

ACTAS DEL
TERCER CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA
ASOCIACIÓN DE CERVANTISTAS

Cala Galdana, Menorca, 20-25 de octubre de 1997



Universitat de les Illes Balears

Universitat de les Illes Balears

ACTAS DEL
TERCER CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA
ASOCIACIÓN DE CERVANTISTAS

Antonio Bernat Vistarini
(editor)

Palma, 1998

Aquest llibre ha estat publicat amb la col·laboració de la Caixa

© del text: els autors, 1998

© de l'edició: Universitat de les Illes Balears, 1998

Coberta: Antonio F. Coca

Edició: Universitat de les Illes Balears. Servei de Publicacions i Intercanvi Científic. Cas Jai. Campus de la UIB. Cra. de Valldemossa, km 7.5. E-07071 Palma (Illes Balears)

Impressió: Esment. Centre especial de treball AMADIP

ISBN: 84-7632-390-5

DL: PM 2230-1998

No es permet la reproducció total o parcial d'aquest llibre ni de la coberta, ni el recull en un sistema informàtic, ni la transmissió en qualsevol forma o per qualsevol mitjà, ja sigui electrònic, mecànic, per fotocòpia, per registre o per altres mètodes, sense el permís dels titulars del *copyright*.

Índice

Presentación	IX
1. Ponencias plenarias	
Jean Canavaggio: <i>El senequismo de la Numancia: hacia un replanteamiento</i>	3
Aurora Egido: <i>Poesía y peregrinación en el Persiles: el templo de la Virgen de Guadalupe</i>	13
Michel Moner: <i>El engendramiento del personaje en la narrativa cervantina</i>	43
Augustin Redondo: <i>Fiestas burlescas en el palacio ducal: el episodio de Altisidora</i>	49
Francisco Rico: <i>Componedores y grañas en el Quijote de 1604 (sobre un libro de R. M. Flores)</i>	63
Edward C. Riley: <i>¿Cómo era Pasamonte?</i>	85
2. Bibliografía. Cervantismo	
Ahmed Abi-Ayad: <i>Presentación y análisis de la bibliografía argentina sobre Miguel de Cervantes</i>	99
Encarnación Sánchez García: <i>Ediciones napolitanas del Quijote durante el siglo XIX</i>	109
Adriana Arriagada de Lassel: <i>Cervantes visto por los franceses de Argelia (1830-1962)</i>	125
María Luisa García-Verdugo: <i>Evolución de la imprenta al disco digitalizado: don Quijote a las puertas del siglo XXI</i>	133
Carmen Menéndez Onrubia: <i>Fermín Herrán y la Academia Cervántica Española de Vitoria</i>	137
Pedro Javier Pardo García: <i>Don Quijote y los eruditos. Sobre la sátira quijotesca de la pedantería en la literatura francesa del siglo XVIII</i>	149
3. Aspectos biográficos	
Kenji Inamoto: <i>Fama póstuma de Cervantes: el caso de Lope de Vega</i>	159
Rosa Rossi: <i>Una nueva visión del heroísmo cervantino</i>	163
4. Temas generales	
Manuel Ferrer Chivite: <i>Cervantes y sus vizcaínos</i>	173

Steven Hutchinson: <i>El valor de amar: identidad y dimensión pública del amor</i>	179
Antonia Morel d'Arleux: <i>Dos personajes cervantinos al servicio de las ánimas del purgatorio: el caballero y el pícaro</i>	185
Park Chul: <i>El feminismo ilustrado en el mundo literario de Cervantes</i>	195
Carlos Rubio Pachó: <i>Celos, adúlteras y cornudos en Cervantes</i>	205
María Caterina Ruta: <i>La oposición bello / feo entre sustancia y mutación</i>	213

5. Quijote

Texto y contexto

Luis Larroque Allende: <i>El Quijote y su entorno social: la economía del Quijote</i>	227
Justiniano Rodríguez Castillo: <i>El Campo de Montiel y don Quijote</i>	235
Alan Smith: <i>El Quijote, primera novela moderna, primer mito moderno: entre oralidad e imprenta</i>	253

Autoría y autoridad

Jadwiga Konieczna-Twardzikowa: <i>¿Es el Quijote una traducción?</i>	265
José Manuel Martín Morán: <i>La débil autoridad del padrastro del Quijote</i>	277
Alberto Porqueras Mayo: <i>Los prologuillos internos del Quijote II</i>	297
María Stoopon de Morfin: <i>El prólogo y la dedicatoria del Quijote de 1615: la autoría enmascarada y la lectura cómplice</i>	305

Preceptiva y retórica

Mercedes Alcalá Galán: <i>Épica y novela en el Quijote</i>	315
Heinz-Peter Endress: <i>Sobre las razones de la presencia de discursos y de retórica en el Quijote</i>	325
Emilio Hidalgo Serna: <i>Humanismo, retórica e ironía en el Quijote</i>	335

Parodias y transformaciones

Svetlana Piskunova: <i>El Quijote y los libros de caballerías: los límites de la parodia</i>	347
Eduardo Urbina: <i>«Dulce mi enemiga»: la transformación paródica de un motivo cortesano-caballeresco en el Quijote</i>	351

Vestidos y disfraces

Luisa Fernanda Aguirre de Cárcer: <i>Vestido y disfraz como recurso narrativo y argumental en el Quijote. La cuestión morisca</i>	363
J. Ignacio Díez Fernández: <i>Libertad de percepción y realidad variable: algunas notas sobre la semiología del vestido en el</i>	375

Quijote.	397
Personajes y episodios	409
Antonio Barbagallo: <i>Cardenio, hombre atípico</i>	417
Alberto Rodríguez: <i>Notas sobre el retrato literario en el Quijote</i> .	
Constance Rose: <i>los pies desnudos de Dorotea</i>	421
Beatriz Mariscal: <i>El Caballero de los Leones y la disputa entre Cupido y el Interés</i>	
6. Novelas ejemplares	
Silvana Mariel Arena: <i>Triguillos, el zahorí, frente al tesoro de Preciosa. Avances para el estudio de la construcción de una identidad ejemplar en Cervantes</i>	430
Patrizia Campana: <i>De Cervantes a Lope de Vega: dos notas sobre la novela ejemplar</i>	445
Paola Laura Gorla: <i>Representar lo real como dispersión: quiasmos y elencos en las Novelas ejemplares</i>	453
Alessandro Martinengo: <i>El léxico del marginalismo en la traducción al italiano, por Alfredo Giannini, de Rinconete y Cortadillo (1912)</i>	459
Alicia Parodi de Geltman: <i>¿Quién es éste?: la inverosímil identidad de Tomás Rueda, sus círculos y bifurcaciones</i>	469
Julio Rodríguez Luis: <i>Una pícara cervantina</i>	481
Ofelia N. Salgado: <i>Las Novelas ejemplares, ¿variaciones sobre la Historia etiópica?</i>	489
Sergio Fabián Vita: <i>El espacio mítico en la novela de El Celoso extremeño</i>	495
	507
7. Persiles	
Isabel Lozano Renieblas: <i>La función de la écfrasis en el Persiles</i> .	517
María A. Roca Mussons: <i>La mujer voladora del Persiles: maravillosa verosimilitud</i>	
8. Teatro	
María Rosa Álvarez Sellers: <i>Cervantes y Portugal: de El curioso impertinente a El yerro del entendido de João de Matos Fragoso</i>	533
Christian Andrès: <i>Figuras alegóricas y teatralidad en la obra dramática de Cervantes</i>	545
Carlos Brito Díaz: <i>«De que todo sea comedia, / y no tragedia, me alegro»: la escriptura teatral de Cervantes en La Entretenida</i>	559
María Soledad Carrasco Urgoiti: <i>El Gallardo español como héroe fronterizo</i>	571
Aurelio González: <i>El disfraz en las comedias cervantinas</i>	583
Jesús G. Maestro: <i>Construcción e interpretación del diálogo en los</i>	591

Entremeses de Miguel de Cervantes.....	611
José Montero Reguera: <i>Hacia una revisión de las atribuciones teatrales cervantinas: La soberana Virgen de Guadalupe, y sus milagros, y grandeças de España</i>	619
José Carlos de Torres: « <i>Enquijotóse mi amo</i> », o el tema del caballero idealista en las comedias de Calderón.....	
9. Ecos. Influencias	633
Julián Bravo Vega: <i>Cervantes y la configuración de la novela histórica romántica: el caso de Manuel Ibo Alfaro (1828-1885)</i>	643
Isabel Castells: <i>La novela como juego: Cervantes y Torrente Ballester</i>	655
Marco Cipolloni: <i>marineros de amor, en el desierto. Ungaretti, Mann, Auden y el quijotismo poético de la posguerra</i>	663
Macarena Cuiñas Gómez: <i>Cervantes en Terra Nostra</i>	675
Santiago A. López Navia: <i>Don Quijote frente a un encantador modernista: El carro de la muerte, de Sinesio Delgado (1907)</i>	689
Almudena del Olmo Iturriarte: <i>Jorge Guillén y el Quijote: la dimisión de Sancho</i>	709
M ^a . de la Concepción Piñero Valverde: <i>Una novela quijotesca de la literatura brasileña: Quincas Borba, de Machado de Assis</i>	717
Alberto Rivas Yanes: <i>Una lectura cervantina de la Historia verdadera de Bernal Díaz del Castillo</i>	725
Óscar Tacca: <i>¿Quién es Pierre Ménard?</i>	733
Maria Augusta da Costa Vieira: <i>Recreaciones del Quijote en la literatura brasileña: facciones del héroe</i>	

Presentación

¿Qué queda todavía por decir acerca de la obra de Cervantes? Seamos orgullosos: todo, la evolución de nuestra capacidad crítica o cada nuevo sesgo metodológico, pensamos, alumbrará algún ámbito central que nos había pasado por alto. Seamos humildes: todo, esta obra, nos decimos, será siempre más inteligente y compleja que cualquier análisis. Y como de la misma respuesta no nos conseguimos librar, acabamos organizando congresos.

Así que sin dificultad entenderá quien hojee este tomo, e incluso antes de hacerlo, la mezcla de azoguillo y ufanía de su editor: largas generaciones de lectores se convocan en cada palabra consignada, y de cada una ha de salir, a su vez, nueva descendencia. Es previsible que mientras termina el siglo añadamos aún media docena de congresos, más de doscientos artículos y siete u ocho libros, reediciones aparte, a la crítica sobre Cervantes. Y luego empezará otro siglo. Parece obligado, entonces, inscribir tal fenómeno en un círculo más amplio. O en dos.

El primero es en verdad grande. No escatimaba fechas Italo Calvino, por ejemplo, al decir que «el milenio que está a punto de terminar ha sido el milenio de la novela»; y, en efecto, al menos desde el siglo XI con los relatos de caballerías, y luego con tantos otros, la vida de muchos hombres y mujeres quedó definitivamente transformada por la lectura de una invención profana en prosa: de Lancelot a Paolo y Francesca, de Boccaccio a Gradissa, de Garci-Rodríguez de Montalvo a Bernal Díaz del Castillo, de Emma Bovary a Flaubert, de El Gran Meaulnes a García Márquez, o de Borges a Snörri Sturluson, quién sabe... Y de los miles cuyo nombre conocemos—incluido don Alonso Quijano—junto a incontables anónimos, hasta nosotros aquí: cervantistas, estudiosos de esta clave de arco de la novela, especialistas, metalectores, postlectores, críticos.

Y de repente ya estamos en un segundo círculo, más pequeño y mucho menos benévolo. De devoradores de auténticas ficciones verbales, de «presencias reales», nos sabemos ahora, por vocación u oficio, convertidos en analistas de sedimentos, de huellas, y nos sentimos un poquito encerrados contándonos las curiosas conclusiones que sacamos. Dialogamos en una mesa redonda bien iluminada pero tenemos a la espalda una turbia oscuridad en la que sospechamos que habrá monstruos —ahí deben andar, por caso, los frutos de la descomunal coyunda entre Industria del Ocio y Ministerio de Cultura—. Sin embargo, por más que este círculo menor aparezca un tanto solipsista, asediado o díscolo, el juego que tiene lugar es serio. Tan serio como nos enseñó Cervantes que era el juego del mundo. Si es verdad que

de la gran obra literaria todo queda siempre por decir (*ars latet arte sua*), no lo es menos que quien abra estas Actas verá, sobre el esfuerzo devoto y el notable gasto de energía interpretativa de un puñado de seres peregrinos, la progresión del diálogo que inició Cervantes llevada a máxima intensidad. Es la responsabilidad aquí asumida: perseverar en el viejo sueño del diálogo, mantener el compromiso con la palabra, con la memoria, en un mundo cada vez más alterado por un consumo informativo irreflexivo, que se agota en sí mismo y en su aceleración constante. Por supuesto, ningún cervantista se engaña: el trayecto desde la absorción casi física que nos impuso un día la lectura del gran texto cervantino, hasta la seducción microscópica por el detalle, o incluso hasta nuestro entusiasmo por la propia especialización, es incómodo y constrictivo; a veces se parece al extravío, o a la trivialidad, pero no hay otro: el crítico atento a alcanzar el sentido, ese sentido que por igual comprende y no comprende bastante, al pretender fijarlo, iluminarlo y transmitirlo, ha de caer en espiral por páginas, párrafos, erratas y puntizones, hasta acabar colándose, sutilísimo, por un poro del papel. Y quizá sólo entonces se encuentre donde debe, como en la leyenda Tales, el milesio, caído y atrapado en el pozo desde el que observaba los astros: únicamente desde ahí adentro podía ver con claridad sus movimientos y dar medidas ciertas.

En fin, parecidas reflexiones se oyen a menudo entre los cervantistas, y más entre quienes se preguntan por la labor que éstos llevan a cabo. Quiero suponer que idénticas cavilaciones se suscitan en cualquier rama especializada. Pero en el Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, cuyos resultados aquí publicamos, apenas hubo ocasión para el circunloquio melancólico. No lo permitieron ni el lugar, ni la generosa entrega de actividad de los participantes. El lugar fue el complejo Cala Galdana Hotel & Villas d'Aljandar, al sur de Menorca. Dejo subrayado que gran parte de aquel cordialísimo ambiente se debió al exacto sentido de organización del director del complejo, Joan Casals. Con su eficiencia y la de todo su equipo consiguieron algo tan complicado como el bienestar de un grupo sumamente heterogéneo. Además, el patrocinio de Joan Casals posibilitó que junto a este Congreso y, si se me permite, en jovial promiscuidad con él, tuviera lugar el «Primer Convivio Internacional de 'Locos Amenos'», regocijado encuentro ofrecido a la memoria de Maurice Molho con el tema monográfico «desviaciones lúdicas de la crítica cervantina». Aquellas tardes del 20 al 25 de octubre de 1997, y alguna noche, se llenaron con las estimulantes revisiones, a veces polémicas, de las, a veces muy polémicas, palabras que se han vertido sobre Cervantes y su obra a lo largo del tiempo. Las Actas de este «Primer Convivio» se publican aparte, en coedición entre la Universidad de Salamanca y la Universidad de las Islas Baleares.

También es de justicia destacar que la Universidad de las Islas Baleares, anfitriona del Congreso, encontró en «La Caixa» indispensable colaboración. Por supuesto, para que una semana de trabajo y diálogo como ésta rodara bien, muchas voluntades fueron necesarias. El verdadero motor, como en otras ocasiones, lo puso José María Casasayas en representación de la Asociación de Cervantistas. Pero de la Asociación de Cervantistas no puedo callar los nombres de José Carlos de Torres y Santiago López Navia, siempre

dispuestos a las más ingratas tareas de administración.

Esta Universidad entendió rápidamente que no había mejor manera de celebrar el 450 aniversario del nacimiento de Cervantes que abrir sus puertas a un encuentro de esta magnitud. Desde su rector, Llorenç Huguet, hasta un extraordinario puñado de estudiantes, pasando por los profesores del Departamento de Filología Española, Moderna y Latina, la disponibilidad para con la dirección del Congreso fue absoluta.

Y finalmente nos quedan estas páginas. No es fácil resumir el conjunto. Pero si en el II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Nápoles, 1994), Giuseppe Grilli destacaba la importancia que tuvieron los análisis desde el ángulo de la literatura de entretenimiento, me parece que aquí un hilo conductor sería la evaluación del personaje cervantino: su construcción, pero sobre todo, el doble fondo manifestado en los juegos de máscaras, disfraces, parodias, atipicidad, identidad, retrato...; así como también los juegos de máscaras y disfraces que propone el autor-narrador; desde luego, son mayoría las comunicaciones dedicadas a este asunto o donde forma parte principal de la argumentación, y no sólo refiriéndose al *Quijote*. En cualquier caso, cada lector encontrará materia para sus intereses. Las incitaciones son variadas. Espero que todas juntas valgan como el mejor cuadro de la lectura actual de la obra de Cervantes. Punto de partida de todo lo que queda por decir.

A. B. V.



Ponencias plenarias

EL SENEQUISMO DE LA NUMANCIA: HACIA UN REPLANTEAMIENTO

Jean Canavaggio

Casa de Velázquez, Madrid

La influencia que pudieron ejercer las tragedias de Séneca sobre el teatro español del siglo XVI y, más concretamente, sobre la bien o mal llamada tragedia filipina, no ha suscitado hasta ahora el estudio de conjunto que se merecería. Las encuestas realizadas hace ya años, como las de Crawford sobre Bermúdez y Argensola, o la de Morby sobre Juan de la Cueva, no han dado todos los frutos esperados, tanto por su carácter inconexo, como por falta de una metodología adecuada¹. De ahí, al iniciarse, a partir de los años 60, un nuevo examen de la huella senequiana en el teatro europeo del Renacimiento, la limitada aportación de los hispanistas, que se han dedicado, esencialmente, a sintetizar los resultados anteriormente conseguidos². De ahí, también, el que las contribuciones de Karl Alfred Blüher, el mejor conocedor de la recepción de Séneca en España, concluyan con la necesidad de un replanteamiento de la cuestión³.

Este nuevo examen ha de perseguir un doble objetivo. Por un lado, determinar por qué las tragedias de Séneca no tuvieron en España un impacto semejante al que ejercieron en otros países, tales como Italia, Inglaterra o Francia. Por otro lado, y en vista de este reducido impacto, establecer si la referencia senequiana pudo ser, en cierta medida, un aglutinante de experimentos dramáticos considerados por unos como tentativas inconexas, mientras otros, al contrario, los interpretan como muestras dispersas de una

¹ V. J. P. Wickersham Crawford, «Notes on the Tragedies of Lupericio Leonardo de Argensola», *Romanic Review*, V, 1914, p. 31-44; «The Influence of Seneca's Tragedies on Ferreira's *Castro* and Bermúdez's *Nise lastimosa*», *Modern Philology*, XII, 1914-15, p. 171-186; C.V. Sargent, *A Study of the Dramatic Works of Cristóbal de Virués*, New-York, 1930; W. C. Atkinson, «Séneca, Virués, Lope de Vega», *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch*, Barcelona, 1936, t. I, p. 111-131; E.S. Morby, «The Influence of Senecan Tragedy in the Plays of Juan de la Cueva», *Studies in Philology*, XXXIV, 1937, p. 383-391.

² Así A. Hermenegildo, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, 1961; *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, 1973. Otro tanto puede decirse de la contribución de J. L. Fleckniakoska en Jean Jacquot (ed.), *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, 1964, p. 61-72.

³ K. A. Blüher, «Spanische Literatur» en E. Lefèvre (ed.), *Der Einfluss Senecas auf das Europäische Drama*, Darmstadt, 1978, p. 147-161; *Séneca en España*, Madrid, 1983, p. 318-

tragedia al estilo español. Caso de demostrarse, sin lugar a dudas, que para Bermúdez, Argensola, Cueva, Cervantes, Virués y otros, Séneca fue, no sólo ejemplo invocado, sino también modelo meditado y hasta imitado, entonces sí cabría concluir que los poetas de la generación de 1580, desde varios supuestos y con distintos recursos, apuntaron al mismo blanco —la dignificación de la escena española— aun cuando no llegaron a encerrar su caudal en los moldes de un auténtico género trágico⁴.

Para cumplir este doble cometido, se requiere, a nuestro parecer, una triple investigación. Ante todo, sobre el texto mismo de las obras representativas del teatro filipino, con el fin de buscar las reminiscencias verbales o paraverbales que puedan comportar: imprescindible encuesta previa sin la cual no se puede hablar de influjo senequista, sea directo, sea a través de los imitadores italianos del poeta latino⁵. En segundo lugar, sobre los elementos constitutivos del código teatral al que remiten estas obras, para ver si, en su búsqueda de un nuevo modo de expresión, los dramaturgos filipinos incorporaron —y de qué manera— recursos técnicos derivados de Séneca: división de actos, empleo del coro, intervención de figuras alegóricas, situaciones y personajes paroxísticos, frecuente uso de monólogos, retórica sentenciosa, llamada a lo sobrenatural y a la magia, teatralización de la violencia y del horror. El inventario que se ha hecho hasta la fecha necesita ser ordenado desde una perspectiva sintética, la de un estudio comparativo de las distintas fórmulas experimentadas por los poetas de la generación de 1580⁶. Tan sólo entonces y no antes, como ha sido generalmente el caso, se podrá reexaminar, en una tercera etapa, el peculiar concepto que tuvieron estos poetas de lo trágico: y esto, además, no sólo con referencia al didactismo neoestoico que impregna las tragedias de Séneca y a su finalidad ejemplar, sino también en relación con el resurgimiento del teatro renacentista por toda Europa⁷.

Huelga decir que, en esta breve ponencia, no puedo sino limitarme al primer objetivo. Me propongo tomar, como botón de muestra de la recepción del teatro de Séneca en la España filipina, una sola obra, pero de primera fila: la *Numancia* de Miguel de Cervantes. Por supuesto, estudios anteriores a éste

330.

⁴ La exposición más reciente y completa del debate sobre el particular es la de R. Frolid, «Considerazioni sul genero tragico nel cinquecento spagnolo», *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, Pisa, 1989, t. I, p. 209-216. Vid. también J. Canavaggio, «La tragedia renacentista española: formación y superación de un género frustrado», en V. García de la Concha (ed.), *Literatura en la época del Emperador*, Salamanca, 1988, p. 181-195.

⁵ K. A. Blüher, en *Séneca en España*, p. 323-327, sintetiza los pocos datos reunidos al respecto por la investigación anterior.

⁶ A esta carencia fundamental intentan ahora suplir, desde varios enfoques, trabajos como mi *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*, Paris, 1977; A. Hermenegildo, «Hacia una descripción del modelo trágico vigente en la práctica dramática del siglo XVI español», *Crítica hispánica*, VII, 1985, p. 43-55; J. L. Sirera, «Rey de Artieda y Virués: la tragedia valenciana del Quinientos», *Teorías y prácticas escénicas. II. La Comedia*, coord. J. L. Canet Valls, Londres, 1986, p. 69-100.

⁷ Sería, sin la menor duda, la forma más adecuada de acabar con la disparatada tesis de Herbert H. Isar, «La question du prétendu sénéquisme espagnol», *Les tragédies de Sénèque*, p.

han señalado ya la impronta de la dramática senequiana en esta «tragedia», como se la llama desde el siglo XVIII: por ejemplo en el uso de las alegorías, en el recurso a la magia, con la aparición del «joven triste» conjurado por el nigromántico Marquino, o en la actitud de los numantinos a la hora de darse la muerte⁸. Pero no se ha examinado con la atención que se le debe uno de los episodios más aparatosos de la jornada segunda: el sacrificio de los sacerdotes numantinos.

Es de notar, a modo de advertencia previa, que, en toda la obra de Cervantes, no hay más que una sola mención explícita de Séneca: la que encontramos al principio de la jornada segunda del *Rufián dichoso*, en el momento en que Comedia contesta a las preguntas de Curiosidad, concretando los cambios que ha conocido la escena española y con los que, finalmente, se conforma Curiosidad:

Buena fui pasados tiempos,
y en éstos, si los mirares,
no soy mala, aunque desdigo
de aquellos preceptos graves
que me dieron y dejaron
en sus obras admirables,
Séneca, Terencio y Plauto
y otros griegos que tú sabes ⁹.

Estos versos que, sin nombrar a Lope de Vega, aluden a las innovaciones introducidas por él, las contraponen con los preceptos del «arte antiguo», cuyos máximos representantes se enumeran aquí según una cronología trastocada. Desde esta perspectiva, tres hechos no dejan de llamar nuestra atención: primero, la mención de tres poetas latinos, en tanto que los trágicos griegos permanecen en el anonimato; luego, la presencia, en esta enumeración, del *Seneca tragicus*, celebrado también por Lupercio Leonardo de Argensola, otro escritor de la misma generación¹⁰; por fin, el nexo que parece establecer aquí Cervantes, con el correr de los años, entre aquellas autoridades y la praxis teatral de una época ya concluida, aquella que vio representar la *Numancia* en los corrales de Madrid.

