián en un largo pasaje al final del primer acto de *El trato de Argel*, escrito alrededor de 1583 y nunca publicado por su autor. La versión cervantina reduce la historia casi a su esquema más esencial: solo hay dos personajes individualizados y estos no llevan nombre (aunque no queda ninguna duda sobre quiénes son), los moriscos compran al cura solo después de saber lo que le ha pasado a su pariente, hay un eje horizontal geográfico que sitúa en polos opuestos Valencia (léase justicia, Inquisición, cristianismo, caridad, etc.) y Argel (léase injusticia, multitudes enfurecidas, islam, crueldad, etc.), y otro eje vertical que polariza *suelo* (el escenario del martirio, cuerpo muerto) y *cielo* (gloria, espíritu vivo). Prácticamente todo el discurso ininterrumpido de Sebastián se articula según estos dos ejes. Sin duda se trata de tocar las cuerdas más afectivas con respecto a la experiencia del cautiverio argelino y así conmover al público. La versión poética cervantina produce así un depurado relato que tendrá sus ecos y contrapuntos artísticos en el resto de la obra, pero que en sí se convierte en un recurso propagandístico diseñado para galvanizar la sensibilidad del público. No queda la más mínima ambigüedad: una y otra vez se alaba a los «justos inquisidores» (v. 517) de *allá* y se maldice a la cruel canalla de *acá* y se polariza todo de forma maniqueísta. Sea justificado por la experiencia o no, el discurso sobre martirios como este de *El trato de Argel* marca un límite de rechazo de *los otros* y de victimización de *nosotros*. Tiene el propósito no tanto de representar una realidad como de influir en las reacciones ideológicas y emocionales de un público hacia lo representado.

En su comedia *Los cautivos de Argel* (de 1599) —que como se sabe es un *rifacimento* de la temprana obra cervantina—,⁵ Lope de Vega reescribe esta

⁵ Véanse Canavaggio (1977:64-76 y 2000:110-112 y 121), Case (1993:117-121), Fernández (2000:7-26), Márquez Villanueva (2010:39-44), Mas (1967, 2:83, 120, 241-251, 409-410).

escena del martirio del sacerdote/caballero de la orden de Montesa, economizando incluso más los detalles narrativos y empapando el discurso con más sangre, lágrimas y sentimiento polarizante, y con más recuerdos del martirio de Cristo. Como el texto cervantino, la comedia de Lope apela a la caridad para rescatar a los cautivos de Argel.

Me parece que una de las mejores técnicas para estudiar el martirio de la época es comparar versiones distintas, como hemos visto en el caso de Miguel de Aranda. Por motivo de espacio tendré que suprimir el caso de otro cura sacerdote valenciano, José Morano, que renegó y luego se arrepintió, provocando su martirio. Son radicalmente diferentes las versiones contadas por un calvinista inglés, un religioso francés y un laico excautivo belga. Hay algo incluso orgiástico en esta voluntad de recibir dolor, en esta suprema crueldad hacia sí mismo. Hay dos tipos de crueldad en evidencia aquí, la crueldad del mártir contra sí mismo y la crueldad de los musulmanes hacia él, y la primera depende de la segunda para que el acto se realice. Como dice con chocante claridad el arrepentido renegado Hazén en *Los baños de Argel* cuando están a punto de martirizarle: «No le mudes la intención, / buen Jesús; confirma en él / su intento y mi petición, / que en ser el cadí crüel / consiste mi salvación» (vv. 852-856). El martirio a menudo suponía una voluntad de morir, y un cálculo de los distintos beneficios que resultarían de ello.

Conviene recordar un pasaje de Nietzsche que postula que una perversa crueldad subyace en gran número de diversos fenómenos culturales y sociales: «Casi todo lo que llamamos una civilización superior se basa en la espiritualización de la crueldad», y después de ofrecer ejemplos, añade:

Hay que desterrar muy lejos la burda psicología de antaño que enseñaba que la crueldad nace a la vista del sufrimiento *ajeno*. Hay también un goce, y un goce desbordante, en hacerse sufrir a sí mismo, en infligirse sufrimiento (1979, núm. 229).

En otros pasajes nietzscheanos se reflexiona sobre la victoria del mártir y del asceta sobre sí mismo, «dirigiendo la mirada a su interior y viendo a *un individuo que a un tiempo sufre y observa ese sufrimiento*, que ya no mira hacia fuera más que para recoger leña con la que alimentar su propia hoguera», alcanzando así «un goce indecible al contemplar a un ser torturado» (1994, núm. 113). Creo que estas hipótesis ofrecen pistas, tan ofuscadas en

otras fuentes, sobre la psicología y sociología del martirio: el mártir que elige serlo experimentará una victoria sobre sí mismo, un deseo de hacerse sufrir a sí mismo y a la vez contemplarse a sí mismo sufriendo; sentirá un placer «festivo» y la certidumbre de que todo esto tiene enorme sentido ya que la salvación misma se consigue a través del máximo sufrimiento. Me parece que los que buscan activamente su propio martirio —según los textos e imágenes del *xvi* y *xvii*— caben bien dentro de este molde de crueldad dirigida contra uno mismo, una crueldad que pasa por inocencia o arrepentimiento o fortaleza espiritual, y que se disfraza de la crueldad del *otro* que no es otra cosa que su instrumento.

Los baños de Argel presenta dos casos principales de martirio, uno desde la culpabilidad y otro desde la inocencia. El renegado Hazén se indigna por el comportamiento contranatural de su compañero Yzuf, quien acaba de guiar una razia en su propia tierra española, capturando y vendiendo a familiares suyos. Hazén mata a Yzuf y declara su fe cristiana, extáticamente provocando su propio martirio. Más emotivo es el caso de uno de los niños capturados, Francisquito, a quien el cadí quiere convertir en garzón suyo. Es un niño tierno y bello, muy infantil en sus pasatiempos pero leal a su familia y firme en su fe hasta el punto de estar dispuesto muy pronto a sufrir el martirio. A diferencia de Hazén, Francisquito no tiene que pagar ninguna deuda de culpa porque es inocente, y así crea una situación de puro sacrificio que no solo demoniza a su perseguidor sino que también transforma al pequeño mártir en niño-Cristo. Como se ha notado, este caso recuerda el del niño inocente de La Guardia: supone una descarada manipulación de un público quizás predispuesto a tragar semejantes falsedades y a gozar de su perversa crueldad. Este martirio puede ser el más extremado que se encuentre en el corpus cervantino, y la fecha tardía de la obra nos impide trazar una trayectoria del todo coherente sobre el tratamiento del martirio en las obras cervantinas. Pero *Los baños* no solo son estas dos historias de martirios sino todo un conjunto de diversas intrigas, y su *gracioso*, el sacristán Tristán, dice que «es necia impertinencia / dejarse morir» (vv. 1159-1160).

Desde el primer momento en que aparece doña Catalina de Oviedo, protagonista de *La gran sultana*, suena el tema de una muerte martirizada. Ella tiene vocación de mártir e insiste en ello, sobre todo cuando se resiste a casarse con un infiel, el mismo sultán. Rustán le dice: «Ser mártir se ha de causar / por más alto fundamento» (vv. 1132-1133). Y ante la insistencia de doña Catalina le

pregunta: «¿Quién a ella te convida? / Sultán te quiere cristiana» (vv. 1137-1138). Faltan las legítimas circunstancias para que haya un martirio: nadie la quiere matar, no hay ningún enemigo enfurecido que exija que cambie de religión sino todo lo contrario, un amante que la adora, que quiere casarse con ella, que insiste en que ella rece «a tu Lela Marién, / que entre nosotros es santa» (vv. 1743-1744). Faltando todo motivo de martirio, se pone de manifiesto el absurdo de querer ser mártir en tal situación. Ella por su parte se muestra atormentada por no poder ser mártir, pero se conforma con ser mártir «en el deseo» (v. 2037). Dadas las circunstancias, nada de esto tiene el más mínimo sentido a menos que consideremos la psicología de un personaje femenino que desde muy niña no conoce otra cosa que el cautiverio y el encierro.

Quizás se trate aquí del revés del martirio bufo que le toca a Sancho Panza, donde el mártir no participa anímicamente en su propio «martirio», siéndolo sin querer, mientras que doña Catalina quiere pero no puede serlo, adoptando una postura exageradamente trágica en su propia comedia. En ambos casos el contexto social creado por Cervantes trivializa el martirio. Reflexionando sobre los pocos casos de martirio en los escritos cervantinos, vemos que saltan a la vista las muchas ocasiones en que Cervantes *no* ha cedido a la tentación más que habitual en esa época de convertir a sus personajes en mártires. Piénsese en el extenso martirologio de su amigo Sosa, que no desaprovecha la más mínima ocasión de representar martirios incluso cuando no lo son; o en otros muchos textos —que no puedo enumerar aquí— poblados de mártires en el ámbito mediterráneo. En la obra cervantina los únicos mártires de verdad son los que hemos visto en las dos comedias argelinas. Salvo en estos casos, entonces, Cervantes evita representar el martirio o lo representa irreverente u oblicuamente.

Como hemos visto, no todo mártir sabe que lo es, no todo mártir quiere serlo, no todos los que quieren ser mártires lo consiguen, casi siempre los que imponen el supuesto martirio lo entienden de otra manera completamente distinta, y casi siempre se ofusca como inocencia la crueldad contra uno mismo por parte del mártir. En general, el discurso sobre el martirio no solo representa el odio sino que genera el odio. De ahí se entiende la renuencia cervantina hacia el martirio. Y como Cervantes pone de manifiesto el razonamiento interno de tantas modalidades de relaciones humanas, también descubre detrás de tanta fachada la sospechosa lógica del martirio.

Bibliografía

- Barrios Aguilera, Manuel, y Valeriano Sánchez Ramos, *Martirios y mentalidad martirial en las Alpujarras*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2001.
- Bernabé Pons, Luis F., *El cántico islámico del morisco hispanotunecino Taybili*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1988.
- Canavaggio, Jean, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Presses Universitaires de France, París, 1977.
- *Cervantes, entre vida y creación*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2000.
- Carvajal y Mendoza, Luisa de, *This Tight Embrace*, trad. y ed. Elizabeth Rhodes, Marquette University Press, Milwaukee, 2000 (antología bilingüe).
- Case, Thomas E., *Lope and Islam: Islamic Personnages in his «Comedias»*, Juan de la Cuesta, Newark (Delaware), 1993.
- Castro, Miguel de, *Vida del soldado español Miguel de Castro (1593-1612)* [ca. 1617], ed. A. Paz y Meliá, Biblioteca Hispánica, Barcelona, 1900.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998 (2.ª ed.).
- *Novelas ejemplares*, 2 vols., ed. Harry Sieber, Cátedra, Madrid, 1980.
- *El trato de Argel, La Gran Sultana, El gallardo español, Los baños de Argel*, en *Obras completas*, ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá, 1997 (formato CD).
- Chejne, Anwar G., *Muslim Spain*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1974.
- Cook, David, *Martyrdom in Islam*, Cambridge University Press, New York, 2007.
- Dan, Pierre, *Histoire de Barbarie et de ses corsaires, des royaumes et des villes d'Alger, de Tunis et de Tripoli*, Pierre Rocolet, París, 1646 (2.ª ed.).
- Fernández, Enrique, «*Los tratos de Argel: obra testimonial, denuncia política y literatura terapéutica*», *Cervantes*, 20.1 (2000), pp. 7-26.
- Foxe, John, *Actes and Monuments of these latter and perilous dayes*, John Day, London, 1563.
- Gallonio, Antonio, *Trattato degli instrumenti di martirio e delle varie maniere di martoriare usate da'gentili contro christiani*, A. & G. Donangeli, Roma, 1591.
- Gómez de Losada, fr. Gabriel, *Escuela de trabajos*, Julián de Paredes, Madrid, 1670.
- Gracián de la Madre de Dios, Jerónimo, *Tratado de la redención de cautivos*, ed. Miguel Ángel de Bunes Ibarra y Beatriz Alonso Acero, Espuela de Plata, Sevilla, 2006 (el texto incluye «Del cautiverio del Padre Gracián» y la *Peregrinación de Anastasio*).
- Haedo, fray Diego de: ver Sosa, Antonio de.
- Knott, John R., *Discourses of Martyrdom in English Literature, 1563-1694*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- Márquez Villanueva, Francisco, *Moros, moriscos y turcos de Cervantes*, Edicions Bellaterra, Barcelona, 2010.
- Mas, Albert, *Les Turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or. (Recherches sur l'évolution d'un thème littéraire)*, 2 vols., Centre de Recherches Hispaniques, París, 1967.
- Matar, Nabil, *Europe through Arab Eyes, 1578-1727*, Columbia University Press, New York, 2009.
- Monta, Susannah Brietz, *Martyrdom and Literature in Early Modern England*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.
- Nietzsche, Friedrich, *Más allá del bien y del mal*, en *Obras inmortales*, trad. Aníbal Froufe y Carlos Vergara, EDAF, Madrid, 1979, pp. 395-579.
- *Aurora*, trad. y ed. Enrique López Castellón, M. E. Editores, Madrid, 1994.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso, «La representación del martirio en el Siglo de Oro español dentro del contexto de las luchas religiosas», en *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, ed. Juan Manuel Escudero y Victoriano Roncero, Visor, Madrid, 2010, pp. 217-242.
- Sosa, Antonio de, *Topographía e historia general de Argel, repartida en cinco tratados*, Diego Fernández de Córdoba y Oviedo, Valladolid, 1612.
- *Diálogo de los mártires de Argel*, ed. Emilio Sola y José María Parreño, Hiperión, Madrid, 1990.
- Teresa de Jesús, santa, *Libro de la vida*, ed. Dámaso Chicharro, Cátedra, Madrid, 1984.
- Torres, Diego de, *Relación del origen y suceso de los Xarifes y del estado de los reinos de Marruecos, Fez y Tarudante*, ed. Mercedes García-Arenal, Siglo XXI, Madrid, 1980.
- Vega, Lope de, *Los cautivos de Argel*, en *Parte veinticinco perfecta y verdadera de las Comedias del Fénix de España Frey Lope Félix de Vega Carpio*, viuda de Pedro Verges, Zaragoza, 1647, pp. 231-278 (reproducción facsímil de cervantesvirtual.com).
- Verstegan (alias Rowlands), Richard, *Theatrum Crudelitatum Haereticorum Nostri Temporis*, apud Adrianum Humberti, Antwerp, 1587.
- Vincent, Bernard, «Les jésuites et l'islam méditerranéen», en *Chrétiens et musulmans à la Renaissance: Actes du 37^e colloque international du CESRe*, ed. Bartolomé Bennassar y Robert Sauzet, Honoré Champion Éditeur, París, 1998, pp. 519-531.

La Numancia de Cervantes y la creación de una conciencia fundacional nacional

A. ROBERT LAUER
The University of Oklahoma

La Numancia de Cervantes es una obra dificultosa, tanto en relación al género literario como a su contenido. Respecto al primer asunto, la crítica ha sugerido varias clasificaciones, aunque sin optar por ninguna definitivamente. Entre ellas se encuentran los términos comedia, epopeya (Bergmann 1984:88), tragedia colectiva (MacCurdy 1960), de fin feliz (Belli 1978:127), de doble *hamartia* (Tar 2004:55), *mista* o *morata* (Lewis-Smith 1987:21, 26), moderna (Maestro 1999:218), patética (Maestro 2001:969), tragicomedia experimental (Lewis-Smith 1987:16), obra ambigua (Johnson 1981:310), género mixto e indeterminado (Simerka 1998:52-53), drama serio con moraleja (Reed 2003:68), historia dramatizada (Darst 2004:52), auto secular (Stroud 1981:307), oratorio y utopía (Maestro 2005:17).

Como consecuencia de esta indeterminación genérica, no ha habido consenso respecto a la figura principal de la obra o, por consiguiente, respecto a su imagen contraria. Se supondría que si Numancia fuera la entidad primordial (Maestro 2001:965), Cipión sería la opuesta; y si Cipión fuera la fuerza propulsora (Armas 1974:37, 40), la resistente sería Numancia. Sin embargo, la crítica está dispuesta a admitir la primera propuesta pero no siempre la segunda. A veces Cipión y Numancia se ven como figuras equiparables; entonces la fortuna, una abstracción, se nombra como la fuerza antagónica (King 1979:220). Este titubeo ha afectado irremediablemente la interpretación y recepción de la obra. Por ende, la crítica ha visto en *Numancia* un encomio imperialista (Avalle-Arce 1962), una reprobación de la monarquía felipista (Simerka 1988) o un cuestionamiento «for empire or against it» (Armstrong-Roche 2008:223). A la vez,

la incertidumbre manuscrita respecto al título de la obra: *Numancia*, *El cerco de Numancia*, *La destrucción de Numancia* (Endress 2003:284), nos impide establecer adecuadamente el posible género o subgénero de la obra. *Numancia* es un vocablo neutro que sugiere una narración o acción histórica; *El cerco de Numancia* insinúa un hecho *in transitu* llevado a cabo en el presente dramático de la obra; *La destrucción de Numancia* apunta al final de una acción, al recuerdo y la memoria, a la diégesis y la analepsis.

En vista de estas indecisiones, sería razonable indicar lo indiscutible: *Numancia* es un poema mixto: dramático y diegético. Según la edición de Robert Marrast, la obra contiene 2.448 versos. De estos, 1.964 son endecasílabos (octavas, tercetos y sueltos) y 484 (el 19,77 por ciento) octosílabos (redondillas). Asimismo, 2.140 son versos activos que se manifiestan entre actantes, mientras que 308 (el 12,58 por ciento) constituyen enunciados (analepsis, epanalepsis, prolepsis) separados de la acción y emitidos por figuras abstractas. Por lo tanto, la obra es esencialmente activa el 80,23 por ciento. No obstante, el uso preponderante de versos italianos se presta casi exclusivamente a la narración, lo cual establece un tono diegético y un ritmo lento y ceremonioso en el 87,42 por ciento de la obra. En ausencia de un término adecuado que explique estas diferencias, propongo modestamente el de *epidrama*.

Si el *epidrama* es esencialmente activo, se podrá usar, en la parte dinámica, un modelo actancial similar al de Étienne Souriau (1950) para determinar las funciones dramáticas de la obra. Es indudable que la fuerza determinante de la acción la constituye Cipión, el general romano. A él se debe la «difícil y pesada carga» que el senado romano le ha encargado (*Numancia*, p. 39). Él inicia la acción y ejerce la función de primer combatiente o fuerza protagónica del drama. En tal caso, la fuerza antagónica o rival la constituiría Numancia en forma general, o Bariato en forma particular. El objeto de deseo por el cual combaten las ya nombradas funciones nominales lo menciona el joven numantino Bariato al final del drama: «Que yo las llaves mal guardadas tengo / de esta ciudad» (*Numancia*, p. 124). Cipión confirma que ese es el objetivo al responder que «por ésas, joven, deseoso vengo» (*Numancia*, p. 124). La meta de la acción no es pues la destrucción de Numancia sino la entrega de las llaves al actante protagónico. El beneficiado (o complemento indirecto) de tal entrega sería el senado romano, el cual había encargado esta «difícil y pesada carga» a Cipión. El cerco de la ciudad es pues solo un método para obtener un propósito. La función nominal actancial de ayudante la ejercen 51

personas. De estas, 9 auxilian al actante protagonista Cipión y 39 a Bariato, el representante icónico de la fuerza antagónica. La función verbal de su muerte colectiva es inspirar a Bariato a no entregar el objeto de deseo a Cipión. Tres ayudantes adicionales, Marquino, un muerto y un demonio, asisten a la última función activa de este modelo, el «hado esquivo» (*Numancia*, p. 62), actante que funge de juez o árbitro y determina quién debe conservar el objeto de deseo (las llaves de la ciudad). En efecto, el propio Cipión admite su vencimiento después de que Bariato, suicidándose, rehúsa entregárselo: «Tú con esta caída levantaste / tu fama, y mis vitorias derribaste» (*Numancia*, p. 126).

Esta es básicamente la acción dramática de la obra *Numancia*. Si interpretáramos la obra como una tragedia clásica, la *hamartia* o error táctico de Cipión sería pensar que podría haber obtenido su objetivo «sin fuerzas, solamente con cordura» (*Numancia*, p. 81), o sea, por *sapientia* y no por *fortitudo*. Este fallo estratégico establecería su *hibris*. Por lo tanto, Cipión sería la fuerza protagónica del drama. Su insólita ofensiva militar hace inevitable la resistencia y unión de Numancia, la fuerza antagónica, para que «contra el poder romano se defienda» (*Numancia*, p. 43), como indica el mismo Cipión.

Ahora bien, los numantinos cervantinos, como los históricos, no tienen, ni podrían tener, un concepto moderno de nación, o sea, una comunidad política imaginada, más extensa que una villa, intrínsecamente limitada y soberana (Anderson 2006:6) y con una memoria étnica que explique su pasado, justifique su presente y garantice su continuidad (Smith 1999:275). El caso sería diferente en 1580, cuando Felipe II herede un reino territorialmente unido y delimitado. Como indica Henry Kamen (1997:242), «Philip was, in 1580, at the height of his power. The first monarch in history to rule over a united peninsula, he could now truly title himself king of 'Spain'». Es significativo que los actantes de *Numancia* en ningún momento se refieran a sí mismos como españoles. Solo Teógenes y Lira usan en forma nominal los términos *españoles* y *España*; sin embargo, en ambos casos se refieren a etnias enemigas de Numancia (Teógenes: «Que también españoles se conciertan / con ellos [los romanos] a segar nuestras gargantas» [*Numancia*, p. 59]; Lira: «¿Qué ciudad hay en España / que quiera daros favor?» [*Numancia*, p. 90]). En otras palabras, *España* y *españoles*, en boca de los numantinos, aluden a referentes externos, indeterminados e incluso hostiles. Por consiguiente, los términos *Numancia* y *numantinos* se usan generalmente entre miembros de esta etnia o agrupación de gentes para identificarse. Su concepto político de *nación*, término moderno,

se limita a una noción local y restringida de *minor patria*, diferente de, por ejemplo, términos clásicos republicanos como *res publica*, *imperium*, o *communis patria*, aplicable, este último, a Roma (Kantorowicz 1981:233, 247).

Cipión usa en tres ocasiones los términos «numantinos» (*Numancia*, p. 119: «fieros numantinos») y «numantino» (*Numancia*, pp. 50, 121). Sin embargo, el general romano prefiere usar los vocablos «español» (*Numancia*, p. 44), «españoles» (*Numancia*, p. 43), «hispano» (*Numancia*, p. 43: «este pequeño pueblo hispano») e «hispanos» (*Numancia*, p. 45: «estos rebeldes bárbaros hispanos»; *Numancia*, p. 51: «estos hispanos») para referirse a la tribu celtibérica. Asimismo, aunque usa el término «Numancia» ocho veces, al menos dos utiliza el término «España» para referirse a Numancia como parte de la provincia hispánica (*Numancia*, p. 51: «quedará sujeta España»; *Numancia*, p. 126). Cipión se vale de otras apelaciones como «libre nación soberbia» (*Numancia*, p. 81), «el enemigo» (*Numancia*, p. 82), «fiera» (*Numancia*, p. 84), «bestias» (*Numancia*, p. 84), «gente desmandada y loca» (*Numancia*, p. 103), «gente» (*Numancia*, p. 119), «los fieros numantinos» (*Numancia*, p. 119), «esta nación soberbia» (*Numancia*, p. 120) y «fieras indomables» (*Numancia*, p. 121). Sin embargo, a pesar de los calificativos de imprecación, consecuencia de una prolongada y sangrienta guerra ibérica, es importante observar que Cipión es quien otorga a los numantinos una identidad no solo geográfica sino legal y política que va más allá del concepto de *minor patria*.

Hispania, por supuesto, como entidad geográfica simbólica y política, existía desde su fundación en el año 218 a. C. Por ende, Apiano de Alejandría describe los conflictos entre los romanos y las gentes locales de la península ibérica después de la segunda guerra púnica (218-201 a. C.) como rebeliones contra la autoridad ya establecida de Roma (*Iberike*, pp. 7, 47, 49). En efecto, Numancia tuvo su primera contienda con Roma en 153 a. C. y, después de 20 años conflictivos, fue destruida en 133 a. C. por Publio Cornelio Escipión Emiliano. Por lo tanto, aunque los numantinos fueran etnogenéticamente celtibéricos, políticamente serían miembros de una provincia romana. Esto se observa claramente después de que Quinto Pompeyo Aulo obtuviera una rendición numantina (*Iberike*, pp. 83-85, 168). Por consiguiente, los apodos de «enemigos», «rebeldes» y «soberbios», desde la perspectiva romana, serían legalmente aplicables a ellos. Incluso el español fray Antonio de Guevara, quien opina que el nombre de Numancia se debe a su supuesto fundador mítico, Numa Pompilio, segundo rey y primer legislador de los romanos (*Epístolas*,

pp. 40-41), atribuye la destrucción total de Numancia, Helias y Cartago al hecho de haber sido ciudades «muy émulas y rebeldes» (*Epístolas*, p. 46).

Más interesantes todavía serían los términos «gente», «nación» y «pueblo», sobre todo en el orden en que aparecen en el texto cervantino. Anthony D. Smith (1999:230) observa que en la edad clásica romana, los términos *gens*, *natio* y *populus* se usaban para indicar, en el primer caso, a grupos de personas civilizadas; en el segundo, a comunidades distantes y retrógradas; y en el tercero, a los romanos, exclusivamente. En español moderno, los términos *gente* y *nación* son equiparables, como registran Covarrubias y *Autoridades*. Sin embargo, *gente* puede usarse para referirse a un ejército o para señalar a alguien digno de estimación, como en la frase «ser gente o gentes» (*Aut.*, II[IV], p. 44). Asimismo, *nación* en *Autoridades*, además de significar «la colección de los habitantes en alguna provincia, país o reino», también «se usa frecuentemente para significar cualquier extranjero» (*Aut.*, II[IV], p. 644). En inglés, por ejemplo, la acepción II, 5, d del *Oxford English Dictionary* define la palabra *nation* etnogenéticamente al referirse específicamente a «a tribe of North American Indians» (*OED*, I, p. 1898). En boca de Cipión, por tanto, la frase «esta nación soberbia» (*Numancia*, p. 120), podría incluir o excluir por su rebeldía a los numantinos de la más extensa comunidad de gentes llamada Hispania.

El término «fatigado pueblo», así como «la ciudad invicta de Numancia», en boca del romano Mario, nos da un significado más importante, sobre todo por su aparición hacia el final de la obra (*Numancia*, p. 121). Si en tiempos clásicos *populus*, a diferencia de *natio*, se usaba exclusivamente para referirse a Roma, la *communis patria*, *pueblo*, en tiempos modernos y en español se usa para indicar no solo «el lugar o ciudad que está poblado de gente» sino «también la gente común y ordinaria de alguna ciudad o población, a distinción de los nobles» (*Aut.*, III[V], p. 422). O sea, si *gens* y *gente* pueden indicar grupos de personas (civilizadas), *natio* y *nación* una comunidad (a veces retrógrada), *populus* y *pueblo* tienen un significado amplio y general, sobre todo por excluir diferencias estamentales. O sea, el pueblo es la comunidad (*communis patria*), no el ejército o los nobles, o las gentes civilizadas o retrógradas.

Es fascinante observar que después de «numantino», el término «pueblo» es usado 14 veces por los habitantes de Numancia para referirse a sí mismos. A diferencia de «numantino», que se usa generalmente en forma nominal escueta y, solo dos veces con el calificativo de «valientes» o «valiente» (*Numancia*, pp. 117, 118), el término «pueblo» va acompañado de calificativos emotivos

como «desdichado» (*Numancia*, pp. 67, 125), «triste» (*Numancia*, pp. 68, 69, 70), «lloroso y afligido» (*Numancia*, p. 71) y «amigo» (*Numancia*, p. 79). Otros términos importantes que indican una identificación etnogeográfica serían «nuestra [dulce] tierra» (*Numancia*, pp. 66, 93 y 98), y «el suelo de Numancia» (*Numancia*, p. 49). Sin embargo, los términos más usados por los numantinos para reconocerse a sí mismos son «amigo» o «amigos», empleados 25 veces entre ellos y generalmente acompañados de calificativos afectivos como «dulces» (*Numancia*, p. 86), «dulce» (*Numancia*, pp. 95, 105), «mi» (*Numancia*, p. 95), «amado» (*Numancia*, p. 96), «buen» (*Numancia*, p. 97), «más verdadero» (*Numancia*, p. 106) y «sin ventura» (*Numancia*, p. 106). Finalmente, el término simbólico de «patria» aparece 4 veces: una con el calificativo metafórico de «consumida» (*Numancia*, p. 65), y tres, posicionados estratégicamente al final de la obra y acompañados del calificativo íntimo «[tan] querida» (*Numancia*, pp. 124, 125, 126).

El uso de estos términos en la obra *Numancia* indica lo siguiente. Los numantinos tienen una conciencia étnica de camaradas y gentes que viven y trabajan juntos en un territorio delimitado por el río Duero. Según Guevara, había entre 5.000 y 6.000 habitantes, «dos partes de las cuales seguían la guerra y la otra tercera la labranza» (*Epístolas*, I, p. 41). En el texto cervantino, la cifra es de 3.000 (*Numancia*, p. 91). Debe notarse además que los 41 ciudadanos de la obra ejercen varias funciones: hay familias, doncellas, embajadores, gobernadores, sacerdotes, pajes y soldados. Asimismo, la comunidad tiene rasgos similares a los de los romanos: se rige por un senado aparentemente republicano, tiene una religión con divinidades romanas (Júpiter, Plutón, Diana, Ceres) y, aparentemente, usa la misma lengua. Numancia es, en efecto, similar a una ciudad estado.

Los numantinos también son conscientes de que hay otras comunidades o etnias similares a ellos pero que son hostiles o parciales. Por lo tanto, no tienen un concepto de límite territorial más allá del suyo. Tampoco tienen una idea fija de soberanía, lo cual haría imposible tener un concepto de nación. Esto se ve claramente al principio del drama cuando están dispuestos a aceptar «la ley y fueros / del senado romano» (*Numancia*, p. 48) bajo ciertas condiciones (verbigracia, mejores cónsules). O sea, no son conscientes, o no aceptan el hecho de que forman parte permanente de una comunidad más extensa creada en Roma. Piensan, por ejemplo, que pueden separarse de la provincia hispana cuando deseen, formando su propio gobierno y sus límites territoriales, ajenos,

ambos, a los intereses de Roma o los de esos otros territorios vecinos y parciales que constituyen lo que en dos ocasiones llaman España.

Lo que los une dinámicamente es la existencia de una entidad externa que ahora los ve como enemigos y que demanda una rendición incondicional. Esto ocasiona el uso del término *pueblo*, que sirve no solo para identificar su comunidad sino para crear un sentimiento afectivo y lastimoso. Más importante aún es el referente *amigo*, que se usa para identificar uniones íntimas conyugales (entre Lira y Marandro), fraternales (entre Leoncio y Marandro) y comunales (entre los numantinos en general y, en particular, Teógenes, Caravino, el Cuerpo Muerto y el Sacerdote 2). El vocablo más importante aún es el de *patria*, el cual se presta a conceptos inmateriales y metafísicos.

Ahora bien, el acto de Bariato de morir por un pueblo de amigos (una patria), o sea, por el adjunto político, religioso, ético y moral de la comunidad en que uno vive, nunca fue una idea clásica global que inspirara devoción política o semirreligiosa absoluta. La idea nace, según Ernst Kantorowicz, solo a finales del periodo republicano (Kantorowicz 1981:233) en referencia básicamente a Roma y la *res publica*. En la Edad Media, un sacrificio de este tipo sería visto como un acto privado y no público (Kantorowicz 1981:234) ya que las guerras no incluían a ciudadanos sino a vasallos guerreros que otorgaban *fidelitas* a sus señores. Un sacrificio en este caso sería clasificado como *pro domine* y no *pro patria* (Kantorowicz 1981:234). Sin embargo, la idea de una patria común (*communis patria*) existía en el lenguaje de la Iglesia cristiana, la cual transfiere la idea política de *polis* (verbigracia, Roma) a *regnum*, aunque en este sentido se refiere a un *regnum coelorum* (Kantorowicz 1981:235). En el siglo XIII, Felipe el Hermoso de Francia adopta esta idea político-religiosa de *regnum* al territorio francés y, posteriormente, a la familia real. Por lo tanto, al ser atacado el rey o el reino, el último sacrificio de un guerrero sería *pro defensione patriae et coronae* (Kantorowicz 1981:251). Por ende, la idea cristiana de morir en defensa de un *corpus mysticum* llegó a aplicarse a una entidad política, un *corpus morale et politicum* (267), o, en su idea más emotiva, una *patria communis* (Kantorowicz 1981:267). O sea, la muerte por la patria en una guerra sería un tipo de martirio para un soldado (Kantorowicz 1981:256), quien moría *pro fide* y *pro rege et patria*. Sin embargo, la idea de un suicidio (y no un martirio o sacrificio), aún en tiempos clásicos (*Nicomachean Ethics*, V, 11, p. 1021), era vista como un agravio contra la *polis*, la comunidad, el *corpus politicum* y su cabeza y, en lenguaje cristiano, el *corpus mysticum* (Kantorowicz 1981:269). En la

tradición cristiana, por supuesto, ningún tipo de suicidio podría considerarse magnánimo, según san Agustín (*City of God*, I, 22, p. 27), sino irracional. La única excepción sería por mandato divino (*City of God*, I, 26, p. 26).

Tomando esto en cuenta, sería necesario preguntarse por qué razón específica muere Bariato, quien menciona el término «patria» tres veces antes de arrojarle de una torre. En un primer momento, Bariato indica que quiere sufrir el mismo destino que su patria; ergo, su acción sería un acto de comunión con los suyos. Después dice que ha heredado todo el brío de la ciudad y que en efecto sigue resistiendo al romano. Finalmente revela que se suicida por amor: «Y si ha sido el amor perfeto y puro / que yo tuve a mi patria tan querida, / asegúrelo luego esta caída» (*Numancia*, p. 126). O sea, la primera acción sería *pro patria* (en el pasado), la segunda *pro pugna* o *pro defensione patriae* (en el presente), pero la tercera se resiste a una sencilla clasificación. Técnicamente, la patria ha dejado de existir. Morir por la patria tendría sentido solo si hubiera supervivientes por quién sacrificarse. Si él es el único vivo, un amor por la patria requeriría su protección para asegurar su continuidad. Su muerte, sin embargo, asegura irremediamente su fin y el de Numancia. Por lo tanto, Bariato se sacrificará no por una patria real y material, la cual ya no existe, sino por una patria ahora solo imaginada. La apóstrofe de Bariato a la inexistente urbe prueba precisamente este tipo de *translatio*: «No temas ni imagines que me admire / de lo que debo hacer, en ti engendrado» (*Numancia*, p. 125). Bariato, pues, muere no *pro patria* sino *pro memoria patriae*. Con su muerte se pondrá cierre a la pugna heroica de sus antepasados, la cual se conservará ahora solo en la reminiscencia de testigos o imaginados descendientes. A la vez, este recuerdo asegurará la existencia de una futura comunidad que vivirá ahora de esta remembranza. En efecto, la Fama, al final de la obra, declara que el suceso de Numancia se llevará «de gente en gente», ahora como «historia» recordada por «la memoria» (*Numancia*, pp. 126-127). Bariato, pues, inicia el proceso de un recuerdo heroico de unidad, fraternidad y amor que solo en 1580 se manifestará como una realidad geográfica y política bajo el primer rey nacional de España.

Bariato, muriendo, crea un *mythomoteur* (Smith 1999:24) que podrá dar significado, identidad y permanencia a la comunidad de la cual formaba parte. Ha creado un mito primordial sui generis que unirá a una comunidad imaginaria para garantizar su posteridad. Este *mythomoteur* histórico se traduce mejor en la sección épica del epidrama. Es allí donde las figuras diegéticas de

España, Duero y Guerra realizan su única función: la de interpretar los hechos acontecidos en la acción. España como nación existirá solo en el futuro. Por eso las figuras narradoras usan la prolepsis. Únicamente después de la destrucción de Numancia, vista como un antecesor histórico, se podrá inventar una futura España, una madre patria, ahora peninsularmente unida bajo una etnia castellana, lusitana y goda. Lo que definirá a esta nación será su alianza, su valor y su afán de libertad (*Numancia*, pp. 52-53). Mancomunada de esta forma podrá enfrentarse a sus enemigos y rendirlos. Si los hados fueron infaustos con la antigua Numancia por su falta de adhesión, la nueva Numancia hará frente a otras Romas por venir: la de Clemente VII en 1527 (*Numancia*, p. 56), la de Paulo IV en 1556 (*Numancia*, p. 57) y, alternativamente, la del *Ventennio* en la versión B (Madrid, 1937) de Rafael Alberti (Hermenegildo 1978:153). En los dos primeros casos habrá unidad y victoria bajo Carlos V y Felipe II. En momentos de desunión y fragmentación, Roma triunfará de nuevo, al menos momentáneamente. Ergo, para sobrevivir, la madre España requerirá de una fuerte unión (multi)étnica y de un soberano capaz y unificador: «Un Carlos, y un Filipo y un Fernando», según la Guerra (*Numancia*, p. 112).

Estos comentarios de las figuras diegéticas moldean una idea de la nación-estado moderna, la cual depende de un territorio definido, un concepto de soberanía y una idea imaginada de la nación, la cual pende de una memoria heroica etnosimbólica que justifique su pasado, garantice su futuro y salve al individuo de la soledad y el olvido. Una unidad bajo un monarca reflejaría la política del momento en tiempos de Cervantes. En Portugal, como indica Henry Kamen, se esperaba que la unión de la monarquía dual bajo Felipe I y II brindaría estabilidad y prosperidad. En 1581, al entrar el Rey Prudente en Lisboa, un arco triunfal erigido en su honor revelaba mesiánicamente que ahora que Felipe era el único Monarca y Pastor de la tierra se cumplirían las profecías de los sabios («“now will be fulfilled the prophecies of the wise, that you will be sole king and sole shepherd on earth”» [Kamen 1997:242]). En efecto, la monarquía universal de Felipe II en 1580 había establecido la paz en el Mediterráneo y en Holanda, había conquistado nuevos territorios en Asia (Filipinas) y América (la parte sur de los Estados Unidos y Buenos Aires en Sudamérica) y había incorporado el reino de Portugal y sus posesiones en India, Indonesia y China. Existía en toda España un gran orgullo imperial, como indica Kamen (1997:243), así como un gran afán entre los misioneros de cristianizar el orbe.

Simultáneamente, la parte activa del epidrama refina lo que sería la nación-estado en la contemporaneidad. Si Numancia y el sacrificio de sus ciudadanos se presentan como cimientos que servirán de modelo o memoria para la nación española moderna, ha de acentuarse que lo que une a estos individuos originalmente no es un concepto político o religioso. A diferencia de la edad clásica, no hay en Numancia una idea de cuerpo místico por la cual uno se sacrificaría. Tampoco hay una noción de rey o familia real que representase al reino o la dinastía, como en la Edad Media. A la vez, hay que observar que todas las instituciones numantinas fallan. La religión numantina, por ejemplo, es incapaz de celebrar sus ritos eficazmente o de dar esperanza a los ciudadanos. El ejército, aunque valiente, opta por no luchar contra el enemigo por temor de abandonar a sus familias, las cuales serían humilladas por el vencedor. El senado numantino, en vez de salvaguardar a los ciudadanos, da órdenes que culminan en un suicidio colectivo. Lo único que se mantiene intacto en Numancia es un sentido de camaradería horizontal que hace posible los sacrificios entre amigos y que explica la cuasiunanimidad colectiva de los personajes. En otras palabras, los numantinos no mueren *pro rege* o *pro defensione patriae* sino directamente *pro fratribus*. Esta idea, la cual es concebible, según Benedict Anderson (2006:7), solo en épocas republicanas posteriores a la Ilustración, es acaso la idea más fundamental del drama de *Numancia*. O sea, la patria no es aquí un territorio o una comunidad religiosa, estamental o militar, sino una unidad fraternal, desinteresada y común que inspira amor, solidaridad y sacrificio. Si este elemento unitivo no existe en una etnia o sociedad, la nación como tal no podrá emerger. Un conflicto interno, una derrota militar o un contacto con otra civilización o agencia a la cual uno se asimilara totalmente acabaría con ella fácilmente. Por lo tanto, ese primordial elemento étnico de amor o *caritas* es lo único que puede hacer posible la creación y la supervivencia de una nación imaginada, la cual usa ese cariño para establecer, en su manifestación más pura y completa, una unidad económica y derechos legales comunes (Smith 1999:31).

Cervantes, pues, en *Numancia*, imagina lo que en el futuro conoceremos como la nación moderna.

Bibliografía

- Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London / New York, 2006.
- Appian, *Wars of the Romans in Iberia (Iberike)*, trad. J. S. Richardson, Aris & Phillips Ltd., Warminster, England, 2000.
- Aristotle, *Nicomachean Ethics*, en *The Basic Works of Aristotle*, ed. R. McKeon, Random House, New York, 1941, pp. 927-1112.
- Armstrong-Roche, Michael, «The *Patria* Besieged: Border-Crossing Paradoxes of National Identity in Cervantes's *Numancia*», en *Border Interrogations: Questioning Spanish Frontiers*, ed. Benita Sampedro Vizcaya y Simon Doubleday, Berghahn, New York, 2008, pp. 204-227.
- Augustine, St., *The City of God*, trad. M. Dods, The Modern Library, New York, 1950.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, «Poesía, historia, Imperialismo: *La Numancia*», *Anuario de Letras*, 2 (1962), pp. 55-75.
- Belli, Angela, «Cervantes' *El cerco de Numancia* and Euripides' *The Trojan Women*», *Kentucky Romance Quarterly*, 25 (1978), pp. 121-128.
- Bergmann, Emilie, «The Epic Vision of Cervantes's *Numancia*», *Theatre Journal*, 36, 1 (1984), pp. 85-96.
- Cervantes, Miguel de, *Numancia*, ed. R. Marrast, Cátedra, Madrid, 1990.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. F. C. R. Maldonado, rev. M. Camarero, Editorial Castalia, Madrid, 1994.
- Darst, David H., «*Numancia*: "Nuestra historia"», *Bulletin of the Comediantes*, 56, 1 (2004), pp. 45-54.
- De Armas, Frederick A., «Classical Tragedy and Cervantes' *La Numancia*», *Neophilologus*, 58, 1 (1974), pp. 34-40.
- Endress, Heinz-Peter, «La guerra como asunto, situación, motivo y tema central en *La Numancia*», *Theatralia: Revista de Teoría del Teatro*, 5 (2003), pp. 283-289.
- Guevara, fray Antonio de, *Libro primero de las epístolas familiares*, ed. J. M. de Cossío, Aldus, Madrid, 1950.
- Hermenegildo, Alfredo, «Alberti and the Spectator of *Numancia*», *Malahat Review*, 47 (1978), pp. 148-153.
- Johnson, Carroll B., «*La Numancia* y la estructura de la ambigüedad cervantina», en *Cervantes: Su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, ed. M. Criado del Val, EDI 6, Madrid, 1981, pp. 309-316.
- Kamen, Henry, *Philip of Spain*, Yale University Press, New Haven / London, 1997.
- Kantorowicz, Ernst K., *The King's Two Bodies: A Study of Medieval Political Theology*, Princeton University Press, Princeton, 1981.
- King, Willard F., «Cervantes' *Numancia* and Imperial Spain», *MLN*, 94 (1979), pp. 200-221.
- Lewis-Smith, Paul, «Cervantes como poeta del heroísmo: De la *Numancia* a *La gran sultana*», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, vol. II, ed. M. L. Lobato y F. Domínguez Matito, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2004, pp. 1155-1163.
- MacCurdy, Ramond R., «The Numantia Plays of Cervantes and Rojas Zorrilla: The Shift from Collective to Personal Tragedy», *Symposium*, 14 (1960), pp. 100-120.
- Maestro, Jesús G., «La *Numancia* cervantina: Hacia una poética moderna de la experiencia trágica», *Anales Cervantinos*, 35 (1999), pp. 205-221.
- «La poética de lo trágico en el teatro de Miguel de Cervantes y de Georg Büchner», en *Volver a Cervantes*, vol. II, ed. Antonio Bernat Vistarini, Universitat de les Illes Balears, Palma, 2001, pp. 965-982.
- «Cervantes y la religión en *La Numancia*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25, 2 (2005), pp. 5-29.
- Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*, Editorial Gredos, Madrid, 1963.
- Reed, Cory A., «Identity Formation and Collective Anagnorisis in *Numancia*», *Theatralia. Revista de Teoría del Teatro*, 5 (2003), pp. 67-76, 564.
- Simerka, Barbara A., «"That the Rulers Should Sleep without Bad Dreams": Anti-Epic Discourse in *La Numancia* and *Arauco domado*», *Cervantes*, 18, 1, 1-2 (1988), pp. 46-70.
- Smith, Anthony D., *The Ethnic Origins of Nations*, Basil Blackwell Publishers, Oxford / Malden, 1999.
- Souriau, Étienne, *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, Flammarion, Paris, 1950.
- Stroud, Matthew D., «*La Numancia* como auto secular», en *Cervantes: Su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, ed. M. Criado del Val, EDI 6, Madrid, 1981, pp. 303-307.
- Tar, Jane, «*Hamartia* in Cervantes' *La Numancia*», *Romance Notes*, 45, 1 (2004), pp. 55-61.
- The Compact Edition of the Oxford English Dictionary*, Clarendon Press, Glasgow, 1971.

La sacralización del cautiverio argelino

NATALIO OHANNA

Western Michigan University

Para comprender la percepción española del Magreb en la temprana Modernidad, una lectura inexcusable es la *Topografía e historia general de Argel*, de Antonio de Sosa, conocida comúnmente por sus referencias al cautiverio de Miguel de Cervantes.¹ Además de una valiosa historia de la ciudad, la obra ofrece un inventario de los vicios de los musulmanes y de las atrocidades cometidas contra los miserables que tuvieron la mala fortuna de caer en sus manos. En este sentido el subtítulo enuncia cabalmente la orientación del texto: *Do se verán casos estraños, muertes espantosas, y tormentos exquisitos, que conviene se entiendan en la Cristiandad: con mucha doctrina y elegancia curiosa*. La propaganda es evidente desde el principio, de modo que no quede ningún dejo de duda para el lector:

Esta vil canalla, moros y turcos, nacidos realmente para afrenta de los hombres, como, en efecto, no son más que las puras heces del mundo, son también la propia sentina de todos los vicios y maldades que reinaron en el mundo. Porque jamás hubo, ni se hallará maldad o iniquidad alguna, ni modo o invención de pecado y vicio o malicia que ellos no sólo cometan y huelguen de imitar sin vergüenza, mas que no adoren y tengan por pura virtud y aun por sumo bien (*Topografía*, 2, p. 7).

En este y otros muchos pasajes advertimos el proyecto de promover una frontera entre la cristiandad y el islam en términos morales, para cuyo fin el tratamiento de los cautivos había de funcionar como la comprobación más gráfica de la diferencia. Según lo explica Miguel Ángel de Bunes Ibarra, las razones por las que se escribían estos relatos son tan obvias como los predicamentos

¹ La edición de 1612 contiene cinco partes y una tabla: *Topographia o Descripción de Argel y sus habitantes y costumbres*; *Epitome de los Reyes de Argel*; *Dialogo Primero, de la captividad de Argel*; *Dialogo Segundo, de los Martyres de Argel*; *Dialogo Tercero, de los Morabutos de Turcos y Moros*; *Tabla de la Topographia e Historia General de Argel*. Abundan los trabajos clásicos y recientes que recogen de la *Topografía* las referencias biográficas de Cervantes (Pellicer y Pilares 1778, Fernández de Navarrete 1819, Astrana Marín 1949-1952, Zamora Vicente 1950, Flatow 1986, Canavaggio 1986 y 2000, Sola y De la Peña 1995, Sánchez 1997, Garcés 2002, Murillo 2006, Márquez Villanueva 2010, y otros). Pero este libro ha sido prácticamente desatendido incluso desde que George Camamis (1977) resolvió el problema de su autoría y le otorgó un lugar prominente para el estudio del cautiverio en el Siglo de Oro. Véase Ana M. Rodríguez-Rodríguez (2010), la edición del *Diálogo de los mártires de Argel* de Emilio Sola y José María Parreño (1990) y el estudio introductorio de María Antonia Garcés en su reciente edición inglesa (2011), cuya investigación sobre Antonio de Sosa ilumina los motivos por los que la impresión de 1612 presenta la autoría de Diego de Haedo.