Dejando para otra encuesta un estudio de la fórmula a la que corresponde la *Numancia*, la cual ha de examinarse en relación con los habituales recursos de la dramaturgia senequiana, me limitaré, como queda dicho, a la secuencia del sacrificio que los sacerdotes de la ciudad ofrecen a los dioses, tras la negativa con que Escipión contesta a los ofrecimientos de los sitiados. Esta secuencia, con su desenlace aparatoso, prepara la intervención de Marquino y el famoso conjuro necromántico en el que un muerto, requerido por el hechicero, recobra vida para anunciar el «lamentable fin» de los numantinos. Dentro de semejante progresión, no puede ser, por ende, una escena

47-60.

⁸ Vid. Blüher, in Lefèvre, *Der Einfluss...*, p. 150 y ss.

⁹ M. de Cervantes, *El rufián dichoso*, jornada 2a, vv. 1233-1240, en *Teatro completo*, ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Barcelona, 1987, p. 236.

¹⁰ En la loa de su tragedia *Alejandra*, reproducida en F. Sánchez Escribano y A. Porqueras

puramente ornamental. Al contrario, los ritos que cumplen los sacerdotes, de acuerdo con lo decretado por los jefes de la ciudad, los efectos que desencadenan, los presagios contrarios que descubren, muestras clarividentes del veredicto de los dioses, hacen que los numantinos vayan enterándose, si bien de un modo oscuro, de lo que la profecía del Duero, al final de la jornada primera, había revelado ya al espectador.

Tanto vale decir que, en el transcurso de este sacrificio, destinado inicialmente a Júpiter, pero que luego se ofrece a Plutón, los ritos presenciados en el escenario desempeñan una función relevante, en estrecha relación con el valor premonitorio de los agüeros que se observan y comentan. Por esto, la aparición de los dos sacerdotes con su acompañamiento se describe cuidadosamente, en una didascalia donde cada detalle tiene su importancia:

Han de salir agora dos Numantinos, vestidos como sacerdotes antiguos, y traen asido de los cuernos en medio de entrambos un carnero grande, coronado de oliva o yedra y otras flores, y un paje con una fuente de plata y una toalla al hombro; otro con un jarro de plata lleno de agua; otro, con otro lleno de vino; otro, con otro plato de plata con un poco de incienso; otro, con fuego y leña; otro que ponga una mesa con un tapete, donde se ponga todo esto, y salgan en esta escena todos los que hubiere en la comedia, en hábito de numantinos, y luego dos sacerdotes, y dejando el uno el carnero de la mano, diga...¹¹.

Tras estas indicaciones previas, que evidencian no sólo el deseo de restituir un ritual, sino una notable preocupación por todo lo que pueda concurrir a la teatralización del sacrificio, el diálogo de los sacerdotes nos permite seguir los preparativos de la ceremonia, en un clima de angustia nacido de los «agüeros tristes» que acaban de manifestarse en el camino:

Sac. 2º Poned, amigos, hacia aquí esa mesa:
el vino, encienso y agua que trujistes,
ponedlo encima y apartaos afuera,
y arrepentíos de cuanto mal hicistes...

Sac. 1º El fuego no le hagáis vos en el suelo,
que aquí viene brasero para ello;
que así lo pide el religioso celo.

Sac. 2º Lavaos las manos y limpiaos el cuello
(v. 797-807).

Ahora bien, una vez realizados estos preparativos, pronto se multiplican las señales infaustas. Primero, el fuego no se enciende:

Sac. 1º Dad acá el agua (...) ¡El fuego no se enciende!

Uno ¿No hay quien pueda, señores, encendello?

Sac. 2º ¡Oh Júpiter! ¿Qué es esto que pretende
de hacer en nuestro daño el hado esquivo?
¿Cómo en el fuego la tea no se emprende?
(vv. 808-812)

Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, 1972, p. 67.

¹¹ Cervantes, *La Destrucción de Numancia*, ed. de Alfredo Hermenegildo, Madrid, Castalia,

Luego, cuando se consigue, por fin, encender la llama, el humo que desprende la tea no toma la dirección deseada:

Uno Ya parece, señor, que es algo vivo.

Sac. 1º Quítate afuera. ¡Oh flaca llama oscura,
qué dolor en mirarte así recibo!
¿No miras cómo el humo se apresura
a caminar al lado del Poniente,
y la amarilla llama mal sigura
sus puntas encamina hacia el Oriente?
¡Desdichada señal! ¡Señal notoria
que nuestro mal y daño está patente!
(vv. 813-821)

Por fin, cuando los sacerdotes se disponen a matar al carnero destinado a Plutón, la negativa de los dioses se expresa mediante unos signos que no dan lugar a dudas: el estallido de un rayo ardiente (figurado por un cohete volador), el vuelo de unas águilas que, simbólicamente, encierran otras aves «con astucia y arte» y, como remate, la aparición de un demonio que surge por los huecos del tablado, arrebatando el carnero y esparciendo «el fuego y todos los sacrificios». Entonces es cuando los Numantinos se resuelven a acudir a los hechizos de Marquino.

Para la elaboración de esta secuencia, Cervantes no pudo aprovechar los datos que le proporcionaba la tradición histórica. La relación que, en su *Crónica general*, hace Ambrosio de Morales del sitio de Numancia, y de la cual procede la trama de los acontecimientos, no incluye mención alguna de un sacrificio que emprendieran los sitiados. Por su parte, Antonio de Guevara, en la libre versión del mismo suceso que se encuentra en una de sus *Epístolas familiares*, cuenta cómo los sacerdotes numantinos, al enterarse de la determinación de los Romanos, «hacían grandes clamores y súplicas a sus dioses»¹². Esta indicación alusiva pudo tal vez sugerir a Cervantes la idea del sacrificio, por tratarse de un episodio de indiscutible plasticidad. Pero quedaba por dar cuerpo a esta idea, plasmándola en el espacio de la representación.

Así es como el autor de la *Numancia*, en su intento de teatralización de una ceremonia pagana, hubo de volverse hacia el acervo de datos que le ofrecía la mitología previamente filtrada por la tradición poética latina. En Virgilio, por ejemplo, se hallan ritos sacrificiales que reaparecen en la *Numancia*, como el rociar el suelo con vino y agua, o bien el quitar pelos al animal que se va a inmolar, echándolos por el aire¹³. Pero la fuente primordial —si se me permite hablar de «fuente»— no pudo ser sino Séneca, el único en dramatizar, dentro de una misma secuencia, acciones y señales que no se hallan en otros autores y que, precisamente, recoge el episodio cervantino. Estas señales son las que acompaña, en el acto segundo del *Edipo*,

1994, p. 89. La secuencia del sacrificio ocupa los vv. 789-906 de la jornada 2a (ed. cit., p. 89-91).

otro sacrificio frustrado: el que Tiresias y su hija Manto pretenden cumplir a petición de Edipo, con el fin de conocer el nombre de quién mató a Laios.

A lo largo de esta secuencia —imaginada por Séneca, ya que no se halla en la tragedia de Sófocles, imitada por él—, se descubren, según un esquema parecido, los presagios contrarios que hemos podido observar en el episodio cervantino. Una vez traídas las víctimas por los servidores de Edipo, Manto, se dispone primero a quemar incienso, de acuerdo con lo que le ordena su padre, cuya ceguera le impide cumplir personalmente los ritos:

Man. Opima sanctas uictima ante aras stetit.

Tir. In uota superos uoce sollemni uoca
arasque dono turis Eoi extrue.

Man. Iam tura sacris caelitum ingessi focus¹⁴.

No obstante, lo mismo que en la *Numancia*, el fuego tarda en prender; y, cuando por fin consigue encenderse, la llama ondea, incierta y vacilante:

Tir. Quid flamma? Largas iamne comprehendit dapes?

Man. Subito refulsit lumine et subito occidit.

Tir. Vtrumne clarus ignis et nitidum stetit
rectusque purum uerticem caelo tuli
et summam in auras fusus explicuit comam,
an latera circa serpit infusus incertus uiae
et fluctuante turbidus fumo labat?

Man. Non una facies mobilis flammae fuit:
.....
caerulea fuluis mixta oberrauit notis,
sanguinea rursus; ultima in tenebras abit
Sed ecce pugnax ignis in partes duas
discedit et se scindit unius sacri
discors fauilla — genitor, horresco intuens...¹⁵

Por fin, igual que los sacerdotes numantinos, Tiresias y Manto experimentan un terror que va creciendo, mientras contemplan y comentan los «agüeros tristes», hasta el momento del sacrificio propiamente dicho. En el *Edipo*, no hay animal arrebatado por un demonio, como sucede en la *Numancia*; pero las entrañas de la becerria inmolada ofrecen, contra toda espera, el espantoso

¹² *Epístolas familiares* («Letra para don Alonso Manrique»), Madrid, 1950, t. I, p. 45.

¹³ *En.* VI, vv. 243-247.

¹⁴ *Oedipus*, vv. 303-306. M. - «La víctima opima está en pie delante de los altares». T. - «Con voz solemne y ritual invoca en favor de tus votos a los dioses y pon en los altares la ofrenda del incienso que el Oriente cría». M. - «Ya puse el incienso sobre el fuego consagrado a los dioses» (Séneca, *Edipo*, en *Obras completas*, trad. Lorenzo Riber, Madrid, 5a ed., 1966, p. 1049b).

¹⁵ *Ibid.* vv. 307-314 y 319-323. T. - «Y ¿qué, la llama? ¿Ya consumió largamente las ofrendas?» M. - «Brilló con un destello súbito y se apagó de golpe». T. - «¿El fuego se elevó claro y brillante, y derechamente elevó al cielo puro su vértice y extendió por los aires su penacho? ¿O más bien, dudoso de su camino, serpentea por los lados del altar y se abate humoso en las ondas turbias?» M. - «No fue uno solo el aspecto de la llama móvil [...] y de un azul manchado de pecas oscuras, pasó a un color de sangre y acabó por perderse en la tiniebla. Mas he aquí que el fuego

espectáculo de un feto que se agita en ellas. Al mismo tiempo, el fuego muge en el altar, y el hogar se revuelve por todas partes (vv. 334-384). Tiresias y Manto acuerdan entonces conjurar a los dioses infernales, para que la misma sombra de Laios venga a revelar el nombre de quien le dio muerte. Este conjuro no se representa en el escenario: es referido por Creón (vv. 530-658). Pero la invocación a Plutón, la rabia de las fuerzas infernales y del cancerbero que, en un primer momento, se niegan a conceder al nigromántico lo que les pide, las invectivas del mago, la aparición efectista de Laios, por fin, la revelación de la terrible noticia se van ordenando según un *crescendo* semejante al que se observa en la escena del conjuro de Marquino. Entre las fuentes que pudo aprovechar Cervantes, esta secuencia merece, pues, ocupar un lugar preferente, comparable al que se suele conceder a otros episodios de clara procedencia senequista, como los conjuros del *Laberinto de fortuna*, de Juan de Mena, o de *La Araucana* de Ercilla¹⁶.

Más aun: mientras Mena y Ercilla se ciñen al conjuro propiamente dicho (combinando recuerdos de Séneca y Lucano), Cervantes, en cambio, es el único en articular, a ejemplo de Séneca, sacrificio y conjuro. Aunque las réplicas de los sacerdotes numantinos no se limiten a remedar el diálogo de Tiresias y Manto, lo que explica la ausencia de coincidencias textuales, con todo, las semejanzas que acabamos de señalar nos parecen suficientes para probar el conocimiento que hubo de tener Cervantes de las tragedias de Séneca y, más especialmente, del *Edipo*. Al mismo tiempo, la comparación de los datos así reunidos revela la labor selectiva operada por el poeta español: éste no sólo encontró en el *Edipo* un precedente apto para respaldar la «verdad de la historia», o sea para acreditar los ritos de los sacerdotes numantinos, sino que se esforzó en adaptar aquel episodio espectacular a las posibilidades de los corrales: prueba de ello, la sustitución de la becerra y del toro senequianos por un carnero, así como el no presentar ante los espectadores las entrañas sangrientas del animal, arrebatado por un demonio antes del sacrificio.

Ahora bien, ¿en qué circunstancias y condiciones pudo concretarse este conocimiento? Tal vez, el autor de la *Numancia* leyera el *Edipo* en el texto original: o bien, durante las lecciones recibidas de López de Hoyos a los veinte años, en el Estudio de la Villa; o bien, más tarde, al volver de los baños argelinos y establecer sus primeros contactos con el mundo de la farándula, haciendo luego representar varias obras, entre las cuales la *Numancia*, junto con *El trato de Argel*, será la única salvada del naufragio. Sin embargo, ni la fugaz referencia a la leyenda de Edipo que se halla en *La Galatea*, compuesta por aquellas fechas¹⁷, ni las posibles reminiscencias senequianas encontradas por Arturo Marasso en la *Canción de Grisóstomo* — anterior, a todas luces, a la primera parte del *Quijote*, en la que se inserta¹⁸ — bastan para asentar sin

pugnaz en dos pares se divide, y la llama de este sacrificio único se escinde en dos discordes masas - ¡padre, tengo horror de lo que miro!...» (ed. cit., p. 1049b-1050a).

¹⁶ Vid. los conjuros del *Laberinto de fortuna* (estr. 247-268) y de *La Araucana* (canto XXIII), ambos imitados de Lucano.

discusión semejante hipótesis.

Podemos suponer, entonces, otro acercamiento, indirecto esta vez, a las tragedias de Séneca: no a través de las adaptaciones castellanas, escasas y de difícil acceso¹⁹, sino por vía de la versión italiana de Lodovico Dolce, publicada en Venecia en 1560, o sea, nueve años antes de la llegada a la península del futuro autor del *Quijote*²⁰. Esta versión reproduce, con notable fidelidad, el desarrollo del sacrificio, con el mismo intercambio de réplicas entre Tiresias y Manto, y los mismos presagios contrarios: en especial aquéllos que denotan el fuego y la llama²¹. Cervantes bien pudo conocer la traducción de Dolce, sea en Roma, entre 1569 y 1571, cuando estuvo al servicio del cardenal Acquaviva, sea en Nápoles, durante el invierno de 1574-1575, al penetrar en círculos literarios que merecerían una investigación sistemática y atenta²². Además, este interés por la labor de Dolce no hubo de limitarse a sus traducciones, sino que debió de extenderse a sus tragedias originales, también publicadas en Venecia en 1560 y reeditadas seis años después: particularmente su *Didone*, obra en que el sacrificio cumplido por la reina de Cartago comporta detalles de procedencia senequiana, como el motivo de la llama vacilante²³.

La fascinación ejercida por Séneca en la Italia del siglo XVI no debe confundirse con una mera curiosidad erudita. Corresponde, en efecto, a un cambio radical en la recepción de sus tragedias. Hasta entonces, éstas solían enfocarse desde una perspectiva esencialmente doctrinal, como exposiciones de casos ejemplares que se destinaban a una lectura en voz alta²⁴. Con el desarrollo de una nueva escenografía, inspirada en los tratados de Vitruvio y, pocos años después, con el redescubrimiento de la *Poética* de Aristóteles,

¹⁷ *La Galatea*, libro IV, ed. Schevill-Bonilla, Madrid, 1914, t. II, p. 65: «ninguno procure tener hijo, porque Edipo, instigado de cruelísima furia, mató a su padre...»

¹⁸ A. Marasso, *La invención del Quijote*, Buenos Aires, s.a., p. 88-93. Entre los ejemplos aducidos por Marasso, uno resulta particularmente significativo: «Laqueone vitam finiam an ferro incubem?» (*Phaedra*, v. 259) merece compararse con: «Cielos, ponédme un hierro en estas manos, / Dame, desdén, una torcida sogá» (*Canción*, in *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, ed. Murillo, Castalia, 1980, t. I, p. 183). Otro tanto puede decirse de los vv. 750-779 del *Hercules furens*, cotejados por Marasso con «Venga, que es tiempo ya...» (*Canción*, loc. cit.). Sobre la fecha de composición de la *Canción de Grisóstomo*, vid. J.B. Avallé-Arce, «Grisóstomo y Marcela», *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, 1975, p. 95-96.

¹⁹ Por tratarse de versiones manuscritas, como la que mandó hacer el marqués de Santillana, la cual se considera como perdida. Vid. Blüher, *Séneca en España*, p. 152-153.

²⁰ *Le Tragedie di Seneca*, tradotte da M. Lodovico Dolce, in Venetia, apresso Gio Battista et Marchion Sessa, 1560.

²¹ *Le Tragedie di Seneca*, ff. 132v.-133r.

²² Los pocos datos reunidos por L. Astrana Marín son más bien escasos y su interés puramente anecdótico. Vid. *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Barcelona, 1948-58, t. II, p. 423-424. En cambio, una pista interesante es la que abre F. Márquez Villanueva, al examinar la figura del «antiguo sacerdote» Telesio, que interviene en el libro V de *La Galatea*: su nombre, en efecto, no deja de hacerse eco del de Bernardino Telesio (1509-1588), filósofo antiescolástico formado en el aristotelismo paduano y avecinado en Nápoles en el momento en que Cervantes estuvo en dicha ciudad. Vid. «Sobre el contexto religioso de *La Galatea*», en G. Grilli (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Nápoles, 1995, p. 181-196. Agradezco al autor el haber llamado mi atención sobre este excelente estudio.

²³ Figura el texto de la *Didone* en el volumen de las tragedias publicado por Dolce en Venecia, Giolito, 1560, y reeditado en la misma ciudad por D. Ferrara en 1567.

se recupera y rescata el valor propiamente teatral de estas tragedias; algo que se infiere de su influencia sobre el repertorio vernacular, así como de ciertas representaciones que se hicieron de estas obras: entre otras, el *Edipo*, aunque no en la versión de Dolce, sino en la libre adaptación de Giovanni Andrea dell'Anguillara, editada en Padua en 1556 y representada en dicha ciudad el mismo año²⁵. Desde luego, el futuro autor del *Quijote* no pudo presenciar su estreno; pero, al llegar a Italia catorce años después, debió de enterarse de este acontecimiento, así como de las diferencias entre las dos versiones, destacándose el hecho de que el *Edipo* de Dell'Anguillara no comporta la famosa secuencia del sacrificio. En todo caso, el fragmento antes aducido del *Rufián dichoso* evidencia la clara conciencia que tuvo Cervantes, no sólo de la importancia histórica de *Seneca tragicus*, sino de la teatralidad de sus tragedias, aun cuando la mirara desde nuevo enfoque, a raíz del advenimiento y triunfo de la comedia lopesca.

Como se echa de ver, esta breve investigación, más que una respuesta plenamente satisfactoria a las preguntas que suele plantear el senequismo de la *Numancia*, trae esencialmente nuevos interrogantes. Pero, por ello mismo, abre, a mi parecer, varias pistas por explorar. En última instancia, la cuestión de fondo que plantea el influjo de Séneca sobre el teatro europeo del Renacimiento es la de su contribución al advenimiento de la tragedia moderna, en tanto que ésta individualiza e interioriza los conflictos que la tragedia griega solía referir a un grupo social o a un conflicto religioso²⁶. Esta nueva canalización de lo trágico, que no consigue plasmarse en la mayoría de las supuestas tragedias filipinas, pero sí se da en la *Numancia*, ¿debe o no considerarse a la luz del concepto senequiano de tragedia y de la praxis que ilustran las obras que le corresponden? Tal vez pueda contestarse algún día de modo afirmativo, si se confirman las propuestas que acabo de someter a esta asamblea, con motivo del grato encuentro que nos ha reunido aquí.²⁷

²⁴ Vid. M. Pastore-Stocchi, «Un chapitre d'histoire littéraire aux XIVe et XVe siècles: *Seneca poeta tragicus*», in *Les tragédies de Sénèque...*, p. 11-36.

²⁵ *L'Edippo, tragedia di Giovanni Andrea Dall'Anguillara*, Padova, Lori Pasquato, 1556.

²⁶ Vid. Jean Jacquot, «Sénèque, la Renaissance et nous», in *Les tragédies de Sénèque...*, p. 275-277.

²⁷ Mis más expresivas gracias a todos cuantos han intervenido en la preparación de este

POESÍA Y PEREGRINACIÓN EN EL *PERSILES*. EL TEMPLO DE LA VIRGEN DE GUADALUPE

Aurora Egido

Universidad de Zaragoza

Los trabajos poéticos del *Persiles* componen una bien eslabonada cadena en la que se enlazan por igual la poesía en verso y en prosa. El principio aristotélico de la imitación hacía que el metro no fuera relevante, pero, a la hora de la novela, Cervantes ya había aprendido hasta qué punto la prosa era esencial y el verso un componente que debía ser usado con cautela. Aparte del *Viaje del Parnaso*, de su obra teatral, incluidos algunos entremeses, y del grueso de su labor poética propiamente dicha, su obra narrativa ofrece una rica y variada muestra desde su primera incursión con *La Galatea*. Al final, el *Persiles* refleja, entre otras cosas, el resultado de una rica reflexión sobre el papel que los versos poéticos podían tener o no en la novela, así como una clara distinción entre la poesía y el poeta, o lo que era lo mismo, entre los ideales de aquélla y la realidad diaria del escritor¹.

El Licenciado Vidriera creía, como Platón, que los poetas son intérpretes de los dioses, y en una obra como *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, tan llena de dictados platónicos, la poesía y los poetas celebrados ocupan el

¹ Entre los diversos estudios sobre la poesía cervantina, véase Gerardo Diego, «Cervantes y la poesía», *RFE*, 32, 1948, pp. 213-36; Ricardo Rojas, *Cervantes, poeta dramático. Cervantes, poeta lírico*, Buenos Aires, Losada, 1948; José Manuel Blecuá, «La poesía lírica de Cervantes», *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1970; Elías Rivers, «*Viaje del Parnaso* y poesías sueltas», *Suma cervantina*, Londres, Tamesis, 1973, pp. 119-46; Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso. Poesías completas I*, ed. de Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1974 y 1981; Adriana Lewis Galanes, «Cervantes: el poeta en su tiempo», *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, Edi-6, 1981; Mary Gaylord Randal, «The Language of Limits and the Limits of Language: The Crisis of Poetry in *La Galatea*», *MLN*, 97, 1982, pp. 254-271 y, de la misma, «La poesía y los poetas en los *Entremeses* de Cervantes», *An. Cer.*, XX, 1982, pp. 173-203; José M. Caso González, «Cervantes, del Manierismo al Barroco» *Homenaje a José Manuel Blecuá*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 141-150; José Luis Fernández de la Torre, «Cervantes, poeta de festejos y certámenes», *An. Cer.*, XXII, 1984, pp. 9-41; Pedro Ruiz Pérez, «El manierismo en la poesía de Cervantes», *Edad de Oro* 4, 1985, pp. 165-177; Francisco Ynduráin, «La poesía de Cervantes: aproximaciones», *Edad de Oro* 4, 1985, pp. 211-235; José Luis Fernández de la Torre, «Historia y poesía: algunos ejemplos de lírica pública en Cervantes», *Edad de Oro*, VI, 1987, pp. 115-131; Rachel Schmidt, «Figures and Canons in the *Viaje del Parnaso*», *Cervantes*, XVI, 2, 1996, pp. 29-46. Para el tema de la poesía en prosa, E. C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971, pp. 89 ss. y mi trabajo *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1994, cap. 3. Y véanse pp. 300-1 y 311.

más alto destino y alcanzan la mayor calidad en la estimación de su autor. Pero éste sabía muy bien, como decimos, que el lugar de la poesía era distinto del de la incipiente novela, y que en ésta sólo debía aparecer aquélla en ocasiones contadas².

Siete son los poemas que el *Persiles* alberga, distribuidos de desigual manera en sus cuatro libros³. Dos sonetos en el primero y uno en el segundo nos muestran una clara contención en el largo peregrinaje de sus protagonistas por tierras septentrionales. El Libro III es el que concentra mayor número de poemas: dos cuartetos (una de ellas, del Marqués de Santillana) y las estancias de Feliciano de la Voz, casi en el centro de la obra. El último libro recogerá un solo soneto como corona final de la llegada a Roma. Ese ángulo, con el vértice apuntando al episodio de Guadalupe que constituye su estructura, poco tiene que ver con el despliegue de versos que llevara a cabo en *La Galatea*, pues el *Quijote* de por medio advertía sobre los riesgos que conllevaba el cuidado de doncella tan tierna y hermosa como la poesía, a la que había que guardar a buen recaudo.

El *Persiles*, además de los poemas mencionados, conlleva una prosa medida y trabada, con sus ritmos y colas, junto a una poética que va desgarrando teorías sobre poesía, pintura y música, como iremos viendo. Pero antes de analizar sus cuatro libros, conviene recordar que sus preliminares son parcos en esos poemas laudatorios denostados en el *Quijote*⁴. En la Dedicatoria al Conde de Lemos, Cervantes escribe su testamento literario el 16 de abril de 1616, con un recuerdo clásico de las coplas que empiezan «Puesto ya el pie en el estribo»; memoria poética a las puertas de la muerte y prueba de una evidencia en lucha con el deseo de vivir. Precioso engaste de versos viejos en odre nuevo que volverá a recrear posteriormente no sólo en la cuarteta mencionada, sino con un homenaje a Garcilaso, muestra del gusto por la apropiación de versos ajenos que, al hacerlos propios, se erigen como el mejor homenaje a sus autores.