² Aunque la captura de musulmanes no representó un fenómeno de menor escala, la producción de textos sobre su cautiverio es proporcionalmente escasa, consistiendo principalmente en cartas dirigidas a familiares y amigos, captores y gobernantes. Nabil Matar (2009:40-41) atribuye tal desproporción a las diferencias culturales y utilitarias entre el corpus magrebí y las narrativas europeas: «European captives were 'public' in their accounts, openly describing their suffering and humiliation (...). Arabic writers did not produce grand accounts of their or their compatriots' captivity, nor did they offer graphic descriptions of beatings, humiliations, or tortures (...). Such brevity was not a result of indifference to the violence of the European captors. Autobiographical writing in classical Arabic literature, which continued well into the period under study, followed conventions of style and narration that neglected personal aspects: authors did not write about their private experiences because they believed them not useful to their readers. (...) Also, Magharibi writers did not have, like their European Christian counterparts, the theological imagery (and vast iconography) of a suffering Christ whose pain the captive was willing to emulate — and to describe to others. They did not have a theological legacy where torture, humiliation, and defeat/crucifixion were part of the victory over the wicked. (...) Captivity was God's will, and every Muslim had to accept it and not make too much of it. It was an episode in Allah's mysterious destiny for His followers, and His followers had to submit without trying to turn themselves into heroes».

que tuvieron para la sociedad de la época: el cautivo es una representación viva y doliente de la pugna entre la cristiandad y el islam, a la vez que una realidad que cada día va en aumento en las últimas décadas del siglo xvi. En esta literatura se hace caso omiso de las esferas política y económica que trae implícitas la existencia del corso, para mantener un esquema bastante rígido con los acentos sobre las atrocidades, las aflicciones de la pérdida de la libertad y del bogar en los bancos de las galeras, y en particular sobre los que mueren por una causa religiosa (Bunes Ibarra 1993:70-71). De este modo el cautiverio se exaltaba como una vía purgativa de los pecados, en cuya cúspide se sufría el martirio, su pináculo y máxima expresión. De ahí el énfasis en las inusitadas crueldades de los turcos y norteafricanos padecidas por quienes, resistiendo la mentira mediante la armadura de Dios, alcanzan la gloria eterna tras morir por aquel y como aquel.² La conversión al islamismo, por ende, tan frecuente en el norte de África por razones más sociales que espirituales, suponía el camino inverso. En palabras de Sosa: «Estos tales renegados son después todos los principales enemigos que el nombre cristiano tiene, y en los cuales está casi todo el poder, dominio, gobierno y riqueza de Argel y de todo su Reino» (*Topografía*, 1, p. 55).

Ciertamente uno de los distinguidos apóstatas fue Ramadán Bajá, musulmán nuevo de origen sardo, capturado durante su infancia y criado en Argel por un mercader turco. En el *Epítome de los reyes de Argel* se expone el caso con sumo detalle, pero curiosamente desprovisto de percepción maniquea:

Este fue tomado cuando niño, guardando en Cerdeña unas pocas de cabras de su padre, y como su patrón (...) viese que era mozo hábil y bien inclinado, púsole a la escuela, do deprendió muy bien la lengua turquesca y morisca, y a leer y escribir ambas lenguas. Vivió muchos años con su patrón, y siendo grande se casó con una renegada corsa, ocupándose en su mercancia, y después en ser alcaide de algunos lugares. En el cual cargo que tuvo muchos años, ganó mucha riqueza, y después mucha honra y crédito, siendo tenido de todos por hombre justo, recto, manso y benigno, como realmente lo era, y de juicio y prudencia notable entre los turcos. (...) De manera que reinó Rabadán en Argel tres años y un mes, el cual tiempo estuvo Argel en la mayor tranquilidad y sosiego que nunca, porque gobernaba el Rabadán Bajá con tanta justicia y equidad, que no había un solo hombre que se quejase (*Topografía*, 1, pp. 365-370).

Las virtudes salomónicas de la regencia argelina del bajá provocan desconcierto, sobre todo si se sabe que fue a finales de su gobierno y bajo su expresa autorización cuando se llevó a cabo la condena a muerte mejor explotada por la literatura española del periodo: el martirio de Miguel de Aranda en 1577, referido por Antonio de Sosa, por Miguel de Cervantes en su primera comedia, *El trato de Argel*, y años más tarde por Lope de Vega en *Los cautivos de Argel*. La atención dedicada al caso en sus versiones múltiples exige aquí un paréntesis narrativo.

A mediados de 1576, en una incursión de corsarios berberiscos en el Coll de Balaguer, nueve cristianos que iban camino a Tarragona caen prisioneros, entre los cuales se encontraba Miguel de Aranda, caballero de la orden militar de Santa María de Montesa. Tras algunas desviaciones, los corsarios desembarcan con su captura tres días más tarde en el puerto de Sargel, pueblo habitado por moriscos exiliados, mayoritariamente granadinos, aragoneses y valencianos. Uno de estos últimos se acerca a los cristianos para interrogarlos sobre el paradero de su hermano Alicax, de quien sabía que había sido detenido en España. Según refiere Antonio de Sosa, Alicax «era hombre animoso y muy plático en la mar y particularmente en la costa del reino de Valencia, en que naciera y se criara» (*Topografía*, 3, p. 139). Contando con experiencia en el oficio de pescador, «armó, en compañía de otros moros de Sargel (...), un bergantín de doce bancos, con el cual robaba por toda aquella costa, muy gran número de cristianos, que vendía en Argel, y también traía otros muchos de los moriscos de aquel reino, pasándolos a Berbería» (*Topografía*, 3, p. 139). Es decir que, además de dedicarse al corso, ayudaba a los moriscos valencianos a emigrar. Al venir en conocimiento de que su hermano estaba preso en Valencia, el morisco decide comprar a Miguel de Aranda por ser este el más principal de esa partida de cautivos, con la esperanza de negociar un intercambio de prisioneros, «prometiéndole que, si le daba a su hermano, él le haría todo el regalo y buen tratamiento del mundo» (*Topografía*, 3, p. 141). Al cabo de unos ocho meses, con la noticia de que, tras un largo proceso inquisitorial, Alicax había sido públicamente relajado en Valencia, la furia de los moriscos fue descargada en el cautivo bajo aprobación y consentimiento de Ramadán Bajá, a quien persuadieron para que diera «alguna muestra de cuánto sentían el mal tratamiento y persecución que a los moros en España se hacía» (*Topografía*, 3, p. 146).

El carácter de ejemplo colectivo del doble ajusticiamiento se pone en evidencia en ambas partes. Nótese que Alicax es procesado y condenado en auto

³ Si hasta la primera mitad del siglo xvi la región había gozado de unas condiciones propicias para la preservación de la cultura islámica debido, fundamentalmente, al proteccionismo de la vieja aristocracia fuerista para con sus súbditos los nuevos convertidos de moros, a partir de 1570 esas relaciones de solidaridad o complicidad entre la nobleza local y la comunidad morisca se desintegran, dando lugar a un clima de violencia antiislámica sin precedentes en la región, el cual alcanza su punto culminante en la campaña sangrienta de Luperco Latrás (Harvey 2005:254-263, Bernabé Pons 2009:61-66). Sobre la convivencia entre cristianos y moriscos específicamente en el reino de Aragón, véase Mary Hoyt Halavais (2005).

público, no obstante sus notorios crímenes de piratería y contrabando de desertores, por el delito de islamismo. De hecho Antonio de Sosa comenta que aun bajo la presión de las llamadas *artes* de la Santa Inquisición española, Alicax no llegó a abjurar, sino que en las sucesivas audiencias que le dieron se negó rotundamente a reconocer sus culpas espirituales, declarando «que era moro y que moro quería morir» (*Topografía*, 3, p. 143). Dicha firmeza en la fe de sus ancestros, inalterable incluso bajo tormentos físicos y ante la amenaza de perder la vida, esa convicción espiritual eleva al corsario a la categoría de héroe religioso, es decir, mártir de la fe, obviamente desde el punto de vista de la comunidad de moriscos emigrados. Como en todo martirio, el valor modélico del caso debe adquirir fama y repercusión entre los fieles, pero a la vez la muerte de Miguel había de funcionar de ejemplo en un acto público, como represalia, en lo particular, del fracaso del pacto de liberación, y en un sentido más amplio para manifestar el descontento de la comunidad morisca ante la persecución padecida en la península, la cual se agrava, para los valencianos y aragoneses, precisamente en el último cuarto de siglo.³ Por estas razones no sorprende que los familiares y amigos de la víctima decidieran ejecutar a su prisionero en la ciudad de Argel, tal vez la más cosmopolita del Mediterráneo, «para que en todas partes fuese el caso más sabido y sonado» (*Topografía*, 3, p. 141). Lo que sigue se conoce muy bien. El 18 de mayo de 1577 llevan a Miguel a la marina, lo atan a un ancla y es atormentado públicamente por el hermano de Alicax. Pronto muere apedreado por la multitud y luego queman su cadáver.

Conviene reiterar que el doble ajusticiamiento funciona con valor modélico en ambas partes. Desde el punto de vista de la comunidad de cautivos cristianos, Miguel de Aranda también será elevado a la categoría de mártir. Antonio de Sosa, con cuya obra procuraba mover los ánimos para alentar la labor redentora en el norte de África, no escatimará en el morbo ni en la simbología religiosa al describir gráficamente el martirio (*Topografía*, 3, p. 154). Pero lo cierto es que el caso, en contextos disímiles y con funciones incluso opuestas, trasciende el martirologio para representarse en el teatro de los autores más universales de nuestro Siglo de Oro.

Podría suponerse que el objetivo buscado por Cervantes al incluir el martirio de Miguel de Aranda en *El trato de Argel* fue formular un juicio moralizador respecto de aquella sociedad de la que acababa de regresar, cuya complejidad debía expresarse en términos que el vulgo captara, conforme al

modelo de prejuicios, lugares comunes, saberes populares y miedos a base de la oposición entre cristianos y musulmanes, fieles e infieles, la cual reproduciría, en última instancia, la idea de una contienda básica, universal. Es decir que como otras obras del periodo, *El trato de Argel* estaría supeditando la realidad de la experiencia a lo que Albert Mas (1967, 1:367) denominó el decoro histórico en función de una ideología sin complicaciones. En este sentido no es curioso que la crítica haya identificado unas actitudes intransigentes de parte de algunos personajes, aunque sería inexacto confundir dichas actitudes con una intención de la obra en su totalidad.⁴

Para considerar un claro ejemplo, recuérdese que la comedia cervantina exterioriza una conexión entre el problema del corso y la situación de los moriscos en la península, donde las presiones sociales a que se veían sometidos ocasionaban voluntarios exilios hacia el norte de África (Harvey 2005:48-49). Las aún recientes rebeliones de las Alpujarras y las represiones de estas habían repercutido en un aumento del número de emigrados, parte de los cuales terminaba embarcándose en empresas corsarias.⁵ De esta manera la comedia expone la relación entre el problema del corso y asuntos internos, y establece además un paralelo bastante obvio entre el auto de fe y el martirio argelino. El público aficionado a los corrales de comedias se distraería en la dimensión burlesca, aclamando a carcajadas la astucia con que Aurelio y Silvia evaden las aspiraciones amorosas de sus amos; se entretendría además con la magia de Fátima, personaje celestinesco, confirmando con humor sus prejuicios. Pero sin duda el espectador más sagaz advertiría el comentario sobre su sociedad, viendo representadas las contradicciones de la vigilancia religiosa, así como sus secuelas fuera de las fronteras de la península, en una realidad social intrínsecamente vinculada a la propia. A ese tipo de espectador no le pasaría desapercibida la yuxtaposición del auto de fe y el martirio en Argel como una relación de causa-consecuencia, tal y como literalmente se expresa en la comedia: «¡Oh España, patria querida! / Mira cuál es nuestra suerte, / que, si allá das justa muerte, / quitas acá justa vida» (*Trato*, I, pp. 475-478).

En cuanto a *Los cautivos de Argel*, de Lope de Vega, referencias como la muerte de Felipe II y la boda de Felipe III con Margarita de Austria permiten corroborar que la obra no pudo haberse compuesto antes de 1598. Recuérdese que para entonces, si bien no había en España una opinión unánime sobre la cuestión morisca, la corona cotejaba un abanico de propuestas tales como la extracción de los niños para su crianza en familias de cristianos viejos, la

⁴ En opinión de Emilio Sola y José F. de la Peña (1995:203), se trata de unas sutilezas de Cervantes «para no ser sospechoso de inconforme con esa identificación ley / fe religiosa». Barbara Fuchs (2001:55) observa que la figura del condenado representa el miedo español a una amenaza interna, mientras que por otra parte el texto subraya la dimensión religiosa de la lucha contra los corsarios, desechando sus dimensiones geopolítica y económica y pasando a la vez por alto la libertad de conciencia de que los cristianos gozaban en el norte de África. En este punto coincido con Moisés R. Castillo (2004), para quien en *El trato de Argel*, como en *La gran sultana* y *Los baños de Argel*, el receptor se siente confrontado con la contradicción existente entre la defensa y la crítica de la ortodoxia cristiana.

⁵ Dos argumentos a favor de la expulsión fueron la conexión entre los moriscos y la actividad corsaria, por un lado, y por otro la sospecha de un apoyo militar otomano. En cuanto al primero, la historiografía sugiere que el corso aprovecha la incorporación de unos exiliados que poseían conocimientos de las regiones costeras españolas y que con frecuencia podían pasar como españoles (García Arenal 2003:114, Earle 2003:44, Friedman 1975:19-20). La piratería de los moriscos, sin embargo, es puesta en duda por Francisco Márquez Villanueva (2010:32-33). Farid Khiari (2002:74) observa que ninguno de los jefes corsarios fue de origen andaluz, lo cual dice menos de su baja participación en el corso que de su pertenencia a un sector relegado de la sociedad. Respecto del otro argumento, recuérdese que poco después de acceder al trono en 1566, Selim II decidió dar prioridad a la conquista de Chipre por sobre el apoyo del levantamiento de los moriscos. Los reclamos de auxilio militar fueron respondidos con garantías de que el bajá de Argel ayudaría con armas y suministros, pero en la práctica los moriscos no recibieron del sultán nada más tangible que su apoyo moral (Faroqhi 2004:39-40).

⁶ Marcos de Guadalajara y Javier ofrece una muestra de ese tipo de percepciones: «A falta de Prelados que hubo en Valencia, el aborrecimiento que a nuestra ley tenían los Moriscos y a sus profesores, la fuerza con que recibieron el bautismo; y la tibieza también con que se procedió en la instrucción por los ministros Eclesiásticos: dio ocasión a que estos bárbaros, sin temor de Dios, y del Rey, volviesen a sus ritos públicamente, sin prestar gratos oídos a los que trataban de su salvación. (...) Los señores de Moros temiendo alguna novedad en sus estados, por verlos apostatar notoriamente, hicieron nuevas instancias, que se les predicase muy de veras, lo cual se hizo, pero era todo escribir en la agua, y labrar diamantes (...) antes bien con continuas cartas importunaban a los Moros de Berbería molestasen las costas, y viniesen por ellos, para salir de los crueles martirios y tormentos que les daban los Cristianos, con su predicación y bautismo: miren qué conversión tan salida del alma. Noten, que en recambio del cuidado que se tuvo en su predicación, movían siempre semejantes tratos, aumentando su malicia cuanto más apretaban las predicaciones, sin sacarlos obreros otro fruto, que el referido» (*Memorable expulsión*, 53v-54v).

condena perpetua a galeras o el traslado a las Indias para el trabajo forzado, y hubo también la proposición extrema de que fuesen ahogados en el mar o masivamente castrados (Harvey 2005:296-297). Respecto de la percepción general, además de la idea de que todos, sin excepción, conservaban secretamente la fe islámica y no cabía en ellos la posibilidad de una conversión sincera, el aumento de la tensión hacia los moriscos provenía asimismo de la opinión extendida de que participaban en siniestras confabulaciones para el mal de España, y que a través de ellos, que abrirían sus puertas, el ataque de los turcos y berberiscos era inminente.⁶

En este clima y canalizando ese tipo de especulaciones, casi veinte años más tarde Lope de Vega reconstruye la obra cervantina, pero explota mucho más a fondo y con más licencia histórica el caso del doble ajusticiamiento. Si en *El trato de Argel* este se introducía en el marco del relato de un personaje secundario a la trama, Lope en cambio integra a ambos condenados en su comedia y les otorga papeles vertebrales. De hecho *Los cautivos de Argel* comienza con un diálogo entre Francisco, cristiano nuevo de moro, pseudo-referente de Alicax, y el corsario Dalí, quien se refugia en la costa valenciana tras avistar tres galeras que iban rumbo a Barcelona. Inmediatamente Francisco le declara a Dalí su intención de pasar a Berbería (I, pp. 47-58). Más adelante se refuerza la idea de unas raíces genealógicas comunes entre moriscos y norteafricanos, y por supuesto queda bien subrayada la conexión con el corso: «Adiós, España, que voy / al África en que habitaron / mis agüelos y mayores / en su ley por siglos tantos / (...) mas ¡ay de ti!, que he de ser, / como en tu reino criado, / ladrón de casa, y robarte / tus hijos, hacienda, esclavos» (I, pp. 188-203). Al final de la primera jornada, ya en Argel, asistimos a la conversión del personaje, quien tras recitar la profesión de fe islámica pasará a llamarse Fuquer. Luego se retoma el escenario valenciano, pues precisamente en su tierra el nuevo arráz es capturado en plena incursión corsaria y reconocido de inmediato. En boca del capitán Castro se hace eco de la percepción popular de los moriscos: «Todos estos son traidores, / su vida llaman destierro. / El que se puede pasar / de Valencia a Argel se pasa, / después nos vuelve a robar, / que como ladrón de casa / sabe las costas del mar» (II, pp. 75-81). El morisco, cristiano nuevo, musulmán nuevo o apóstata, según el punto de vista, morirá relajado en el auto de fe, pero a diferencia de lo que documenta Antonio de Sosa en la *Topografía* y contrariamente a lo que del caso se representa en la comedia de Cervantes, en *Los cautivos de Argel* la venganza es iniciativa directa

del buen bajá. Y mientras Cervantes insinuaba el paralelo entre el auto de fe y la muerte del cautivo, así como las repercusiones geopolíticas de la lucha española por la unidad religiosa, Lope de Vega acentuará en cambio todo lo referente al martirio, empleando para ello el tono de un relato hagiográfico. El sacerdote Felis, caballero de la orden de Montesa y seudorreferente de Miguel de Aranda, asciende a la categoría de héroe de la fe por haber llevado la vida de un santo y muerto a imitación de Cristo (III, pp. 131-146).⁷

Tal representación hagiográfica prevalecerá en la literatura religiosa, con algunas variaciones a lo largo de los siglos XVII y XVIII, en obras tales como *Gloriosa fecundidad de María en el campo de la Católica Iglesia* (1698), de Francisco de Neyla, *Vida, martirio, reliquias, templos, milagros, apariciones i excelencias...* (1738), de Gaspar de la Figuera, e *Historia de la prodigiosa vida, virtudes, milagros, y profecías del segundo ángel del Apocalypsi...* (1743), de Francisco Vidal y Micó. Con una parcialidad característica de la fe y una apreciación de la diferencia más propia de la Edad Media que de la Moderna, el caso del ajusticiamiento de 1577 se recogerá con múltiples variantes, incluso más de un siglo después de la expulsión, pero ofuscado de toda reminiscencia de las presiones sobre la comunidad morisca, que sucumbirá, también, en la guerra del papel, sin siquiera participar en ella.

Bibliografía

Astrana Marín, Luis, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, 7 vols., Instituto Editorial Reus, Madrid, 1949-1952.

Bernabé Pons, Luis F., *Los moriscos. Conflicto, expulsión y diáspora*, Catarata, Madrid, 2009.

Bunes Ibarra, Miguel Ángel de, «Las crónicas de cautivos y las vidas ejemplares en el enfrentamiento hispano-musulmán en la Edad Moderna», *Hispania Sacra*, 45.91 (1993), pp. 67-82.

Camamis, George, *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1977.

Canavaggio, Jean, *Cervantès*, Mazarine, Paris, 1986.

— *Cervantes entre vida y creación*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2000.

Castillo, Moisés R., «¿Ortodoxia cervantina?: Un análisis de *La gran sultana*, *El trato de Argel* y *Los Baños de Argel*», *Bulletin of the Comediantes*, 56.2 (2004), pp. 219-240.

Cervantes, Miguel de, *El trato de Argel*, en *Teatro completo*, ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Planeta, Barcelona, 1987, pp. 843-917.

Earle, Peter, *The Pirate Wars*, Methuen, London, 2003.

Faroghi, Suraiya, *The Ottoman Empire and the World Around It*, I. B. Tauris, London / New York, 2004.

Fernández de Navarrete, Martín, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra, escrita e ilustrada*, Real Academia Española, Madrid, 1819.

Figuera, Gaspar de la, *Vida, martirio, reliquias, templos, milagros, apariciones i excelencias del insigne mártir i esforzado Capitan de Christo San Jorge... Añádase a*

⁷ Lope cambia los nombres, intensifica, distorsiona, pero mantiene el referente de la orden de Montesa y aun lo exalta. Dicho énfasis puede entenderse como un esfuerzo de reivindicación de una orden militar caída en desgracia desde el escandaloso proceso contra su comendador, Pedro Luis Garcerán de Borja, en 1572. En cuanto a la glorificación de los mártires argelinos, recuérdese el caso análogo del almeriense Juan de Molina, también referido por Sosa. Como en el relato sobre Aranda, el cristiano es ajusticiado en venganza de la muerte de un morisco de Sargel, pero este último no expira en el auto de fe sino en la horca, pues ni siquiera se le formó proceso inquisitorial (*Topografía*, 3, p. 97). Las razones que según Sosa dieron al bajá para que autorizara la pena fueron las siguientes: «Los moriscos de España eran tan tiránicamente avejados del Rey de España, que no solamente los constriñía ser cristianos por fuerza, pero que si alguno, con deseo de su salvación, se pasaba a Berbería, en cogiéndole le daban cruelísima muerte, como acaeciera había pocos días, cautivando un su pariente, que de España había venido a Berbería, habían los cristianos hecho en él muy cruel justicia en Granada» (*Topografía*, 3, pp. 98-99).

- esta obra... una breve relación de la Vida í Martirio del P. Fr. Miguel Arandiga, Antonio Balle, Valencia, 1738.
- Flatow, Bernard J., «Las referencias al cautiverio de Cervantes en *Topographia e historia general de Argel* de Diego de Haedo», *Hispanófila*, 88 (1986), pp. 75-80.
- Friedman, Ellen G., «The Exercise of Religion by Spanish Captives in North Africa», *Sixteenth Century Journal*, 6.1 (1975), pp. 19-34.
- Fuchs, Barbara, *Mimesis and Empire. The New World, Islam, and European Identities*, Cambridge University Press, Cambridge / New York, 2001.
- Garcés, María Antonia, *Cervantes in Algiers. A Captive's Tale*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2002.
- (ed.), *An early modern dialogue with Islam: Antonio de Sosa's Topography of Algiers (1612)*, trad. D. de Armas Wilson, University of Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana, 2011.
- García Arenal, Mercedes, *La Diaspora des Andalousiens*, trad. A. Lapillonne, Edisud, Aix-en-Provence, 2003.
- Guadalajara y Javier, Marcos de, *Memorable expulsión, y iustísimo destierro de los moriscos de España*, Nicolas Assiayn, Pamplona, 1613.
- Halavais, Mary Hoyt, *Like Wheat to the Miller: Community, Convivencia, and the Construction of Morisco Identity in Sixteenth-Century Aragon*, Columbia University Press, New York, 2005.
- Harvey, Leonard Patrick, *Muslims in Spain, 1500 to 1614*, University of Chicago Press, Chicago, 2005.
- Khiari, Farid, *Vivre et mourir en Alger. L'Algérie ottomane aux XVIIe-XVIIIe siècles: un destin confisqué*, Harmattan, Paris, 2002.
- Lope de Vega y Carpio, Félix, *Los cautivos de Argel*, en *Parte veinticinco, perfecta y verdadera, de las Comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio*, Viuda de Pedro Verges, Zaragoza, 1647, pp. 231-278.
- Márquez Villanueva, Francisco, *Moros, moriscos y turcos de Cervantes. Ensayos críticos*, Bellaterra, Barcelona, 2010.
- Mas, Albert, *Les turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or (Recherches sur l'évolution d'un thème littéraire)*, 2 vols., Centre de Recherches Hispaniques, Paris, 1967.
- Matar, Nabil, *Europe through Arab Eyes, 1578-1727*, Columbia University Press, New York, 2009.
- Murillo, Luis Andrés, «Cervantes and Slavery, An Overview», en *Critical Reflections. Essays on Golden Age Spanish Literature in Honor of James A. Parr*, ed. Barbara Simerka y Amy R. Williamsen, Bucknell University Press, Lewisburg, 2006, pp. 158-171.
- Neyla, Francisco de, *Gloriosa fecundidad de Maria en el campo de la Catolica Iglesia: descripcion de las excelencias è ilustres hijos del Real Convento de San Lazaro de la ciudad de Zaragoza del Real, y Militar Orden de Nuestra Señora de la Merced, Redencion de Cautivos*, Rafael Figueró, Barcelona, 1698.
- Pellicer y Pilares, Juan Antonio, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, D. Gabriel de Sancha, Madrid, 1880.
- Rodríguez-Rodríguez, Ana M., «The Spectacle of Torture and Death in A Topography and General History of Algiers», en *Death and Afterlife in the Early Modern Hispanic World*, ed. J. Beusterien y C. Cortez, *Hispanic Issues On Line*, 7 (2010), pp. 175-186.
- Sánchez, Alberto, «Revisión del cautiverio cervantino en Argel», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17.1 (1997), pp. 7-24.
- Sola, Emilio, y José F. de la Peña, *Cervantes y la Berbería: Cervantes, mundo turco-berberisco y servicios secretos en la época de Felipe II*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995.
- Sosa, Antonio de, *Topografía e historia general de Argel*, 3 vols., ed. I. Bauer y Landauer, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1927-1929.
- *Diálogo de los mártires de Argel*, ed. E. Sola y J. M. Parreño, Hiperión, Madrid, 1990.
- Vidal y Micó, Francisco, *Historia de la prodigiosa vida, virtudes, milagros, y profecías del segundo ángel del Apocalypsi, y apóstol valenciano de las Indias Occidentales, San Luis Bertran, taumaturgo en milagros, profeta excelso, y Mártir por eminencia*, Joseph Thomás Lucas, Valencia, 1743.
- Zamora Vicente, Alonso, «El cautiverio en la obra cervantina», en *Homenaje a Cervantes*, vol. 1, ed. Francisco Sánchez-Castañer, Mediterráneo, Valencia, 1950, pp. 237-256.

Lo bello, las profecías y lo siniestro (*El cerco de Numancia*)

MARÍA ROSA PALAZÓN MAYORAL

Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México

Críticas e influencias

La poesía, emparentada con el canto, según deseo de Miguel de Cervantes al escribir como tragedia griega *Numancia*, es una elocución «impura», sostiene la ortodoxia. Se le criticó el uso de redondillas al lado de tercetos (la octava rima de Dante), metros de poesía reflexiva y descriptiva, octavas reales (la octava rima de Ariosto y Tasso) y de sextetos pareados, formas inusuales en el teatro. Leandro Fernández de Moratín (*Orígenes del teatro español*) lo acusa de violar cánones aristotélicos sobre el género: el texto es narrativa, ni escribe la caída de un individuo, sino el de un pueblo completo («unanimismo») y utiliza figuras alegóricas como España y el Duero. Opino que es una tragedia manejada por símbolos dominantes de valor moral, celestes y humanos contra mortales (contraria al individualista planteamiento de Aristóteles).

Esta pieza la recibió bien el pueblo y mal las cultas elites, porque su composición recuerda lo épico y los clásicos latinos en un espacio que no tuvo escenografía, ni escritura fija, sino un libreto tan variable como sus puestas en escena: se planeó para que reviviera el heroísmo acabado; ¿el discurso de Escipión a sus ejércitos se dirige oblicuamente a los españoles? ¿Carlos V, emperador del Sacro Imperio Romano, se vio como heredero de los césares? He aquí, pues, la elocución, unos caracteres y el espectáculo.

El cerco de Numancia apareció entre 1585 y 1586, a decir de Cotarelo y Valle; otros lo fechan en 1583. Se piensa que la impresión primera, junto con *El tratado de Argel*, y porciones del *Viaje al Parnaso*, estuvo a cargo de Santiago Sanda. Moratín encuentra la fuente de *Numancia* en la *Crónica general del Rey Sabio* en la refundición de Florián de Ocampo (1541). Cotarelo Valledor ubica la agonía de los numantinos en el capítulo VII del libro X del libro VIII de la *Crónica general de España* (1574) de Ambrosio Morales, quien escribió

que la mayor gloria de este pueblo la dio el romano Lucio Floro, quien llamó a Numancia ciudad esforzada, venturosa en sus desventuras: resistió hasta no dejar a Roma ningún trofeo, ningún esclavo ni botín.

Hasta donde tengo noticia, nadie ha visto la versión primera, sino las corregidas. Incluso Pacheco suplió algunas partes del texto, que he rescatado a favor de *Numancia* como juego de eventos históricos presentados en una trama lineal, con la falibilidad de la perspectiva de la historia efectual. Los ventarrones del tiempo imposibilitaron una memoria viva; fue suplida por una mimesis fantástica que conserva el aire espectral del *dejà vu*.

J. E. Pacheco (1974) y Valbuena Prat (1967) hicieron un recuento de la crítica que se inclina hacia los extremos. Intentaré rescatar este pozo de sabiduría bajo el influjo de ambos sin respetar cronologías. El primer rechazo fue de Alberti al decir que ninguna obra clásica está más necesitada de retoques, juicio por el cual se validó superior a *Fuente Ovejuna*. El segundo es: han quedado trancos algunos episodios. El tercero: esta tragedia o «epopeya clásica», según los clasificadores genéricos, se divide en cinco jornadas irrepresentables, su puesta en escena duraría cinco o seis horas. Pacheco redujo la pieza a tres actos, conservando la riqueza moral de *Numancia*.

Al introducirme en la diégesis trataré de dar cuenta de mi personal hermenéutica sobre la aseveración siguiente: «Fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro con general gusto y aplauso de los oyentes» (paráfrasis cervantina de Pacheco 1974:20). Francisco Mosquera de Barrueva, Francisco de Rojas Zorrilla, José López Sedano e Ignacio López de Ayala fueron seguidores en sus propias creaciones de *Numancia* (*La destrucción de Numancia*).

Críticos descoyuntados la trataron como una comedia ridícula, despreciable, de un autor mordaz, malévolo, inicuo, satírico, denigrador y envidioso. Alfonso Reyes sacó la espada diciendo que se salva únicamente por el renombre de su autor (o sea que no se salva) (Pacheco 1974:41). Luis Cernuda (1962) propone que no falte en ninguna antología. Menéndez y Pelayo la considera la última obra primitiva cuya poesía recuerda *Los siete contra Tebas* de Esquilo. Para Juan de la Encina, Gil Vicente, Bartolomé Torres Navarro, emancipa la tragedia de varios cánones del teatro. Lope de Rueda cree que sienta las bases de una popular liturgia nacional. Según Max Aub, es una pieza nacional con una exaltación del heroísmo colectivo, la solidaridad, del amor, y un elogio del sacrificio bajo el ideal de liberación. Juan de la Cueva le descubre influencia

del Romancero: el final, cuando el único sobreviviente se arroja de la torre para que Escipión no lo aprese, procede del romance «De cómo Cipión destruyó Numancia» (Pacheco desecha esto, que forma parte de las alegorías).

Los románticos alemanes franceses e ingleses la ponderaron: Schlegel la elevó a «divina» porque semeja al coro de la tragedia griega, la tribu que ama su terruño. Goethe le escribió a Humboldt que le produjo un placer haber leído este discurso literario. Schopenhauer quedó azorado por el suicidio colectivo de un pueblo. En una carta, Schlegel dice que excita lástima y admiración como pocas, aunque le reprocha a Cervantes la falta de ritmo. Armando Cotarelo Valledor —*El teatro de Cervantes*— califica a *Numancia* de imperecedera por su belleza formal. En 1935, Azorín la calificó de mezcla de lo real y alegórico: lo más sublime a que se ha llegado.

Es sabido que esta tragedia solo la han representado los rebeldes. Se puso en escena durante la época napoleónica. Zaragoza se hallaba sitiada por Junot y Montier, y el general José de Palafox la llevó a escena. Hubo otras puestas en el año de 1812, repleto de ideas liberadoras. Alberti la adaptó para escenificarla durante el franquismo; en Francia se incorporó al repertorio del *Théâtre Populaire* (1965) durante la guerra de Vietnam. Jean Boro la llamó un «emblema de la dignidad humana» (Pacheco 1974:40). Cuando se dio el golpe de Estado en Chile, Pacheco dio su versión, dedicándola a Salvador Allende; José Montoro la llevó al teatro en México. *Numancia* entraña, pues, un grito rebelde inacabable: «No ha perdido su potencialidad revolucionaria» (Pacheco 1974:35). El mismo Pacheco la pensó como la mejor tragedia en lengua castellana que apela a la resistencia para que la Fama cante la victoria de los justos y el fracaso de los dominadores.

Del centro a la periferia. Una mirada retrospectiva

Después de muchas peripecias, Cervantes desembocó en España con su humanismo italianizante. Excautivo de Argel, en 1581 y 1587, siendo recaudador de trigo y aceite para la Armada Invencible, escribió *Numancia*. Su España estaba entre el tiempo feudal y el capitalismo mercantil. Sevilla no era Jerusalén, sino una Sodoma: la economía se hundía. La colonizadora España perdía terrenos; el espíritu caballeresco y su mundo fantástico se hundían como la Armada Invencible. Las colonias se querían libres y los desclasados pícaros se adueñaban de las ciudades. Solo a locos imaginarios no les importaría perder la vida para salvar la honra y la justicia de su tierra.

Se ha querido derivar *Numancia* de las propuestas de Juan de Mariana: se atribuye la soberanía al pueblo, el justo propietario de los medios productivos. Se ha hablado del influjo de Vives: la guerra, injusta por naturaleza, solo se justifica contra la tiranía. Y aunque Cervantes debería haber presentado toda conquista como inmoral, dicho que lo acercaría a Francisco de Vitoria, Bartolomé de las Casas, Antonio de Guevara y Antonio de Montesinos, dudo que en aquellos días un colonizador mirara al conquistado como ser humano en igualdad de derechos consigo mismo y sus respectivas sociedades: el conquistador inventa con arrogancia a los vencidos.

Habiendo sido España centro de los centros europeos, fue tratada como población a civilizar. Dudo que un soldado, Cervantes, que alaba a Carlos V, en cuyo reino no se veía el sol, y a Felipe II, y que devalúa el águila, símbolo de Roma y también de América («¿ves las águilas feas que pelean con otras aves en marcial rodeo?», *Numancia*, p. 157) pensara como un descolonizador de América, como reza el planteamiento de José Emilio Pacheco.

Historia y literatura: la verdad y la verosimilitud

Analizaré *Numancia* desde la Historia y sus pretensiones de verdad, así como desde la verosimilitud de los «adentros», de las pasiones, de los símbolos y de lo acontecido en el drama. La obra se inicia con una exhortación de Escipión a sus tropas porque durante quince años unos cuantos habitantes de la península mantuvieron «a raya» al imperio romano, que hizo suya a España. Narra la historia que, desde 133 a. C., la meseta castellana estaba habitada por los iberos, mediterráneos de levante, y los celtas, de procedencia centroeuropea (los celtiberos). El destructor de Cartago, Escipión Emiliano, fue enviado a someter a Numancia. Si Escipión Africano redujo Numidia a una colonia romana, su nieto adoptivo, Emiliano, fue designado por el Senado para derrocar Numancia. Lo acompañaban Yugurta, Polibio, Rutilio Rufo y Apiano, cronistas oficiales de los sucesos. Escipión atribuye la derrota previa a que, como colonizadores, la milicia invasora cayó «bajo antojo femenino liviano» o lechos de meretrices (*Numancia*, p. 149). Al hallarse en brazos de Venus y Baco, «que no hacen buen ayuntamiento con Marte», los soldados manifestaron una «flojedad nacida de pereza» (*Numancia*, p. 148). No olían a pez y resina, sino a fragancias «mujeriles». Escipión el Emiliano disciplinó a los soldados de línea, los ejercitó en técnicas de guerra, expulsó de su campamento a mercaderes, prostitutas, cocineros, adivinos e histriones (Pacheco 1974:17).

Cayo Mario pide perdón al militar en nombre de la avergonzada milicia, en la cual nunca faltó el brío (*Numancia*, p. 49). Interviene Yugurta (en el original Jugurta), príncipe de Numidia —la actual Argelia y un pedacito de Mauritania—. Presume que intervendrá en futuras hazañas. ¿Quién es este personaje? Los cartagineses dominaron la parte meridional de lo que era Roma hasta la tercera guerra púnica. En el presente de la obra, Yugurta incita a sus tropas a que se avergüencen, porque son pocos bárbaros que defienden su «nido de Numancia» (*Numancia*, p. 148).

En este regaño está implícito que a los capitanes romanos no les importaba la escasa población aislada de Numancia, capital de los palindones que habitaban el noreste de Castilla la Vieja, vecinos de los arévacos. El pretor Sempronio Graco celebró un pacto de amistad. Con lujo de armas y con elefantes y honderos enviados por Nobilior, no sitió este rinconcito. Marco Claudio firmó otro pacto con los numantinos en 149. Doce años después, estos asilaron a los sobrevivientes de las guerras lusitanas. Los romanos reprimieron matando a traición a Viriato (no Bariato), guerrillero lusitano. Los romanos exigieron la entrega de los refugiados. Entonces Numancia fue atacada por Quinto Pompeyo, quien negoció secretamente un armisticio. Los numantinos rechazaron también a Marco Pompilio Lerena, y Cayo Hostilio Mancino fue degradado y echado desnudo ante Megara.

Roma se estrelló ante labradores y pastores (Cicerón los llamó *terror del imperio*). Para quitarles «el brío a las raíces» (*Numancia*, p. 451), las falanges de Escipión estrecharon el cerco, incendiaron las provisiones que enviaban los vaceos para los numantinos; levantaron un muro de siete líneas de trincheras, y puso, rodeándolos, un hondo foso en el Duero con vigas, puntas de hierro, sembradas en el fondo de estacas con garfios, para que los acabara el hambre sin que ningún romano fuera herido. Para admitir la sumisión exagerada, porque ya eran culturalmente romanos, dos numantinos saltaron obstáculos para convenir el cese de la porfía funesta por dilatada y sin interlocutor que aceptara dialogar las prácticas del futuro. Los numantinos ofrecen lealtad. Escipión responde que «es poca recompensa pedir las paces» (*Numancia*, p. 150). Sus interlocutores le reprochan su arrogancia frente al vencido que demanda misericordia: «Antes que pises de Numancia el suelo, / probarás do se extiende la indignada fuerza de aquel que siéndote enemigo, / quiere ser tu vasallo y fiel amigo» (*Numancia*, p. 150). Carabino (no Coravino), por la guerra «inerte», el hambre «macilenta» y las epidemias, piensa que el remedio es

la muerte: los voluntarios tanáticos brincan el foso y retan a pelear a Yugurta (un traidor que ayudó a la ruina de Cartago).

Poder de dominio violento contra el poder

La violencia no es el poder (de decir y actuar) para mantener el orden social, sino una agresión con un fondo de gratuidad que afecta la convivencia. La partícula *vir*, de violencia, ha sido motivo de la acción política: ímpetu que humilla y maltrata al otro; en su extremo acaban las naciones o los hermanados (de *natus*, camada). El planteamiento cervantino deja intuir que en asuntos de alcance público, el poder consensual marca la diferencia entre los sometidos voluntarios y los sometidos contra su voluntad, sin la fuerza del compromiso, sino del dominio. Los numantinos y sus aliados muestran la resistencia contra lo tiránico de la colonización. Tiranía que en este caso implicaba la agresión corporal, el desprecio moral, el no reconocimiento: la violencia del dominante justifica la violencia defensiva.

Tánatos y la libertad

El dirigente Teógenes Carabino, dice *Numancia*, logró atravesar los baluartes y pidió ayuda a la ciudad de Lucía. No llegó. Los numantinos repensaron que el remedio contra las afrentas era su muerte: los voluntarios de Tánatos deben brincar el foso y retar a la falange. Comentan que los soberbios romanos aceptarían el reto.

Cuando se alimentaban los numantinos de sus cadáveres, enviaron a Teógenes, el mejor de los mejores. Carabino se ofrece a combatir «en estacada» o zona en aislamiento. Al escucharlos, Escipión les dice: «Bestias sois, y por tales encerradas / os tengo donde habéis de ser domadas, / mía será Numancia, a pesar vuestro / sin que me cueste el más mínimo soldado», exigió, pues, rendición incondicional (*Numancia*, p. 162). Carabino lo increpa, diciendo que los romanos son unas máquinas de guerra, unos pérfidos, desleales, fementidos, crueles, revoltosos, tiranos, adúlteros e infames (*Numancia*, p. 162).

Prenden una hoguera en medio de la plaza de Numancia. Varias mujeres, con un niño en brazos y otro de la mano, y Lira, el amor de Morandro, sabiendo que se ha pensado en el suicidio masivo, dicen que su voluntad es pelear porque temen quedarse sin amparo. Ofrecen sus cuellos a las espadas, morir donde su pareja muera, y ahogar a los hijos para no someterlos a los romanos.

Derrocados por la tecnología, los numantinos destruyeron su ciudad. Teógenes, líder de la resistencia, incendió su casa, degolló a su familia y se arrojó a las llamas (Pacheco 1974:19). En medio de la hoguera de la plaza, los numantinos echan sus riquezas «desde la más pobre a la más rica cosa», el oro (*Numancia*, p. 164) como si este pudiera degradarse con el fuego (ignorancia de la alquimia). El dilema era preservar el honor o la vida. Las mujeres increpan a los maridos para que aclaren a sus hijos: «Decidles que os engendraron / libres y libres nacisteis / y que vuestras madres tristes / también libres os criaron» (*Numancia*, p. 163).

El suicidio se generaliza: en el morir «ponen su contento» para quitar el triunfo a los romanos. El hierro mata y el fuego abrasa; exclama una madre; si ha de morir que ocurra en el «sagrado templo de Diana» (*Numancia*, p. 172). Bariato se esconde en la torre de su padre (quien se había arrojado a las llamas), y acusa a los romanos de la destrucción de su familia y su patria. Brinca a la nada antes de ser apresado: «El amor perfecto y puro / que yo tuve por mi patria tan querida, / asegúrelo luego esta caída» (*Numancia*, p. 175).

La muerte personal y la vida histórica en alianza

Baudrillard reconstruye el continuo que intenta desasociar la vida de la muerte. «No se ha descubierto el funcionamiento de la pulsión de muerte como parte fundamental del individuo humano» (Baudrillard 2002:23). Lo terminado en *Numancia* no está muerto: es lo ido que vuelve para exaltar nuestro corazón vulnerable. La nostalgia, el deseo, la fascinación por la inmortalidad, estado utópico, enfrenta la alteridad del destino, arrasa el instinto de conservación: llegado al punto crítico de saturación, hambre, sufrimiento, varias especies animales ejercen el suicidio colectivo.

Cuando Escipión pisó el vencido terreno halló cenizas, un «rojo lago» y «mil cuerpos tendidos» traspasados por agudas puntas. Dice frente al tiempo ajeno cancelado: «Con uno solo que quedase vivo / no se me negará el triunfo en Roma». No lo hay. «Nunca vi tan memorable hazaña» (*Numancia*, p. 176). Cervantes captura la historia cuya referencia es el exterminio. Creo que Hölderlein escribió: donde estuvo el peligro de muerte social, creció también la salvación y la moral equivalente a su propia inversa (la vida). Cuanto más creció la salvación histórico-cultural, mayor fue el peligro para la vida.

Historia desde los efectos. Las alegorías y sus límites

Ocupa la escena una misteriosa España coronada con torres y un castillo en la mano. Reclama al Cielo el dolor de verse tiranizada. Con anterioridad, fenicios y griegos fundaron colonias en la península (aproximadamente en el siglo iv a. C.), o sea, que había sido constantemente «esclava de naciones extranjeras» (*Numancia*, p. 151). Numancia ha obrado con eficacia: ha mantenido su libertad, facilitando con su valentía que España ondee al viento su bandera. En realidad, el Estado-nacional —España— se debe a los Reyes Católicos (antes el godo Recaredo dio la primera unión religiosa, 589, del territorio, y publicó el Fuero Juzgo). España invoca al Duero que humedece su seno. Responde que no hay remedio a las querellas de España y lanza profecías: Roma caerá saqueada por suabos y alanos, previo al saco de Roma por Alarico (410), tres siglos dominarán la península los visigodos, procedentes entonces de la Galia, «godos serán» (*Numancia*, p. 153). Rodrigo, el último rey visigodo, será derrotado por los árabes de Tarik. Nacerán entonces los reinos católicos de Asturias, León, Castilla, Aragón, Cataluña y Portugal; este se anexionará a España durante el reinado de Felipe II (que aplastó a los protestantes reformistas en Valladolid y Sevilla). En un retroceso notable, el Duero afirma que muchas injurias vengaría Atila «en tiempos venideros» (*Numancia*, p. 153), obligando a los romanos a obedecer sus «fueros y portillos» hasta que los hijos logren que vuelva «el gran piloto de la nave santa» (*Numancia*, p. 153), el visorrey de Dios que, abriendo España a Isabel y Fernando, y, atribuyéndole «mil naciones extranjeras» (*Numancia*, p. 153), le abrirá las puertas al «gran» rey «segundo Filipo» (*Numancia*, p. 153), quien unirá las culturas peninsulares por el «bien universal»; el mismo «jirón» lusitano se asirá de Castilla. Otro personaje alegórico en esta obra es la Guerra, quien vaticina que «tiempo vendrá en que dañe al alto y al pequeño ayude» (*Numancia*, p. 171), cuando reinen Carlos V y Felipe II. El Duero jura que no engañan sus profecías. Contra Isabel de Inglaterra, este Filipo II envió la Armada Invencible, fue derrotada en 1588; Portugal rompió la unidad ibérica en 1640, historia que escapa al horizonte cervantino. Un vocativo provoca sonrisa, visto desde ahora: «¿Qué ciudad hay en España / que quiera daros favor?», numantinos (*Numancia*, p. 164). Luego, el sentido de la obra sostiene el patriotismo de siglos posteriores (inverosímil a. C.). A fines del primer Barroco, cuando se escribe *Numancia*, los españoles eran sitiados y no sitiadores.

Las profecías merman el potencial de sublevación por la justicia; merman la trama sobre el pensamiento de los caracteres alegóricos santificados, cuyo

discurso ni demuestra ni explica lo que dicen. Cervantes estuvo más interesado en enderezar el camino torcido que en la verosimilitud. Sin embargo, las referencias situadas antes de Cristo pesan: el futuro profetizado queda limitado a la perspectiva de Cervantes.

Recién la hermenéutica de Gadamer y Ricoeur sostienen que la Historia la escribe el historiador desde su presente, sabiendo efectos que ignoraron los agentes. ¿Pero qué sucede cuando el literato exagera? Recurre a unas alegorías que delatan su finitud histórica, su horizonte. Las profecías de los personajes alegóricos son inverosímiles: su carácter divino, su mirada que atraviesa el tiempo es, no obstante, humana.

Ritos sacrificiales de siempre y su justificación simbólica

El canibalismo es propiciado por el asedio brutal:

Y para entretener por algún hora / el hambre que ya roe nuestros huesos /
haréis descuartizar luego a la hora / esos tristes romanos que están presos, / y sin
del chico al grande hacer mejora, / repártanse entre todos, que con ésos / será
nuestra comida celebrada / por España, cruel, necesitada (*Numancia*, p. 164).

Canibalismo, primera comida ritual que hubo. Dionisios (mito de referencia, en algunos textos supuestamente este niño iba «disfrazado» de macho cabrío). A Dionisios las bacantes le dedicaron ceremonias bajo un estado de posesión hipnótica e histérica: con éxtasis y frenesí comían crudas descuartizadas carnes: canibalismo y largo escenario de sacrificios ancestrales.

Antes del desenlace fatal, Teógenes mira «tristes signos y contrarios hados» (*Numancia*, p. 153), ¿podrán romper tantos embarazos? Marquino, el agorero, detecta en los astros amenazas. Se dispone entonces de un solemne sacrificio a Júpiter. Uno apoya: «Pues yo con todo el pueblo me prefiero / hacer de lo que Júpiter más gusta, / que son los sacrificios y las oblaciones» (*Numancia*, p. 155). Cambio simbólico: dos numantinos sacerdotes, uno con cabellos canos yertos (*Numancia*, p. 156), traen a un carnero. En la escena están dos jarros de vino, huesos molidos y quemados que dan placer a la boca de los dioses. Se prende fuego. Morandro alumbró un brasero para que vaya hacia el Padre inmenso; el humo se dirige al poniente y la llama al oriente, señales que presagian muerte colectiva. Un sacerdote invoca a Júpiter para que enderece el destino. Marquino invoca a Plutón para que regrese a la vida a un joven muerto de hambre:

rocían con agua negra su sepultura. El mozo reaparece amortajado; su boca de occiso anuncia el «mal infando». No obstante, afirma, no se llevarán los romanos la gloria. Los numantinos degüellan a la víctima animal: «Así como te baño y ensangriento / este cuchillo en esta sangre pura, / con alma limpia y limpio pensamiento, / así la tierra de Numancia dura se bañe con la sangre de los romanos / y aun le sirva también de sepultura» (*Numancia*, p. 158). Un demonio arrebató al carnero y enciende de nuevo la hoguera. Los dioses están en contra. Segundo sacrificio de la alianza. En Gn. 17, 19-20 se lee «Sara tu mujer te dará a luz un hijo, y le pondrás por nombre Isaac. Yo estableceré con él una alianza eterna, de ser el dios suyo y el de su posteridad» En Gn. 22, 1-6 cumpliendo órdenes divinas, Abraham lleva a su hijo al país de Moira y lo ofrece en holocausto; Gn. 22, 2-8, Yahvé le dice a Abraham ¿dónde está el cordero para el fuego de leña? El padre puso a su hijo sobre el ara y alzó la mano para inmolarlo, Gn. 22, 13. En este estado de trance, un ángel le ordena no tocar a su hijo y aparece el carnero que Abraham mata.