² «Y menos se me olvida la alta calidad de los poetas, pues los llamó Platón intérpretes de los dioses». Tras una larga arenga contra los poetas pobres, ricos sólo en metáforas, dirá: «... que de los buenos siempre dijo bien y los levantó sobre el cuerno de la luna», Miguel de Cervantes, *El Licenciado Vidriera, Novelas Ejemplares. Poesía*, en *Obras Completas* III, ed. de Domingo Ynduráin, Madrid, Turner, 1993, p. 239. Para entender bien la experiencia poética de Cervantes y su concepto de la poesía es fundamental el *Viaje del Parnaso*, como ha demostrado Francisco Márquez Villanueva, «El retorno del Parnaso», *NRFH*, XXXVIII, 2, 1990, pp. 693-732.

³ Citaré por la ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional*, Madrid, Castalia, 1992.

⁴ En el prólogo al *Quijote* I, Cervantes dirá que su libro va exento de sonetos en los preliminares, «a lo menos de sonetos cuyos autores sean duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celeberrimos...» Miguel de Cervantes Saavedra, *Obra completa I. El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, 1993, p. 21. Véase David M. Gitlitz, «Cervantes y la poesía encomiástica» *Annali. Sezione Romanza*, 1972, 14, pp. 191-218, además de Pierre Lioni Ullman, «The Burlesque Poems which Frame the *Quijote*», *An. Cer.* 9, 1961-2, pp. 213-227 y Adrienne Laskier Martin, *Cervantes and the Burlesque Sonnet*, Los Angeles-Berkeley, University of California Press, 1991. También se ha de tener en cuenta el mundo de las academias, recordado por Francisco Márquez Villanueva en su art. cit. *supra* y en «El mundo literario de los académicos de Argamasilla», *La Torre*, 1, 1, 1987, pp. 9-43. En el *Persiles* se menciona, a su paso por Milán, la Academia de los Entronados (*Persiles*, p. 401), aunque ésta estaba en Siena.

En el Libro I, el soneto que empieza «Mar sesgo, viento largo, estrella clara», surge por boca del portugués Manuel de Sosa Coitino, que, tras cantar en su lengua con voz «blanda» y «suave», entona en castellano «y no a otro tono de instrumentos que al de remos que sesgamente por el tranquilo mar las barcas impelían»⁵. Cervantes, como en *La Galatea*, saca voz de la Naturaleza y hace que brote del silencio, acompasándola con el ritmo de la navegación tranquila. Los que escuchan al portugués enfermo de amores desde otra barca demuestran, con juicios como el de Ricla, que el poeta es *cantor* y que la poesía o es producto de gente ociosa o enamorada, pues «los enamorados fácilmente reconcilian los ánimos, y traban amistad con los que conocen que padecen su misma enfermedad». La poesía se inserta así dentro de uno de los ejes conceptuales del *Persiles* y sirve de pie al progreso narrativo, pues el cantor enamorado pasará a la barca en la que viajan los protagonistas principales para hacer el recuento de su desgraciada vida. Cervantes asocia además canto y música, y hace que el soneto recitado sea como un anticipo del relato autobiográfico de los avatares amorosos de don Manuel de Sosa, cuya vida parece ser una glosa viva del poema recitado. Éste resumirá además el sentido de la peregrinación que la obra implica, pues habla de la nave que camina a puerto seguro sin pararse en escollos ni peligros. Entre Scila y Caribdis, la honestidad sigue su curso, amparada en los valores que toda la obra realza. De ese modo, el poema aúna el doble ideal, amoroso y moral, de Periandro y Auristela con el de este portugués derretido que morirá fiel a su destino de amante honesto y firme, llevando el amor *hereos* a sus últimas consecuencias.

La voz de don Manuel sintetiza, como Cervantes hace con los poemas «a lo humano» en *La Galatea*, el sentido de la doble peregrinación vital y religiosa de los protagonistas, elevando la anécdota personal a la idea universal que la obra conlleva:

Que es enemigo amor de la mudanza,
y nunca tuvo próspero suceso
el que no se quilata en la firmeza. (p. 96)

El segundo soneto del Libro I surge también en el marco de las navegaciones que configuran esa parte del *Persiles*. La palabra es precedida por el zayar de las áncoras y los disparos de la artillería menuda. El aire se rompe con los sonos de las chirimías y otros instrumentos músicos que quiebran el «sosegado silencio» de la noche⁶. Fiel a la alianza de estos dos extremos,

⁵ *Persiles*, p. 96. Mucho antes que los formalistas rusos mostrasen la relación entre ritmo poético y ritmo de la naturaleza, Cervantes, desde *La Galatea* al *Quijote* y el *Persiles*, dio buenas señales de ello. En esta última, la voz se acompasa con los remos, con el aire y con el viento que mueve las velas. El soneto «Mar sesgo...» fue alabado por Juan Ramón Jiménez en una conferencia que dio en Río Piedras, publicada luego en *La Torre*, 1959, «El romance, río de la lengua», como recuerda F. Ynduráin en el art. cit. J. M. Blecha también lo elogió en su trabajo cit. *supra*.

⁶ Véase mi estudio «El sosegado y maravilloso silencio de *La Galatea*», recogido en *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre «La Galatea», «El Quijote» y «El Persiles»*, Barcelona, PPU, 1994, cap. I y «El silencio de los perros y otros silencios ejemplares», *Voz y Letra* VI, 1, 1995, pp. 5-23. En *La Gitanilla* también identifica la poesía con el aislamiento, rec-

Rutilio, sentado al pie del árbol mayor de la embarcación, irrumpe con su voz como cualquier pastor de égloga. El viento que hiere «dulcemente» las velas acompasa unos versos que, dichos en lengua toscana, el narrador traduce al castellano. Como vemos, las dos lenguas básicas, el portugués y el toscano, de estos protagonistas-poetas reclaman bilingüismo y traducción frente a una Torre de Babel que Cervantes quiere convertir en riquísima convivencia de lenguas vivas. Las dos, con el traslado al castellano, emplazan además a lugares de peregrinación futura. Rutilio es bailarín, con lo que la poesía, unida ya con la música, se engarza ahora con los oficios de este maestro de danzar que también ejerce con su cuerpo la armonía.

El poema, que habla del Arca de Noé, parece recoger al modo alegórico el sentido de salvación que ese peregrinaje por mar conlleva para unos protagonistas que salvan todos los obstáculos hasta llegar a la tierra de promisión. La idea de que tan excelsa máquina pueda encerrar al león con el cordero y a la paloma con el halcón afirma ese modelo bíblico que es suma armónica de contrarios en el *Persiles*, pero prueba también de la convivencia del mal y del bien en el mundo. La barca simbólica salva las reliquias del linaje humano contra los designios de la Parca, pues el amor hace que la discordia se acabe y que todo termine en perfecta armonía. El concepto platónico y los elevados versos del poeta toscano son recibidos, sin embargo, de modo diverso por el auditorio. Como es usual, el autor comenta por boca ajena su propio poema y hasta lo alaba, pero con la suficiente cautela para que el elogio esté envuelto en ironía y adobado con una digresión sobre el oficio mismo del poeta y el sentido de la poesía. Mauricio, al hilo de la gastada imagen horaciana del poeta *nascitur*, teje una laboriosa disertación no exenta, como decimos, de ironía sobre la igualdad de las almas creadas por Dios y las posibilidades de cualquiera para dedicarse al ejercicio poético:

Possible cosa es que un oficial sea poeta, porque la poesía no está en las manos, sino en el entendimiento, y tan capaz es el alma del sastre para ser poeta, como la de un maese de campo; porque las almas todas son iguales y de una misma masa en sus principios, criadas y formadas por su Hacedor.⁷

Principios teológicos y filosóficos quedan así rebajados para alabar la calidad de un maestro de danzar que también es poeta. Cervantes relaciona además, en este punto, el temperamento con el oficio, acogiendo a los principios expresados por Huarte de San Juan en su *Examen de ingenios*. El primer Libro contrasta las ideas neoplatónicas vertidas en los poemas con observaciones ocasionales de preceptiva literaria, uniendo teoría y prác-

reándola, como su protagonista, en una casta y bella doncella, además de retirada y discreta. *La Galatea* lo describe como momento culminante en el que el sosiego y la serenidad de campo y cielos crean el ámbito preciso para que las musas se muestren propias.

⁷ P. 133

⁸ Cervantes habla también del poder de los astros sobre el individuo. Para el autor y Huarte, véase el prólogo de Guillermo Serés a su ed. de Huarte de San Juan, *Examen de ingenios*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 62 ss.

⁹ Sobre Herrera y su concepción de la poesía como voz que hiere el aire, véase mi trabajo en

tica.⁸

Los dos sonetos mencionados recogen además una poética muy ajustada a las *Anotaciones* de Herrera a Garcilaso, al formular en cada uno de ellos un solo concepto y percibir el poema como «voz que hiere el aire», según dijera el poeta sevillano. Los viejos principios del sosegado y maravilloso silencio de *La Galatea* están aquí vigentes y la poesía, aún cuando mantiene epítetos garcilasistas, se resuelve en oxímoros y paradojas barrocas, íntimamente ligadas al eje alegórico de la peregrinación y a un ámbito narrativo insertado en el acontecer novelístico.⁹

El palacio del rey Policarpo emplaza, en el Libro II, a los protagonistas en el lugar cortesano preciso para el regalo de la música y el uso cortesano del plurilingüismo.¹⁰ Allí el bárbaro Antonio verterá en lengua castellana el canto de «la sin par en música Policarpa» que, haciendo honor a su nombre, con el arpa en la mano, entonará el soneto «Cintia, si desengaños no son parte». La voz femenina hace ahora su aparición poética como justa correspondencia a la presencia futura de Feliciano de la Voz en el Libro III. Ella encontrará fiel eco en los oídos de Sinforosa que, tras escucharla, decidirá sacar «de las tinieblas del silencio» el secreto de sus pensamientos para comunicárselos a Auristela. El poema sirve de este modo a la progresión narrativa, y es cauce propicio para la expresión de los sentimientos guardados fielmente. También aquí la poesía se imbrica en el tejido de la enfermedad de amor, sufrida, en este caso, tanto por Sinforosa como por Auristela.

El soneto es un claro homenaje a Garcilaso, pues inserta los versos de la *Égloga II*, 605-6, «Recibid las palabras que la boca / echó con la doliente ánima fuera», ya recordados en *La Galatea I* y en la «Canción desesperada» de Grisóstomo en el *Quijote I*, XIV. Cervantes elige de su cartapacio poético los versos del poeta toledano que considera más adecuados al instante, si es que no los tenía impresos su memoria.¹¹ La glosa sobre el tema de la lengua desatada que ya no puede contenerse en el dolor exigido por las leyes de amor describe bien los límites del amor que se derrama en palabras antes de ser suicida en el silencio:

prensa «Voces y cosas. Claves para la interpretación de la poesía en el Siglo de Oro»; *Congreso Internacional Hacia un Nuevo Humanismo*, Córdoba, septiembre de 1997. Cervantes debió leer esos Comentarios a Garcilaso, aunque en el *Licenciado Vidriera* diga que éste se fue a Italia con un Garcilaso «sin comento» (ed. cit., p. 230). Llevaba también unas *Horas de Nuestra Señora*, lo que no está de más recordar a propósito del *Persiles*.

¹⁰ Sobre el tema en Cervantes, véanse mis artículos en prensa, «Erasmus y la Torre de Babel. La búsqueda de la lengua perfecta», *Homenaje a Marcel Bataillon*, Madrid, Casa de Velázquez y «Las voces del *Persiles*», *Cervantes, crisol de las tres culturas*, Berlín, Biblioteca Ibero-americana. Para los aspectos musicales, véase el clásico estudio de Miguel Querol Gavaldá, *La música en las obras de Cervantes*, Barcelona, 1948, donde se habla de su concepción armónica de la misma, tanto si es instrumental como si proviene de la naturaleza, en una línea cercana a fray Luis que analizaremos más adelante. Otro tanto se desprende de su concepción armónica de la danza. Sobre ello, mi trabajo, *La fábrica de un auto sacramental: Los encantos de la Culpa*, Universidad de Salamanca, 1982.

¹¹ P. 327 y nota de Avallé-Arce.

¹² Pp. 284 ss. y nota 294.

Salga con la doliente ánima fuera
la enferma voz, que es fuerza y es cordura
decir la lengua lo que al alma toca.

Quejándote, sabrá el mundo siquiera
cuán grande fue de amor tu calentura,
pues salieron señales a la boca. (p. 171)

El tríptico formado por estos sonetos declara la medida cervantina a la hora de emplear el verso en el decurso de la peregrinación septentrional. Guardándolos para momentos clave que sintetizan además la filosofía amorosa, Cervantes los inserta en la trama procurando su progreso tras la detención lírica, sin que olvide los términos que el poliglótismo implicaba en la variada topografía por la que discurre el argumento novelístico.

Al principio del Libro III la poesía alcanzará su punto álgido, constituyéndose en centro equilibrado y armónico de la peregrinación entre mar y tierra, en cuidada simetría respecto a los poemas anteriores y posteriores de la obra. El viaje a través de España propiciará el que, por vez primera, la poesía surja sin traslados ajenos, pues la lengua propia ya no los necesita. Pero antes de que las estancias de Feliciano de la Voz corten el aire, hay una escena fundamental en el mesón de Badajoz que es todo un excursus sobre la poesía, comparable al del capítulo XVI de la II Parte del *Quijote*. La entrada en escena de Auristela y Constanza causa admiración en los huéspedes, pero, sobre todo, en un poeta remendador de comedias viejas que allí estaba. Detalle cómico, sobre prosaico, que ayuda a la mezcla de alabanzas y denuestos que Cervantes prodiga como narrador sobre la altura del género y los rebajamientos en que cae la poesía al encarnarse en poetas de la lengua:

Pero la excelencia de la poesía es tan limpia como el agua clara, que a todo lo no limpio aprovecha; es como el sol, que pasa todas las cosas inmundas sin que se le pegue nada; es habilidad, que tanto vale cuanto se estima; es un rayo que suele salir de donde está encerrado, no abrasando sino alumbrando; es instrumento acordado que dulcemente alegra los sentidos, y al paso del deleite, lleva consigo la honestidad y el provecho.¹²

Son lugares bien conocidos de la preceptiva tradicional referidos al lugar común del doble fin, provechoso y deleitable, que la poesía tenía desde Horacio, a los que añade también connotaciones morales, pero traducidos en imágenes platónicas de limpieza, claridad y luz que depuran la realidad inmundada de las cosas. De ahí que, a continuación, desarrolle la extraña combinación de este contrahacedor de comedias en el que se mezclan «los Parnasos con los mesones y los Aganipes con los charcos y arroyos de los caminos y ventas», y que ahora ve en Auristela la encarnación misma de la belleza. Ésta, como la Gitanilla, es la personificación misma de lo bello y de lo bueno que la poesía implica a lo largo de toda la obra. Y como tal, el pobre poeta quisiera convertirla en camaleónica comedianta que se transmutara, vestida de hombre, en ninfa o reina, con visajes risibles o graves, según las leyes de la escena. El texto no sólo avisa de la consideración aristotélica de la

¹³ El texto implica además un largo excursus sobre el género (comedia, tragedia, trágico-

comedia como poesía y del dramaturgo como poeta, sino también de las quimeras de un pobre autor cuya imaginación va por delante de los hechos, pues no se para a considerar la grandeza de la protagonista y el que ésta apenas sabe castellano y no podría, por tanto, triunfar como él quisiera en los teatros. La voz del narrador precisa con ironía la gran distancia que media entre la realidad y el deseo de este poeta moderno que incluso quiere convertir en comedia la tabla pintada con los trabajos sufridos por los protagonistas.¹³

Pero es en el cap. IV de este Libro III donde la aparición de Feliciano se convierte en la encarnación de la palabra humana hecha canto sublime y casi divino.¹⁴ Ella misma descubre sus poderes ante el auditorio con las «endechas tristes, que cantándolas encantan y llorándolas alegran», pero el narrador retarda, como suele, la plasmación de tales promesas, agrandando aún más si cabe la intriga desencadenada por la historia de la doncella recién parida que se escondió en un árbol. La escena se llena de misterio al aparecer además un mancebo de camino con una espada atravesándole el pecho. Como en un tapiz flamenco del siglo XV o en un fragmento desgajado de una novela sentimental, la figura del doliente cae en medio de la escena y los presentes le sacan del jubón una caja de ébano con el retrato de una bella mujer al que acompañan unos versos pintados que lo orlan:

Yela, enciende, mira y habla:
¡milagros de hermosura,
que tenga vuestra figura
tanta fuerza en una tabla! (p. 301)

Poesía y pintura se aúnan emblemáticamente acompañando a este triste de amores con una cuarteta dibujada que reclama la voz de Periandro para que la lea. La llegada de la Santa Hermandad corta este episodio de poesía de contrarios, amor y muerte, en torno a la figura de don Diego de Parraces, cuyo luctuoso final recuerda otros parejos de *La Galatea*, pues la Arcadia extremeña parece estar teñida de la tragedia y la melancolía que poblaran el Valle de los Cipreses.

Finalmente el lector alcanzará el momento cumbre en el que Feliciano canta en el templo de la Virgen de Guadalupe. Eva y Ave se unen en la elevación platónica de su canto con el que ella parece expiar la historia de sus

media, según sus finales), con curiosas observaciones sobre la vida de los cómicos. Después los protagonistas irán a ver la representación de una comedia particular, *Céfalo y Pocris*, que atribuye a Juan de Herrera de Gamboa, el Maganto (pp. 286-7), del que se ignora todo. No creo arbitraria la elección del tema en la obra cervantina, teniendo en cuenta la simbología que rodeará luego a la Virgen como luz auroral en el episodio de Guadalupe, aparte la sublimación de la propia Auristela como estrella áurea. Recordemos que Céfalo se enamoró de Aurora, hermana del Sol y de la Luna. Ella arrebató a Céfalo, y su unión fue símbolo de la del cielo y la tierra, como en las ulteriores estancias de Feliciano de la Voz, que hacen a María estrella matutina de letanía lauretana (Auristela, además de su identificación mariana, tiene otra claramente en Roma, donde su paso se identifica con la visita de Venus a Roma en busca de las reliquias de su hijo Eneas, p. 428. María y Venus también se relacionan en la advocación de la Virgen de la Monda, p. 312). La historia de Céfalo y la ateniense Procris es una tragedia provocada por los celos de ésta por Aurora, según resume el propio Cervantes. Véase además Miguel Herrero García, *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1997, sobre el mal poeta de comedias.

¹⁴ Ella misma recoge la general opinión sobre su nombre («tengo la mejor voz del mundo;

pasiones. Felicianana madre canta ante una Virgen María que sostiene al Niño en sus brazos, loando los triunfos de tan gran mediadora. El carácter celestial de la protagonista en este instante ahonda en la sublimación de un peregrinaje que, a partir de allí, será eminentemente mariano, pues aparecerán otros monasterios y templos dedicados también a la Virgen María. Felicianana canta con lágrimas en los ojos y semblante sosegado, «sin mover los labios ni hacer otra demostración ni movimiento que diese señal de ser viva criatura». Los que la escuchan y la admiran piensan, como su anciano padre:

— O aquella voz es de algún ángel de los confirmados en gracia, o es de mi hija Felicianana de la Voz.

Soltando su voz al viento, los versos elevan hasta el cielo el corazón de los oyentes y suspenden sus sentidos. La poesía, hecha canto de alabanza mariana, se iguala con la ascensión mística ante los asombrados peregrinos, pero la armonía celeste alcanzada por la música y el canto se ve frenada de golpe por la llegada de un forastero que trata de matar a Felicianana con una daga. Aunque la historia termine felizmente, como se sabe, y el reconocimiento final restituya a Felicianana y a su hijo el esposo y padre respectivos que motivaron su deshonra, el canto ha servido para ofrecer una ascensión que ahora los hechos han convertido en brutal descenso. Desde las más altas cotas poéticas, se ha bajado al terreno de una tragedia particular resuelta sin sangre, como si se tratase de un «milagro» mariano que restituyera el orden social sin quebrantos.

Las estancias de Felicianana, de palabra y por escrito, son usadas por el narrador como muestra de quién controla la historia. Cantó cuatro —lógicamente, las primeras— y eran doce, pero el lector tarda varias páginas en poder leerlas, aunque ya conoce sus alcances. Sabe del tono y de la expectación creadas por ellas, ignorando cuál es la causa de efectos tan excelsos ante los oyentes. Finalmente aparecen sobreimpresas las anunciadas estancias, como pidiendo una lectura detenida y atenta para sus conceptos, pues de sus ecos ya se ha dado cabal cuenta.¹⁵

El poema es alegórico y está perfectamente integrado en la trama

tanto que me llaman comúnmente Felicianana de la Voz»), y sin embargo, retarda el ofrecimiento de sus canciones para más adelante (p. 299). Nótese cómo, tras la voz masculina de los dos primeros sonetos, éste y el de Policarpa son de voz femenina. Cervantes sigue una concepción nominal propia del neoplatonismo que dio no pocos frutos en la novela. Véase Juan Bautista Avallé-Arce, *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 229 y 339 ss. Cristóbal Cuevas analiza en su introducción a fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 86 ss., la teoría luisiana del nombre que, como Platón, identifica palabra y cosa. Así lo hará también Cervantes en esta obra. Arthur Terry, *Seventeenth Century Spanish Poetry. The Power of Artifice*, Cambridge University Press, 1993, pp. 28 ss., ha insistido en las huellas del salmantino en Cervantes. Éste le hace en el *Persiles* un nuevo homenaje continuando el que ya hiciera a fray Luis en *La Galatea*. Su platonismo agustiniano y plotiniano puede verse en Saturnino Álvarez Turienzo, «Fray Luis de León en el laberinto renacentista ideas», *Fray Luis de León. Historia. Humanismo y Letras*, ed. de V. García y J. San José, Universidad de Salamanca, 1996, pp. 50-7.

¹⁵ Las estancias de Cervantes son del tipo clásico de octava real u octava rima introducido por Boscán y empleado por Garcilaso en la Égloga III, cauce de poesía descriptiva varia, muy usada en la épica española, italiana y portuguesa. También propicia para el poema culto barroco, tanto lírico y épico como bucólico y mitológico.

desarrollada y por desarrollar, pues habla de la casa que Dios fabricó antes de crear los ángeles, el sol y la tierra. Se trata de una casa que es la misma Virgen y tiene la luna a sus pies. Edificada sobre cimientos de humildad, sostenida sobre pilares de esperanza y ceñida de caridad, le asisten las virtudes cardinales: prudencia, justicia, fortaleza y templanza. La casa del cielo es un paraíso de cedros y palmas, espejos, cinamomos y plátanos donde el pecado no llega a sus confines. Los hexamerones, pero sobre todo la letanía lauretana se unifican para declarar el símbolo de este templo de Salomón que se desvela al final con la consabida imagen estelar mariana de origen apocalíptico:

hoy nuevo resplandor ha dado al día
la clarísima estrella de María.¹⁶

La Virgen encarna el universo entero. Es sol, estrella y tierra, pero además es Ester y Niña de Dios que quebrantó a la serpiente. Ella trajo la paz al mundo, símbolo de una obra universal en la que María coadyuva al dogma de la Redención a través de la Encarnación misma. La fecha inmediata a que se alude, «señal del venidero agosto»,¹⁷ reclama un día 15 de la Ascensión de esta «Virgen que es gloria, primavera, aurora, paloma, madre del Cordero, que redimió la culpa de Adán». Fecha solemne en la que la Iglesia celebra el gozo de la elevación de María a la Jerusalén Celeste. *Nel mezzo* del peregrinar de Auristela y Periandro, María se aparece como justo descanso en su caminar hacia Roma, la Ciudad de Dios. La Virgen es mediadora entre Él y los hombres, y a ella se dirigen las devociones futuras de los peregrinos que la seguirán teniendo en cuenta bajo otras advocaciones distintas en los monasterios y templos que la guardan.¹⁸

Cervantes, tan devoto de Fray Luis, contrahace a lo mariano la *Oda*

¹⁶ Para el justo entendimiento de este poema convendría tener en cuenta el *Garcilaso a lo divino* de Sebastián de Córdoba, ed. de Glen R. Gale, Madrid, Castalia, 1971, pp. 226 ss. Creo que no son casuales las semejanzas con el *contrafactum* de la *Tercera égloga* en octavas del toledano, convertida en «Invocación a la soberana madre de Dios y dedicación a ella». Las ninfas del Tajo se alegorizan en las cuatro virtudes cardinales, presentes en las estancias de Feliciano, y luego viene el canto de los pastores a «María soberana, luminosa / más que la luna en orbe claro y lleno». El canto amebeo de éstos es una imitación del que hacen los peregrinos de Dante que viajan al purgatorio, y bien pudo servir de referente al propio Cervantes. Lupercio Leonardo de Argensola escribió una «Canción a la Asunción de Nuestra Señora» a la que llama petrarquistamente «Virgen del sol vestida» y la figura coronada de estrellas. Ejemplo del himno mariano en «dulce voz, canto heroico, estilo grave», semejante al cervantino, como otros muchos laudes a María en el siglo XVII. Véase la ed. de sus *Rimas*, Madrid, Espasa, 1972, pp. 224-7, por José Manuel Blecua.