Las escenas de evocación del sangriento ritual del macho cabrío y la evocación del cuerpo muerto molestan a Pacheco (las elimina), mientras que Valbuena Prat les atribuye «efectismo dramático» (Valbuena 1952:145) que produce «pavor y horror» (Valbuena 1952:146), lo que es decir compasión y temor que purifica estados emotivos para Aristóteles. Este tema es del *Laberinto de Mena* y deriva de *La farsalia* de Lucano, concluye este crítico. En la tragedia, los numantinos invocan a Plutón para que con Ceres atrapen a las parcas.

El enamorado Morandro, que «tañe» la lira, como un Orfeo redivivo (otro guiño de *Numancia* a la tragedia griega), charla con Leoncio (que no Leoncio) sobre el amor a la pareja y a la patria. Morandro no ha realizado sus esponsales con Lira; mirando su «hermosura» le promete que no morirá de hambre: se ofrece a saltar el muro y entrar «por la misma muerte» al campamento romano en busca de un trozo del pan. Lo acompaña Leoncio, quien muere fuera de Numancia. Morandro regresa herido, con el pan goteando su sangre: «Veas aquí Lira cumplida / mi palabra y mis porfías / de que tú no morirías / mientras yo tuviese vida (...) / presto vendrás a ver / que a ti te sobre el comer / y a mí me falte el vivir» (*Numancia*, p. 169). La sangre mezclada con el pan no es un regalo apetecible, pero «le ruega Morandro a Lira, que lo reciba con amor, / que es la comida mejor / y de que el alma más gusta (...) / recibe este cuerpo ahora / como recibiste el alma» (*Numancia*, p. 169). El héroe fallece. El pan y la sangre, la ostia y el vino: tercer simbolismo de la

Bibliografía

- Antología de escritores políticos del Siglo de Oro*, intr. E[nrique] T[ierno] G[alván], antol. Pedro de Vega, Taurus, Madrid, 1966.
- Baudrillard, Jean, *La ilusión vital*, trad. Alberto Jiménez, rev. Gustavo Dessal, Siglo XXI de España, Madrid, 2002.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El cordero de Isaías*, Linkgua, Barcelona, 2009.
- Casaldueño, Joaquín, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Gredos, Madrid, 1974.
- Cervantes, Miguel de, *El cerco de Numancia*, en *Obras completas*, recop. estudio preliminar, pról. y notas Ángel Valbuena Prat, Aguilar, Madrid, 1952, pp. 147-176.
- Cotarelo Valledor, Armando, *El teatro de Cervantes*, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1915.

alianza, la (pre) eucaristía: «¡Oh pan de la sangre lleno, / que por mí se derramó: / no te llegaré a mi boca / por poderme sustentar, sino es para besar / esta sangre que te toca» (*Numancia*, p. 169). Otro giro de noventa grados. En Isaías 1, 11, Yahvé se dice harto de holocaustos de carneros, de sebo de cebones; no le agrada la sangre de novillos ni de machos cabríos. En 1, 13 el mensaje es explícito, Yahvé ordena que no le lleven más oblaciones porque detesta su cremación; en 1, 16 se lee: «Vuestras manos están llenas de sangre: lavaos, purificaos (...), desistid de hacer el mal»; en 1, 17, «aprended a hacer el bien, a saber, buscar lo justo, reconoced los derechos del oprimido, haced justicia al huérfano, abogad por la viuda». Estas palabras son la base de *El cordero de Isaías* de Pedro Calderón de la Barca. Por la Alianza, aún se sacrifica el cordero pascual. Cristo envió a sus discípulos a otra sala para comer, pero instituye la eucaristía: mientras estaba comiendo el pan, Jesucristo lo bendijo, y dijo «tomad éste es mi cuerpo». Tomó luego una copa de vino donde bebieron sus discípulos, y dijo: «Ésta es mi sangre de la alianza, que es derramada por muchos. Yo os aseguro que ya no beberé el producto de la vid hasta el día en que lo beba de nuevo en el reino de Dios», Mt., 26, 26-29, también en Lc. 22 y Cor. 11. Jesús agregó que quien come y bebe sin discernir el cuerpo, come y bebe su propia condena. La ontofanía o manifestación del Ser ejemplar ha exigido ritos de sacrificio (cada vez menos sangrientos). Los fieles se ubican entre lo constructivo invocado y lo destructivo que conjuran, manteniendo una aterrada visión apocalíptica. La misma comunión es la sombra inhibida en la cual adquiere su belleza la antigua «escena umbría» (Trías 2006:154). Las tres maneras de holocausto —antropofágica, carnívora y eucarística— convivieron o se sucedieron. Los griegos y romanos y Numancia... perviven en nosotros, en una historia continua que pasa por los Padres de la Iglesia hasta los sociólogos que, con Durkheim y Gauss, se interrogan por las ligas de la religión con la sociedad centradas en el sacrificio (Detienne-Vernant 1979:7). Independientemente de comprensiones literales y no literales, de hecho *Numancia* ha sido bandera de liberación. Teógenes asegura que el enemigo no alcanzará el triunfo; tan solo servirá de testigo durante mil años que durará su historia. Si esto es así, si hemos rebasado tal milenio, repetiré el grito optimista de José Emilio Pacheco: «Condenados de la Tierra no se suiciden, entréguese a la resistencia y a [la posibilidad de] la victoria» (Pacheco 1974:41).

- Detienne, Marcel, y Jean-Pierre Vernant, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Gallimard, Paris, 1979.
- Fernández de Moratín, Leandro, *Orígenes del teatro español, con una reseña histórica sobre el teatro español en el siglo XVIII y principios del XIX*, Garnier Hermanos, Paris, 1883.
- Freud, Sigmund, *Lo siniestro*, en *Obras completas III*, trad. Luis López Ballesteros, rev. Jacobo Numhauser, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973 (3.ª ed.).
- Girard, René, *La violence et le sacré*, Grasset, Paris, 1972.
- Hubert, H., y Marcel Mauss, «Essai sur la nature et la fonction du sacrifice», en *Oeuvres I*, M. Mauss, Paris, 1968, pp. 193-307.
- Lacocque, André, y Paul Ricoeur, *Pensar la Biblia. Estudios exegéticos y hermenéuticos*, trad. Antonio Martínez, Herder, Barcelona, 2001.
- Nueva Biblia de Jerusalén*, revisada y aumentada, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1998.
- Pacheco, José Emilio, «Introducción», en *El cerco de Numancia*, Miguel de Cervantes, ed. J. E. Pacheco, Siglo XXI, México, 1974, pp. 15-42 (recordar las versiones de Rafael Alberti, Robert Marrast, Francisco Ynduráin, y Florencio Sevilla, en Castalia, 1999, y el prólogo de Max Aub).
- Trías, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Editorial Ariel, Barcelona, 2006 (8.ª ed.).
- Valbuena Prat, Ángel, «La vida y la obra de Miguel de Cervantes», en *Obras completas*, Miguel de Cervantes, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 9-37.
- «Prólogo» a *El cerco de Numancia*, en *Obras completas*, Miguel de Cervantes, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 45-46.

Matrimonio y locura en los entremeses cervantinos

ANNE ROLFES

Universidad de Münster

Muchas de las *Novelas ejemplares* de Cervantes terminan en una boda, y la pareja, en la mayoría de los casos, se casa por amor. El lector queda convencido de que se trata de una unión estable para siempre; a la boda feliz seguirá un matrimonio igualmente dichoso, lleno de amor mutuo y armonía. Sin embargo, llama la atención que esta idea de un matrimonio perfecto e ideal no se encuentre realizada en estos textos; las pocas novelas sobre parejas casadas muestran matrimonios que no funcionan: en *El celoso extremeño*, por ejemplo, fracasa no solo por la gran diferencia de edad entre Carrizales, de 68 años, y su joven esposa Leonora, de 14 años, sino también por la locura del viejo, que encierra a su esposa en casa como si fuera su presa a causa de sus extremos celos. Se podría oponer que, a diferencia de las novelas con bodas felices, se trata aquí de un matrimonio contraído por intereses económicos que, por lo tanto, carece de la base del amor mutuo. Pero incluso si los esposos se han casado por amor y se encuentran en un estado de felicidad como en *El curioso impertinente* —Neuschäfer (1990:610) subraya que «nunca antes, en la historia de la novelística, el amor matrimonial y la firme amistad han estado tan fundamentalmente fuera de duda»— la locura de Anselmo destruye su matrimonio porque él no puede resistir a la tentación de probar la fidelidad de Camila (Neuschäfer 1990:611). No existe, por lo tanto, ningún matrimonio que funcione, ningún texto ejemplar que presente una pareja que logre solucionar sus problemas conyugales. Así, a pesar de tantos finales felices (que lo son precisamente por la boda de los amantes), los matrimonios revelan una perspectiva bastante pesimista al «hasta que la muerte los separe».

Este punto de vista negativo se prolonga también en otro género literario: al considerar los entremeses cervantinos, otra vez se perciben parejas en su

vida conyugal muy contraria al ideal. El tema aparece además con una frecuencia significativa: mientras que de las doce *Novelas ejemplares* tan solo dos se ocupan del matrimonio como tal (*El celoso extremeño* y *El casamiento engañoso*), tres de los ocho entremeses lo tratan como tema principal: en *El juez de los divorcios*, cuatro parejas piden la disolución de sus matrimonios; *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso* tratan del adulterio. Fernández Oblanca (1992:293) advierte que un matrimonio feliz resulta impensable en cualquier entremés por acercarse este género dramático a todo motivo de una manera cómica y burlesca. Sin embargo, llama la atención que *El juez de los divorcios* encabeza la colección cervantina y se cierra con *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso*. Así, el matrimonio constituye una especie de marco temático que abarca la recopilación.

El juez de los divorcios «ha dejado siempre muy perplejos a los lectores» (Zimic 1992:298) a causa de su final sorprendente: después de las terribles quejas de cuatro parejas ante un juez sobre su vida conyugal, aparecen unos músicos cantando «*que vale el peor concierto, / más que el divorcio mejor*» (p. 72),¹ sin que las riñas de los esposos se hayan solucionado y sin que el entremés haya dejado entrever camino alguno hacia el concierto. Todo lo contrario: Aldonza de Minjaca, esposa del cirujano, compara a su marido con el propio Lucifer (p. 69); el viejo concibe su matrimonio como tortura (p. 64) e incluso los representantes de la justicia consideran imposible una reconciliación entre las parejas: «¿Quién diablos acertará a concertar estos relojes, estando las ruedas tan desconcertadas?», pregunta el escribano (p. 70).

No obstante, parece llamativo que *El juez de los divorcios*, tal como ha señalado Zimic (1992:301), a diferencia de *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso* y las dos novelas mencionadas arriba, omita el tema del adulterio. A pesar de todos los clamores, que aun incluyen la recriminación de impotencia (p. 66), ninguno de los esposos nombra esta razón al pedir el divorcio.² La ausencia del adulterio subraya que hay otras razones importantes para el mal funcionamiento de un matrimonio y su disolución. Destaca especialmente la primera pareja que aparece en escena, el vejete con Mariana: a primera vista parecen representar el típico conflicto de una joven malcasada con un hombre demasiado viejo y celoso, tema conocido de *El celoso extremeño*. Pero, si bien es verdad que la mujer se queja mucho a causa de la edad, las enfermedades y los resultantes achaques de su marido (pp. 62-63), reproche que se encuentra también en *El viejo celoso* (p. 204), los cónyuges parten de una base muy distinta. Llevan 22 años

¹ Cito por la edición de Eugenio Asensio (1970).

² Menciona Belén Atienza (2004:196) que de hecho se admitía el adulterio como causa de divorcio, pero bien es sabido que en la mayoría de los casos los maridos engañados no acusaban a sus mujeres ante un juez sino que optaban por la venganza (Hutchinson 2010:198).

casados (por lo tanto se debe valorar como eufemismo el enunciado de Mariana que ella se halla en «la primavera de [su] edad», p. 62) y aparentemente al principio Mariana no sentía disgusto por su marido: «Me relumbraba la cara como un espejo» (p. 62). Además, a la hora de casarse, el vejete estaba sano y tenía buen aspecto, como admite indirectamente su esposa (p. 64) y hay que añadir que Mariana nunca acusa a su marido por celos. No se trata pues de un viejo loco como en los otros dos textos, al contrario: el procurador lo valora como hombre prudente (p. 65). Sin embargo, los esposos aclaran que sufren en su matrimonio, se odian mutuamente y entonces ambos quieren el divorcio porque su convivencia carece de voluntad y amor. Todas las parejas presentadas en este entremés están profundamente frustradas, amargadas y sobre todo desengañadas, sea por haber tenido una falsa concepción de la vida conyugal (Ascensión Sáenz 2002:1575), sea por haberse casado a causa de un engaño, como es el caso en los matrimonios de doña Guimar y Aldonza de Minjaca (las dos se casaron porque creían a sus maridos diferentes, pues el cirujano, por ejemplo, se presentó como médico). El ganapán se casó, como explica, para cumplir las exigencias de la honra porque lo prometió bebido a una prostituta (lo que deja reconocerlo más como hipócrita que como «cristiano viejo», p. 70). Nótese que siempre son ambos cónyuges quienes critican al otro y ambos que piden el divorcio, con excepción del último caso: el ganapán viene solo para la disolución de su matrimonio, no se sabe si su esposa está de acuerdo o no. La voluntad hacia el divorcio es el único consentimiento que hay entre los esposos. Así, dice el cirujano: «¿Qué más pruebas, sino que yo no quiero morir con ella, ni ella gusta de vivir conmigo?» (p. 70).

Entonces no cabe duda de que permanecer casado es insoportable para las parejas y una reconciliación queda fuera de lo posible. El entremés presenta a los cuatro matrimonios como un auténtico infierno (Zimic 1979:17-18), lo que lleva a Zimic (1992:305) a la conclusión de que la canción final como solución solo puede ser valorada como ironía. Con esta afirmación el crítico aproxima a Cervantes a la posición de Erasmo frente al divorcio: el humanista lo admitía «en ciertos casos graves e irremediables» (Bataillon 1964:248). Bataillon (1964:251), en cambio, considera el final no como contraste, sino como una posición clara de Cervantes a favor de la idea del matrimonio cristiano, indisoluble a pesar de todos obstáculos, de acuerdo con el Concilio tridentino. Esas dos tendencias de situar el entremés a favor o en contra del Concilio se encuentran en muchos trabajos sobre *El juez de los divorcios*. Restrepo-Gautier

(1994:225) busca un camino intermedio interpretando el drama corto como «un diálogo de tono humanitario y pragmático, como el de Erasmo, que cuestiona la fría aplicación de las leyes canónicas mientras que apoya el ideal». Advierte también porqué resulta tan difícil reconocer la posición del entremés entre divorcio e indisolubilidad: al analizar la risa descubre el «vaivén de significados» (Restrepo-Gautier 1994:227). Aplicando las teorías de risa contemporáneas de Alonso López Pinciano y Francisco Cascales, que heredan sus ideas de Aristóteles, destaca la función correctiva de la risa hacia lo feo y las actitudes que no corresponden con las normas sociales y la ideología (Restrepo-Gautier 1994:228-229). Un espectador se ríe con un sentimiento de superioridad tanto sobre las quejas conyugales de los personajes, lejos de un matrimonio ideal, como sobre la idea del divorcio (Restrepo-Gautier 1994:230-231). Aquí radica la ambigüedad del entremés que crea una tensión entre realidad e ideal, que aumenta aun al considerar que la risa es también a veces compasiva, ignorando las reglas aristotélicas:

La risa actúa en su poder de arma de doble filo: el oyente o lector cuidadoso puede detenerse y meditar sobre los casos patéticos que desfilan por la obra y concluir que las leyes eclesiásticas sobre el divorcio quizás sean demasiado inflexibles (Restrepo-Gautier 1994:234).

Restrepo-Gautier (1994:237), sin embargo, no deja de subrayar el apoyo del ideal del matrimonio cristiano de la obra, a pesar de la crítica inherente de la práctica del siglo xvii.

La ambigüedad que crea la confrontación de ideal y realidad es decisiva para el análisis no solo del *Juez*, sino también de los otros entremeses cervantinos. Para interpretar el final, nótese primero la función del matrimonio para la sociedad: desde el Concilio de Trento, que con el decreto *Tametsi* del 11 de noviembre de 1563 aspira a solucionar sobre todo el problema de los matrimonios clandestinos, se percibe el sacramento también en su función de garantizar el orden y la estabilidad social (Ruhe 2011:184). Ruiz Pérez (2005:47-48) observa la tendencia en la narrativa del Barroco de elegir la boda como elemento de desenlace de una trama: el amor, la pasión y los deseos sexuales conducen al matrimonio y de este modo un texto cumple la exigencia del *docere* y *delectare* por el final moral, destacando asimismo el valor social de la honra. El matrimonio aparece por lo tanto como parte de la integración

³ No obstante, hay que añadir que Ruhe (2011:185) no considera las *Novelas ejemplares* como mera propaganda del matrimonio tridentino.

social por ser moderación y control de las pasiones; Ruhe (2011:188) interpreta los desenlaces nupciales de las *Novelas ejemplares* como el resultado de un proceso de aprendizaje que lleva a los novios, en la mayoría de los casos, a casarse a causa de valores más importantes que la belleza, riqueza, deseos sexuales, etc.³ La pasión pertenece entonces a la fase anterior del matrimonio y se ve luego moderada por la razón. En cambio, el deseo de divorciarse y el divorcio, como nota Atienza (2004:213), son opciones temidas «siempre por los moralistas como factores que pueden desestabilizar la comunidad».

Volviendo al *Juez de los divorcios* observamos primero que el juez como órgano oficial representa este orden social del matrimonio. Es un rasgo decisivo que queda inmóvil en su posición al escuchar las riñas de los esposos. El ideal de un matrimonio cristiano resulta, ante el infierno en que viven los esposos presentados, inaplicable a las figuras de este entremés. Pero la falta de movimiento del juez se refleja en sus reacciones ante las peticiones del divorcio: o las rechaza directamente (pp. 65, 70) o pospone su decisión para otro día (p. 71) —pero el procurador aclara que normalmente no responde a las demandas (p. 72)—. Se trata de un entremés que Asensio (1965:80-81) ha denominado *entremés de figuras*, cuya característica es precisamente su falta de acción. Podemos interpretar la actitud rígida del juez como simbólica para las normas sociales, para un orden que queda inflexible a pesar de la obvia imposibilidad de reconciliar a estas parejas desengañadas que ni tienen la voluntad de permanecer casadas. El juez, sin dejarse conmover por sus razones, insiste en la indisolubilidad de sus matrimonios y en el preferible concierto, tal como cantan los músicos al final. Randel (1982:90) observa que el entremés muestra un conflicto entre el orden lógico, o sea el orden de la razón, y el orden social, representado por el tribunal. La razón apoya a las parejas que se quejan y conduciría al divorcio (Aldonza de Minjaca incluso quiere nombrar cuatrocientas causas por el divorcio, p. 69). Además, el matrimonio indisoluble se revela aquí como incapaz de garantizar continuidad y estabilidad social porque impide precisamente que las parejas dejen de gritar e insultarse. La aplicación severa de las leyes, que no permiten el divorcio en los casos presentados, tiene así en realidad un efecto destructivo al orden. Si razón y orden social ideal forman un contraste, nos permite considerar entonces el orden ideal rígido como locura por carecer de la razón.

Es, por consiguiente, poco probable que los esposos canten y bailen juntos con los músicos al final del entremés. El texto dramático no ofrece indicaciones

que aclaren quién baila y canta. Pero se puede observar que los esposos dejan de hablar a partir de la entrada de los músicos. El objetivo de estos es invitar al juez a la casa de otra pareja, comenzando la fiesta ya en el tribunal (p. 72). Eso permite sospechar que son los representantes del tribunal quienes empiezan a bailar y cantar al salir poco a poco de la escena, formando una especie de procesión festiva. Las parejas, en cambio, quedan solas, igualmente frustradas como al principio del entremés. Un tribunal que canta y baila es un elemento carnavalesco, característica típica de los entremeses:⁴ es un acto de profanación de lo superior (Bachtin 1971:137-138), de la norma oficial. Esto tiene consecuencias esenciales para la interpretación de la canción: reúne dos voces, la del ideal oficial y la contraposición, que se inscribe a través de los ejemplos negativos anteriores y de la profanación carnavalesca de los personajes que la cantan —la canción es dialógica en el sentido de Bachtin (1971:202-228)—. La letra por sí parece contener sugerencias racionales; la segunda voz duda del ideal cantado y lo hace aparecer como locura.

El rechazo y la condena del ideal, por lo menos de su aplicación falsa y sobre todo inhumana, se encuentran también en las novelas cortas mencionadas. En *El curioso impertinente*, como constata Neuschäfer (1990:615), la locura de Anselmo surge por su orientación hacia un ideal inalcanzable en el mundo real por la flaqueza de la naturaleza humana. Según él, la novela muestra que «cualquier esperanza que parte del ideal no queda defraudada porque la realidad sea tanto peor, sino porque es completamente distinta e imposible de medirse con el ideal» (Neuschäfer 1990:613). En el caso del loco Carrizales de *El celoso extremeño*, Steven Wagschal (2006:119) muestra que la ejemplaridad de la novela consiste en condenar el código del honor por ser poco cristiano. En ambos textos entonces la locura de los personajes es el resultado de sus exigencias irreales porque no cuentan con la naturaleza de los seres humanos. En las novelas, los dos protagonistas mueren después de haber reconocido su engaño. Bataillon (1964:241) lo denomina como *muerte post errorem*: «Anselmo y Carrizales mueren perdonados; pero *mueren*». Considerando estos ejemplos y las parejas frustradas de *El juez de los divorcios* hay que preguntar si en el matrimonio el desengaño realmente es algo a aspirar.

Para Erasmo, como muestran sus textos serios según el análisis de Forcione (1982:99), el matrimonio representa también una institución importante para mantener el orden social. Una vida conyugal afortunada se caracteriza, entre otros, por amistad, benevolencia mutua y también por la razón, y abarca

⁴ No obstante estoy de acuerdo con Claude Chauchadis (1980), quien, al analizar los entremeses que tratan de la honra conyugal, ha constatado que la risa aquí no es risa carnavalesca pura, ya que incluye también una risa negativa y de superioridad que sanciona las acciones en el escenario.

tanto la unión espiritual como el goce de intimidad (Forcione 1982:104). Sin embargo, su *Elogio de la locura* contiene otro consejo para un matrimonio feliz. Afirma la Estulticia:

Júpiter inmortal, ¡cuántos divorcios y aun accidentes peores que los divorcios ocurrirían si el trato doméstico del varón y la esposa no se viese afianzado y sostenido por la adulación, la broma, la indulgencia, el engaño y el disimulo, que forman como mi cortejo! (...) ¡Y cuántos [matrimonios] menos permanecerían unidos si muchos de los actos de las esposas no quedasen ocultos gracias a la negligencia y estupidez de los maridos! Todas estas cosas se atribuyen justificadamente a la estulticia y a ella se debe aún que la esposa sea agradable al marido y éste a su mujer, a fin de que la casa permanezca tranquila, a fin de que en ella perviva la concordia. Inspira risa y se hace llamar cornudo (...) el infeliz que enjuga con sus besos las lágrimas de la adúltera. Pero ¡cuánto mejor es equivocarse así que no consumirse con el afán de los celos y echarlo todo por lo trágico! (cap. XX).

El prototipo de este marido cornudo descrito se encuentra en *La cueva de Salamanca*. El protagonista Pancracio vive en un mundo irreal: la primera escena consiste en una despedida de su esposa Leonarda, porque él tiene que viajar a la boda de su hermana. Leonarda toca realmente todos los registros al despedirse: llora, expresa con gemidos su dolor de despedida e incluso se desmaya, siempre apoyada por su criada Cristina que hace aparecer la escena aún más dramática. Toda la despedida es tan exagerada que no sorprende que al acabar de salir su marido, Leonarda exclame: «Allá darás, rayo, en casa de Ana Díaz. Vayas, y no vuelvas; la ida del humo» (p. 187). Pero Pancracio le cree tanto sus lágrimas como su desmayo. Cuando Leonarda disimula perder la conciencia, su reacción no muestra solamente una seria preocupación sino también otro rasgo decisivo para el desarrollo de la trama: Pancracio es muy supersticioso. Le susurra a su esposa algunas palabras al oído, que, en su opinión, «tienen virtud para hacer volver de los desmayos» (p. 186). Zimic (1983:135) ha constatado que tanto esta despedida como la reunión posterior son una parodia de la *Odisea* y señala que el protagonista crédulo percibe su matrimonio como tan perfecto que «incluso supera a los matrimonios más perfectos de la historia y de la literatura» (Zimic 1983:140). Con el desmayo y las supuestas palabras mágicas que pronto consiguen despertar a Leonarda, la

obra permite comparar la fe de Pancracio en su matrimonio y la honra de su mujer con su superstición. Ambas ideas son irracionales; revelan la ignorancia y necedad de Pancracio, necedad que podemos identificar como locura (una vez más se entrelazan locura e ideal). Zimic (1983:150) subraya que Cervantes sigue aquí a Luciano y Erasmo porque relaciona claramente la superstición con la estulticia. Y así no extraña que, al volver inesperadamente el marido a casa por una avería con el coche, el astuto estudiante, huésped imprevisto de las mujeres, logra fácilmente engañarle, pretendiendo que el sacristán y el barbero, amantes de Leonarda y Cristina, son demonios. El curioso Pancracio incluso está tan contento de su presencia que los invita a quedarse para que le enseñen la magia de la Cueva de Salamanca (pp. 197, 199). La ilusión de una vida conyugal perfecta e ideal se mantiene intacta para él, pero el entremés demuestra claramente que solo puede existir en la ficción. Pancracio sigue viviendo en su mundo irreal, no descubre la infidelidad de su esposa. Resulta ser un hombre cornudo y loco, pero feliz. Es un detalle significativo que este entremés no termina *a palos* como muchos del género, sino con un baile. ¿No sería, por lo tanto, preferible vivir engañado que poner a prueba la imagen ideal del propio matrimonio y de la pareja? ¿No es la locura, tal como lo ha dicho Erasmo en su *Encomium Moriae*, la única posibilidad para mantener el matrimonio estable?

Si bien es verdad que el *Elogio* es un texto bastante ambiguo, ya que se trata de una autoalabanza de la Estulticia, el párrafo citado deja entrever uno de los temas centrales de la sátira: la cuestión de si reconocer la verdad mediante la razón conduce a la felicidad (Könneker 1966:274). La razón obliga a descubrir la discrepancia entre realidad e ideal. Darse cuenta de las propias debilidades puede causar emociones negativas, como por ejemplo odio, pesimismo y miedo, e impide, por lo tanto, creatividad y procreación (Könneker 1966:269). La Estulticia en cambio, según deja traslucir Erasmo, puede llevar a aceptar nuestra naturaleza humana e ignorar las faltas. En esa aceptación consiste entonces la verdadera prudencia (Könneker 1966:276-277). La locura posee, por lo tanto, rasgos positivos que posibilitan las relaciones interpersonales como amistad y matrimonio (Könneker 1966:268) porque permite una actitud de sosiego, ilusión y engaño frente a la pareja que nos capacita también para el perdón. Este perdón ni se realiza en *La cueva de Salamanca* (donde el espectador se ríe más, por supuesto, del marido ciego que vive dentro de su ilusión que admira su felicidad con su esposa), ni en *El juez de los divorcios*, ya que las

parejas están tan desengañadas que parece imposible una reconciliación, a pesar de la canción final. No obstante, se menciona en esta como ideal precisamente el engaño que ayuda a evitar las riñas:

Donde no ciega el engaño
simple, en que algunos están,
las riñas de por San Juan,
son paz para todo el año (p. 72).

El último entremés de la colección, en cambio, señala la posibilidad del perdón preferible a las riñas en público. Es de suponer que existe una relación entre los dos entremeses porque en ambos se encuentra la idea de que las riñas pueden llevar a la armonía posterior, expresada con la alusión al día de San Juan. En *El viejo celoso* los músicos cantan: «*Las riñas de por San Juan, / Todo el año paz nos dan*» (p. 219).

La obra se parece mucho a la novela *El celoso extremeño*: parte de la constelación típica de un viejo, Cañizares, casado con Lorenza, una mujer mucho más joven. El viejo está tan loco por celos (especialmente está obsesionado por un miedo de las vecinas, viendo en ellas un auténtico peligro para la castidad de su mujer) que encierra a su esposa junto con su sobrina Cristina en la casa («siete puertas hay antes que se llegue a mi aposento (...), y todas se cierran con llave», p. 206), ni siquiera deja entrar a perros y gatos masculinos (p. 205). A diferencia de la novela, las dos mujeres aquí buscan activamente una posibilidad de satisfacer sus deseos sexuales. Justamente con la ayuda de la vecina Ortigosa logran infiltrar a un galán, figura muda sobre el escenario, con el que Lorenza lleva a cabo el adulterio en un cuarto aparte, contándole al mismo tiempo todo a su marido que está presente (pp. 215-216). Lo engaña con la verdad y de hecho Cañizares nunca alcanza a ver al galán. No obstante, Wardropper advierte que el viejo se da cuenta de la burla, sospechándolo por la réplica «¡vive Dios, que creí que te burlabas, Lorenza! Calla» (p. 217). El uso del indefinido deja suponer que Cañizares expresa aquí que ya no cree en el engaño de su esposa (Wardropper 1981:25). Pero, al llegar la vecindad por el ruido de las riñas, el esposo reacciona rápido quitándole importancia al suceso frente a la gente: «Señor, no es nada; pendencias son entre marido y mujer, que luego se pasan» (p. 217). Lorenza, en cambio, obviamente no comprende que su marido ha descubierto su engaño. Le obliga

incluso a pedir disculpas a la vecina Ortigosa por haber pensado mal de ella (p. 218). Cañizares obedece; tiene que permitir además a los músicos cantar y bailar su canción de las riñas que después dan la paz al matrimonio. Pero, a diferencia de las parejas del primer entremés de la colección, el viejo baila aparentemente al son de la música con la vecina: cuando termina la canción dice Cañizares: «Porque vean vuesas mercedes la revueltas y vueltas en que me ha puesto una vecina, y si tengo razón de estar mal con las vecinas» (p. 219). Es una frase ambigua porque incluye una crítica contra la vecina, cuya culpa sospecha el marido; pero solo puede expresar esta crítica —que sería una nueva provocación después de haber pedido perdón a la vecina— sin causar más riñas porque se refiere también a las vueltas dadas al bailar.

El entremés presenta en conclusión a un viejo que, a pesar de su locura de celos, después de haber reconocido el engaño de su esposa, engaña a su vez a toda la vecindad y a su esposa manteniendo la ilusión y simulando su ignorancia, de modo que incluso para el público/lector es difícil reconocer la verdad a primera vista. No castiga a Lorenza, probablemente porque, como expresa en el diálogo con su compadre (p. 210), ya sabía que algún día ella no iba a contentarse más con un matrimonio sin intimidad corporal. Un adulterio sin castigo es, desde un punto de vista racional, locura porque es muy probable que Lorenza vuelva a repetir su engaño. No obstante, perdonar por reconocer el error propio y las debilidades humanas es, a mi parecer, precisamente esta locura prudente y necesaria para la convivencia entre marido y mujer que expresa Erasmo en el *Elogio*.

En suma, estos tres entremeses muestran una perspectiva negativa al matrimonio y condenan también, fieles a la línea de las novelas, la aplicación del ideal a la realidad. Pero Cervantes se atreve a proponer un camino para las relaciones interpersonales que subraya la importancia del perdón e incluso del engaño. Este sendero incluye la necesidad de actuar a veces de una forma irracional y loca, pero humana. Desde luego, no hay que interpretarlo como excusa y aprobación para el adulterio: la infidelidad matrimonial es más un motivo frecuente en los entremeses, cuyo uso se debe por cierto mucho a la convención. Curiosamente, la canción de *El juez de los divorcios*, tan inaplicable a las parejas frente al juez, contiene las ideas esenciales para un matrimonio estable que cuenta con una cierta ceguedad voluntaria de la pareja y una orientación hacia los lados positivos (por la característica dialógica de la canción siempre hay que escuchar las dos voces):

Aunque la rabia de los celos
es tan fuerte y rigurosa,
si los pide una hermosa
no son celos, sino cielos (p. 72).

Se puede constatar con las palabras de Hutchinson (2010:205) con respecto a las novelas que también en este género «Cervantes apuesta por lo humano frente a dogmas, prejuicios, leyes e instituciones, y por la comprensión frente a la salvaje imposición de castigos y venganzas».

Bibliografía

- Ascensión Sáenz, María, «El juez de los divorcios o la institución matrimonial en entredicho(s)», en *Memoria de la palabra. Actas del VI congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, ed. M. L. Lobato y F. Domínguez Matito, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2004, pp. 1567-1576.
- Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Gredos, Madrid, 1965.
- Atienza, Belén, «El juez, el dramaturgo y el relojero: justicia y lectura como ciencias inexactas en *El juez de los divorcios* de Cervantes», *Bulletin of the Comediantes*, 52, 2 (2004), pp. 193-217.
- Bachtin, Michail, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, Hanser, München, 1971.
- Bataillon, Marcel, «Cervantes y el “matrimonio cristiano”», en *Varia lección de clásicos españoles*, Gredos, Madrid, 1964, pp. 238-255.
- Cervantes, Miguel de, *Entremeses*, ed. E. Asensio, Castalia, Madrid, 1970.
- Chauchadis, Claude, «Risa y honra conyugal en los entremeses», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actes du 3^o colloque du Groupe d'Etudes Sur le Théâtre Espagnol. Toulouse 31 janvier - 2 février 1980*, CNRS, Paris, 1981, pp. 165-178.
- Erasmus, Desiderius, *Elogio de la locura*, trad. P. Voltes Bou, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 1999, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/elocio-de-la-locura--o/html/>. (03/06/2012.)
- Fernández Oblanca, Justo, *Literatura y sociedad en los entremeses del siglo XVII*, Univ. de Oviedo, Oviedo, 1992.
- Forcione, Alban K., *Cervantes and the humanist vision: a study of four «Exemplary Novels»*, Princeton Univ. Press, Princeton / New Jersey, 1982.
- Gaylord, Mary R., «The order of the court: Cervantes' *Entremés del juez de los divorcios*», *Bulletin of the Comediantes*, 34, 1 (1982), pp. 83-95.
- Hutchinson, Steven, «Norma social y ética privada, el adulterio femenino en Cervantes», *Anales Cervantinos*, 42 (2010), pp. 193-207.
- Könneker, Barbara, *Wesen und Wandlung der Narrenidee im Zeitalter des Humanismus. Brant-Murner-Erasmus*, Steiner, Wiesbaden, 1966.
- Neuschäfer, Hans-Jörg, «El curioso impertinente y la tradición de la novelística europea», *Nueva revista de filología hispánica*, 38, 2 (1990), pp. 605-620.
- Restrepo-Gautier, Pablo, «“Y así, a todos os recibo a prueba”: risa e ideología en *El juez de los divorcios* de Cervantes», *Anales Cervantinos*, 32 (1994), pp. 221-239.
- Ruhe, Cornelia, «Die Möglichkeiten de Wiewohl-Das Dekret *Tamesti* und Cervantes' *Novelas ejemplares*», en *Nobilitierung versus Divulgierung? Strategien der Aufbereitung von Wissen in romanischen Dialogen, Lehrgedichten und Erzähltexten der Frühen Neuzeit*, ed. T. Leuker y R. von Kulesa, Meidenbauer, München, 2011, pp. 183-195.
- Ruiz Pérez, Pedro, «Casarse o quemarse: orden conyugal y ficción barroca», en *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico, siglos XVI y XVII*, ed. I. Arellano y J. M. Usunáriz, Visor Libros, Madrid, 2005, pp. 39-54.
- Wagschal, Steven, *The literature of jealousy in the age of Cervantes*, Univ. of Missouri Press, Columbia, 2006.
- Wardropper, Bruce M., «Ambiguity in *El viejo celoso*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 1, 1-2 (1981), pp. 19-27.
- Zimic, Stanislav, «La cueva de Salamanca: parábola de la tontería», *Anales cervantinos*, 21 (1983), pp. 135-152.
- *El teatro de Cervantes*, Castalia, Madrid, 1992.

► Viriato arrojándose desde la murallas numantinas (fragmento), Manuel de la Cruz Vázquez, *Viage al Parnaso, La Numancia y El trato de Argel*, Antonio de Sancha, Madrid, 1784.



El temario e imaginario del *Persiles* a través de la lente de Petrarca y Hernando de Hozes

CLARK COLAHAN

Whitman College

¹ *Los triunfos* es una obra con varias historias que corren paralelas a la última novela cervantina. Hay claros vínculos todavía por comentar, además de los que examino en un estudio anterior (2004) y el presente.

La crítica ha documentado la presencia de Petrarca dentro del *Quijote*, sobre todo en relación con el fino amor provenzal del *cancionero* (Recio 1996), pero en el *Persiles*, también, se acusa una lectura cervantina de Petrarca, y especialmente de *I trionfi*, *Los triunfos*, sueño-visión en el que el poeta describe en forma de un desfile simbólico-histórico las sucesivas culminaciones de las etapas de la vida humana: el amor pasional, la castidad, la muerte, la fama, el tiempo, y la divinidad.¹

Los triunfos lograron una gran popularidad en el xvi español en traducción, primero la completa de Antonio de Obregón y más tarde la parcial de Alvar Gómez de Ciudad Real. A estos los superó en calidad poética, a juicio de Francisco Rico, Germán Bleiberg y otros críticos (Rico 2002:227), la versión a la italiana de Hernando de Hozes, acompañada de una extensa glosa, publicada la traducción con el comentario de Hozes en 1554 y de nuevo en 1581, en Salamanca. También inspiró la obra poesía religiosa, como *Los triumphos del amor de Dios* del místico franciscano Juan de los Ángeles de 1589 (Bleiberg, Ihrie y Pérez 1993, 1:859), *Triumphos morales* de Francisco de Guzmán con nueve ediciones entre 1565 y 1587, y *Triunfos divinos* de Lope de Vega, un auto sacramental publicado en 1625 descrito por Wardropper como «un análisis más detenido de la sexta parte de los *Trionfi* italianos» (Wardropper 1958:274). La obra de Guzmán, por ejemplo, narra el triunfo de varias virtudes, entre ellas cualidades prominentes en el *Persiles*: la constancia, la clemencia, la paciencia, la justicia, la prudencia, la sapiencia, y, dentro del séquito de la templanza, el matrimonio. Además, en la época de la juventud de Cervantes, cuando

hacía relativamente poco había llegado a España la corte imperial, florecía la imitación literaria, artística y procesional de los antiguos triunfos romanos (Sánchez Cano 2001).

Con la reciente publicación del penetrante y compendioso estudio del *Persiles* por Michael Armstrong-Roche titulado *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion and the Dream Life of Heroes*, se ha consolidado y desarrollado la idea ya sugerida por la crítica de que la llegada a Roma de la pareja protagonista tiene que entenderse como una conquista pacífica y religiosa, todo lo contrario de las campañas militares de conquista del Nuevo Mundo, o bien de los antiguos romanos (Armstrong-Roche 2009, caps. 1, 2, 4). Guzmán, como si fuera el pacífico Persiles, inicia sus triunfos separándose de la guerra: «Despídome de ti quejosamente, / sanguino, desleal, ingrato Marte» (*Triumphos morales*, B2).

Representa también el triunfo de los protagonistas persilianos, como señala Armstrong, una conquista moral de uno mismo, lo que nos recuerda el título de otra obra de Juan de los Ángeles, *Dialogos de la Conquista del espirital y secreto Reyno de Dios, que segun el Santo Euangelio esta dentro de nosotros mismos...* (1597). Fray Juan habla mucho de la violencia y los asaltos, pero siempre en términos de una lucha interior por conquistar ese reino «donde se halla justicia, y paz» (Juan de los Ángeles 1597, prólogo, s.p.). Exhorta a sus lectores a que «caminemos adelante en la conquista del nuevo Reino» (Juan de los Ángeles 1597:67) y a aguantar «lo más dificultoso y trabajoso de la conquista del reino de Dios» (Juan de los Ángeles 1597:417).

Persiles y Sigismunda son, desde esta perspectiva, no solo peregrinos sino también modelos para una mejora social, una especie de conquistadores espirituales que enseñan por sus acciones. Con ellos el camino de la expansión europea se dobla para atrás, partiendo desde el extremo occidente del mundo clásico para volver al centro imperial. Allí le ponen a una sociedad que se supone altamente cristiana —pero que de hecho es tan bárbara como cualquier otra— un ejemplo renovador.

Leída la novela así, salta a la vista que los préstamos literarios aportados por Petrarca a la tradición de los triunfos, refundiendo los orígenes militares dentro de un molde filosófico-moral, funcionan en la novela como auténtico patrón interpretativo además de fuente de detalles. Al terminar la última página del libro de Hozes, no he podido menos que ver su obra como una cantera, un semillero importante de imágenes del *Persiles*, y sobre todo de dos que además organizan la trama y las ideas de amplios pasajes de la novela.

La victoria del amor casto soñado como procesión triunfal

Ya notó Carlos Romero en su edición del *Persiles* una posible alusión al género de los carros triunfales en el episodio de la Isla Soñada: «No es imposible que C. haya tenido presentes los carros triunfales que se presentan al enamorado Torcato en los citados *Coloquios satíricos* de A. de Torquemada: de la Fortuna, de la Muerte, del Tiempo y de la Crueldad, cada uno con sus atributos característicos» (*Persiles*, 2, 15, p. 384, n. 13). Sin embargo, los carros mencionados, a diferencia de los que aparecen en el poema glosado por Hozes, no incluyen ni el amor pasional ni la castidad.

En Hozes el triunfo de la castidad tiene claras imágenes militares vinculadas con los triunfos de los vencedores romanos. Tal como en el *Persiles* viene la figura de la Castidad en forma de Auristela vencedora de la Sensualidad (*Persiles*, p. 385), así también en *Los triunfos* es la amada, Laura, quien hace el mismo papel.² La alusión a la victoria aquí encerrada también es fortalecida a través de tanto la traducción y glosa de Hozes como todo el *Persiles* por el empleo frecuente de las palabras *escuadra* y *escuadrón*. Se consolida el tono militar en la glosa: «Dice más el Poeta como puso allí todos los despojos ganados de Cupido, y la corona de Laurel que muy justamente por tan señalado vencimiento le había sido concedida» (fol. 60r). Como resulta lógico en el género de los triunfos, menudea Hozes también su empleo de las palabras *victoria* y *vencimiento* en el capítulo de la Castidad, como en general por toda la obra. Viene a la mente la etimología alemana/visigoda del nombre de Sigismunda, «la que proclama la victoria», reconocida hace medio siglo por Casaldueño (1947:277).

El significado de la imagen de la entrada triunfal en Roma se expande en la novela más allá del episodio de la Isla Soñada, puesto que los dos protagonistas metafóricamente «triunfan» en Roma al representar en su propia conducta, y así enseñar por el ejemplo, la figura de la Castidad. Es cierto, y fundamental a la temática de la obra, que van a casarse, pero como casada podrá Sigismunda seguir casta después de su matrimonio con Persiles. No tiene que meterse a monja para lograr la más alta virtud, aunque así piense durante esas páginas tensas hacia el final donde propone romper su compromiso con Periandro. El amor corpóreo, siempre que se mantenga dentro de los límites del estado casado, es igualmente casto. Esto lo deja claro la glosa de Hozes sobre el papel de Venus:

² De Armas Wilson (1991:67) anota que tal batalla entre virtudes y vicios podría remontarse a la *Psicomaquia* de Prudentio. No sería sorprendente que Petrarca conociera dicha obra, pero resulta más probable, en mi opinión, que Cervantes conociera directamente a este.

Es de saber, que determinando los Romanos de edificar un templo a la Diosa Venus para que permitiese estar las matronas Romanas confirmadas en la honestidad, ordenaron de dar a una mujer particular cuidado del dicho edificio. (...) [Eligieron a] Sulpicia, que el Poeta refiere por más casta, y virtuosa de todas, la qual era mujer de Fulvio Flaco (...) y así fue por ella traído el dicho edificio al debido fin con gran autoridad suya y mucho contentamiento de la gente Romana (Hozes 1554, fol. 59v).

También en Gil Polo se encuentra la misma idea y una alusión similar a Sulpicia.³

Por otro lado, la definición que da Hozes de la castidad recuerda los desatractivos de la Isla Bárbara, cuya sombra se extiende sobre los cuatro libros del *Persiles* como la presencia universal de la maldad nacida de la sinrazón y el apetito:

Veremos (...) como la razón debajo de nombre de Castidad y aquella debajo del de Madona Laura triunfan del apetito (...). La pasión de nuestro apetito por tantas maneras y tan a menudo nos acomete que nunca nos habemos de descuidar de tener el entendimiento y la razón muy a punto para resistir con tiempo a qualquier injusto y desordenado deseo que en nosotros sintiéremos (Hozes 1554, fols. 47r, 50r, 51r).

Covarrubias pone algo muy similar como una de las acepciones de la palabra *bárbaro*: «Los que viven sin (...) [razón], llevados de sus apetitos». Entre los triunfos narrados por Guzmán, está el de la Razón sobre los deseos viciosos (*Triumphos morales*, p. 52). Remata Hozes, también, su análisis del tema echando mano de la metáfora militar del triunfo sobre uno mismo: «Y con justa causa es tanto encarecida por el Poeta esta batalla, porque según sentencia de Scipión el mayor, Ninguna victoria es tan grande, quanto vencerse cada vno a sí mismo» (Hozes 1554, fol. 51r).

Afirma Armstrong-Roche que la arquetípica romana dentro del *Persiles* es la cortesana Hipólita: licenciada, culta, una Venus pagana (Armstrong-Roche 2009:87). Al oponer resistencia Persiles a los esfuerzos de ella por seducirlo, más tarde convirtiéndola él en casta, es sobre ella que logra su victoria moral, como señala Pierre Nevoux (Nevoux 2011:671). El último paso en la conversión es el atentado contra el protagonista, a primera vista letal, lanzado fogosamente

³ En la *Diana enamorada*, como anota Romero, «Sulpicia se menciona como una casta esposa romana; aparecen varios nombres de mujeres ‘ejemplares’ de la antigüedad. Entre ellas el de Sulpicia, esposa de Fulvio Flaco, famosa por su castidad. ‘Consagró un templo a Venus, pidiéndole a la diosa que hiciera virtuosas a las mujeres romanas’, como escribe Rafael Ferreres, en su ed.» (*Persiles*, p. 375, n. 8).

⁴ Sobre la alusión visual a la crucifixión y la *pietá*, vea Casaldueño (1947:275), y Parodi (2004:809-810). Sobre Pirro vinculado con Judas, vea Nevoux (2011:672).

por el chulo Pirro, atravesándolo con espada de hombro a hombro. Como ha señalado la crítica, se describe la escena mediante una clara imagen de la salvadora crucifixión cristiana y una identificación de Pirro el calabrés con Judas.⁴

Además, representa Hipólita un paralelo con Antonio Padre del primer libro de la novela. Él es un cristiano agresivo y pundonoroso que se podría imaginar como conquistador español, pero es convertido en pacífico, «conquistado» por la virtud de Ricla, la virtuosa bárbara. Hipólita es equiparable, también, a los presos petrarquescos tomados por la Castidad en su batalla victoriosa contra Cupido, denominados los *despojos* del triunfo. Precisamente por esta dimensión simbólica del triunfo de la virtud sobre el vicio, la conversión a la moral cristiana de la cortesana romana figura de forma tan prominente al final de la novela como la de Antonio al principio.

Si bien va Laura rodeada por sus cautivos (amantes licenciosos reformados al estilo de Cupido e Hipólita), no va sin acompañamiento muy digno de ella; le sirve de escolta el general romano Escipión (fol. 59r), famoso por su continencia sexual, como se enfatiza en *La Numancia*. Entre sus acompañantes, sin embargo, las figuras principales son dos virtudes. Las glosa Hozes así:

Cuenta agora micer Francisco las virtudes con que madona Laura venció este su áspero enemigo, fingiendo ser personas con armas que la venían a favorecer: y destas dice ser las primeras honestidad y vergüenza, dos grandes remedios contra semejante adversario: puesto que Aristóteles diga la vergüenza no ser virtud, sino una loable inclinación del ánimo (Hozes 1554, fol. 52 r).

En el correspondiente episodio cervantino, las dos acompañantes son las mismas: la Continencia y la Pudicicia, siendo la *honestidad* equivalente a la *continencia*, y la *pudicicia* a la *vergüenza* entendida como una «inclinación del ánimo» (*Persiles*, p. 385). Estas dos remedan el papel de sus contrapartes petrarquescas al anunciarle a Periandro: «Acompañamos perpetuamente a la Castidad, que en figura de tu querida Hermana Auristela hoy ha querido disfrazarse, ni la dejaremos hasta que con dichoso fin le dé a sus trabajos y peregrinaciones en la alma ciudad de Roma» (*Persiles*, p. 385). Este final feliz al entrar en la gran Roma suena mucho a triunfo.