¹⁷ P. Juan Croisset, *Año cristiano*, trad. de José Francisco de Isla, Madrid, Gaspar y Roig, 1853, III, p. 296. La fecha va ligada a la liturgia de los laudes marianos que realzan la gloria celestial de María ascendida a la Jerusalén celeste.

¹⁸ Las dos últimas estancias son una oración que apela, precisamente, a esa labor mediadora de María ante «el paraninfo alígero» de los ángeles, en olor de virtudes divinas que también constaban en la leyenda y arte del Monasterio de Guadalupe. Para el análisis pormenorizado del poema, véase el detenido estudio de Patrizia Micozzi «Imágenes metafóricas en la Canción a la Virgen de Guadalupe», *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. de G. Grilli, Nápoles, 1995, pp. 711-723, con abundantes fuentes mariológicas.

¹⁹ Cervantes elogia a María, joya o «brinco de Dios» en una línea familiar a su exaltación religiosa, literaria y artística, ligada a la idea de su concepción inmaculada que ya fomentara

a Salinas para elevarnos por la voz, que es también música, a las esferas celestes. Para ello, recoge toda una literatura en boga que remite a la ulterior proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción, largamente alimentado por la devoción popular.¹⁹

Como en los *Nombres de Cristo* de Fray Luis, Cervantes identifica la palabra con la cosa en numerosos puntos del *Persiles*, incluidos los nombres de sus protagonistas y, como es evidente, el de Feliciano de la Voz. Otro tanto hace con los nombres que componen la letanía mariana desgarrados en el poema, dejando entrever, como en *De la vida del cielo* luisiano, que «la casa de Dios», el «alma región luciente» a que aspiran los desterrados, puede lograrse por medio de la Virgen.²⁰ La *Oda a Francisco Salinas* remite al momento previo en el que Cervantes hace que el aire se serene ante los reclamos de la voz poética que lo traspasa a más alto destino, convertida en son divino que hace que los oyentes se desprendan de su bajo y vil sentido para llegar a lo más alto. Pero es el poema de raíz petrarquista «A nuestra Señora», del salmantino, que empieza «Virgen que el sol más pura», el que nos acerca más al ámbito mariano de estas estancias cantadas en el templo guadalupano. Y no sólo por la doctrina, sino por las imágenes de quien ha pisado la luna, vencido a la sierpe fiera y es templo santo en el que los buenos se refugian y encuentran guía clemente los pecadores, pues allí están los protagonistas principales y la misma Feliciano para confirmarlo. Al glosar «Pimpollo», los *Nombres* luisianos reclamaban el papel de abogada que Cervantes da a María, tras las huellas de Dante y Petrarca.²¹ A los pies de la Virgen de Guadalupe, Feliciano ve reparada milagrosamente su honra, redimiéndola de su culpa. La maternidad humana se sublima frente a la vir-

Cisneros en tiempos de los Reyes Católicos. Véase Suzanne Stratton, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1984, cap. II. El Concilio de Trento encareció esa pureza mariana que, desde Villegas a Jerónimo Nadal, tanto glosaron la literatura y el arte, o más tarde, las justas poéticas. Hasta los libros plúmbeos del Sacromonte aludían a la defensa de la Inmaculada en 1595. Falsificación que avala, aún más si cabe, la popularidad y alcance del tema. Fueron muchísimas las presiones ejercidas sobre el Papado para el reconocimiento como dogma de la Inmaculada Concepción de María, según se sabe. Cervantes tenía en su biblioteca el libro de Pedro de Padilla, *Grandezas y excelencias de la Virgen Nuestra Señora*, Madrid, Pedro de Madrigal, 1587. Véase Daniel Eisenberg, «La biblioteca de Cervantes», *Studia in honorem. M. de Riquer*, II, Barcelona, Quaderns Crema, 1987, pp. 271-283.

²⁰ Véanse particularmente los poemas luisianos «A Francisco de Salinas», «A Felipe Ruiz», «De la vida del cielo» y «En la Ascensión», en *La poesía de Fray Luis de León*, de Oreste Macrí, Salamanca, Anaya, 1970, pp. 225, 241, 246 y 254. Macrí alude también a varios textos marianos atribuidos a fray Luis. Cervantes recoge el tradicional papel salvífico de la Virgen en la Redención. Véase J. Ibáñez y P. Mendoza, *María en la liturgia hispana*, Pamplona, Euns, 1975 y Aa. Vv., *Nuevo Diccionario de Mariología* Madrid, Edd. Paulinas, 1988. Cervantes contribuye en el *Persiles* al afianzamiento del papel activo de María resaltado por el *Evangelio* de San Juan en la función salvífica de su Hijo. No hay que olvidar que la Europa católica resaltó esa actividad mariana frente a Lutero, más inclinado a resaltar exclusivamente la obra de Jesús. Como Fray Luis, Cervantes exaltó el movimiento ascensional que ya destacara en el salmantino Ricardo Senabre, *Tres estudios sobre fray Luis de León*, Universidad de Salamanca, 1978, pp. 75 ss. al recordar, en la «Oda a la Ascensión», el movimiento progresivo de elevación que el poema implica siguiendo a San Bernardo, desde el valle terreno al puerto seguro de salvación.

²¹ Véase la ed. cit. de Macrí, *La poesía de fray Luis*, pp. 263-6 y 273, 367-9, 374-6, donde se discute la atribución de algunos poemas marianos del salmantino. Pacheco ya señaló la profunda dedicación de éste a la Virgen, y Macrí resalta la oda mariana escrita en la cárcel, al hilo de la *Preghiera alla Vergine* de Dante y de Petrarca. Véase la glosa mariana que la voz «Pimpollo»

ginidad perfecta. Feliciano y la Virgen recogen así la suma de Eva y María que desde el Génesis 3, 15-20, como *Protoevangelio*, prefiguraba el papel de ambas en la mente divina.²²

La identificación de Feliciano con la madre del género humano no deja lugar a dudas. No en vano hasta la entereza del parto de la extremeña, hecho de pie, se homologa con el primer alumbramiento de la especie:

Yo seguro —dijo más—, que cuando Eva parió el primer hijo que no se echó en el lecho, ni se guardó del aire, ni usó melindres que agora usan en los partos.²³

Feliciano, salida del árbol y convertida en peregrina ocasional, parece la encarnación misma de la maternidad humana en el pecado, pues ella concibió a su hijo sin sacramento matrimonial y va a expiar su culpa a los pies de la Virgen. El milagro del reconocimiento ocurrido ante ésta y en su propio templo no sólo propicia la feliz anagnórisis, sino que evita una desgracia²⁴. Pero hay que reconocer que el tal *milagro* nada tiene de extraordinario, pues parece fabricado por la marcha misma de los acontecimientos.

La encina preñada en la que hallan a Feliciano es justo complemento de la leyenda del hallazgo de la imagen de la Virgen de Guadalupe que encontró un pastor en una cueva de la serranía cacereña donde estaba escondida.²⁵ El historial de la imagen es bien conocido y creemos es fundamental para el *Persiles*, por cuanto la talla hizo el viaje inverso que acometen los protago-

implica en *De los nombres de Cristo*, ed. cit., pp. 171 ss. Confluencia de Cervantes con fray Luis y prueba del agustinismo latente en todo el *Persiles*.

²² Véase al respecto Fernando Mendoza Ruiz, «María en la Biblia y en la tradición viva de la Iglesia antes de Gonzalo de Berceo», Aa. Vv., «*Miracula Beatae Mariae Virginis*». *Colección latina de milagros marianos en un «Codex Pilarensis» de la Biblioteca Capitular de Zaragoza*, Zaragoza, Delegación Diocesana, Parroquia San Pío X, 1993, pp. 48 ss. Desde San Justino, San Ireneo y Tertuliano el paralelo Ave-Eva se desarrolló a lo largo de los siglos convirtiendo a María en parte fundamental de la obra de la Redención y en madre espiritual de la humanidad.

²³ p. 299.

²⁴ La Inmaculada Concepción de María que engendró al Hijo de Dios como hombre verdadero, en San Pablo, *Gal.* 4. 4. También Lucas 1, 28 y 30, y 1, 42, junto con San Mateo, insistió en su virginidad y exención del pecado original. Limpia como Eva antes de la caída, se la identifica con ella y como madre de los hombres en lo espiritual. Jesús, a su vez, es nuevo Adán. Su papel medianero y su ascensión en cuerpo y alma al cielo significa la culminación y personalización escatológica del pueblo de Dios (San Juan 2, 4 y 19; 19, 25). Téngase en cuenta, no obstante, que los dogmas de la Inmaculada y de la Asunción fueron proclamados respectivamente en 1854 y 1950. El tema de la Asunción de la Virgen (elevación pasiva de María al cielo y presencia corporal en él) supuso un contrapunto al *descenso* implícito en su concepción inmaculada. Ambos temas se fundieron provocando una confusión iconográfica en la literatura y en el arte de la que no estuvieron exentas las letanías lauretanas. María se convirtió en *Speculum Humanae Salvatoris* y así la retoma Cervantes en esta obra. Para sus derivaciones artísticas, Louis Reau, *Iconografía del arte cristiano. La muerte y la apoteosis de la Virgen*, Madrid Ed. del Serbal, 1996, I, 2, pp. 619 ss.

²⁵ Véase Fray Gabriel de Talavera, *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe consagrada a la soberana Magestad de la Reyna de los Ángeles milagrosa paloma de este santuario*, Toledo, 1597 y P. Germán Rubio, *Historia de la Virgen de Guadalupe*, Barcelona, 1924. Respecto a la Virgen de Guadalupe en México, recuérdese que se apareció en 1531 al indio Juan Diego y que Bernal Díaz del Castillo contaba ya en 1568 sus milagros. La capilla que se erigió en su honor en 1575 sufrió posteriores mejoras y reconstrucciones. Fray Francisco de San José, *Historia universal de la primitiva y milagrosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe*, Madrid, Antonio Marín,

nistas, pues fue de Roma a Sevilla y luego a Guadalupe, con lo cual el simbolismo de la peregrinación por tierra de la obra, desde Guadalupe a Roma, hallaba en ella un justo paralelo.²⁶

La imagen guadalupana había paseado hacía siglos por las calles de Roma en tiempos de San Gregorio, salvando a los enfermos de peste antes de llegar a tierras sevillanas y cacereñas. Cervantes, que debió conocer la leyenda, unió así Guadalupe con Roma como principio y fin de una peregrinación de ida y vuelta que devolvía a una nueva Eva, virgen y dispuesta a la elevación de los sacramentos como Auristela, también paseante por Roma y nueva versión, a lo humano, de la Virgen apocalíptica e inmaculada:

vieron en una pared della un retrato entero, de pies a cabeza, de una mujer que tenía una corona en la cabeza, aunque partida por medio la corona, y a los pies un mundo, sobre el cual estaba puesta.²⁷

La Virgen de Guadalupe en la serranía cacereña es una plasmación iconográfica parcial de la Virgen apocalíptica que suele adornarse de rayos

1743, recoge abundantísimos datos. Fue Prior del Monasterio cacereño y hace un puntual relato de su templo. La Virgen de Guadalupe va unida a las letanías lauretanas no sólo en el poema cervantino, sino en las leyendas, como la que la dibuja como *Mater Salvatoris* al contar el milagro de la resurrección del pastorcillo Carlitos, por intermediación mariana, y a ruegos de su padre y hermana Clara, ante la Virgen, en *Leyendas de las letanías de la Santísima Virgen*, por M. Luis d'Appilly, Zaragoza, Imprenta de la Perseverancia, 1868, pp. 3 ss. En esta leyenda se dice que la gruta en la que se ocultó la Virgen de Guadalupe tenía plantado un mirto verde.

²⁶ Según tradición, ya San Gregorio Magno veneró la imagen en su oratorio y éste se la envió a San Leandro hasta Sevilla en el siglo V. Con la invasión sarracena, unos monjes sevillanos la enterraron en el siglo VIII en las montañas de Guadalupe y en el XIII la descubrió el pastor Gil Cordero, levantándose una ermita en su honor y posteriormente una Iglesia, encargada en 1337 por Alfonso XI, con hospital para peregrinos. Estaba a cargo de los Jerónimos y fue centro capital de peregrinaciones. Tenía biblioteca, farmacia, hospederías, y su Monasterio conforma una variada mezcla de estilos. Véase, para su imagen, Manuel Trens, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid Plus Ultra, 1946, pp. 68 ss. y 181. Hay varias advocaciones de esta Virgen en Guadalupe, Sevilla, Valladolid, Cáceres y Cariñena. La de México (pp. 55 ss.) es Virgen gozosa, orante y contemplativa, derivada de la mujer apocalíptica, rodeada de rayos solares y distinta de la talla de Cáceres que conociera Cervantes, del XV, con rayos solares en la corona, y el Niño en los brazos. El *Stellarium* o las doce estrellas del *Apocalipsis* 12. 1, que coronan a María, se reprodujeron ampliamente en el arte hispano del XVII, al calor de la devoción del rosario y de los estelarios y coronas rezadas a la Virgen. Véase Suzanne Stratton, *opus cit.*, cap. V. Antes de llegar a Guadalupe, los peregrinos ya habían visitado en Portugal sus templos lisboetas, así como el templo en el que estaba enterrado don Manuel de Sosa, autor del soneto ya mencionado (*Persiles*, pp. 280). Los diez días empleados en visitar esos *loca* sacros de Lisboa son simétricos a las visitas de los templos de Roma en el libro último, al final de la peregrinación.

²⁷ El dueño del cuadro dice a Auristela, curiosa por esos símbolos con los que la han pintado, que éstos «son fantasías de pintores, o caprichos, como los llaman; quizá quieren decir que esta doncella merece llevar la corona de hermosura, y que ella va hollando en aquel mundo; pero yo quiero decir, que dice que vos, señora, sois su original, y que merecéis corona entera, y no mundo pintado, real y verdadero» (p. 437). Con ello, Cervantes salva lo que podría ser un exceso casi sacrílego, ajustándolo a una rica tradición metafórica religiosa de la dama. Después es la propia Auristela la que ciega con su luz a los romanos al pasear por sus calles. Media Roma la sigue, lo mismo que a Constanza, prendados todos de su belleza. Véase F. Petrarca, *Le rime*, ed. de F. Carducci y S. Ferrari, Firenze, Sansoni, 1949, pp. 510 ss.), donde se comentan las imágenes estelares de María a la luz del *Apoc.* 12. 1 y de San Bernardo, comunes a tantos poemas y *picturae* marianos, incluido el que comentamos.

²⁸ Manuel Trens, *op. cit.*, pp. 56 ss.

²⁹ Al margen de la bibliografía más conocida sobre la *peregrinatio* y el *Persiles*, también

solares y aparece unida a la luna y a las estrellas, siendo expresión del vencimiento de la serpiente o del dragón.²⁸ Auristela es así su fiel reflejo, alcanzado por la fuerza de su pertinacia en la guarda de su virginidad. Consecuente con todo ello, Cervantes sacará a una Auristela irradiando luz por las calles de Roma, como símbolo extremo de belleza y justo premio a quien devolvía a la ciudad de Dios el peregrinar de una mujer que venía andando desde Guadalupe, tras venerar en su templo la imagen de una Virgen procedente de la misma Roma. Así se cumplía además el triunfo de María medianera para llegar a la ciudad de Dios. La peregrinación alcanzaba su cenit, entendida ésta, en la antropología religiosa, como acto global de sacralización y búsqueda del lugar santo. Tras los diversos lugares marianos visitados por los protagonistas, el lugar de Dios premiaba la purificación del cuerpo y del alma, la victoria sobre el espacio y la naturaleza que, en el andar de los protagonistas, había significado la búsqueda de la Nueva Jerusalén.²⁹

El hallazgo mencionado de la Virgen de Guadalupe por un pastor cuadraba perfectamente con el de Feliciano, en un ámbito bucólico que recrea la descripción preliminar del Monasterio, situado al fondo de un valle donde se adora a la emperatriz de los cielos. Antes de llegar a él, un monte poblado de encinas y árboles rústicos, donde «ni el calor fatigaba, ni el frío ofendía», y los pastores boyeros cuidaban sus majadas, iba a ser testigo del hallazgo del niño perdido (luego también «hallado en el templo...», como en las *Etiópicas* de Heliodoro y en el *Evangelio*) y de la doncella recién parida, Feliciano de la Voz. Ésta aparece junto al árbol clásico de tantas apariciones marianas: «Preñada estaba la encina...» Árbol de la firmeza (incluida la de Carlos V) que convierte a esta madre en «prisionera del árbol», ahondando además en la idea de cárcel del mundo de la que la Virgen rompe cadenas rescatando a los prisioneros. La Naturaleza humana, violada al pie del árbol, encontró su reparación en el árbol de la cruz, como recuerdan las numerosas exégesis del *Cantar de los Cantares* (*Sub arbore malo suscitavi te ibi corrupta est mater tua, ibi violata est genitrix tua*), incluidos los famosos versos del *Cántico* de San Juan de la Cruz.³⁰ Feliciano, surgida del árbol que guarda su pecado, pondrá punto feliz a su deshonor bajo la figura redencional de María, fuente de gracia, simbolizada en una imagen que también estuvo escondida como ella en la sierra cacereña.

Guadalupe tenía además especial resonancia para Cervantes, y no sólo por cuanto simbolizaba en la lucha contra los moros que más tarde recreará

habría que tener en cuenta la que se refiere a su realidad histórica y religiosa. Véase al respecto L. Bonilla, *Historia universal de las peregrinaciones*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1965, C. Spicq, *Vida cristiana y peregrinación Según el Nuevo Testamento*, Madrid, BAC, 93, 1977, P. Popard, *Rome-pèlerinage*, Paris, 1980 J. Chelini, H. Branthomme, *Les chemins de Dieu. Histoire des pèlerines a nos jours*, París, 1983, para así entender la perspectiva moderna que le confiere Cervantes.

³⁰ «Debajo del manzano, / allí conmigo fuiste desposada, allí te di la mano. / y fuiste reparada / donde tu madre fuera violada». San Juan, *Obras completas*, ed. de Lucinio Ruano de la Iglesia, Madrid, BAE, 1989, p. 531, interpreta el manzano como el árbol redentor de la Cruz, «con él, se desposó con la naturaleza humana, y consiguientemente con cada alma, dándole Él gracia y prendas para ello por los merecimientos de su Pasión. Dios se desposa con el alma humana vio-

el *Persiles* en el episodio de los moriscos valencianos. Me refiero al hecho de que en la cúpula de la capilla de la Virgen de Guadalupe pendía la farola que en la batalla de Lepanto llevaba la nave capitana de los turcos. Felipe II la había enviado allí en 1577, cumpliendo así con una función de la que el Monasterio hacía gala, pues eran famosos los milagros de esta Virgen entre los cautivos de Granada y África, siendo notable el número de cadenas que se *ablandaron* por su causa y que Cervantes debía conocer en sus numerosas y legendarias variantes.³¹ Él pintó así la santísima imagen: «es libertad de los cautivos, lima de sus hierros y alivio de sus pasiones», sin olvidarla como «salud de las enfermedades, consuelo de los afligidos, madre de los huérfanos y reparo de las desgracias», acertando así, con sal profética, sobre los aconteceres del propio discurrir novelesco.

La Virgen de Guadalupe representaba no sólo la conquista de Granada y el triunfo de la cristiandad sobre Mahoma, pues venció a moros y turcos,

lada por los primeros padres, dándole vida». Entiende que la imagen del árbol es comunicación divina de los «dulces misterios de la Encarnación y modo y manera de la Redención humana, que es una de las más altas obras de Dios». En el texto cervantino es la encina la que guarda el pecado de Feliciano. Árbol que aparece como lugar de numerosas apariciones marianas y que era emblema de firmeza ampliamente consagrado. La encina está vinculada en la *Biblia* a los enteramientos y a los altares (*Gén* 35, 8; 12, 6; 14, 13. *Par* 10, 12. *Is* 44, 14. *Ez* 6, 13; 27, 6 y *Os* 4, 13). El encinar de Mambré, en *Gén*. 18. El Árbol del bien y del mal, desde el primer libro del *Génesis* (11. 29). Para el árbol y sus símbolos, mi estudio *Fronteras de la poesía*, cit., cap. 8. En Grecia y Roma la encina tuvo carácter sagrado y estuvo vinculada a Júpiter y a Hércules. Glosada por los emblematistas, fue imagen de fuerza bélica y símbolo del eje del mundo y de la vida. El árbol, en general, sirvió para relacionar el macrocosmos y el microcosmos y se empleó como símbolo de la Redención. Para la encina, Alciato, *Emblemas*, ed. de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1985, pp. 77-8. Éste destaca su símbolo de firmeza y fuerza moral en Pierio Valeriano y en la alegoría de Rafael en la Estancia de la Signatura en el Vaticano. Alciato lo aplicó a Carlos V en esa lucha contra el turco a la que hay varias referencias en el *Persiles*. Véase p. 244, para las fuentes ovidianas y virgilianas del emblema 199. Las personificaciones arbóreas han sido estudiadas ampliamente desde el clásico trabajo de James Frazer, *La rama dorada*, México, FCE, 1956, pp. 53-4, 153-4 y 157. Conllevan personificación de árboles, árboles animados y habitados, valores benéficos y fertilizantes (mujeres que fertilizan árboles y viceversa, en la creencia de que favorecían los partos, como en el ejemplo de la leyenda de Leto). Stith Thompson, *Motif Index of Folk-Literature*, Bloomington y Londres, Indiana University Press, 1996, «tree», pp. 812-815, recoge su simbolismo y poderes milagrosos en árboles que se convierten en personas o personas que son abandonadas, nacidas o aprisionadas en los árboles, encantadas en ellos o encontradas (rey encuentra a reina en el árbol y se casa con ella), etc. incluidas hadas y brujas que viven en ellos. Tópica era la encina como árbol consagrado a Júpiter desde Plinio I, 12. Así lo recoge el *Tesoro* de Covarrubias, quien remite a la primera edad y cita precisamente el Monasterio e historia de Guadalupe en su lugar. También *Autoridades* recoge los versos del *Polifemo* sobre la encina «honor de la montaña / que pabellón al siglo fue dorado», recordando que don Quijote (*Q.* II, 10) se retiró a un encinar. Por otro lado, el esquema del niño perdido y encontrado es propio de la bizantina, desde la *Historia etiópica* de Heliodoro.

³¹ Fray Francisco de San José, *opus cit.*, cap. IV, insiste en ello, basándose en obras anteriores del P. Sigüenza, el P. Mariana y Ambrosio de Morales. Las cadenas colgaban de las paredes del templo de Guadalupe, que tenía tres naves, como el de San Pedro en Roma (*Ib.*, cap. VII, p. 43). Las historias berberiscas de cautivos rescatados por su intercesión eran incontables y debió de conocerlas Cervantes. Vale la pena señalar la belleza y fragancia de María p. 95) apuntada por este fraile jerónimo, pues casa con los atributos cervantinos, así como la riqueza de sus ornamentos. La descripción de las lámparas de oro y plata da paso al precioso relicario que bien pudo ver Cervantes: «En medio de ellas campea un vistosísimo Fanal, que sirvió a la Galera

sino que era símbolo fundamental de la historia americana, vinculada a la conquista de México, donde una nueva y curiosa advocación adquiriría con el tiempo notable relieve.³² Cervantes, no conforme con ello, hace además que en las tierras de Trujillo y Cáceres, tan vinculadas a la historia de descubrimientos y conquistas en América, aparezcan dos personajes como protagonistas, Francisco Pizarro y Juan de Orellana que, a despecho de su probada existencia en la época del autor, representaban, por sus apellidos, un capítulo de historia americana totalmente familiar a cualquier lector medio del *Persiles*.³³ La elección no parece casual y completa la topografía universal de la obra, con esos nombres que eran memoria viva de América. Cabe incluso pensar que a Cervantes no le era desconocida la historia del primer Francisco Pizarro, cuyos oscuros orígenes coinciden, en parte, con el del hijo de Feliciano, nacido en turbulento parto. El oficio de este pastor casaba bien con el ambiente bucólico del episodio recreado junto al Monasterio y con el del pastor mismo que encontró enterrada la imagen de la Virgen. Por otro lado, la madre de Pizarro era también soltera, aunque pobre, y nunca vio reconocido al hijo, al revés que la bella y noble Feliciano de la Voz. Sin

Capitana del Baxá en la célebre batalla de Lepanto, y presentó al Serenísimo infante don Juan de Austria, como Generalísimo que fue en esta Victoria al Rey Phelippe, su hermano..., y por la grande devoción a nuestra Señora de este Príncipe Cathólico, mandó se traxesse a esta Santa Casa con trecientos ducados» pp. 108-9). Para los milagros en el mar contra los turcos, f. 221. Cervantes hace hincapié en las reliquias y exvotos del Monasterio que implican la misericordia de María, particularmente las cadenas que cuelgan en las paredes: «y le parecía ver venir por el aire volando los cautivos envueltos en sus cadenas a colgarlas de las santas murallas» (p. 305). Y ello en un episodio en el que la cadena de oro será clave en la anagnórisis del niño de Feliciano; aunque la labradora no se deje tentar por ella, sino por la del ser cristiana. Y véase el poema que Feliciano canta a María: «Hoy comenzó a romperse la cadena / del hierro antiguo, y sale al mundo aquella / prudentísima Ester...». Todo se enlaza en la cadena del ser. Fray Luis también rogaba a la Virgen que lo liberara de la cárcel: «quiebra, Reina del cielo, esta cadena» (*A Nuestra Señora*), aunque en su caso no fuese todo literatura. Cervantes saca el Monasterio de Guadalupe en *La ilustre fregona*, en *La entretenida* y en la *Adjunta al Parnaso*. Véase Juan Bautista Avallé-Arce, *Enciclopedia cervantina*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997, p. 226, quien también hace alusión al *Auto de la Virgen de Guadalupe* atribuido a Cervantes (*infra*, nota 67).

³² *Ibid.*, pp. 221 ss. (Para la advocación mejicana en el Valle de Tepeyac y en Argentina, cap. XXI). El autor dice además que las indulgencias alcanzadas en el Monasterio son «las que ganara si aquel día visitase las Estaciones de Roma» (p. 319), como hacían los peregrinos del *Persiles*, por partida doble. Guadalupe estaba también muy vinculado a la corona portuguesa y a sus devotos. Por los años de elaboración de la novela cervantina, el Monasterio estaba en pleno auge. En 1615 se empezó el Retablo del Altar Mayor según traza de Juan Gómez Mora.

³³ *Persiles*, p. 288. Los Pizarros descendían, por un lado, de Francisco Pizarro, el conquistador del Perú, y, por otro, de los Cervantes, descendientes de la familia del cardenal Gaspar de Cervantes. Los Pizarros y Orellanas estuvieron emparentados con los Cervantes extremeños. Francisco Pizarro y Juan de Orellana y Pizarro eran hermanos, e hijos de Francisca Pizarro y Fernando de Orellana. Feliciano de la Voz pudo ser Feliciano de Cervantes, casada con don Pedro de Orellana, hijo de Juan de Orellana, en 1615. Sobre todo ello, Luis Astrana Marín, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes*, Madrid, Ed. Reus, 1958, vol. VII, p.426 ss. y Apéndice XXVII, pp. 746-750. Véase vol. III, pp. 189 ss., para el Monasterio de Guadalupe. Astrana cree que Cervantes lo visitó en 1588, cuando viajó, en enero y febrero de ese año, desde Lisboa a Madrid. Véase además J. López Navío, «Dos notas cervantinas», *An. Cer.* IX, 1961-2, pp. 247-52.

³⁴ De Francisco Pizarro se decía que sus padres lo abandonaron a la puerta de una iglesia.

embargo, la honra y los títulos de Pizarro sólo se restablecieron y alcanzaron con los años y por el peso de sus obras, mientras que la del hijo de Feliciano y la de ella misma fue inmediata. Sin querer forzar coincidencias, no estará de más recordar la leyenda que contaba cómo el niño Francisco Pizarro fue amamantado por una cerda, aunque este extremo esté en los orígenes de otros muchos héroes, con ligeras variantes, como ocurre con los fundadores de Roma. El niño de Feliciano, a su vez, es alimentado por una cabra del aprisco del compasivo pastor que lo socorre junto a la encerrada y a los peregrinos.³⁴ Pero lo fundamental es que la empresa americana quedaba recalcada con el mero enunciado de Trujillo y de los Pizarros y Orellanas que hacen de mediadores en esta historia, recalando la prosapia familiar y local de una buena parte de la gesta española en América. Téngase además en cuenta que ésta se entendió también como peregrinación. Así la dibujó la biografía de Hernán Cortés que Antonio de Saavedra hizo en su libro *El peregrino indiano* (Madrid, 1599), que Cervantes tenía en su biblioteca.³⁵

Éste supo unir en el cañamazo novelesco la historia del Monasterio guadalupano y de su Virgen con las resonancias que ambos implicaban en la historia de la Reconquista y en la de los descubrimientos americanos, ensartándolos de modo natural en la peregrinación hacia la Ciudad Eterna. Al abrigo de una Virgen que venía de Roma, los protagonistas son testigos de su papel mediador y salvífico, presenciando, en la ascensión celeste que el canto de Feliciano implica, la evidencia de María como puerto de salvación y causa de la ruptura de las cadenas terrenales.³⁶ Con este episodio se cierra verdaderamente la peregrinación por mares tempestuosos del *Persiles* y se reemprende la más sosegada peregrinación por tierra, que votaran en democ-

También es abandonado el hijo de la doncella del árbol. Sin querer forzar la comparación, no parece peregrino aventurar que Cervantes propusiese el nombre de Francisco Pizarro como remitente no sólo del personaje coetáneo a que alude Astrana, sino del famoso descubridor, nacido en Trujillo en 1478 y muerto en Lima en 1541, hijo ilegítimo de un hidalgo pobre, Gonzalo Pizarro y de Francisca González. Tras acompañar en Italia al Gran Capitán, pasó a América y, por sus hazañas, recibió de Carlos V el título de marqués. Véase Demetrio Ramos, «Los conquistadores extremeños en América», en Salvador Andrés Ordax, ed., *Extremadura y América*, Madrid, Espasa-Calpe, Argantonio, 1990, pp. 71 ss. y, del mismo Andrés Ordax, «El patrimonio monumental de Extremadura», *Ib.*, pp. 67-71. William H. Prescott, *La conquista del Perú*, México, W. von Hagen, 1968, p. 157 ss., habla de Pizarro, abandonado recién nacido a la puerta de una iglesia, y de su oficio de porquerizo. También insistió en su pastoreo Florentino Pérez Embid, «Pizarro», en André Leroi-Gourham, *Los descubridores célebres*, Barcelona, Gustavo Gili, 1964. Esa labor, tan bucólica, está en los orígenes de muchos héroes y hombres ilustres, incluidos los reyes y profetas bíblicos, como se sabe. Para otros aspectos del papel de Extremadura en América, véase el trabajo de Melquiades Andrés sobre la religiosidad y la cultura, en Demetrio Andrés Ordax, *Ib.*, pp. 119 ss.; además de Ida Altman, *Emigrantes y sociedad. Extremadura y América en el siglo XVI*, Madrid, Alianza, 1992, pp. 251 ss.

³⁵ Trevor J. Dadson, «La presencia del Nuevo Mundo en bibliotecas particulares del Siglo de Oro. Los inventarios», *Las Indias del Siglo de Oro (América) en la Literatura*, ed. Reichenberger, Kassel, 1992, pp. 213-264 y, particularmente, Daniel Eisenberg, art. cit., *op. cit.*, pp. 271-288.

³⁶ Esas ideas estaban también en la poesía de fray Luis, como señaló Ricardo Senabre, *op. cit.*, pp. 40-1.

³⁷ Sobre la verdadera y la falsa peregrinación, véase mi estudio cit. *Cervantes y las puertas del sueño*, pp. 325 y 345. Para la cuestión de las imágenes, Virgilio Pinto Crespo, *Inquisición y*

rático cónclave al entrar en Portugal.

Como ya hemos apuntado en otro lugar, la crítica contra las peregrinaciones que iniciara Erasmo tiene un justo equilibrio en el *Persiles*, donde se exalta lo verdadero y auténtico de las mismas frente a posibles malos usos y falsificaciones. Cervantes cree, no obstante, en la función espiritual de la imagen cristiana y en la peregrinación bien hecha, pero desde un talante conciliador que nos recuerda el de Luis Vives. Y lo mismo podemos decir respecto a los milagros, pues el de Feliciano no aparece literalmente como tal. A través de lo visible de la imagen de la Virgen de Guadalupe y de la propia voz de Feliciano, se accede a lo invisible superior, sin salirse de los cánones tridentinos que predicaban en todos estos puntos precaución y decoro.³⁷

Pero volviendo a la estancias cantadas por la doncella del árbol, vemos cómo Cervantes las vincula a la celebración de la *Dormición* o *Asunción* de María que dio lugar, como otros momentos de la piedad litúrgica mariana, a una amplia literatura devocional y teológica, también presente en el arte. El carácter soteriológico y mediador de María fue ganando terreno a partir de San Bernardo, entre otros títulos que se le confirieron. El poema es una variante más de la *Salve Regina* que llenó la *teología del corazón* bajo la acción del Espíritu Santo, ensalzándola como la criatura más excelsa.

Auristela, que encarna junto a Periandro los valores de la virginidad resguardada antes del sacramento del matrimonio, aparecerá en la ciudad de Roma proveída, como imagen mariana, de unos atributos que causarán asombro y admiración. Con ello se demuestra que la virtud por excelencia de María constituye uno de los *trabajos* fundamentales de la obra. El servicio de amor y cortesía trovadoresca había unificado la filografía y la religión

control ideológico en la España del Siglo XVI, Madrid, 1983. Sobre Erasmo y su posición ante las imágenes sacras, P. Martínez-Burgos García, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el Siglo de Oro español*, Universidad de Valladolid, 1990, pp. 14 ss. Cervantes concilia palabra e imagen y critica la peregrinación fraudulenta en el episodio de la falsa peregrina talaverana (variación de la *vetula*, casi quevedesca), pero legitima el culto y la veneración de imágenes y templos que la Iglesia católica fomentaba. Véase A. Rodríguez de Ceballos, *Arte religioso de los siglos XV-XVI*, Madrid, 1980, donde se hace hincapié en la importancia del arte relativo al culto mariano en esa época. El episodio de la falsa peregrina, a continuación del de Guadalupe, es medida antítesis de lo que es bueno o detestable. También vendrán las visitas y referencias a otros *loca* marianos: en Talavera, la fiesta de la Monda en honor de la Virgen del Prado (María que fue Venus en la tradición anterior, p. 312). La falsa peregrina menciona los santuarios de la Virgen del Sagrario de Toledo, el Niño de la Guardia, la Verónica de Jaén, Nuestra Señora de la Cabeza en Andújar, y las fiestas de la mencionada Monda. A su vez, los peregrinos visitarán Ocaña, y en ella, a la Virgen de la Esperanza (p. 332). En el episodio morisco, la iglesia es fundamental (pp. 359 ss.) como refugio y símbolo de conversión. Antes de encaminarse a Barcelona (p. 360), se menciona Montserrat, aunque no se visita. También cabe recordar la ermita de Soldino (pp. 394-5) y luego los templos de Roma que coronan el peregrinar por lugares sacros. Allí recorren iglesias y estaciones (p. 437). Capital es la Iglesia de San Pablo, donde entierran a Magsimino. Al final, Periandro vuelve a visitar los templos y se arrodilla a los pies del Pontífice. Tampoco parece casual que al principio de la peregrinación por tierra vayan al monasterio portugués de Belén.

³⁸ Para la tradición occidental mariológica, E. Guldan, *Eva und Maria, Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz-Colonia, 1966. Sobre amor cortés y religión mariana, L. Herrán, «Sentido caballeresco y devoción mariana», *Estudios Marianos*, XXXIII, 1969, pp. 153-242. y Jesús

mariana en un lenguaje común que Cervantes también desarrolla en esta obra plagada de reminiscencias religiosas.³⁸ La alabanza o himno mariano de Feliciano en el centro del *Persiles* no es, por tanto, casual, sino cúspide máxima en la que la literatura propia de los *Mariales* se une al tema ascensional platónico de la música luisiana, como preludio de la ulterior ascensión a la Jerusalén Celeste que Roma representa con la recepción de los sacramentos, incluido el del matrimonio, por parte de los protagonistas. De la «Casa de Dios» que es María, caminan a la ciudad de Dios. Del Santuario de la Virgen de Guadalupe, a la Roma Papal, residencia de Dios en la tierra, a través de los trabajos y días que culminarán sus esfuerzos. María es iglesia y de ella parten y hacia ella van los peregrinos.

Cervantes contribuyó en el *Persiles*, como lo hicieran Descartes o Corneille, a la devoción mariana impulsada por la Contrarreforma que tantas huellas dejó en la literatura y en el arte.³⁹ Las estancias de Feliciano son así un principio de peregrinación por lugares de advocación mariana que terminarán en la ciudad de Dios.

La letanía lauretana del poema cervantino recogía varias imágenes veto y novotestamentarias para ensalzar una figura que se identificaba además como nave de la Iglesia, motivo nada baladí en el *Persiles*, sobre todo si tenemos en cuenta los dos primeros libros, en los que los protagonistas salvan todos los mares y tempestades hasta llegar a tierra firme y así alcanzar el Monasterio de Guadalupe.⁴⁰

El hecho de que en 1615 se proclamara la Inmaculada Concepción hace más curioso el sentido mariano de la última obra cervantina ceñida al amplio arco de advocaciones y celebraciones marianas a lo largo y ancho de la Península en las fechas previas a su publicación. Resulta curiosa la elección de Cervantes, sobre la que volveremos luego, al llevar a sus peregrinos al lugar de Guadalupe y no al templo de Santiago en Compostela, más cercano y lógico en su navegar hacia el sur desde tierra septentrionales. El asunto no nos parece casual, sino derivado del papel básico que el marianismo tiene en la obra como medio hacia el logro de la meta final de su peregrinaje. Con ello, su autor ampliaba además la topografía de la obra, dándole un

Montoya Martínez, «Criterio unificador de los *Milagros de Nuestra Señora*», *Estudios dedicados al Profesor Andrés Soria Ortega*, Granada, 1985, I, pp. 459-69; además de H. Graef, *La mariología y el culto mariano a través de la historia*, Barcelona, 1968, cap. VII, donde se destaca la función contrarreformista de tal culto. Para una interpretación cabalística del poema cervantino, véase ahora Raimon Arola, «Estudio sobre la canción *A la Virgen de Guadalupe* de Cervantes», *Axis Mundi*, 1, Barcelona, Paidós, 1997, pp. 86-100, quien lo relaciona con la obra del judío Abraham Cohen de Herrera, *Puerta del cielo*, Madrid, FUE, 1987.

³⁹ E. Male, *L'art religieuse après le Concile de Trente*, París, y, para España, Santiago Sebastián, *Contrarreforma y Barroco*, Alianza Forma, 1981, pp. 195-238.

⁴⁰ Para el tema en la simbología artística, G. Llompert, «De la Nave de la Iglesia a la Virgen de la Nave», *Traza y Baza* 2, Palma de Mallorca, pp. 112 ss. La advocación religiosa de la Virgen de Guadalupe en México y en el arte colonial, en pp. 236-7. La proclamación patronal de la ciudad y de la nación son del siglo XVIII, aunque su devoción arranca, como se dijo, de 1531.

⁴¹ Fray Juan López, *Libro en que se trata de la importancia y ejercicio del sancto Rosario*, Zaragoza, 1548, p. 150, se refiere a las imágenes de la Virgen de Guadalupe, la del Pilar y la de Montserrat (salvo la segunda, mencionadas en la obra cervantina). La letanía lauretana o de

carácter universal que remitía a la proyección americana de Extremadura, aparte de las reminiscencias ya aludidas a la propia historia de España y a la Reconquista.

La devoción impulsada hacia 1500 por el recreo de las letanías laurentanas se extendió, entre otras, a la advocación guadalupana.⁴¹ El poema cervantino parece ser fiel reclamo de los impulsos papales sobre los laudes marianos que recreaban por extenso los numerosos atributos de María. La huella del *Cantar de los Cantares* en la configuración de tales alabanzas es bien conocida, así como su vertiente pictórica y literaria.⁴² De ahí provienen los cipreses y palmas, la rosa de Jericó, los jardines, el templo de Salomón y la estrella clarísima de María que, entre otras alabanzas, salen de la garganta de Feliciano, que la ve como Virgen triunfante sobre el pecado y «universal remediadora» del hombre ante Dios.⁴³ Templo de Dios, tal y como la dibuja Cervantes, parece encarnarse en el mismo Monasterio de Guadalupe y, a

Loreto se aprobó en 1587, adaptándose a la liturgia en 1597. En 1613 el Papa Paulo V ordenó se cantara en Santa María la Mayor de Roma y luego se repitió en otras iglesias por toda la cristiandad. La Virgen del Pilar, la de Montserrat y la de Guadalupe aparecen en el *Fructus Sanctorum* (1594) de Alonso de Villegas. Las tres, como luego veremos, habían sido parte de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega. La obra es fundamental para el encomio de la castidad de Cristo, la de María y de muchísimas vírgenes de cuya historia y milagros se habla en un libro dedicado a María y que hace referencia a muchos otros templos (Nuestra Sra. de Loreto, el Sagrario de Toledo, etc.), ya aludidos. Con historias de ermitas y otras referidas al canto de la *Salve Regina*, constituye un texto curioso para situar además la relación de la Virgen de Guadalupe a la que ya hemos hecho referencia, y a su hallazgo por el vaquerizo en una cueva. Cabría añadir, para el episodio de Feliciano, que Villegas relata cómo cuando en Roma la sacó San Gregorio para que los salvara de la peste, se oyó en el cielo cantar a los ángeles la antifona «Reina de los cielos, alégranos...» Además salva de una tempestad a los que la trajeron a España en un navío. Quizás valga la pena valorar incluso el hecho de que la cueva en la que la encontró el pastor fue recubierta de corchos como si de un árbol se tratara. Sigo la ed. de José Aragüés Aldaz, *El «Fructus Sanctorum» de Alonso de Villegas (1594) ed. y estudio*, tesis doctoral publicada en microfichas, Universidad de Zaragoza, 1993, vol. IV, pp. 205 ss. y VI, pp. 1056 ss. y pp. 1076 ss., para la Virgen de Guadalupe (Véase para la *salve Regina* y las tempestades, y vol. VI, p. 1088; y p. 1086, para el rosario).

⁴² Suzanne Stratton, *op. cit.*, p. 35, analiza por extenso el origen bíblico de la letanía en el *Cantar de los Cantares*. San Bernardo fue el primero en aplicar a María los lemas de este texto y del *Génesis*: «Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te». *Electa ut sol, pulchra ut luna* la mostrarán el arte y la literatura, con otros atributos: puerta del cielo, rosa, cedro, fuente, huerto cerrado, estrella de los mares, torre de David, templo y ciudad de Dios, provenientes del *Génesis*, del *Eclesiastés*, del citado *Cantar* y de los himnos litúrgicos.

⁴³ Una amplia serie de atributos marianos es la de las octavas de Alonso de Bonilla, *Nombres y atributos de la impecable siempre Virgen María Nuestra Señora*, Baeza, Pedro de la Cuesta, 1624, con prólogo de Lope de Vega, ff. 3-82. Texto que recoge una tradición familiar a Cervantes, considerándola cielo portátil y «corteza del árbol divino» (pensemos en Feliciano), además de Madre, Esposa, Hija, Maravilla de Dios, Morada de la luz..., implícitos en las cinco letras de su nombre. Como en el *Persiles*, es aurora, ciudad de Dios, encarnación de las virtudes teologales y cardinales, templo de María (ff. 46 y 49 vº), además de espejo inmaculado, *scala coeli, porta coeli*, sol, luna, estrella, torre de David, paraíso, huerto cerrado, fuente, pozo, cedro, palma, ciprés, oliva, lirio, rosa, trono de Salomón, Inmaculada, Madre de Dios y Virgen de las Vírgenes. Esta última atribución encarna, creo, la virginidad representada por el resto de las vírgenes que la novela ensalza, empezando por Auristela. La pintura española del XVII desarrolló ampliamente el tema de la Inmaculada, como es bien sabido, por la obra de Ribera, Zurbarán, Velázquez, Valdés Leal y Murillo, entre otros. Y en escultura, Montañés, Alonso Cano, etc.

partir de ahí, en la derivación humana de una Auristela virgen sin mácula que llegará hasta sacralizar su amor en la ciudad divina.⁴⁴

La loa cervantina se afilia también, como himno, a la *Canzone alla Vergine* de Petrarca, tras los versículos del *Apocalipsis* XIII, 1. La mariología, unida a la armonía musical luisiana, componen el valor catártico y ascensional que la voz poética tiene en este episodio del *Persiles*, pues, gracias a ella, las almas ascienden a lo celeste en armonía platónica, pitagórica y agustiniana.⁴⁵ La música de los remos, del mar, del aire, del alma del mundo que los poemas anteriores conllevan, aparece aquí también como expresión de la concertada armonía con la que Dios-músico concuerda calladamente el universo. Toda una tradición humanística —recabada en Fray Luis por Juan Alcina— se recoge así a partir del «Vergine bella, che di sol vestita» petrarquesco y de los *Carmina Illustrum* de Poliziano.⁴⁶ El concierto de las

⁴⁴ Para Auristela-María, Clark Calahan, «Toward an Onomastic of Persiles / Periandro and Sigismunda / Auristela», *Cervantes* 14, 1994, pp. 19-40. La obra implica una evolución religiosa ampliamente estudiada. Véase ahora la puntualización de María Rosa Scaramuza, «Mondi cristiani nel Persiles», *Atti delle Giornate Cervantine*, ed. de Carlos Romero, Donatella Pini y A. Cancellier, Padova, Unipress, 1995, pp. 75-92, en torno al especial tratamiento que Cervantes da a rituales y templos. La presencia de los lugares marianos, ya aludidos, no debe ser desestimada. Cervantes, creo, supo vincular historia y poesía también en este caso. Para otros aspectos, José Luis Fernández de la Torre, «Historia y poesía: algunos ejemplos de lírica pública en Cervantes», *Edad de Oro*, VI, 1987, pp. 115-31.

⁴⁵ Oreste Macrí, *op. cit.*, pp. 106 ss. El *Somnium* ciceroniano comentado por Macrobio marcó la relación alma-música-cielo que el poema de fray Luis y el de Cervantes conllevan. El salmantino concuerda con Dante en la expresión de un Dios músico que alcanza la *armonia mundi*. Cervantes dibuja idéntica armonía, pero trasladándola al ámbito mariano. Para el tema en general, Leo Spitzer, *L'armonía del mondo. Storia semantica di un'idea*, Bolonia, 1963 y para el poema luisiano, L. J. Woodward, «Fray Luis de León's *Oda a Francisco Salinas*», *BHS*, XXXIX, 1962, pp. 69-77. Daniel M. Murphy, «*Oda a Francisco Salinas*. Fray Luis de León Celestial Air», *BHS*, LXXIV, 1997, pp. 159-178, ha establecido un claro paralelo entre la armonía del órgano de Salinas y la del poema de Fray Luis en un sentido metapoético que puede perfectamente aplicarse a la voz de Feliciano en el poema cervantino. Y véase Armando López Castro, «La armonía en fray Luis de León», *Fray Luis de León*, ed. cit., pp. 655-675, quien asienta las ideas renacentistas sobre poesía y música relacionándolas con el proceso ascensional suelo-cielo, claramente aplicables a la proporcionalidad y armonía que se deducen del poema cervantino; además del estudio de Colin P. Thompson, «En la Ascensión. Artistic Tradition and Poetic Imagination in Luis de León», *Medieval and Renaissance Studies in Honour of P. E. Russell*, Oxford, Clarendon Press, 1981, pp. 109-120.

⁴⁶ Véase Fray Luis de León, *Poesía*, ed. de Juan Francisco Alsina, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 176-7, quien señala el tema en el *Canzoniere* de Petrarca (CCCLXVI) y en los *Carmina Illustrum* II, 127, de Poliziano, pasando luego a la obra de Lucio Flaminio Sículo, Martín Ibarra, Juan de Vilches, Hernán Pérez de Villegas y Sá de Miranda. El poema luisiano, cercano al de Poliziano, pasa del mismo inicial a la expresión del intimismo personal. Fray Luis recoge, como el italiano, el texto del *Apocalipsis* XII, 1, ya aludido. Alcina, *ib.*, pp. 214-9, también da una muestra luisiana en latín de su fervor mariano: *Dei geniturdem Mariam Carmen ex-voto*, donde María es puerto de salvación que protege la nave del poeta, bajo la huella del *Cantar de los Cantares*. La poesía neolatina también traspuso ideas paganas en composiciones religiosas marianas. Véase *ib.*, pp. 31-2. Véase para otros poemas a la Virgen, L. M. Herrán, *Mariología poética española*, Madrid, BAC, 1988.