En la descripción de la guerrera Sulpicia, personaje que le prepara un capítulo antes el terreno a la aparición de la Castidad soñada por *Persiles*, se introduce un curioso detalle: «Hallaron puestas en escuadrón hasta doce

hermosísimas mujeres y, delante dellas, una que mostraba ser su capitana, armada de un coselete blanco y tan terso y limpio que pudiera servir de espejo, a quererse mirar en él» (*Persiles*, p. 374). La pulida y *limpia* superficie del coselete podría muy bien considerarse solo una representación gráfica del ánimo, tan honesto como resistente, de quien lleva tal pieza de armadura. Sin embargo, la protección para el combate que lleva Laura en *Los triunfos* nos enseña este coselete bajo otra luz:

Dice pues nuestro Petrarcha como Madona Laura llevaba el vestido más blanco que clara Luna: lo cual según es notorio denota la pureza, y castidad suya. Dice más que iba guardada del escudo cristalino, conviene a saber que iba cubierta con el escudo que los Poetas fingen que dio Pallas a Perseo para combatir con Medusa, en el cual siendo de cristal, y transparente por la parte interior betunado, porque representase la imagen del que le miraba, y decir que le llevaba Madona Laura, se da a entender que las personas prudentes y de razón han de tener gran conocimiento de sí mismos para saber dar de mano a todos los vicios, y especialmente aquellos a que más sintieren de sí que son inclinados (fol. 53v).

El grado de autoconocimiento demostrado por *Persiles* al contar su sueño de la Sensualidad es alto y explícito. Al declararle esta, en el sueño ideado por el joven, que el rechazarle «costarte ha, generoso mancebo, el ser mi enemigo, si no la vida, a lo menos el gusto» (*Persiles*, p. 384), expresa oníricamente un sentimiento muy real si bien dominado perfectamente por la mente despierta. *Persiles*, por toda su perfección, si se conoce las debilidades, y si en el cuarto libro se muestra racional rechazando la oferta sexual de Hipólita, no ha podido resistir a la tentación de ir, imprudentemente, a la casa de la famosa y seductora cortesana para conocerla personalmente.⁵

Por otro lado, siempre hay que tener en cuenta que el narrador insiste en que el origen del peregrinaje a Roma no es religioso, sino el impulso erótico de *Persiles* hacia Sigismunda y, mucho más velado, el de ella hacia él. No es tanto así en Petrarca. Si hemos visto que este incluye a las casadas entre las castas, las más destacadas —Penélope y Laura— se conocen en gran medida por su abstinencia sexual durante las separaciones del amado. La reserva de Sigismunda en cuanto al contacto físico con *Persiles* a lo largo de la novela, conducta que ha llegado a molestar a más de un crítico de los últimos años,

⁵ Además, el escudo-espejo del sabio Perseo vincula de nuevo a dicho héroe mitológico con el personaje *Persiles* (*Persiles*, p. 311, n. 2; Baena 1996:144; Colahan 1994 y 2009).

parece cortada de la misma tela, pero hay que entender que desde esta perspectiva existe una especie de separación virtual que resulta de la imposibilidad de casarse los novios secretos hasta que se haya resuelto el conflicto con Maximino. Como subraya Armstrong-Roche, el Renacimiento iba desarrollando lo sensual como elemento fundamental de la castidad matrimonial. No es esta lo mismo que el «voto de castidad perpetua» que Auristela impide que jure Constanza, o sea, el de no volver a casarse y así dedicarse a la abstinencia. Entre la época de Petrarca y la de Cervantes hasta la figura abstinente de Escipión que encontramos en *Los triunfos* se había transformado en otra más equilibrada, mientras que la misma sensualidad muchas veces asumía una dimensión positiva (Armstrong-Roche 2009:184-198, apartado «The Epic Hero and Sensuality»).

Además de estos elementos estructurales compartidos por las dos obras, se encuentran sorprendentes pormenores, como el siguiente. Cuenta Hozes:

Madona Laura (...) desembarcó en el puerto de Bayas, lugar ocho millas apartado de la ciudad de Nápoles más al Poniente. Y que de allí pasando por entre el monte Bárbaro, y Auerno, donde según Vergilio cuenta era la morada de la Sybilla Cumana, fueron al lugar de Linterno (Hozes 1554, fols. 58r, 58v).

La geografía del capítulo inicial coloca la Isla Bárbara a un lado y al otro la honda mazmorra, especie de Averno. La moradora allí, Cloelia, tiene cierto parecido funcional a la Sybilla Cumana por ser portavoz profética de un abreviado credo, síntesis del catolicismo reformador que caracterizará la novela.

Tomarse risueño un corazón

Otro de los detalles más llamativos dentro de una novela cuyo autor se ha propuesto crear una historia que se pase de «maravillosa» es la prueba instituida en la Isla Bárbara para identificar al hombre que, según la profecía de un mago, tendrá derecho a casarse con una mujer cautiva hermosísima, luego engendrando en ella al futuro conquistador del mundo. Como han subrayado Lozano y Armstrong-Roche, las costumbres aquí descritas le podrían haber llegado a Cervantes por muchas fuentes y sirven fundamentalmente para resaltar la crueldad de la gente de la isla (Armstrong-Roche 2009:43, 320-323, notas 16-25). Además, corresponden al *topos* del sacrificio de la heroína dentro del

género de la novela bizantina, puesto que Sigismunda está a punto de morir bajo el cuchillo ritual. La crítica ha propuesto varios modelos para este pasaje, incluso en las crónicas de Indias, poniéndole Romero la rúbrica de «brebajes con cenizas de cadáveres» (*Persiles*, p. 717).

Lozano (1998:138-140) lo identifica dentro de la muy difundida leyenda medieval del corazón comido, subrayando la riqueza del específico contexto cultural. En España, aparte del texto de Hozes, se han encontrado cuatro anécdotas similares de alguna forma u otra. La versión más próxima se encuentra en una de las fuentes del *Persiles* bastante citadas, los *Coloquios satíricos* de Antonio de Torquemada.

Cuenta un pastor que en sueños vio acercándose en un carro de batalla a la horrible figura de la Crueldad. En una mano tiene a Belisia, la amada del pastor, y en la otra una espada desnuda. Detrás, sobre el mismo carro, van Inquietud, Trabajos, Angustias y Desesperación. Belisia le arranca al pastor el saco y la camisa. Crueldad le abre el lado izquierdo con la espada y le saca el corazón. Belisia le bebe la sangre al pastor, y luego ella y Crueldad se comen ávidamente el corazón. Belisia anuncia que deja con el pastor a Inquietud, Trabajos, Angustias y Desesperación, los que le acompañarán para siempre. Belisia y la Crueldad montan al carro de nuevo y se van hacia el castillo de esta. El significado del episodio en Torquemada, el que resulta ser el poder emocional de la crueldad, se aproxima al tono general y a uno de los vicios característicos de la Isla Bárbara, la crueldad. El comerse ávidamente el corazón recuerda el no torcer el gesto que se encuentra en la profecía del mago bárbaro.

Pero a pesar de los puntos de contacto —los que por el valor moral negativo que conllevan y la alusión a comerse el corazón no pueden para nada descartarse como fuentes del mito definidor de la Isla Bárbara— la versión de Torquemada no se acerca tanto al texto cervantino como el pasaje correspondiente de Hozes.⁶ Varios detalles recuerdan la leyenda biográfica del poeta provenzal Guillén de Cabestany (Lozano 1998:139), de la que puede manar la versión española de Hozes. Cuenta Hozes extensamente:

Guillermo, de quien el Poeta aquí hace memoria, fue del condado de Ruisellón y caballero muy principal y de todas buenas costumbres, y entre las otras excelente músico. Fue enamorado de Madona Sorismonda, mujer de Remón de Ruisellón, caballero también muy principal, pero soberbio, y de áspera conversación.

⁶ Dice Hoces haber tomado la historia de Boccaccio, y por el argumento tendría que ser la novena novela de la cuarta jornada del *Decamerón*. Pero se ve poca correspondencia entre esta y la versión de Hozes, puesto que la mujer que come (en lugar de beber) el corazón es buena e inocente. Además, al enterarse de lo que ha hecho se deshace en lágrimas.

Y siendo Guillermo muy amado de la dicha Madona Sorismunda, y habiendo algunas veces gozado de ella, compuso canciones y otras cosas en loor suyo que lo sabía muy bien hacer. Lo cual fue causa que el marido fuese tomando alguna sospecha: y mirando de allí adelante mejor en ello, vino a ser de todo punto certificado de lo que pasaba, y así aguardando un día en cierta parte despoblada, y bien acompañado a Guillermo, que solo y descuidado venía, lo mató, y cortándole la cabeza, y sacándole el corazón volvió a su casa, y mandó secretamente a un su cocinero hacer de aquel corazón cierto potaje lo mejor aderezado que el pudiese. Y siendo esto así hecho, él lo mandó poner delante a la mujer en una comida, o cena, y como ella sabiéndole bien lo comiese todo, le preguntó el marido si sabía qué era aquello que había comido. Y respondiendo Sorismunda que no, mas de haberle parecido el manjar en extremo bueno, Remón le dijo la verdad de ello, mostrándole luego la cabeza de Guillermo. La cual por Sorismunda vista se amorteció, pero siendo vuelta en sí dijo al marido que el manjar había sido tal que ella no comería otro después de él. Y corriendo Remón por la espada para herirla, ella echándose de un corredor abajo se mató. Y siendo esto sabido por el Rey de Aragón, cuyos vasallos eran, mandó echar en prisión a Remón, y le desposeyó de toda su hacienda, e hizo encerrar juntos a Guillermo y a Sorismunda mandándoles hacer bultos sacados muy al natural con letreros que decían la muerte de ellos según aquí se ha contado (fol. 42r).

Hay al menos cuatro puntos de contacto con el episodio del *Persiles*.

- 1) La comida que se le da a Sorismunda se denomina un potaje, «bebida o brebaje en que entran muchos ingredientes» (*DRAE*).
- 2) El corazón consumido por Sorismunda es de un amante. En el *Persiles* se recoge esta idea, ya que son los corazones consumidos de varones y se establece entre los bárbaros una rivalidad masculina puesto que el ganador, como el esposo y el amante en la historia contada por Hozes, habrá participado en un concurso por la posesión sexual de la más bella mujer disponible.
- 3) En el texto cervantino se elige al ganador por su capacidad de pasar el potaje tranquilamente, así demostrando una indiferencia ante la moral civilizada; concuerda la forma de la prueba con la creencia de su bárbara sociedad en un conquistador sangriento, hijo suyo, que sujetará el mundo entero a su voluntad. De forma paralela, Hozes nos pinta una esposa/amante inmoral a

quien no se le descompone el gesto al comerse el corazón de su amante; como el salvaje, no se arrepiente de su maldad. Al contrario, según cuenta Hozes, le dice a su esposo que le ha sabido tan bien el bocado que nunca comerá otro, afirmación que viene siendo lo mismo que decirle que no siente su propia infidelidad, que prefiere al amante, y que no se reconciliará con el hombre que la sociedad le ha asignado. En todo esto ella, al igual al bárbaro, desconoce las normas civilizadas. En cambio, el punto de vista en *Torquemada* es mucho menos social, siendo el episodio una representación alegórica del sufrimiento emocional de la víctima.

4) El desafío de Sorismonda a la autoridad de su marido produce en este un frenesí violento, parcial motor del suicidio de ella y clara causa de la ruina y muerte de él mismo. Tal erupción de una violencia catastrófica por parte de ambos esposos, ausente en *Torquemada*, corre pareja con la de una matanza de aniquilación mutua en la Isla Bárbara al negarse Bradomiro a respetar la autoridad del cacique en cuanto al objeto sexual de preferencia. O sea, el patrón de crueldad y anarquía que desde la primera página se cala por toda la extensión de la novela, desde la Isla Bárbara hasta la Roma corrupta, se encuentra plasmado en una preexistente chispa de gran impacto emocional e imaginativa. Esta chispa, tal como la desarrolla y conforma a sus fines artísticos Cervantes, se acerca más a la versión de Hozes que a ninguna otra conocida.

En resumidas cuentas, hay abundante evidencia de que conocía Cervantes la traducción y glosa hechas por Hernando de Hozes de *Los triunfos* de Petrarca. En esa amplia cantera encontró historias vinculadas con conceptos que le resultaban útiles para el *Persiles* —notablemente el triunfo del amor responsable y el violento fin de los deseos desenfrenados— expresados en imágenes que le llamaban la atención por su impacto emocional. Utilizó las historias, los conceptos y las imágenes, sacándoles su fuego imaginativo, transformándolas en elementos a veces estructurales —como la conquista triunfal de Roma por la Castidad o la profecía de la conquista mundial mediante el rito del corazón comido— pero siempre llenos de *admiratio*, así enriqueciendo su propia arquitectura narrativa.

Bibliografía

- Armstrong-Roche, Michael, *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in «Persiles»*, University of Toronto, Toronto, 2009.
- Baena, Julio, *El círculo y la flecha: principio y fin, triunfo y fracaso del Persiles*, University of North Carolina, Chapel Hill, 1996.
- Bleiberg, Germán, Maureen Ihrle, y Janet Pérez, *Dictionary of the Literature of the Iberian Peninsula*, 2 vols., Greenwood, Westport, CT, 1993.
- Casaldueiro, Joaquín, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1947.
- Cervantes, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Cátedra, Madrid, 2004, 4.^a ed.
- Colahan, Clark, «Toward an Onomastics of Persiles/Periandro and Sigismunda/Auristela», *Cervantes*, 14 (1994), pp. 19-40.
- «Sulpicia y la Sensualidad: un caso de *pentimento* petrarquista», en *Persiles y Sigismunda, Peregrinamente Peregrinos: Actas del V CINDAC, Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, tomo 2, Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 2004, pp. 281-290.
- «Cariclea y Sigismunda: Deidades clásicas, heroínas bizantinas», en *Visiones y revisiones cervantinas: Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Christoph Strosetzki, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2009, pp. 227-238.
- De Armas Wilson, Diana, *Allegories of Love, Cervantes's «Persiles and Sigismunda»*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1991.
- Guzmán, Francisco, *Triumphos morales*, Andrés de Angulo, Alcalá de Henares, 1565.
- Hozes, Hernando de, *Los triumphos de Francisco Petrarcha, ahora nueuamente traduzidos en lengua Castellana, en la medida, y numero de versos, que tienen en el Toscano, y con nueva glosa*, Guillermo de Millis, Medina del Campo, 1554.
- Juan de los Ángeles, *Dialogos de la Conqvista del espirital y secreto Reyno de Dios, que segun el Santo Euangelio esta dentro de nosotros mismos*, Sebastián de Cormellas, Barcelona, 1597.
- *Los triumphos del amor de Dios*, Francisco del Canto, Medina del Campo, 1589.
- Lozano Renieblas, Isabel, *Cervantes y el mundo del «Persiles»*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1998.
- Nevoux, «El Persiles, testamento irenista y reflexión sobre el poder edificante de la ejemplaridad», en *Visiones y revisiones cervantinas: Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Christoph Strosetzki, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2011, pp. 663-675.
- Parodi, Alicia, «San Pablo, o quien solo Dios sabe, en el Persiles», en *Peregrinamente Peregrinos: Actas del V CINDAC, Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, tomo 1, Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 2004, pp. 807-818.
- Recio, Roxana, *Petrarca en la Península Ibérica: el discurso poético en los Triunfos*, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1996.
- Rico, Francisco, *Estudios de literatura y otras cosas*, Ediciones Destino, Barcelona, 2002.
- Sánchez Cano, David, «El renacimiento de la idea del triunfo en el reinado de Carlos V», *Iberorromania*, 54/2(2001), pp. 16-29.
- Wardropper, Bruce W., *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Revista de Occidente, Madrid, 1958.
- Williams, J. D., «Notes on the Legend of the Eaten Heart in Spain», *Hispanic Review*, 26/2 (1958), pp. 91-98.

Eventos ocasionales: la ciencia «media» y la ficción en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*

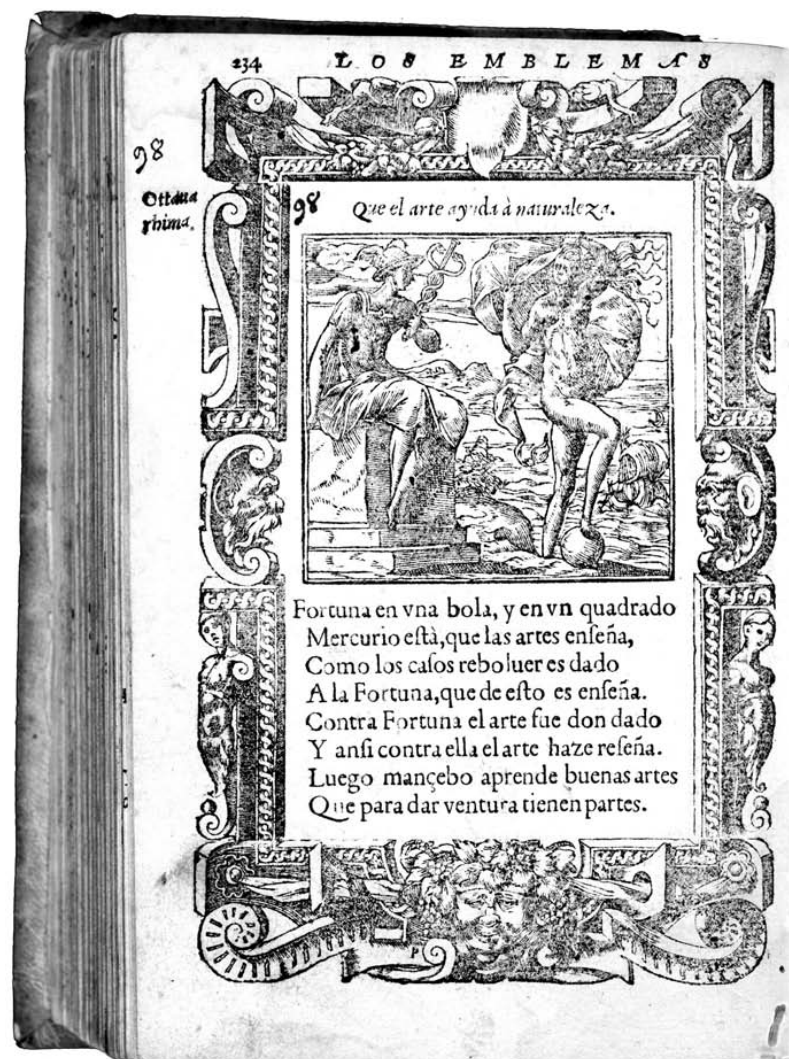
BRADLEY J. NELSON

Concordia University, Montreal

En el capítulo veinte del tercer libro de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, el lector descubre uno de los momentos más emblemáticos del libro. Utilizo el término *emblemático* aquí con doble sentido: por un lado, la historia de Isabela Castrucho es uno de los episodios más memorables y problemáticos de la obra póstuma de Cervantes; por otro lado, y más puntual para mi charla, la bisagra simbólica del episodio es la figura de la Ocasión, un emblema casi omnipresente en el *Persiles*, heredado del *Emblematum Liber* de Andrea Alciati. La Ocasión suele aparecer en coyunturas del *Persiles* en que varias posibles trayectorias argumentativas se presentan al lector, es decir, en momentos de gran suspensión. Igualmente importante es el hecho de que las apariciones de la Ocasión aparecen en narrativas contadas por protagonistas femeninos, lo cual es poéticamente coherente con el emblema: la *pictura*, según la terminología que describe la estética tripartita del emblema —o sea la imagen visual que protagoniza su representación emblemática— es el cuerpo desnudo de una mujer.¹ En el emblema de Alciati, este cuerpo femenino baila con pies alados sobre lo que se debe tomar por la rueda del tiempo en un mar tempestuoso, otro símbolo del cambio temporal.

Como se ve en las ilustraciones de las páginas siguientes, la forma de esta figura se parece mucho a la representación de la Fortuna, con algunas diferencias importantes: una es el cabello que brota de la frente de la figura antropomórfica de la Ocasión; otra es el cuchillo que lleva en la mano. En sus propias palabras: «Y cuánto desatar y cortar puedo, / Navaja traigo de gran agudeza» (*Emblemas*, p. 36). Como se sabe, hay que asir la Ocasión en el momento de su aparición

¹ Véase Nelson (2010) para un tratamiento más extenso del emblema hispánico y, especialmente, las pp. 218-229 sobre la Ocasión. Ver también Bernat Vistarini (1995).



«Que el arte ayuda à naturaleza», en
Emblemas, p. 234 (BNE)

«La Ocasión», en *Emblemas*, p. 36 (BNE)

porque una vez que se aleje, ya es demasiado tarde: «Y porque a quien topare pueda asirme / Cabello dio delante a mi cabeza. / Y por si alguno permitiere asirme / No pueda por detrás después tomarme» (*Emblemas*, p. 36). En fin, aunque es muy difícil y requiere una destreza mental admirable, el asirse de una ocasión en el evento de su aparición ofrece al sujeto una manera de controlar o, por lo menos, afectar de manera positiva su porvenir. La representación pictórica en Alciato afirma esta lectura, pues, como dije arriba, ella baila encima de la rueda del tiempo en vez de estar atada y sujeta a sus rodajes. Y, para repetir, el reconocimiento de una ocasión descubre la potencialidad de cambiar el curso de una vida e, igualmente importante, su significado. En suma, se puede entender la Ocasión literal y metafóricamente como la incorporación del tiempo *qua* cambio, y si el sujeto está, y es, listo, podrá afirmar su libre albedrío al apoderarse de ella. Diré más sobre este último tema más abajo.

Por el momento, recordemos que en el episodio en cuestión, Isabela Cas-trucho logra decepcionar el deseo de su tío de que ella se case con un primo suyo «porque la hacienda quedase en casa» (*Persiles*, III, 20, p. 615). El momento clave de este ejercicio de autodeterminación es la comunicación de su rebelde deseo matrimonial a su objeto de deseo, Andrea Marulo, durante una

misa religiosa. Una vez que Marulo demuestra su correspondencia con los sentimientos de Isabela, esta organiza y escenifica la parodia de un exorcismo que da lugar a un verdadero matrimonio, un luto para su tío y el bautizo de su nuevo sobrino. Lo que quiero subrayar aquí al enumerar los múltiples desenlaces del episodio es que una ocasión, y el asir o no asirla, afecta no solo el mundo del sujeto en cuestión sino numerosos mundos coetáneos, y de diversas maneras. Más curioso aún es el hecho de que Isabela no sea el sujeto que agarra esta ocasión, por lo menos al inicio de la secuencia de eventos que encaminan a su casamiento. Ella hace algo mucho más audaz, presentándose como la misma figura de la Ocasión en una misiva dirigida a su posible futuro esposo: «Díjele asimismo que la ocasión en mí le ofrecía sus cabellos: que los tomase» (*Persiles*, III, 20, p. 615). Convencionalmente, la Ocasión se entiende como un ente —o momento— impersonal, anónimo, inesperado, y efectivamente fuera del control del sujeto humano de predecir —o preconocer— su aparición. Si la percibe a tiempo, el sujeto puede cambiar su fortuna tomando la ocasión por la guedeja. En el caso de Castrucho, sin embargo, el protagonista femenino se funde con el tiempo y el cambio al ofrecer sus cabellos a su esperado novio. Es un gran riesgo, pues Isabela no está para nada segura de que Marulo vaya a asir la ocasión y facilitar su deseo de no casarse con su primo. De hecho, se podría decir que ella se desnuda ante la mirada de Marulo, exponiéndose completamente a un porvenir desconocido y fuera de su control. Lo que busca en fin es que la voluntad de Marulo, y por ende su futuro, se enlace con la suya. El centro temático del episodio es, a fin de cuentas, el libre albedrío.

Esta es la ocasión en que introduzco la ciencia mencionada en el título de mi charla, porque el libre albedrío es uno de los temas y problemas más debatidos en los círculos científicos y filosóficos de la temprana modernidad. No hay manera de resumir adecuadamente las posturas de los protagonistas más importantes en estos debates —los jesuitas y los dominicanos— pero sí se pueden delinear esquemáticamente las cuestiones más relevantes para un análisis de lo que hace Cervantes al respecto. Como paréntesis, quiero enfatizar desde el comienzo que el objeto aquí no es establecer si o de qué manera los debates en la filosofía natural hayan afectado directa o indirectamente lo que Cervantes está haciendo con la figura de la Ocasión. Al contrario, lo que me interesa es identificar lo que Cervantes pueda contribuir a nuestra comprensión del libre albedrío dentro del marco de los mencionados debates.