⁴⁷ De gran interés, para entender el ideal poético cervantino, es el cap. dedicado por Alcina, *opus cit.*, pp. 44 ss., al neoplatonismo, por cuanto recuerda los fundamentos platónicos y ficinianos sobre el ideal moral y elevado de la verdadera poesía, frente a la falsa de cantarillos

palabras y de la música es también concierto de las ideas y de los trabajos en busca de la soñada armonía que el *Persiles* pretende a todos los niveles; siguiendo, en este caso, el dictado de una «Musa cristiana», que, en beneficio de la novela, sabe, sin embargo, alternar con la irónica presencia de lo realmente vivido por los protagonistas. Pues las estancias son apenas un episodio sublime en la vida de Feliciano, tan atada a la vida.⁴⁷

En cierto modo, el poema cervantino, tal como ella lo recita, es una versión mariológica ascensional, por medio de la poesía, de los efectos producidos por el órgano de Salinas en la *Oda* de fray Luis, centrada en la ascensión hacia Dios a través de la música. Cervantes, como el salmantino en *De los nombres de Cristo*, 58, creía que la poesía la inspiró Dios en los ánimos de los hombres para «con el movimiento y espíritu della levantarlos al cielo de donde ella procede». El marco ascensional, de raigambre platónica, que se desprende de los poemas y de la prosa de fray Luis, está presente en este episodio del *Persiles*, plagado también de una noción angélica del hombre encarnada por Feliciano que supera, a los pies de la Virgen, con el milagro de su voz, una mancha personal y secular.⁴⁸

El Libro III, tras los pasos poéticos de fray Luis ya iniciados en el II, y tan presente en la bucólica extremeña como ya lo estuviera en la de *La Galatea*, ofrece además un claro homenaje a Garcilaso en el capítulo VIII. Cervantes hace pasar a sus peregrinos por Toledo y recrea el río famoso que ya fuera el lugar de aquella primera égloga. Allí surge con el recuerdo que el cultísimo Periarando tiene de él, conocedor de las «famosas obras del jamás alabado», a la vista de sus aguas:

No diremos: «Aquí dio fin a su cantar Salicio», sino: Aquí dio principio a su cantar Salicio; aquí sobrepujó en sus églogas a sí mismo; aquí resonó su zampoña, a cuyo son se detuvieron las aguas deste río, no se movieron las hojas de los árboles, y parándose los vientos, dieron lugar a que la admiración de su canto fuese de lengua en lengua y de gente en gentes por todas las de la tierra.⁴⁹

ligeros, tan desdeñables desde Arias Montano. Cervantes, más afín a la lírica tradicional que el salmantino, tiene, sin embargo, un claro paralelo con éste en lo demás. Véase para otros aspectos, R. Ricard, «Le Bon Pasteur et la Vierge dans les poésies de Louis de León», *Nouvelles études Religieuses*, Paris, 1973, pp. 122-141.

⁴⁸ Joaquín Maristany del Rayo, «*Repertorium de Angelis*. Alcance, noticia y paralelismo», en *Fray Luis de León*, ed. cit., pp. 354-5, señala las huellas del neoplatonismo en torno a la idea de la participación del hombre en el orden angélico celeste por encima de su naturaleza corruptible en la poesía de fray Luis. También Cervantes hace que Feliciano participe al cantar de tal orden, sublimando su humanidad por una voz que la eleva, y asciende a los que la escuchan a lo celeste. Pensamiento y lenguaje andan perfectamente identificados, yendo al unísono el ritmo ascensional y la palabra. Eran dictados que conjugaba la retórica de la época. Sobre ello, Christian Mouchel, *Cicéron et Sénèque dans la rhétorique de la Renaissance*, Marburg, Wolfram Hitzeroth Verlag, 1990, pp. 224-5.

⁴⁹ P. 327. Los versos de Garcilaso ya habían ido apareciendo en la obra. Véase pp. 67 y 171. El culto a Garcilaso de Cervantes poco tiene que ver con el de Góngora en su poema «En el sepulcro de Garcilaso» (admiración que se convierte en emulación), pues el alcalaíno no cesa en su devoción y admiración sin tasa. Avalor-Arce, *El Persiles*, p. 327, nota 349, remite a *La Galatea* I, 189 y al *Licenciado Vidriera*, sin olvidar *El Quijote* II, XVIII. Véase además, del mismo Avalor, «Tres notas al *Quijote*», *NRFH*, I, 1947, p. 87; José Manuel Blecua, «Garcilaso y Cervantes», en *Miguel de Cervantes Saavedra. Homenaje de Insula*, Madrid, 1947, pp. 141-150 y Antonio

Cervantes concede un valor órfico a la poesía y habla de su fin admirable y alcanzado por el poeta toledano, cuya fama ya se ha extendido por todas partes.

En lugar de recrear verso alguno con otros suyos, Cervantes parafrasea en prosa la égloga garcilasista y resucita un instante de la bucólica haciendo que, al pronto, suenen diversos instrumentos en los valles de Toledo y doncellas vestidas a lo villano, llenas de sartas y patenas en los pechos, bailen al son de tamboriles y flautas, sonajas y albugues, tocados por zagales que expresan con ello su idea de armonía:

Y de todos estos sonos redundaba uno solo, que alegraba con la concordancia, que es el fin de la música.⁵⁰

La españolaización de la égloga se hace así pareja a la que Góngora hiciera con sus serranas de Cuenca. La égloga se inserta así en el discurrir novelesco y, junto a la música, la pintura se engarza también con la poesía y con la historia en ese mismo Libro III; tríada de compuestos equiparables, en clara conexión con la función que las tres operan a lo largo de toda la obra, con sus similitudes y diferencias.⁵¹ Cervantes concibe la poesía como realce de las «cosas humildes», advirtiéndonos de ese descenso que él constantemente lleva a cabo, atándose a lo más prosaico y terreno de las acciones humanas, bien que sin total rebajamiento.

Finalmente el Libro III recalará en el asunto teórico de la verosimilitud y la admiración que tanto preocuparon a su autor. La mencionada cuarteta del Marqués de Santillana se inserta, precisamente, al final de un excursus en el que Cervantes habla de las cosas que pasan y sobrepujan a la imaginación, como si la propia realidad sobrepasara a la literatura. Ello nos lleva a un concepto muy curioso, ampliamente glosado luego por Gracián en su *Agudeza*: la *circunstancia especial*, vale decir, el hecho mismo que antecede al texto o al poema y que le sirve de base, constitutivo de admiración en sí mismo antes

Gallego Morell, «La voz de Garcilaso en don Quijote», *Insula*, 1948, 21, p. 2, además de Elias Rivers, «Cervantes y Garcilaso» *Homenaje a José Manuel Blecuá*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 565-570.

⁵⁰ Pp. 328-9. En curioso contraste, seguidamente se inserta el paso cuasi entremesil de los alcaldes como ejemplo de la bucólica real y posible, una vez más contrastada con la literaria. Sobre los instrumentos musicales mencionados por Cervantes, Miguel Querol Gavaldá, *opus cit.*, y para el tema en general, Adolfo Salazar, *La música en Cervantes y otros ensayos*, Madrid, Ínsula, 1961. Y véase *Música en la obra de Cervantes*, Grupo Pro Música Antigua, Stereo M.E.C./1028, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1982.

⁵¹ Para Cervantes, la similitud es aparente, haciendo una buena interpretación del *ut pictura poesis* horaciano. Véase mi estudio cit. *Cervantes y las puertas del sueño*, cap. III, pp. 285 ss. Su afirmación de que «cuando escribes historia pintas, y cuando pintas compones» casa bien con el cuadro que llevan los peregrinos de esta historia. Pero también dice que la poesía no anda siempre por los cielos. La poética de lo pequeño tiene inmediatamente su ejemplo en el episodio de Bartolomé.

⁵² El texto es bastante ambiguo, engarzado como va con la cuestión del apócrifo y la credibilidad. Lo verdadero a veces es tan raro que puede pasar por apócrifo. Por otro lado, afirma que no todo debe ser contado.

⁵³ Sobre el cartapacio cervantino, mi introducción a Baltasar Gracián, *El Discreto*, Madrid, Alianza, 1997. A las referencias cervantinas allí recogidas, añádase ahora el *Viaje del Parnaso*. Allí señalo la posible inspiración cervantina de los 300 aforismos del *Persiles* con los que con-

de convertirse en arte.⁵² La conseja del Marqués de Santillana:

Las cosas de admiración
no las digas ni las cuentes;
que no saben todas gentes
cómo son,

no sólo alude al debatido asunto de lo admirable en literatura, sino al propio decurso de una peregrinación extraordinaria, contada como *historia* verdadera que había ido creando momentos de incredulidad entre los propios personajes, y por refracción, ante los lectores. Los versos muestran también la tópica alusión al miedo a ver difundida la obra entre quienes no la pueden valorar, como hizo antes Pedro Manuel de Urrea en su *Cancionero* o después Gracián en el prólogo de *El discreto* refiriéndose a la Condesa de Aranda.

El último libro del *Persiles* recoge la figura de un gallardo peregrino con su escribanía a cuestas y un cartapacio en la mano lleno de aforismos, fiel reflejo del que el propio Cervantes habría ido elaborando al escribir el *Persiles* al cabo de los años.⁵³ Éste se hace prosa de sentencias agudas que resumen aforísticamente la peregrinación en trescientos apotegmas. La vida se hace paremiología, los personajes, autores, y este peregrino «gallardo», antólogo vivo que resume en ellos la filosofía de la obra.

Pero dejando a un lado este ejemplo de literatura sapiencial, el libro IV nos ofrece un soneto fundamental que da sentido al doble peregrinaje de los protagonistas y es, en sí mismo, la culminación de la obra. En Roma y a Roma, el soneto es un canto a la ciudad eterna, surgido desde la adoración, y recitado mientras la contemplan, postrados de rodillas, en lo alto de un monte. Un peregrino, con lágrimas en los ojos, dice los conocidos versos:

¡Oh grande, oh poderosa, oh sacrosanta,
alma ciudad de Roma! A ti me inclino,
devoto, humilde y nuevo peregrino,
a quien admira ver belleza tanta.

Tu vista, que a tu fama se adelanta,
al ingenio suspende, aunque divino,
de aquel que a verte y adorarte vino,
con tierno afecto y con desnuda planta.

La tierra de tu suelo, que contemplo
con la sangre de mártires mezclada,
es la reliquia universal del suelo.

No hay parte en ti que no sirva de ejemplo
de santidad, así como trazada

formarían luego los del *Oráculo* graciano.

⁵⁴ P. 426. Téngase en cuenta que hubo una literatura antirromana que vio su famoso saqueo como castigo divino a sus pecados. Véase ahora Ana Vian Herrero, *El diálogo de Lactancio y un arcediano de Alfonso de Valdés: Obra de circunstancias y diálogo literario. Roma en el Banquillo de Dios*, Toulouse P. U. de Mirail, 1994, cap. 1-4. Frente a ello, una amplia literatura, en prosa y verso, destacaba sus maravillas. En *El Persiles*, tras el encarecimiento de Roma, un poeta alaba la belleza de Auristela y Constanza, comparada aquélla con la de la diosa Venus, cuando fue allí, como se ha dicho, a ver las reliquias de su querido hijo Eneas, tronco de los romanos. La belleza de la ciudad y la de la mujer son causas de igual admiración; claro que Cervantes acaba los

de la ciudad de Dios al gran modelo.⁵⁴

El sentido de la peregrinación a la ciudad celeste, cuna papal, tierra de mártires y reliquia universal que adoran los peregrinos, se alcanza con el milagro último conseguido por su hallazgo al final del camino. La peregrinación vital y amorosa toca a su fin. La voz del recitante, «no como poeta, sino como cristiano» repite de nuevo el soneto, a petición de Periandro. Ignoramos quién es ese poeta-peregrino de reminiscencias familiares, como también a qué poeta se refiere cuando dice que éste compuso su soneto para paliar el de un autor que hizo otro contra Roma, pero lo cierto es que los versos de Cervantes son un antídoto contra una amplia literatura antirromana que había desarrollado el tema de la abundancia de la ciudad en pecados y lacras. Aquí cristaliza además la idea propia de la égloga que desarrollara *La Galatea* y consagraron las *Soledades* con anterioridad al *Persiles*, la del peregrinar-contar que deriva además en un poeta-peregrino, en pasos-versos y líneas de escritura; sólo que aquí se trata de una peregrinación cristiana que tiene un claro término salvífico en la ciudad santa.⁵⁵

El soneto resume todo el encarecimiento que la ciudad merecía como reliquia a los ojos de quienes tanto habían andado y sufrido, atraídos por las *Mirabiliae urbis Romae*, hasta llegar a ella. Luego, los peregrinos visitarán sus siete iglesias y volverán a encontrarse con el poeta peregrino, autor del soneto a Roma, por cuya boca conocerán además los pormenores de algo tan admirable como el museo de los personajes que estaban por venir, en el que hay tablas en blanco esperando a los poetas famosos de los siglos venideros, que ya cuentan con los nombres de Torcuato Tasso y de Francisco López de Zárate.⁵⁶ Cervantes hace así un elogio a la poesía épica y religiosa de la *Jerusalén libertada* de Tasso y del *Poema heroico de la invención de la Cruz* del poeta riojano en el propio marco de esa épica en prosa bizantina que es el *Persiles*, consagrada también a asuntos del más alto vuelo como los dos

elogios del poeta romano con un fleco de ironía: «Con estas alabanzas, tan hipérboles como no necesarias, pasó adelante el gallardo escuadrón». De la amplia literatura desatada por Roma en la poesía da idea el ejemplo de Quevedo (véase la voz *Roma* en la ed. de Francisco de Quevedo, *Obras Completas. Poesía original*, ed. de José M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1963, p. 1448 y pp. 112 ss. sobre la silva «Roma antigua y moderna», y pp. 260-1 para el famoso soneto «Si buscas a Roma en Roma, ¡oh peregrino!», tan vinculado al que comentamos), cuyas fuentes estudió María Rosa Lida, «Para las fuentes de Quevedo», *NRFH*, I, 1939, p. 370.

⁵⁵ La relación entre *pasos* y *versos*, *contar* y *caminar* ya la señalé en *Cervantes y las puertas del sueño*, cap. 2. La égloga abrió el camino que lleva a las *Soledades* gongorinas en éste y otros puntos.

⁵⁶ Habla de ello Avalle, anotando esta *vaticinatio ex eventu* en la nota 19 del prólogo. Véase además Sturgis E. Leavitt, «Cervantes and Heroic Verse», *Hispanic Review*, 15, 1947, pp. 464-5. José Lara Garrido ha analizado la importancia de los *Discorsi* de Tasso en la imitación «del vero», que tanto preocupó a Cervantes, a la hora de aplicar las cuestiones aristotélicas de verosimilitud y admiración. Lo universal poético y lo particular histórico fueron piedra angular tassiana que creemos fundamental también en El *Persiles*. Véase el *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, ed. de José Romera, A. Freire y A. Lorente, Madrid, UNED, 1993, I, pp. 344 ss.

⁵⁷ Pp. 441-442. Véase Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas*, Madrid, Herederos de Juan Iníiguez de Lequerica, 1599, ff. 17^v-19. La idea del poeta pobre, presente en *El Coloquio de los perros*, como anota Avalle, también aparece en *El Licenciado Vidriera*, donde se asegura la

citados. Con ello, el autor se reserva a su modo una tabla en blanco para su efigie, equiparando sus obras y *Trabajos* con los grandes que forman ya parte del Panteón clásico, y declarando además el lugar genérico que el *Persiles* ocupaba en el espacio literario. Tras los pasos de Heliodoro, Cervantes cristianizaba y modernizaba la peregrinación y los viajes, haciendo una épica en prosa que quería estuviese a la altura de los mejores modelos. Lo heroico y lo religioso, unidos en los autores mencionados, plasmaban su intencionalidad como autor y sus aspiraciones de fama. Se cierra así esa pequeña muestra de historia de la poesía que arranca con el Marqués de Santillana y continúa con Garcilaso y fray Luis para terminar con Tasso y López de Zárate, dando muestra de sus preferencias.

La poesía, hecha nuevamente tabla pictórica en ese museo admirable, nunca visto ni oído, deja un resquicio para la ironía, pues Periandro, a la vista de los muchos poetas que pueden reclamar lugar en tal museo, dirá, trastocando el emblema de Hernando de Soto *Poetis abundat aetas*:

el año que es abundante de poesía, suele serlo de hambre; porque dámele poeta, y dártele he pobre, si ya la naturaleza no se adelanta a hacer milagros, y síguese la consecuencia: hay muchos poetas, luego hay muchos pobres; hay muchos pobres, luego caro es el año.⁵⁷

Una vez más, arte y vida confluyen en una resolución graciosa que rebaja los sublimes ideales neoplatónicos de la alegoría al ser contrastados con el diario vivir. El alto ideal de la poesía contrasta, una vez más en Cervantes, con la pobre realidad que representa el poeta.

Poco más adelante, la casa de Hipólita la Ferraresa abrirá sus puertas para dar paso al arte de Timantes, Apeles y Parrasios, a las obras de Urbino y Miguel Ángel, pero también a los deleites de su huerto hespérico en el que cantan los pájaros, ofreciendo esa suma renacentista que el *Persiles* conlleva de principio a fin entre Naturaleza y Arte. A éste pertenecen la música, la pintura y la poesía; a aquélla, el poeta, el pintor y el músico, con todas sus consecuencias.⁵⁸

Por último, la obra recordará la posibilidad de hacerse comedia por boca de Auristela, que resumirá de nuevo las limitaciones del poeta pobre, tan obsesivas para Cervantes:

Agradecióle Auristela su buen propósito y aún desde allí le ofreció darle para un vestido, si acaso llegase roto: que un deseo de un buen poeta toda buena paga merece.⁵⁹

indigencia de la mayoría, aunque el loco diga que son ricos en metáforas dedicadas al oro y plata del cabello y frente de sus amadas. *La Gitanilla* equiparará poesía con riqueza espiritual, frente a las cosas materiales. Para el poeta pobre del *Viaje del Parnaso*, Francisco Márquez, «Retorno al Parnaso», art. cit., p. 724. En el *Persiles* se rompe el código ideal del género bizantino por medio del humor. Véase Amy Williamsen, «Co(s)mic Chaos. Exploring «*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», Newark, Juan de la Cuesta, 1994.

⁵⁸ Véase p. 445.

⁵⁹ P. 452.

⁶⁰ Ellen D. Lokos, *The Solitary Journey. Cervantes's Voyage to Parnassus*, New York-San Francisco, Peter Lang, 1991, pp. 52 ss. estudia el tópico en Cervantes, Lope, Bernardo de Valbuena, Salas Barbadillo y otros, recordando la mezcla de ironía y sátira de este fragmento que entronca

La crueldad de sus palabras resuena ante los lectores, en este episodio cuya doblez nos recuerda las monedas reclamadas por Dulcinea en el fondo de la Cueva de Montesinos. Aquí la poesía aparece acuciada por la necesidad. O mejor dicho, ésta acucia al poeta roto y pobre, cuyos deseos merecen una buena paga, una limosna, por parte de quien fue sueño previo y delirio de su imaginación capítulos atrás. Triste presente y gracioso quiebro cervantino que hace descender a su protagonista de las elevadas esferas de la poesía al terreno verdadero en el que los poetas se mueven, y más si se dedican a contrahacer comedias. También en el *Viaje del Parnaso*, a la zaga de los «poetas remendados» del *Viaje de Sannio* de Juan de la Cueva, se recoge la idea del poeta pobre, mezclado en la caterva de poetastros ignorantes que la convirtieron en lugar común.⁶⁰

Pero el *Persiles* es también una respuesta a *El peregrino en su patria* de Lope de Vega, plagado de poemas de principio a fin y con cuatro autos sacramentales, naturalmente en verso, al final de sus cuatro primeros libros.⁶¹ Para empezar, contra el desbordamiento de preliminares y epílogo, donde Lope es elogiado no sin exceso, el libro cervantino es en extremo cauto, como se ha dicho. La «andanada de versos» lopescos, como la califica Avalor, es sustituida por pocos y bien medidos poemas; además de que Cervantes deja de lado los triunfos personales de una portada con diecinueve torres, que serían el hazmerreír de Góngora. Un «aut amicus aut Peregrinus» que rubrica la pintura de un Pegaso será puesto en tela de juicio por Cervantes en el episodio de Cratilo, donde el *Persiles*, deja bien claro, como en el *Viaje del Parnaso*, para qué sirven en novela los caballos voladores. La erudición y la autobiografía literaria con la que *El peregrino* se adorna apenas tienen resquicio visible en la cautela cervantina, pues su autor no hace de la obra púlpito de sus títulos

con la mezcla erasmista del *serio-ludere*. La autora (pp. 164 ss.) se refiere también a la desmitificación que el autor hace de Pegaso en el *Viaje del Parnaso* siguiendo una tradición de viajes parnasianos. Asunto que convendría tener en cuenta a la hora de analizar el episodio de Cratilo en el *Persiles*, aunque allí el caballo no quede rebajado a los excrementos de Pegaso en el *Viaje*, como terapia contra el dolor de cabeza (p. 69). Lokos cree que Cervantes se enfrenta a Lope y su poesía como mercadería, prefiriendo un concepto más serio y refinado. Mary Gaylord Randal, «La poesía y los poetas en los *Entremeses*», art. cit., señala la tensión cervantina entre un elevado concepto de la poesía y la evidencia del pobre poeta roto y servidor. Alciato, Cervantes, y Gracián en *El Criticón* coinciden en la atribución de males que la pobreza conlleva en el desarrollo del trabajo del escritor. Tópico que otros muchos ampliarían. Para el parnasianismo y su tradición, mi trabajo en prensa «Góngora y la batalla de las Musas» (Universidad de Córdoba, 1998).

⁶¹ Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. de J. B. Avalor-Arce, Madrid, Castalia, 1973. La obra, de 1604, lleva una portada con un escudo en el que campea Pegaso y, como Avalor recuerda, las diecinueve torres que nunca tuvo en su prosapia Lope. Entre preliminares y epílogo, hay catorce poemas. Todo es un alarde y un exceso («de Lope», como también recuerda este estudioso), tanto de erudición como de méritos. Los autos sacramentales, al final de cada uno de los primeros libros, en pp. 108 ss., 193 ss., 282 ss. y 366 ss. El quinto libro se cierra con la lista de ocho comedias de diversos autores, correlativa con la de sus propias comedias en la introducción (pp. 57-63 y 481-2).

⁶² El desbordante Lope, además de lo dicho y de hacer su propia autobiografía, se ciñe más a la costumbre pastoril de incluir obra dramática y poética *ad libitum* que a la más mesurada tradición bizantina; aunque Avalor recuerda que la *Selva de aventuras* (1565) de Jerónimo de Contreras incluía poesía dramática. Y lo mismo Salas Barbadillo, Castillo Solórzano y otros, con posterioridad a 1604. Los autos cantan el amor divino, pero también hay diversos poemas

y escritos⁶². Pero hay más, Cervantes trastoca el peregrinaje de Lope y lo transforma también en lo que se refiere a la peregrinación mariana.

Lope carga las tintas en la poesía religiosa, llenándola de elogios posttridentinos a la Virgen, y Cervantes apenas recrea en un solo poema todo lo que tiene que decir al respecto. Por otro lado, éste elige a la Virgen de Guadalupe como centro del peregrinar de sus protagonistas, evitando (como don Quijote hiciera con Zaragoza) que pasen por el templo del Pilar (que ni se menciona en el *Persiles*) y haciendo que Montserrat sea un recuerdo nominal, sin que los peregrinos lo visiten. Los tres templos citados de *El peregrino* quedan así convertidos en uno, y los milagros que allí se describen, reducidos al de Feliciano de la Voz, auténtico *milagro* novelístico que, aunque acontece a los pies de la Virgen, viene provocado por la marcha de los acontecimientos y no por «industria» alguna bajada del cielo. La diferencia en otros puntos es sustancial. Tanto si hablamos del ermitaño-monje de Lope y lo comparamos con Soldino, como si recordamos el episodio de los moriscos valencianos y lo contrastamos en ambos autores. Y qué decir de la galería de retratos zaragozana de Lope, con toda la serie de reyes y personajes ilustres de Grecia y Roma, si la ponemos al lado de las tablas vacías del museo de lo por venir en el *Persiles*... Por no hablar de la perspectiva con la que Lope trata la Inquisición, frente a las alusiones cervantinas.⁶³

En *La Dorotea*, Lope dice en el prólogo que ha insertado poemas «porque descansen en ellos de la ocupación de la prosa, y porque no le falte... la variedad, con el deseo de que salga hermosa». Pero Cervantes no quiso confundir variedad con excesos genéricos ni descanso con excuso, poniendo freno al uso del verso en la novela y marcando una peregrinación coherente y bien trabada, en lo divino y en lo humano, dando por sentado que, para la mediación mariana, bastaba con un poema en el que cristalizara lo fundamental del mensaje.