El conflicto principal entre los dominicanos y los jesuitas gira en torno al libre albedrío y, más específicamente, cómo este se relaciona con lo que Dios sabe, o puede saber, sobre las acciones futuras del hombre.² Al contrario de lo que generalmente se supone, Rivka Feldhay (1987:197) observa que «la contrarreforma dio a luz dos interpretaciones tomistas distintas arraigadas en distintas estructuras institucionales, con distintos problemas y objetivos, distintos marcos ideológicos, y distintas actitudes hacia el conocimiento o, sea, la ciencia». Los tomistas más tradicionalistas eran los dominicanos, quienes defendían que la «presciencia» de Dios de las acciones futuras del hombre es absoluta y, además, mantenían que el conocimiento de Dios y su voluntad tienen que permanecer inseparables si su omnipotencia va a quedarse absoluta. El ser humano expresa su libre albedrío al cooperar o no cooperar con la necesidad metafísica del universo establecido por Dios, lo cual no representa para los jesuitas una expresión convincente de la libertad radical que debe caracterizar los actos del ser humano. A contracorriente de esta dinámica cerrada, los jesuitas intentan situar la ciencia y voluntad de Dios en una relación más flexible, especialmente en términos temporales, en la que el ejercicio de la voluntad divina en el momento de decretar su «conocimiento libre» de la historia coincide con las acciones o inacciones humanas, en otras palabras, las elecciones, o falta de elecciones, de unas causas concebidas como secundarias. Hasta el momento en que el decreto de Dios afirme o permita el ejercicio del libre albedrío del hombre, el todopoderoso no puede controlar ni saber a ciencia cierta las *actuales* elecciones del hombre sino solo las infinitas elecciones *posibles* según lo que vienen a llamarse los «futuros contingentes condicionales». Este conocimiento condicionado y contingente es lo que Luis de Molina, siguiendo a Santo Tomás, llama «la ciencia media». En las palabras de Alfred J. Freddoso (1988:47):

Middle knowledge derives its name from the fact that it stands 'midway' between natural knowledge and free knowledge. Like natural knowledge but unlike free knowledge, middle knowledge is prevolitional, with the result that God has no more control over the states of affairs He knows through His middle knowledge than He does over the states of affairs He knows through His natural knowledge. Like free knowledge but unlike natural knowledge, middle knowledge is such that the states of affairs known through it might have failed to obtain, with the result that what God knows through his middle

² Para más información sobre estos debates, véase Feldhay (1995), Lattis (1994), Feingold, (2003), Biagioli (1993), Plantinga (1974), Flint (1998) y Hasker (1989).

knowledge may vary from one possible world to another just as what He knows through His free knowledge may vary from one possible world to another. So God has middle knowledge only if He knows some metaphysically contingent states of affairs over which He has no control.

Para elaborar un poco la explicación de Freddoso, cuando se refiere al conocimiento *natural* se quiere decir el conocimiento que Dios tiene del universo en el momento de la creación de este, en otras palabras, las leyes de causa y efecto en las que Dios no puede interferir, pues son consustanciales con el acto original de creación. El conocimiento *libre*, en cambio, abarca la influencia providencial de Dios en la historia a través de su gracia (eficiente o suficiente), un decreto que coincide, que no anticipa, el ejercicio del libre albedrío del ser humano. El conocimiento *medio*, como explica Freddoso, abarca todos los posible futuros condicionados y contingentes sin poder determinar cuál de estos mundos posibles se vaya a dar. En fin, el conocimiento medio mediatiza la relación entre el conocimiento natural y el conocimiento libre de Dios.

En el caso de Isabela Castrucho, cuando ella se presenta a Andrea Marulo en la figura de la Ocasión, las posibilidades argumentativas son diversas, tanto para ella como para los demás participantes en un incipiente drama que pueda tener lugar pero que no necesariamente tenga que ocurrir. Puede que Marulo haga caso omiso de la deseada interpelación amorosa; puede que la carta se desaparezca; puede que el tío se entere de la situación; o puede que Marulo acepte la invitación con fingidas y deshonoradas intenciones, etc. Hay una gama de posibles y contingentes futuros tanto para Isabela como para los demás participantes. Y claro, esta multiplicidad no se reduce cuando Isabela y Andrea salen al escenario exorcista, lo cual explica en gran parte el alto grado de suspensión. Como explica Robert Merrihew Adams (1991:344), estas posibilidades pertenecen a la ciencia media:

The object of middle knowledge is what would happen under various conditions, many of which will never be actual. It is expressed by subjunctive conditional propositions, many of which are strictly counterfactual conditionals. It has become customary in the analytical philosophical literature on this subject to call all of them counterfactuals of freedom. A counterfactual of freedom is a subjunctive conditional stating what would be done freely by a certain possible creature (or by more than one) under certain possible circumstances.

Según Molina, Dios tiene presciencia de todos estos universos causales y sabe también cómo todos los actores se van a comportar en cada uno de estos futuros contingentes condicionados; pero no tiene presciencia de cuál mundo se va a dar con certeza. Esto está en las manos de las causas secundarias, es decir, el ser humano; y la elección tomada o no tomada coincide con, que no anticipa, la voluntad de Dios. Parece ser un truco temporal, y a mi modo de ver lo es, pero la manera en que Molina negocia la cuestión temporal puede echar un poco de luz sobre el estado y papel metafísicos de la Ocasión.

Según los escolásticos aristotélicos, aunque la existencia de Dios es metafísicamente necesaria, la existencia del tiempo es metafísicamente contingente, atada directamente al cambio y la moción del universo. En esta vena, la medida adecuada y correcta para el ser divino es la eternidad y no el tiempo imperecedero. Según Freddoso, la eternidad es una duración que no admite ni un antes ni un después, puesto que Dios es un ente perfecto y completo a la vez. El tiempo contingente, por otro lado, es la medida adecuada para los seres finitos, los cuales son perfectibles y corruptibles (Freddoso 1988:31). En fin, Dios y el hombre habitan modos temporales distintos, y aquí viene el ingenio de Molina. Según él, del mismo modo en que un lugar no puede ser presente a Dios cuando no existe, un momento o intervalo de tiempo no puede ser presente a Dios antes de que exista: «This failure of co-presence is not, Molina emphasizes, due to any defect in God; rather, it is simply due to the nonexistence of the moment or interval in question» (Freddoso 1988:31). Según este modelo, la Ocasión no es más ni menos que la apariencia de un momento, o espacio —o los dos—, en que la historia del ser humano y la historia del universo se ponen en comunicación a través de la elección o falta de elegir de un sujeto. Es una vía de comunicación entre distintos modales temporales: el eterno y el contingente. Ahora bien, ¿quién es el responsable de esta situación de creación temporal en el *Persiles*? Isabela Castrucho. Vicente Pérez de León (2010:28) llama esta creación estética de una sincronicidad un «sinculacro»:

En los *sinculacros* la explicación de su sentido conlleva un componente puramente causal, al ser originados en el contexto del arte-arteficio creado por el ser humano con el propósito de alterar el orden de la existencia de un individuo o grupo mediante la creación de un poderosísimo vínculo que reproduzca cuidadosamente el efecto de una sincronicidad.

Como dije arriba, esta situación abre una gama impresionante de mundos posibles. Otra vez Freddoso, esta vez utilizando la terminología de Thomas Flint: «Creation situations divide the field of possible worlds into groups, namely, the galaxies, which are mutually exclusive and jointly exhaustive» (Freddoso 1988:49). Entonces lo que crea Isabela aquí no es una serie de posibles mundos coetáneos sino una serie de galaxias, o dominios causales que, dependiendo de las elecciones de los actores implicados en el drama, se excluyen las unas a las otras. Por ejemplo, Isabela no puede casarse con Marulo si este rechaza su invitación. Es un buen momento para recordar que los descubrimientos *galácticos* de Galileo al fin del siglo XVI y al comienzo del XVII están presionando y desafiando el ingenio de los teólogos y filósofos de ambas órdenes religiosas.

También me sirve de coartada para echar mano a uno de los maestros actuales de la ciencia ficción para desarrollar un poco lo que quiero decir sobre el uso que Cervantes hace de la Ocasión. En un reciente ejemplo de lo que él mismo ha llamado la «ficción especulativa», Neal Stephenson entreteje el romance, la épica, las filosofías aristotélica y platónica, la ciencia cognitiva y la física cuántica en una estructura narrativa que invita al lector a reconocer que el desenlace de la novela *Anathem* es solo un posible desarrollo de un clímax que se ramifica en por lo menos diez mil direcciones simultáneas. Siguiendo a Molina, el desenlace decretado por el narrador, el cual coincide con una elección tomada por el protagonista Fraa Erasmias (sic), nos coloca en una posible galaxia en la que algunos de los otros personajes que hemos conocido están presentes, es decir vivos, y otros están ausentes, o muertos. Al mismo tiempo, el narrador (el mismo Fraa Erasmias) está plenamente consciente de que hay otras galaxias en que él mismo está ausente (muerto) mientras que algunos de los desaparecidos están presentes (vivos). A mi modo de ver, Stephenson elabora una estructura espacio-temporal que ofrece un modelo de lo que Molina intenta crear a través de la ciencia media. En lo que sigue intentaré resumir algunos de los hilos filosóficos de *Anathem* antes de elaborar una posible y contingente conclusión de mi análisis de la Ocasión en Cervantes.

Justo antes del clímax de su obra, Stephenson delinea el bosquejo cuántico de un problema que se llama «El Peregrino Perezoso» (*the Lazy Peregrin*) (*Anathem*, p. 544). Lo esencial del caso es determinar la manera más eficiente en que un peregrino pueda viajar a una serie de lugares que no se encuentran en un camino lineal sino esparcidos en el espacio casi al azar. Hay dos posibles modos de solucionar el problema: el primero es seguir individualmente

todas las posibles rutas hasta encontrar la ruta más elegante, o perezosa. El otro, según un personaje llamado Fraa Orolo, es montar lo que se llama una «máquina de Saunt Grod». Lo que sigue es la explicación de Orolo de cómo funciona la máquina:

[Orolo] «In a Saunt Grod's Machine, you could erect a sort of generalized model of the scenario, and configure the machine so that it would, in effect, examine all possible routes at the same time.»

[Erasmus] «So, this machine, instead of existing in one fixed, knowable state at any given time, would be in a superposition of many quantum states.»

[Orolo] «Yes, it's just like an elementary particle that might have spin up or spin down. It is in both states at the same time...»

[Erasmus] «Until someone observes it... and the wavefunction collapses to one state or the other» (*Anathem*, p. 544).

Esta máquina provee una analogía bastante útil para comprender lo que Luis de Molina entiende por la ciencia media, especialmente porque Stephenson plantea la idea de que todos estos estados cuánticos realmente existen, como tendría que ser el caso de la ciencia media si Molina tiene razón, pues, la ciencia de Dios no puede ser hipotética.³

Tomando un paso más allá, Stephenson sitúa estos estados cuánticos en distintas modalidades de la consciencia de un sujeto individual, algo así como sueños, pero sueños con solidez ontológica. Estos *cosmi*, o lo que Stephenson también llama «causal domains», no pueden coexistir en la misma modalidad sin violar las leyes de causa y efecto, como es el caso de los modales temporales de la eternidad y el tiempo contingente. No obstante, el sujeto sí puede saltar de modalidad en modalidad una vez aceptadas las consecuencias de las leyes físicas, es decir, reconocer que no podrá ocupar conscientemente esas modalidades en que esté ausente (muerto). Por otra parte, puesto que las consciencias de distintos sujetos humanos habitan el mismo universo material, estos estados, o dominios causales, sí pueden interferir los unos con los otros en esas *ocasiones* en que sus caminos, o peregrinajes, se rocen.

Tomemos el caso de Isabela otra vez. Ella no quiere casarse con su primo. Y su tío quiere que lo haga. Aquí tenemos dos mundos posibles, o cuánticos, porque ninguno de los dos se ha realizado. Existen en potencia. Ella no está casada con el primo pero tampoco está casada con Marulo cuando ella

³ Otra vez, esta lectura de la ciencia media según una terminología posmoderna informada por la física cuántica se parece bastante a la lectura que Pérez de León da a la ficción cervantina siguiendo la filosofía de Giordano Bruno y la física cuántica posmoderna. Claro, al remover a Dios como actor providencial del drama humano, Bruno se distancia completamente de Molina y compañía pero, de todos modos, son llamativas las semejanzas entre la ciencia media y el pensamiento de Bruno (Pérez de León 2010:47-82).

decide forzar el encuentro de caminos, o *cosmi*, a través de su uso de la Ocasión. Según la lógica de Stephenson, si el tío persiste en su mundo deseado cuando Isabela se lance en otra trayectoria, él tendrá que desaparecer de un cosmos en que Isabela no se casa con el primo, pues las relaciones de causa y efecto no se pueden preservar en un mundo en que el tío no reconozca el libre albedrío de Isabela después de que ella se case con Marulo; o viceversa. Solo Dios puede tener un conocimiento medio de las ramificaciones de todas estas posibilidades. Lo que no tiene, sin embargo, es un conocimiento libre del futuro actual. Stephenson nos puede ayudar otra vez para comprender las implicaciones de esta situación.

Durante el clímax de *Anathem*, Fraa Erasmus se prepara para abordar una nave espacial que está amenazando a su planeta, *Arbre*. Es acompañado por un sabio, Fraa Jad, un individuo capaz de habitar distintos mundos posibles al mismo tiempo porque ha alcanzado un estado de consciencia *avanzada*. Para abordar la nave tienen que pasar por una puerta cerrada con una cerradura digital:

Fraa Jad was punching numbers unto a keypad mounted to the wall.

The sphere began to rotate beneath me.

«How did you know the code?» I asked.

«I selected a number at random,» he said.

I'd only heard four beeps from the keypad. Only a four-digit number. Only ten thousand possible combinations. So if there were ten thousand Jads in ten thousand branches of the worldtrack... and if I were lucky enough to be with the right one... (*Anathem*, p. 825).

Lo irónico de este pasaje es que aprendemos más tarde que este es el único *worldtrack* que resulta en la muerte de Erasmus. Por haber sorprendido un grupo de militares en el corredor adyacente a la puerta, Erasmus y Jad son atacados y asesinados por los alienígenas, llamados *geómetras*. En todos los otros mundos los dos son capturados y llevados a los líderes de la nave alienígena. Lo importante de esta escena es que ilustra varias verdades interesantes sobre el libre albedrío. Primero, las elecciones de los actores son fuertemente condicionadas por factores que están fuera de su control. Segundo, los efectos realizados por una elección no corresponden necesariamente a lo que los actores piensan que van a ser los resultados de sus elecciones y actos. Finalmente, es muy difícil en la narrativa de Stephenson de establecer con claridad la

diferencia entre el bien y el mal. Como lectores, nos identificamos con Fraa Erasmus y sus amigos y colegas, pero se hace patente que el planeta *Arbre* se puede salvar con o sin su presencia. Y desde el punto de vista romántico, la vida de Erasmus continuaría si no consiguiera su objeto de deseo, aunque en el desenlace que Stephenson nos da, *Erasmus gets the girl*. Pero la creación literaria de un mundo tan abierto a distintos modales cuánticos condiciona o pospone el descargo de tensión catártico al final de la obra: el desenlace *feliz* se convierte en una convención dentro de un mundo lleno de ramificaciones alternativas igualmente verosímiles.

Antes de concluir, me gustaría volver a esta idea de ausencia y presencia que Stephenson utiliza para reemplazar las nociones de vida y muerte. Supongo que una interpretación cristiana de los términos que emplea Stephenson equivaliera esta dinámica con los distintos estados morales del alma humana, incorporando el infierno, el cielo, etc. Pero Stephenson no está sugiriendo que los distintos estados cuánticos o estados de consciencia tengan un significado moral, sino que la categorización moral de los distintos *world-tracks* depende del *worldtrack* que uno ocupe y, además, de la perspectiva del sujeto dentro de este *worldtrack*. Volviendo al *Persiles*, creo que es aquí donde Cervantes hace su mayor contribución al pensamiento sobre el libre albedrío, pues es imposible determinar en una historia como la de Isabela Castrucho si la voluntad de Dios que corresponde con su elección es *eficiente* o *suficiente*. Freddoso (1988:37) explica:

[Dominicans] contend that cooperating grace is *intrinsically* efficacious when good acts ensue and *intrinsically* inefficacious or merely sufficient when evil acts ensue. Molina counters that although actual grace is a supernatural influence on us that inclines and incites us to act well, it is not *in itself* efficacious or inefficacious, but is instead efficacious or inefficacious only because of our free cooperation with it or freely chosen lack thereof.

En otras palabras, Dios se hace activamente responsable de los actos buenos del ser humano mientras que solo permite de manera pasiva, tolerante, que los actos malévolos se realicen; o son nuestros actos lo que deciden si la gracia divina es eficiente o ineficiente. Para nuestra tesis, lo importante de ambas posiciones es que la determinación de la voluntad y decreto de Dios depende en la determinación del estado moral de un acto. El problema con Isabela Castrucho,

⁴ Sobre las diversas maneras en que los personajes del *Persiles* violan las convenciones matrimoniales establecidas y diseminadas durante la Contrarreforma, véase Nerlich (2005:571-576).

y con Cervantes en general, como han observado críticos como Julio Baena (1996, 2003), Nicholas Spadaccini y David Castillo (2000), Diana de Armas Wilson (1991), William Childers (2006) y Pérez de León (2010), es que sus obras no nos proveen con respuestas definitivas sobre su ejemplaridad.

Isabela viola la santidad de la iglesia al enamorarse con un chico de carne y hueso durante una misa. Después, viola el deseo de su tío, y su deber familiar, al intentar casarse con Marulo. Escenifica la imitación paródica de un sacramento religioso en la cual su novio se disfraza de una autoridad religiosa con motivos cuestionables. Se viola la santidad del matrimonio tal y como es defendido por el Concilio de Trento, lo cual parece resultar en la muerte (o desaparición a otro mundo contingente) de su tío.⁴ Y para rematar este episodio tan fantástico, ella le pone un lema bastante curioso: «Gracias a Dios y a mi diligencia» (*Persiles*, p. 227). Ahora bien, puede ser que Casaldueiro (1975), Avallé-Arce (1990) y Forcione (1972) tengan razón al postularse por un *Persiles* «católico» en el sentido conservador y contrarreformista porque, como he intentado explicar, lo que pasa en este episodio corresponde técnicamente con los parámetros de la ciencia media de Molina. Claro, las acciones de Isabela tienen poco que ver con el libre albedrío defendido por los dominicanos, pero si hay diferencias entre las órdenes religiosas, se puede elegir entre ellas sin entrar de lleno en heterodoxias.

Por otra parte, no creo que el desenlace de este episodio (u otros parecidos) refleje los intereses institucionales ni de la familia ni de la Iglesia del Barroco hispánico (Maravall 1984). Una parte del problema es que es imposible decidir si Dios ha intervenido en este episodio de manera eficiente o suficiente. La narrativa de Cervantes resiste cualquier intento de establecer de manera definitiva el significado moral de las elecciones de Isabela. Al contrario, los críticos llevamos por lo menos cien años debatiendo el significado ético-moral de su obra, posponiendo un decreto definitivo que ojalá nunca llegue. En términos emblemáticos la ocasión estética ofrecida por el *Persiles* imposibilita cualquier intento de asir su narrativa por la guedeja y encaminarla hacia un puerto seguro. Todo lo contrario, nos sitúa sobre una rueda resbaladiza en un mar tempestuoso. Lo que es más, al entrar en el texto del *Persiles* el lector crea una ocasión de interpretación de la misma manera en que Isabela crea una «situación de creación» al encarnar el emblema de la ocasión. No creo que ni los jesuitas ni los dominicanos puedan ofrecer un modelo más convincente del libre albedrío.

Bibliografía

- Alciati, Andrea, *Los emblemas. Traducidos en rhimas españolas*, ed. y trad. Bernardino Daza Pinciano, G. Rovilio, Lyon, 1549.
- Adams, Robert Merrihew, «An Anti-Molinist Argument», *Philosophical Perspectives*, vol. 5, *Philosophy of Religion* (1991), pp. 343-353.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, «*Persiles* and Allegory», *Cervantes*, 10.1 (1990), pp. 7-13.
- Baena, Julio, *El círculo y la flecha: principio y fin, triunfo y fracaso del Persiles*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1996.
- *Discordancias cervantinas*, Juan de la Cuesta, Newark, DE, 2003.
- Bernat Vistarini, Antonio, «Algunos motivos emblemáticos en la poesía de Cervantes», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* 1995, ed. Giuseppe Grilli, Società Intercontinentale Gallo, Napoli, 1995, pp. 83-95.
- Biagioli, Mario, *Galileo, Courtier: The Practice of Science in the Culture of Absolutism*, University of Chicago Press, Chicago, 1993.
- Casalduero, Joaquín, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, Gredos, Madrid, 1975.
- Castillo, David R., *(A)wry Views: Anamorphosis, Cervantes, and the Early Picaresque*, Purdue University Press, West Lafayette, IN, 2001.
- y Nicholas Spadaccini, «El antiutopismo en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: Cervantes y el cervantismo actual», *Cervantes*, 20.1 (2000), pp. 115-131.
- Cervantes, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Cátedra, Madrid, 2002.
- Childers, William, *Transnational Cervantes*, University of Toronto Press, Toronto, 2006.
- Feldhay, Rivka, «Knowledge and Salvation in Jesuit Culture», *Science in Context*, 1.2 (1987), pp. 195-213.
- *Galileo and the Church: Political Inquisition or Critical Dialogue?*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 1995.
- Feingold, Mordechai (ed.), *Jesuit Science and the Republic of Letters*, The MIT Press, Cambridge, MA / London, 2003.
- Flint, Thomas P., *Divine Providence: The Molinist Account*, Cornell University Press, Ithaca / London, 1988.
- «Middle Knowledge and the Doctrine of Infallibility», *Philosophical Perspectives*, vol. 5, *Philosophy of Religion* (1991), pp. 373-393.
- Forcione, Alban, *Cervantes' Christian Romance: A Study of 'Persiles y Sigismunda'*, Princeton University Press, Princeton, 1972.
- Freddoso, Alfred J., «Introduction», en *On Divine Foreknowledge (Part IV of the Concordia)*, Luis de Molina, trad., intr. y notas Alfred J. Freddoso, Cornell University Press, Ithaca / London, 1988, pp. 1-84.
- Hasker, William, *God, Time, and Knowledge*, Cornell University Press, Ithaca / London, 1989.
- Kuhn, Thomas S., *The Copernican Revolution: Planetary Astronomy in the Development of Western Thought*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1957.
- Lattis, James M., *Between Copernicus and Galileo: Christoph Clavius and the Collapse of Ptolemaic Cosmology*, University of Chicago Press, Chicago / London, 1994.
- Maravall, José Antonio, *The Culture of the Baroque. Analysis of a Historical Structure*, trad. Terry Cochran, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986.
- Nelson, Bradley J., *The Persistence of Presence: Emblem and Ritual in Baroque Spain*, University of Toronto Press, Toronto, 2010.
- Nerlich, Michael, *El «Persiles» descodificado, o La «Divina Comedia» de Cervantes*, trad. J. Munárriz, Hiperión, Madrid, 2005.
- Plantinga, Alvin, *The Nature of Necessity*, Oxford University Press, Oxford, 1974.
- Pérez de León, Vicente, *Cervantes y el «Cuarto Misterio»*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2010.
- Stephenson, Neal, *Anathem*, HarperCollins, New York, 2008.
- Wilson, Diana de Armas, *Allegories of Love. Cervantes's «Persiles y Sigismunda»*, Princeton University Press, Princeton, 1991.



Este libro se acabó de imprimir en Asturias, el 9 de octubre de 2014,
día del Bautismo de Miguel de Cervantes en 1547.

Parroquia de Santa María la Mayor. Alcalá de Henares.
Libro de Bautismos.

*En domingo, nueve días del mes de octubre,
año del Señor de mil e quinientos e cuarenta e siete años,
fue bautizado Miguel, hijo de Rodrigo de Cervantes e su mujer doña Leonor.
Fueron sus compadres Juan Pardo.
Baptizóle el reverendo señor Bartolomé Serrano, cura de Nuestra Señora.
Testigos, Baltasar Vázquez, sacristán, e yo,
que le bapticé e firmé de mi nombre. Bachiller Serrano*





Comentarios a Cervantes recoge, como actas selectas revisadas por la Comisión Editorial, las conferencias, paneles y comunicaciones presentados en el VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (celebrado en Oviedo del 11 al 15 de junio de 2012). Estas páginas ofrecen, pues, las más recientes investigaciones sobre Cervantes y su obra realizadas por el cervantismo internacional abordando desde distintos enfoques temas como la biografía de Cervantes, su teatro, su poesía, el *Quijote*, las *Novelas ejemplares*, el *Persiles* y la recepción de su obra.



ISBN 978-84-617-2289-1



9 788461 722891