La unidad del *Persiles* dista leguas de *El Peregrino* en este punto y en el de la peregrinación misma. Lejos del arbitrario deambular lopesco del Pilar a Montserrat y a Guadalupe, Cervantes marca un paso alegórico ascensional, en el que lo mariano es medio para llegar a un fin, y traza, desde Guadalupe, la senda que lleva a Roma; sin olvidar que, en novela, es mejor contar que cantar, y que los autos sacramentales o las comedias valen mejor como mera

religiosos a lo largo de la obra, muchos de ellos marianos (p. 25).

⁶³ Montserrat, el Pilar y Guadalupe son los templos fundamentales en la obra de Lope. También se alude a la visita de Nise, en Marsella, al templo de Santa Catalina de Alejandría en el libro cuarto. Además se mencionan los templos de Loreto, la Peña de Francia, el Sagrario de Toledo, la Antigua de Sevilla, el puche de Valencia, la Atocha de Madrid, la Caridad de Illescas, «con los ya dichos —Montserrat y el Pilar— y el insigne de Guadalupe», adonde llega Pánfilo en el libro V. Antes, en el II, ya se habían elogiado los santos lugares españoles y, entre ellos, Compostela (pp 147-8), que Cervantes evita. Aunque, como a Lope, le preocupe y ocupe la Reconquista y la lucha contra Lutero, el enfoque de ambos es bien distinto. Para el ermitaño, véanse pp. 172, y 185-8, para la visita de ermitas (compárese con lo dicho respecto a Soldino en *Cervantes y las puertas del sueño*, cap. 9).

⁶⁴ Aunque los autos se presenten y localicen en el acontecer novelesco, son algo más que *descanso*, pues van por entero al hilo del novelar y suponen una auténtica rémora en el decurso de lo acontecido. La misma longitud de 108 poemas líricos supone también un desvío de lo narrado,

alusión que como expresión insertada de principio a fin. No parece gratuito al respecto en el *Persiles* que de *Céfalo* y *Pocris* se nos den sólo señales de quiénes y cómo y dónde se representó, sin que el texto aparezca por resquicio alguno, al revés que en Lope.⁶⁴ Por lo mismo, los amores humanos y las loas, que tanto ocupan en los versos de *El peregrino*, son levísima expresión, finalmente medida en el *Persiles*.⁶⁵ Éste amplía además los límites topográficos de Lope, con un peregrinaje más largo y universal.

Cervantes no dio puntada sin hilo. La poesía de esta novela bizantina prolonga en sus versos la de su prosa sin cortes bruscos, en contada y pensada armonía, buscando situaciones clave que sintetizan o anuncian, dando señas de lo acontecido o preparando lo por venir, perfectamente insertada en el discurrir novelesco. Los poemas humanos de los dos primeros libros contrastan con los divinos de los dos últimos, mostrando la evolución de dos mundos que se encadenan ascensionalmente, *more* platónico, con el intermedio mariano. Desde la copla al soneto y a las octavas, sus versos constituyen además una pequeña muestra de la propia poesía cervantina como historia métrica y literaria, sin olvidar cuanto ellos implican en asuntos de precep-

ya desde el principio. El sistema de fusión es muy semejante al empleado en *La Arcadia* o en *La Galatea*. Véase, por caso, la oda de pp. 70-6. Y véanse los de pp. 167-8, o los poemas amorosos de pp. 262 ss. y 272 ss. En relación con los temas, Cervantes toca la enfermedad de amor hecho locura por Lope en *El peregrino* (pp. 345-8). También recrea Lope a Garcilaso (p. 467) y hace aparecer Toledo (pp. 477 ss.), insistiendo en ese entretener *pastoril* de la inserción poética sobre naturaleza y amor (pp. 450, 454-62 y 464-468).

⁶⁵ Cervantes recoge el tema de la nave (p. 93) y el de la poesía pintada (jeroglíficos, en pp. 96 ss.) que es también canto casi siempre, y a veces acompasado por la música. Las pinturas milagrosas de María son el reverso de numerosos poemas dedicados a ella (pp. 152 ss., 158 y 159-60, éstos a la Virgen de Montserrat). Pero los *milagros* de la obra de Lope (pp. 161 ss.) poco tienen que ver con la obra cervantina. Y lo mismo podemos decir de la religiosidad y el biblismo de Lope comparados con la sobriedad de Cervantes. Tampoco sigue éste la huella de aquél al insertar numerosos versos latinos o traducciones de Homero (p. 249), Ovidio (p. 335) entre otros (pp. 238, 466, 473). Compárense las octavas de Feliciano de la Voz con el poema mariano que es letanía (o las octavas a la Virgen del Pilar, p. 440-1 que reza el Peregrino a una tabla que lleva al pecho con una Virgen bellísima, consiguiendo que le perdonen la vida (pp. 86-91), ejemplo de su fuerza mediadora. Pero lo más importante es la visita a Guadalupe (pp. 447 ss.), a la que dedica un poema de difíciles rimas en *ot*, que no sólo hicieron reír a Góngora, como anota Avallé, sino que debieron servir de antídoto a Cervantes, con su más ponderada y menos artificiosa composición. El encuentro casual con el aragonés que le lleva una carta de Flérida a Guadalupe contrasta con el más trabado sistema de engazar los lugares en *El Persiles*. El Pilar reaparecerá en p. 479. José Manuel Blecua, en su prólogo a Lope de Vega, *La Dorotea*, Madrid, Castalia, 1996, pp. 75-80, ya señalaba también la muestra de maestría lopesca incluida allí, como ejemplo de una prolijidad que es, como decimos, marca permanente en *El peregrino*. José Lara Garrido «Estructura poética de género en la narrativa (*El peregrino en su patria* de Lope de Vega como romance)», *Del Siglo de Oro (Métodos y relaciones)*, Madrid, Universidad Europea CEES, 1997, pp. 402-470, ofrece abundante bibliografía sobre poesía en prosa y compara el episodio del *Persiles* III, XX y III, XVI, con la referencia de Lope en su *Peregrino* («pues en esta pintura no hay caballo con alas...»), insertando ambos lugares con lo maravilloso de la poética de Tasso, donde ese presupuesto de lo maravilloso está en los hechos mismos.

⁶⁶ Cervantes resume en esta obra su trayectoria poética, tal y como la describiera José Manuel Blecua en su trabajo cit. en nota 1, elogiando que esté asaeteada por la mejor poesía en prosa del siglo XVII. Véase por otro lado, José F. Montesinos, *Estudios sobre Lope de Vega*,

tiva, sobre todo en lo que toca a la cuestión de lo sublime y de lo admirable, patente en los versos del Marqués de Santillana y en el ámbito que recrea la voz de Feliciano en el Monasterio de Guadalupe.⁶⁶ Lo particular histórico se trasciende a lo universal poético, pues éste era el fin de la poesía que, además, buscaba como fin la maravilla.⁶⁷

La devoción de Cervantes por determinados modelos salta a la vista en el *Persiles*, constituyendo un testamento literario de quien, cercano ya el final del camino, considera la altura de la poesía y la bajeza del poeta en una larga peregrinación que no sólo es amorosa, vital y religiosa sino también

México, FCE, 1951, pp. 182-6, donde se alaban los autos sacramentales de *El peregrino* así como la ligereza y fluidez de sus poemas, salvo el menos afortunado que empieza «Virgen del mar», ejemplo de una amplia devoción mariana que Lope mostró en toda su obra.

⁶⁷ Cervantes, como Alfonso López Pinciano, *Philosophia Antigua Poética*, ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, 1973, tiene una concepción de la poesía en la que el deleite no sólo se logra por el lenguaje, sino por la doctrina que conlleva. Sus «philopoetas» lo discuten ampliamente (I, pp. 195 ss. y 223 ss.), delimitando el «lenguaje peregrino» que es propio de la poética (II, p. 123), y entendiendo que la materia de la poética es el universal (I, p. 219). Como recordaría Caramuel en *Las epístolas preliminares*, ed. de Héctor Hernández Nieto, Barcelona, PPU, 1992, p. 213 ss., la poesía lo abarca todo, según Ovidio, teniendo en cuenta además que «El primero y sumo poeta es Dios» (p. 222) y que el origen de la inspiración es divino (p. 185). A la bibliografía hasta aquí apuntada, debe añadirse el trabajo de María Cecilia Graña, «La Virgen de Guadalupe. De la leyenda al teatro», *La metamorfosi e il testo. Studio tematico e teatro aureo*, por M. G. Profeti et al. Univ. di Verona, Franco Angeli, 1990, pp. 77-125. En él se estudia el tratamiento del tema mariano de esta virgen en el teatro de los siglos XVI y XVII, partiendo del *Auto de la soberana Virgen de Guadalupe y sus milagros y grandezas de España* (1594), atribuido a Cervantes y publicado en 1605 probablemente, sobre la guadalupana liberadora de cautivos, seguido por otras piezas de fray Diego de Ocaña, que vincula el tema al Nuevo Mundo, Felipe Godínez y Bances Candamo. Teatro religioso y político en torno al tema de la unidad nacional que completa, como vemos, sus muchas variantes poéticas y narrativas.

EL ENGENDRAMIENTO DEL PERSONAJE EN LA NARRATIVA CERVANTINA

Michel Moner

Universidad de Toulouse—Le Mirail

A diferencia de Lazarillo y demás Guzmanes y Buscones de quienes sabemos desde los primeros renglones, quiénes fueron sus padres, dónde y cuándo se engendraron, o por lo menos dónde y cuándo nacieron y se criaron, con todos sus determinismos y «circunstancias» auestas, el personaje cervantino suele presentarse más bien, en los principios, como un *voyageur sans bagages*, libre de sus vínculos genealógicos, familiares o sociales, que se asoma a la ficción de su propia historia a modo de una criatura recién nacida y por más o menos señas, de padres «desconocidos». Es el caso de don Quijote, por supuesto, cuyos orígenes se esfuman en los imprecisos archivos de la Mancha, pero también de unos cuantos personajes de mayor o menor envergadura¹. Basta pasar revista, por ejemplo, a los principales protagonistas de las *Novelas ejemplares*, para darse cuenta de que buena parte de ellos presentan al respecto no pocas carencias o anomalías en su abolengo o señas de identidad. No deja de llamar la atención en efecto el número de niños abandonados, hallados o raptados, y por lo tanto criados por padrastros o madrastras, a imitación de Preciosa, la tan famosa gitanilla cuya figura abre la serie de los «doce cuentos» o de Costanza, la no menos ilustre fregona. En cuanto a los protagonistas masculinos, tampoco quedan bien arraigados en su entorno familiar y social. Rinconete y Cortadillo, por ejemplo, no tienen amarras: vienen del Norte (Castilla) y caminan hacia el Sur (Andalucía) y su historia se inscribe y se escribe en las mismas curvas del camino que les lleva hacia su incierto destino. Asimismo, los que tienen padres de origen noble prefieren olvidarse de ellos y dan en vivir como gitanos (Andrés, en *La gitanilla*) o como pícaros (Diego y Tomás, en *La ilustre fregona*) con el subsecuente cambio de identidad que implica esta desvinculación del linaje. El caso más ejemplar desde este punto de vista es el de Tomás Rodaja o Rueda, alias Licenciado Vidriera, que aparece por primera vez en el texto como un niño dormido debajo de un árbol (nada genealógico, por supuesto) y de quien no sabemos, ni sabremos nada, simplemente porque al joven Tomás

¹ Américo Castro ha sido uno de los primeros en recalcar esta falta de ascendencia del personaje cervantino, si bien interpretándola a la luz de la biografía de Cervantes, como probable descendiente de conversos. Véase *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid, Alfaguara, 1966, p.-64-65.

le da desde el principio un ataque de «amnesia», por decirlo así, en cuanto se le pregunta sobre quién es y de dónde viene:

Paseándose dos caballeros estudiantes por las riberas de Tormes, hallaron en ellas, debajo de un árbol, durmiendo, a un muchacho de hasta edad de once años, vestido como labrador. Mandaron a un criado que le despertase; despertó, y preguntáronle de adónde era y qué hacía durmiendo en aquella soledad. A lo cual el muchacho respondió que el nombre de su tierra se le había olvidado, y que iba a la ciudad de Salamanca a buscar un amo a quien servir, por sólo que le diese estudio. Preguntáronle si sabía leer; respondió que sí, y escribir también.

— Desamano —dijo uno de los caballeros—, no es por falta de memoria haberse olvidado el nombre de tu patria.

— Sea por lo que fuere —respondió el muchacho—: que ni el de ella ni el de mis padres sabrá ninguno hasta que yo pueda honrarlos a ellos y a ella².

Con todo, estos avatares genéticos o genealógicos no son, ni mucho menos, privativos de los personajes. Sabido es, en efecto, que la cuestión de los orígenes también se plantea con notable insistencia en torno al texto mismo, del que ignoramos muchas veces de dónde procede, quién lo compuso, lo trasladó o lo tradujo, etc. Y la verdad es que la amnesia estratégica del «primero» o «segundo autor» del *Quijote* (o sea quien fuere), que no quiere «acordarse» del nombre de cierto lugar de la Mancha, no es tan diferente, desde este punto de vista, de la amnesia deliberada de Tomás Rodaja o Rueda (o sea quien fuere), que tampoco quiere recordar el nombre de su patria, ni el de sus padres hasta que esté en condición de hacerlos famosos. Sabido es, por otra parte, que el cuestionamiento del origen o del proceso de engendramiento del texto a partir de una memoria-fuente más o menos azarosa es un dato recurrente que afecta el proceso enunciativo a través de las diferentes instancias (narradores o personajes narradores) que se hacen cargo del relato en cantidad de textos cervantinos. Recordemos tan sólo, entre los casos más notables comentados por la crítica, la memoria intermitente de Cardenio (*DQ*, I, 24), o los fallos de memoria de Sancho, que se ha olvidado precisamente del «libro de memorias» donde está consignada la carta de *DQ* a Dulcinea (*DQ*, I, 26). Y eso que no es menos significativa al respecto la hipermemoria del alférez Campuzano, supuesto transcriptor del *Coloquio de los perros* a quien dotes excepcionales de memorización (facilitados por una dieta adecuada a base pasas y almendras) le permitieron trasladar *in extenso* la conversación nocturna de Cipión y Berganza. Todo el mundo sabe en efecto que el lector tiene buenas razones para desconfiar de la «memoria» de Campuzano o quedarse por lo menos con la duda de saber si éste se lo inventó todo de cabo a rabo (por así decirlo, tratándose de perros). Así que que en definitiva, la hipermemoria del narrador omnisciente no es menos sospechosa que la memoria aleatoria del narrador subjetivo («partisciente»). En realidad, bien se echa de ver que lo que se pone en tela de juicio a través de las vicisitudes de la memoria, es nada menos que el origen y la génesis del texto (su estatuto, su fiabilidad), o sea, al fin y al cabo, el origen de la Palabra, con P mayúscula, (o sea la palabra hecha Verbo) como clave potenciadora de la creación verbal. Sólo que el verbo se suele «encarnar» en un personaje cuyos orígenes

² *Novelas Ejemplares*, ed. de J. B. Avello-Arce, Madrid, Castalia, 1982 (3 vol.), t. II, p.

resultan, en muchos casos igualmente problemáticos. Así, mientras el alférez Campuzano emerge como un fantasma del hospital de la Resurrección, otros «nacén» o «salen a luz» como si se deslizaran entre los primeros renglones de la historia de su vida. Como lo hizo observar con su acostumbrada perspicacia Aurora Egido³, el comienzo del *Persiles* es sumamente revelador desde este punto de vista:

Voces daba el bárbaro Corsicurbo a la estrecha boca de una profunda mazmorra, antes sepultura que prisión de muchos cuerpos vivos que en ella estaban sepultados. Y aunque su terrible y espantoso estruendo cerca y lejos se escuchaba, de nadie eran entendidas articuladamente las razones que pronunciaba, sino de la miserable Cloelia⁴.

Desde luego, no es ninguna casualidad si la palabra que encabeza el texto es precisamente la palabra «Voces». En realidad, la irrupción abrupta de «la voz» en el umbral del texto no es sino el primer indicio del valor metafórico y autoreferencial de este fragmento inaugural del *Persiles* en el que se nos habla de manera tan enfatizada de voces y palabras. Se prosigue en efecto el juego metafórico con la mención de la «boca» (otra palabra-«fuente»), si bien ésta no remite en este caso a la cavidad en la que se forma la palabra, sino al orificio de donde el personaje va a nacer al mundo ficcional de su propia historia, colgado además de una maroma, a imitación de una marioneta colgada del hilo del titiritero:

Descolgó [el bárbaro] en esto una gruesa maroma de cáñamo, y de allí a poco espacio, él y otros cuatro bárbaros tiraron hacia arriba, en la cual cuerda ligado por debajo de los brazos, sacaron asido fuertemente a un mancebo, al parecer de diez y nueve o veinte años, vestido de lienzo basto, como marinero, pero hermoso sobre todo encarcimamiento.

[...]

No mostraba el gallardo mozo en su semblante género de aflicción alguna; antes, con ojos al parecer alegres, alzó el rostro, y miró al cielo, por todas partes, y con voz clara y no turbada lengua dijo:

— Gracias os hago, ¡-oh inmensos y piadosos cielos-!, de que me habéis traído a morir adonde vuestra luz vea mi muerte, y no adonde estos oscuros calabozos, de donde ahora salgo, de sombras caliginosas la cubran⁵.

O sea que los comienzos del *Persiles* presentan en definitiva una alta concentración de indicios metatextuales que permiten leerlos como una doble metáfora continuada: por un lado, del engendramiento del texto, como secuencia de voces por descifrar (pasaje del sonido al sentido: de las «voces ininteligibles» a las «entendidas razones»), y por otro lado, del nacimiento del personaje (pasaje de la oscuridad a la luz) como una marioneta manipulada por el narrador⁶.

El que el texto y el personaje se engendren o nazcan, por decirlo así en

103.

³ Cervantes y las puertas del sueño. *Estudios sobre La Galatea, El Quijote y El Persiles*, Barcelona, PPU, 1994, p. 213-214.

⁴ *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, ed., int. y notas de J. B. Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1970, I, 1, p. 51.

⁵ *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, ed. cit., I, 1, p. 52

⁶ Sobre este aspecto, véase: Elena Percas de Ponseti, «Authorial strings: a Recurrent

forma simultánea y en muchos aspectos parecida, no es nada sorprendente en la medida en que ambos se suelen confundir tradicionalmente bajo la misma clave onomástica, por lo menos en los cuentos y en las novelas en los que es el nombre del personaje epónimo el que suele servir para designar la obra. Además, existe todo un substrato metafórico que facilita la identificación entre texto y personaje, a partir del consabido tópico del autor padre (genitor) y del libro hijo (criatura) que el mismo Cervantes recogió con su acostumbrada ironía en el prólogo del *Quijote* de 1605. Sólo que bajo la pluma de Cervantes el padre se convierte en padrastro («Yo aunque parezco padre soy padrastro de DQ...») y el hijo por lo tanto en hijastro. O sea que el texto del *Quijote* viene revestido de las mismas características genéticas que la mayoría de los personajes cervantinos: se presenta nada menos que como un hijo bastardo y de inciertos orígenes, «engendrado», por más señas, «en una cárcel», probablemente tan cargada de sentido metafórico como la «mazmorra» de donde emerge Periandro, o el hospital de la Resurrección de donde sale Campuzano.

El caso de don Quijote, sin embargo, resulta mucho más complejo en la medida en que el protagonista se desdobra desde las primeras páginas, para autoprojectarse a otro nivel de la ficción mediante un proceso de autoengendramiento en virtud del cual Alonso Quijano se convierte en don Quijote. Pero si bien don Quijote dispone de la facultad de «nombrar», y por lo tanto de «crear», no sólo a su propio personaje, sino a todos los que han de entrar en su proyecto de «caballerización» del universo, necesita, no obstante, someterse al rito iniciático que le va a conferir su legitimidad de protagonista y abrirle la puerta de sus aventuras. Ahora bien, sabido es que este espacio primordial en el que el héroe «nace», por decirlo así, a la historia de sus aventuras es nada menos que la venta en la que se le arma caballero. Una venta-castillo, por supuesto, pero también una venta—«cueva», ya que se inscribe en el texto, de forma explícita, la equiparación de la venta con la cueva de la Natividad:

mirando [don Quijote] a todas partes por ver si descubría algún castillo o alguna majada de pastores donde recogerse y adonde pudiese remediar su mucha hambre y necesidad, vio no lejos del camino por donde iba una venta, que fue como si viera una estrella que no a los portales, sino a los alcázares de su redención le encaminaba. (I, 2).

La alusión inspiró pocos comentarios a los anotadores del *Quijote* que se limitaron en identificar la referencia a «la estrella que guío a los Reyes Magos al portal de Belén», sin arriesgar hipótesis alguna sobre el eventual significado y alcance de esta reminiscencia que Américo Castro hasta llegó a considerar como «extraña» y poco menos que fuera de propósito⁷. Ahora bien, si se contempla como figura simbólica, el motivo de la estrella y del pesebre no parece tan incongruente: antes resulta de lo más adecuado en

Metaphor in *Don Quijote*, Cervantes, 1, 1981, p.-57-62 y Aurora Egido, *op. cit.*, p. 214

⁷ «Como en otros casos, el lenguaje religioso se combina con lo profano en modo extraño —el hecho de ser él [don Quijote] armado caballero; cómo podría ser comparado con la misión redentora del niño nacido en Belén-?». *Cervantes y los casticismos españoles*, *op. cit.*, p.-62. Recoge la cita Vicente Gaos en su edición crítica del *Quijote*, Madrid, Gredos, 1990, t.-I,

tanto que forma de representar o enfatizar el «nacimiento» del protagonista. En cualquier caso, el que Cervantes haga pasar a don Quijote por unos portales simbólicos antes de que éste salga al campo de sus aventuras bien puede interpretarse como uno de tantos, entre los abundantes indicios metatextuales que se desgranán en los umbrales del *Quijote*, sin que haya necesidad de poner mayores reparos.

Por supuesto, la referencia a la cueva de la Natividad que se menciona en «el alba» de las aventuras de don Quijote encierra una carga simbólica de mucho mayor alcance que la cueva «engendradora» de donde sale a luz Periandro en los comienzos del *Persiles*. En otras palabras, no cabe duda que pueda resultar irreverente la alusión al nacimiento de Jesús en el contexto apicarado de la venta. Cuanto más si se considera la escena que viene a continuación, en la que se representa a don Quijote en la situación ridícula de quien es incapaz de alimentarse por sí mismo y a quien es preciso dar de comer y de beber, como a una criatura:

[...] era materia de grande risa verle comer, porque, como tenía puesta la celada y alzada la visera, no podía poner nada en la boca con sus manos si otro no se lo daba y ponía, y ansí, una de aquellas señoras servía deste menester. Mas al darle de beber, no fue posible, ni lo fuera si el ventero no horudara una caña, y puesto el un cabo en la boca, por el otro le iba echando vino; y todo esto lo recibía en paciencia, a trueco de no romper las cintas de la celada. (I, 2)

Cabe reconocer, en efecto, que después de la alusión a la estrella de los Reyes Magos y al portal de Belén, la figura que representan el ventero y la ramera dando de comer y de beber al «recién nacido» don Quijote puede dar mucho que pensar y posibilita en cualquier caso una lectura abierta a eventuales reminiscencias paródicas. Cuanto más que hubiera resultado más lógico que las dos mujeres atendieran a don Quijote, en vez de que acudiera el ventero a echar una mano, ya que al intervenir él, su presencia permite precisamente que se reconstruya en el marco simbólico de la venta-cueva la imagen no menos simbólica (?) de una pareja atendiendo a una criatura.

Huelga decir que la representación de la figura del protagonista metamorfoseado en criatura pendiente de sus padres nutricios, podría dar lugar a infinitas disquisiciones sobre la «hipocresía» de un Cervantes solapadamente iconoclasta y sacrílego. Pero aparte de que la escena da pie para otras interpretaciones o conexiones intertextuales (sobre la relación entre los libros de caballerías y la picaresca, por ejemplo), lo más probable es que esta alusión (deliberada o casual) no se haya de tomar demasiado en serio. Sabido es, en efecto, que tales atrevimientos, mientras no pasaban de un contexto lúdico, no tenían mayor transcendencia, ni por supuesto el mismo impacto que hoy en día, en la cultura del Renacimiento. Como bien lo recuerda Lucien Febvre en sus comentarios a la «natividad» de Gargantúa, el nacimiento de Cristo y la virginidad de María eran objeto de bromas y chanzas no siempre del mejor gusto.⁸ Por cierto, se puede objetar que por las fechas de publicación del *Quijote* ya no era tan fácil que se aceptara, ni en filigrana, esta clase de

p.74,-nota n°-66b).

⁸ *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel,

«profanación», por más que se llegara a bromear abiertamente a costa de San Martín (II, 58) o a tratar al santo rosario de la forma más irreverente (I, 26). Pero «todo lo puede el arte», y la forma en que la escena se inscribe en el texto cervantino es, desde este punto de vista, lo bastante discreta y bien «dosificada» como para no ofender la sensibilidad de ningún creyente, ni despertar la vigilancia de los censores. De modo que no hay mayores razones para descartar la posibilidad de una reminiscencia paródica, sobre todo teniendo en cuenta que la imitación de la vida de Cristo constituye precisamente uno de los paradigmas tópicos de aquellos libros de caballerías cuya «máquina mal fundada» se pretende derribar en el *Quijote*. Total, el nacimiento simbólico de don Quijote en la venta-castillo-cueva no tendría por qué llegar a mayor transcendencia que el nacimiento «milagroso» de Lazarillo, «dentro del río», ni pasar de la categoría de esos malabarismos metatextuales a los que suele dedicarse Cervantes en sus textos inaugurales. Ahora bien estos malabarismos metatextuales son algo más que la espuma de la escritura. Al remitir al acto creador, empalman con los territorios del mito, o sea con una amplia red de textos de diversa índole cuyas ramificaciones constituyen al fin y al cabo el verdadero árbol genealógico del personaje cervantino.

FIESTAS BURLESCAS EN EL PALACIO DUCAL: EL EPISODIO DE ALTISIDORA

Augustin Redondo

Universidad de la Sorbona — CRES

Una parte importante del *Quijote* de 1615 se desarrolla en el palacio ducal o en relación con él. En el palacio, transformado en «casa de placer» —trasunto del Palacio Real y de sus jocosas fiestas¹—, los duques, con la ayuda de sus servidores, transforman al «Caballero de los Leones» y a su escudero en verdaderos bufones, en «hombres de placer», a expensas de los cuales van a divertirse.

El episodio que aquí nos interesa, el que tiene por motor al personaje de Altisidora, corresponde a los capítulos 44, 46, 48 y 50 con una prolongación posterior en los capítulos 57, 69 y 70. Esos dos núcleos —de espíritu carnavalesco— están relacionados con dos momentos diferentes de la actuación de don Quijote y Sancho. En el primero, los dos personajes se hallan separados ya que el escudero está gobernando la ínsula Barataria, mientras que su señor se ha quedado en la mansión ducal. Por ello, van a alternar los capítulos centrados en cada uno de los héroes, si bien sus aventuras tienen significativamente el mismo tipo de estructura, la de un *mundo al revés*, lo que provoca cruces y guiños hechos al lector, hasta en el vocabulario utilizado². En el segundo núcleo, el Manchego y su acompañante están reunidos y Sancho también ha de participar en la acción vinculada al personaje de Altisidora pues ésta sólo podrá resucitar gracias al «martirio» de aquél.

Este burlesco episodio, por el cual se han interesado diversos críticos³, es mucho más complejo de lo que parece y hunde sus raíces en un sistema de

¹ Sobre el ambiente festivo que reina en la Corte durante la estancia de ésta en Valladolid, véase por ejemplo: Tomé Pinheiro da Veiga, *Fastiginia* (ed. de Narciso Alonso Cortés, Valladolid: Imprenta del Colegio de Santiago, 1916). Sobre la relación entre las fiestas palaciegas y la segunda parte del *Quijote*, cfr. Anthony Close, «Fiestas palaciegas en la segunda parte del *Quijote*» (*Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona: Anthropos, 1991, pp. 475-484).

² Acerca de estas características y por lo que hace al episodio de la ínsula Barataria, véase lo que hemos escrito en nuestro libro *Otra manera de leer el «Quijote»*. *Historia, tradiciones culturales y literatura* (Madrid: Castalia, 1977), pp. 453 y sigs.

³ Véanse en particular los trabajos de Francisco Márquez Villanueva, «Doncella soy de esta casa y Altisidora me llaman» (Id., *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 299-340); Monique Joly, «El erotismo en el *Quijote*. La voz femenina» y «Muerte y resurrección de Altisidora» (Id., *Etudes sur «Don Quichotte»*, Paris:

correspondencias y de intertextualidades que deseamos desentrañar, lo que ha de permitir comprender mejor la elaboración cervantina de la aventura, el peso ideológico que tiene y el impacto que puede alcanzar.

Para que no haya lugar a dudas, el narrador indica ya, en los albores del episodio, la orientación que se le da a éste:

... atiende a saber [lector amable] lo que le pasó a su amo [= a don Quijote] aquella noche: que si con ello no rieres, por lo menos despegarás los labios con *risa de jimia*, porque los sucesos de don Quijote o se han de celebrar con admiración, o con risa. (II, 44, p. 368).⁴

La mención de la *risa* y de la *mona* nos introduce enseguida en el universo de la truhanería. Si bien ya decía Erasmo —después de Plauto—, en su *De conscribendis epistolis*, que la risa no sólo es propiedad del hombre, sino también de perros y micos⁵, Cosme Gómez Tejado de los Reyes en su *León prodigioso* de 1636 y Estebanillo González en el relato de su vida de 1646 asocian de manera decisiva *bufones*, *perros* y *monos*⁶. Y esa relación se halla subrayada de manera reveladora en las anónimas *Noticias de Madrid* de 1636-1638, ya que se dice en ellas que los bufones hacen «mil monerías para reír»⁷. Verdad es que, según lo escrito por López de Úbeda en *La Pícaro Justina*, en 1605, «el perrillo y la mona son dos animales, los cuales crió naturaleza sólo a fin de entretener las gentes con *juegos*, *retozos*, *burlas* y *visajes*».⁸

Esta orientación festiva, pero degradante, se halla reforzada posteriormente, ya que se indica explícitamente, después de uno de los lances entre

Publications de la Sorbonne, 1996, respectivamente pp. 165-180 (más directamente pp. 175-180) y 195-202; en el primer artículo, y de paso, apunta ya la autora la estructura de «mundo al revés» del episodio de Altisidora: cfr. p. 177). — Véase también, desde otro punto de vista, el artículo de Juan Diego Vila, «Don Quijote y Teseo en el laberinto ducal» (*Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, op. cit., pp. 459-473).

⁴ Como en nuestros trabajos anteriores, citamos el *Quijote* por la ed. de Luis Andrés Murillo (2 vols., Madrid: Castalia, 1978; «Clásicos Castalia», n° 77 y 78).

⁵ Véase en el tratado de Erasmo, *De copia verborum et rerum* (Compluti: In aedibus Michaelis de Eguía, 1525; Bib. Universidad Complutense, Fac. de Filología: 12840), el *De Conscribendis epistolis* (fol. 105r°-158r°), y más directamente: fol. 122r°.

⁶ En su *León prodigioso* (Madrid: Francisco Martín, 1636; BNM: R 6172), Cosme Gómez Tejada de los Reyes evoca el tema de la locura universal y los bufones aparecen en dos desfiles alegóricos sea bajo la forma de perros, sea bajo la forma de perros y monos (cfr. apólogos XIII y XVII). Al evocar su paso del servicio del Duque de Amalfi al del Cardenal-Infante, en 1639, el truhán Estebanillo González apunta lo siguiente: «Aquí fue donde se me infundió un abismo de gravedad, viendo que de *bufón* de una Excelencia había llegado a serlo de una Alteza Real: y como otros dan en querer *perros*, *monos* y otros diferentes animales, dio Su Alteza en quererme bien...» (*Vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor*, ed. de Nicholas Spadaccini y Anthony N. Zahareas, 2 vols., Madrid: Castalia, 1978; «Clásicos Castalia», n° 86 y 87; II, pp. 371-372). — Sobre los vínculos entre los bufones y los animales citados, véase asimismo Monique Joly, «Fragments d'un discours mythique sur le bouffon» (Augustin Redondo y André Rochon eds., *Visages de la folie (1500-1650)*, Paris: Publications de la Sorbonne, 1981, pp. 81-91), pp. 88-89.

⁷ Véase Fernando Bouza, *Locos, enanos y hombres de placer en la Corte de los Austrias* (Madrid: Ed. «Temas de Hoy», 1996; col. «Bolsítemas», 73), p. 33.

⁸ Véase Francisco López de Úbeda, *La Pícaro Justina* (ed. de Antonio Rey Hazas, 2 vols., Madrid: Editora Nacional, 1977), I, p. 275.

Altisidora y don Quijote: «la duquesa, prosiguiendo con su intención de *bur-larse y recibir pasatiempo* con don Quijote...» (II, 50, p. 416), y se hablará de «*burla pesada*» (II, 46, p. 386).

Pero, ¿cómo es posible que a don Quijote se le transforme en bufón y se le trate de manera tan degradante? Efectivamente, en la realidad de aquel entonces, a ningún noble reconocido como tal, a ningún caballero se le trataba de tal modo. Baste con recordar la burla hecha por el bufón Manuel Gómez hacia mediados del siglo XVII, que atañía al marqués de Tábara, de manera indirecta. El marqués quedó tan resentido que dice Jerónimo de Barrionuevo en uno de sus *Avisos*, fechado en 23 de enero de 1657:

...el de Tábara quisiera que algún viento de éstos que ahora corren de arrebatargas le trocara la suya, *por no parecer a un truhán tanto*⁹.

No tenemos que olvidar que don Quijote, a pesar de proclamarse «caballero», de resultas de una significativa transgresión y usurpación social, no es más que un *escudero*, lo que los auténticos caballeros le echan en cara al principio de la 2a parte, al calificarle de «*hidalgo escudril*»¹⁰, estatus que bien tienen presente los duques —aunque aparentemente le brindan muestras de consideración— y permite comprender ese jugar donoso con el Manchego. Escuderos y dueñas, dos categorías sociales venidas a menos, que ya no tienen razón de ser y que por ello son objeto de mofa por parte de los caballeros. De ahí a la bufonería, el recorrido es muy corto. Recuértese que ya el escudero del *Lazarillo de Tormes* no rehuía de transformarse en bufón de algún título¹¹. Por otra parte, la intrusión de doña Rodríguez en la habitación del Manchego reconstituye paródicamente la consabida pareja (¿no fue asimismo escudero el marido de esa dueña dolorida?)¹².

Además no hay que olvidar que al *bufón* se le llamaba también *loco*, ya que algunos de ellos salían efectivamente del manicomio y los otros fingían la locura, gozando por una parte de la libertad (de palabra en particular) que ésta permite, pero sufriendo asimismo la *indignitas* que lleva consigo. El bufón, en efecto, es un ser *ambivalente*, el que, gracias a su discurso (manejando el apodo y el motejar), provoca la risa de los oyentes, pero asimismo el que, a causa de su *indignitas*, ha de aguantar las agresiones verbales y físicas del señor al que sirve y de los amigos de éste¹³.

⁹ Véase *Avisos (1654-1664)* (ed. de A. Paz y Melia, 2 vols., Madrid: Atlas, 1969; BAE, n.º 221 y 222), I, p. 56a.

¹⁰ Véase nuestro libro *Otra manera de leer el «Quijote»*, pp. 228-229.

¹¹ Véase lo que el escudero le indica a Lázaro, al final de su charla, cuando le cuenta su vida, en el tratado III del *Lazarillo de Tormes*.

¹² He aquí lo que dice doña Rodríguez a don Quijote: «...se enamoró de mí un escudero de casa, hombre ya en días, barbudo y apersonado, y, sobre todo, hidalgo como el rey, porque era montañés. No tratamos tan secretamente nuestros amores, que no viniesen a noticia de mi señora, la cual, por excusar dimes y diretes, nos casó... » (II, 48, p. 400).

¹³ Acerca del mundo de los bufones, véanse especialmente los trabajos siguientes: A. Gazeau, *Les bouffons* (Paris: Hachette, 1882; hay traducción al español); José Moreno Villa, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Siglos XVI y XVII* (México: La Casa de España, 1939). Francisco Márquez Villanueva, «Un aspect de la littérature du «fou» en Espagne» (A. Redondo, ed., *L'humanisme dans les lettres espagnoles*, Paris: Vrin, 1979, pp. 233-250); Id., ed., *Literatura*

El estatus de *loco* que le corresponde al Manchego permite pues el paso de un campo a otro y la transformación del héroe en bufón, aún sin quererlo él. Si su libertad de lengua no estriba en groserías, bien tiene que sufrir él las burlas verbales y físicas de Altisidora, quien desempeña un papel de *truhán*, subrayado perfectamente, al final del episodio, cuando utiliza varios apodosos denigrantes contra don Quijote (II, 70, p. 567).

Tanto el episodio de Sancho en la ínsula Barataria como el del «Caballero de los Leones» con Altisidora se hallan contruidos según una típica estructura carnavalesca, la del *mundo al revés*. En la aventura de Barataria, Sancho, el pobre patán, viene a ser gobernador y se van a utilizar paródicamente las características contrarias a sus apetencias corpóreas (comer, dormir, descansar, disfrutar de la vida y para ello ganar mucho dinero)¹⁴. En la aventura de Altisidora, se hace lo mismo. El cuaresmal don Quijote, «el más casto enamorado [...] que de muchos años a esta parte se vio», como se indica en el prólogo del primer libro, va a verse agredido eróticamente por la desenfadada Altisidora y también tendrá que habérselas con la dueña, doña Rodríguez.

El mundo al revés se instaura en el episodio al ir regido por una mujer —además ayudada por otra mujer, la duquesa—, la cual toma todas las iniciativas, invirtiendo de tal modo el tópico de la mujer recatada y callada, de manera que el Manchego tendrá que luchar para que su honestidad no corra ningún peligro. El proceso de desvirilización del héroe y de virilización de la «dama», al cual se ha asistido en la primera parte (con el caso, en particular, de Maritornes y de Aldonza Lorenzo)¹⁵ se halla recuperado aquí con una intensificación del fenómeno y del carácter paródico del proceso en que la degradación llega a un punto cumbre hasta invertir completamente la tradicional escena nocturna de la ventana en que es Altisidora la que requiebra a don Quijote.

Frente al apuesto galán, en realidad un hidalgo demacrado y cincuentón, viva antítesis del ímpetu amoroso, se encuentran dos representaciones paródicas de la «dama», siendo doña Rodríguez el doble viejo de Altisidora. ¿Cuál podrá ser, en efecto, el destino de ésta sino transformarse en dueña cuando pasen los años? Además, si las dueñas tienen fama de ser lascivas y de servir en las tercerías amorosas (lo que es el caso de la otra dueña dolorida, la Condesa Trifaldi¹⁶), doña Rodríguez, al contrario, es muy formal. Por fin, esta dueña tiene una hija de dieciseis años que es un encanto y un modelo de perfección, doble evidente de la quinceañera y gallarda Altisidora, cara y cruz de una misma realidad vital. En efecto, si Altisidora es desenfadada o

bufonesca o del loco, NRFH, XXXIV, 1985-1986; Monique Joly, *La bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVIe-XVIIe siècles)* (Lille: Atelier national de reproduction des thèses, 1982), pp. 283 y sigs. (artículo «truhán»); Maurice Lever, *Le sceptre et la marotte. Histoire des Fous de Cour* (Paris: Fayard, 1983); Fernando Bouza, *Locos, enanos y hombres de placer en la Corte de los Austrias*, op. cit.; Augustin Redondo, *Otra manera de leer el «Quijote»*, op. cit., pp. 439 y sigs.

¹⁴ Véase lo que hemos señalado en *Otra manera de leer el «Quijote»*, pp. 453 y sigs.

¹⁵ Véase *ibid.*, pp. 159-161 y 235-245.

¹⁶ Véase *ibid.* pp. 348-350 y 423-435.

como dice la dueña «desenvuelta», no deja de ser la hija de doña Rodríguez, la que ha quedado burlada (II, 48, p. 402) y Altisidora la que se dice «pulcela», o sea *doncella*¹⁷, aunque el lector tenga sus dudas sobre el particular, frente al atrevimiento de tan descarada moza.

Como puede verse, el episodio se construye a partir de un sistema de correspondencias, simetrías e intertextualidades bufonescas que invierten las acostumbradas relaciones entre galán y dama, algo semejante a lo que ocurrió el martes de Carnaval de 1623 y de 1637 en el Palacio Real en que se asistió a una inversión parecida de características, en una burlesca boda de aldea, en que los galanes hacían de damas y recíprocamente¹⁸.

Pero hay más. Ya se sabe lo repleta de sentido que está la onomástica cervantina y creemos haberlo demostrado en varias ocasiones, en particular por lo que hace a los tres principales personajes¹⁹.

Podemos pues suponer que el nombre que lleva la «doncella» de la duquesa corresponde a una intención precisa²⁰ y se presta además a diversos juegos de carácter paronomástico, tan apetecidos por los contemporáneos de Cervantes como lo ha subrayado Correas²¹. El nombre de la joven²² se com-

¹⁷ En el burlesco romance que canta para don Quijote: «Niña soy, *pulcela* tierna;/mi edad de quince no pasa» (II, 44, p. 374).

¹⁸ Acerca de estas manifestaciones en 1623, véase el ms. 2354 de la BNM (fol. 311r°-312v°): *Breve relación de la fiesta que se hizo a sus Magestades y a esta Corte, martes de carnestolendas en la noche, en el alcaçar de Madrid, en este año 1623* y más directamente fol. 311v°. Sobre estas fiestas de Carnaval, cfr. el artículo de John E. Varey, «La creación deliberada de la confusión: estudio de una diversión de Carnestolendas de 1623» (A. David Kossof y José Amor y Vázquez, eds., *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Madrid: Castalia, 1972, pp. 745-754). Con relación a las manifestaciones carnaavalescas de 1637, véase nuestro trabajo: «Sociabilités et solidarités / ségrégations festives: Carnaval aristocratique et Carnaval populaire à Madrid vers le milieu du XVIIe siècle» (Raphaël Carrasco, ed., *Solidarités et sociabilités en Espagne (XVIe-XXe siècles)*, Besançon: Annales littéraires de l'Université, 1991, pp. 63-76). Por lo que hace a la boda burlesca cfr. lo que hemos indicado en *Otra manera de leer el «Quijote»*, pp. 464-465.

¹⁹ Cfr. lo que hemos apuntado en *Otra manera de leer el «Quijote»*, en particular, pp. 195-197, 209-220, 232-245, etc.

²⁰ Recuérdese —una vez más— lo que quieren ignorar aquellos que no prestan atención a la importancia semiológica de la onomástica y de los juegos onomásticos en el *Quijote*. Según la tradición platonica, pero asimismo judeocristiana, «el nombre —según palabras de fray Luis de León— es como imagen de la cosa de quien se dice, o la misma cosa disfrazada de otra manera...» (*Los nombres de Cristo* en *Obras completas castellanas*, ed. del P. Félix García, Madrid: BAC, 1959, p. 398). Lo mismo afirmaba Juan de Mal Lara —el maestro de Cervantes—: «cada uno tiene un nombre y significa algo, porque nombre no es otra cosa que cierta fuerza y virtud de la misma cosa que se nombra concebida en el entendimiento, pronunciada con voz, declarada con letras» (*La filosofía vulgar*, Sevilla: Hernando Díaz, 25-4-1568; BNM: R 6456, fol. 260v°a).

²¹ Véase lo que escribía Gonzalo Correas, a principios del siglo XVII, en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*: «... en la lengua española usamos mucho la figura «paronomasia», ke es semexanza de un nombre a otro, porke para dar grazia kon la alusión i ambigüedad a lo ke dezimos, nos kontentamos i nos basta parezerse en algo un nonbre a otro para usarle por él; i así dezimos: «Es de Durango» para dezir ke es duro, apretado i eskaso; i ke «está en Peñaranda» una kosa, para dezir ke está enpeñada [...]; «espada de Makeda» por ke se keda kon buelta doblada o torzada komo kaiado» (citamos por la ed. de Louis Combet, Bordeaux Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-américaines, 1967: cfr. p. 51b).

²² Entre las diversas explicaciones dadas del nombre de Altisidora, está la indicada por María Rosa Lida de Malkiel y recuperada por Américo Castro y algunos seguidores suyos: la palabra

pone de dos partes: *Alta e Isidora*. El primer elemento permite ya diversos juegos pues esta apuesta y alta dama es «algo menos que mediana» (como Maritornes), según lo que ella misma indica en el romance que canta para don Quijote, en la primera escena nocturna (II, 44, p. 374). Por ello sus cabellos pueden arrastrar por el suelo cuando está en pie (*ibid.*). El juego paradójico suscitado por la primera parte del nombre se amplifica de tal modo de manera paródica y antitética con relación a la exaltación tópica de la belleza de la dama.

Lo más interesante, no obstante, es la segunda parte del apelativo.

Isidora es la forma femenina —poco utilizada— del nombre del gran santo sevillano, célebre por su erudición y autor de las tan citadas *Etimologías*. Asimismo, otro santo varón, canonizado unos años después, en 1622, lleva el mismo apelativo, bajo la forma más popular, Isidro. Es el pobre y ejemplar labrador, cuya devoción se desarrolla en España a partir de finales del siglo XVI, particularmente en la región de Madrid hasta llegar a ser el patrón de la capital. Ya Lope de Vega lo exalta en su *Isidro* de 1599 y en ese largo poema no vacila en comparar los dos siervos de Dios llamando al primero «el gran pastor sevillano» y diciendo, acerca del segundo: «Con este amoroso zelo / Subió tan alto su buelo...»²³. Grande, alto, dos adjetivos que aparecen aplicados a ambos santos varones. ¿Le corresponderá al alto *Isidoro* una representación femenina paródica (que invierte sus características), la *alta Isidora* (= *Altisidora*), mujer nada santa?

De todas formas, como dicen los lexicógrafos clásicos, *Isidôros*, nombre que fue empleado con frecuencia entre los Griegos de Egipto, es un apelativo pagano místico y significa «don de [la diosa] Isis», o sea que *Isidora* aparece como la discípula de Isis²⁴.

Sabido es que Isis fue la divinidad más importante de Egipto, pero su culto se propagó rápidamente por Grecia, Roma, el Oriente Medio, y por toda la cuenca del Mediterráneo²⁵. Diosa suprema y universal, representa el

vendría de cierto vino de la región de Auxerre, mencionado por Erasmo y llamado *Altissidoriense* (véase por ejemplo F. Márquez Villanueva, *Trabajos y días cervantinos*, op. cit., p. 305). Otra explicación relaciona el nombre de la «doncella» de la duquesa con el de «Archisilora», reina que aparece en el libro de caballerías, *El caballero del Febo*. Para ésta y otras interpretaciones derivadas, véase Dominique Reyre, *Dictionnaire des noms des personnages du «Don Quichotte» de Cervantès* (Paris: Editions Hispaniques, 1980, p. 38) y Juan Diego Vila, «Don Quijote y Teseo en el laberinto ducal», op. cit., p. 469.

²³ Véase *El Isidro* de Lope de Vega en *Obras completas* de este autor (ed. de Joaquín de Entrambasaguas, t. I —solo publicado—, Madrid: CSIC, 1965, pp. 259-404). Cfr. las citas respectivamente en pp. 279b (canto I, verso 79) y 281b (canto I, vv. 51-52). De *El Isidro* hubo numerosas ediciones: Madrid, 1602; Madrid, 1603; Alcalá, 1607; Barcelona 1608; Madrid, 1613; etc. —Sobre *El Isidro*, véase Francisco Márquez Villanueva, *Lope: vida y valores* (Puerto Rico: Ed. de la Universidad de Puerto Rico, 1988), pp. 23-141.

²⁴ Véase por ejemplo Albert Dauzat, *Dictionnaire etymologique des noms de famille et prénoms de France* (Paris: Larousse, 1951; artículo «Isidore»). Véase también Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie des saints* (3 vols., Paris: PUF, 1958; hay traducción al español), II, p. 686

²⁵ Véase fundamentalmente Françoise Dunand, *Le culte d'Isis dans le bassin oriental de la Méditerranée* (3 vols., Leiden: E.J. Brill, 1973). — Véase asimismo: Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* (Paris: PUF, 1958), p. 238b; Jean Chevalier y Alain

principio femenino por excelencia y reina tanto sobre la tierra y el mar como sobre los muertos a quienes tiene el poder de resucitar. Es tanto la diosa del amor, la joven de las bellas formas, como la que garantiza las uniones legítimas y la fidelidad conyugal. De ahí que bajo el primer aspecto se la haya identificado con Afrodita-Venus, Diana, Ceres, etc. y que se encuentre vinculada a contextos eróticos, según lo indicado por diversos autores clásicos, por Juvenal y Ovidio por ejemplo²⁶. Ritos iniciáticos los que le tributaban, en que la música y los cantos acompañados con arpa desempeñaban un papel importante. Se la figuraba como una mujer joven y hermosa, de lindo rostro y ojos alegres, con una larga cabellera adornada de flores²⁷.

Esa visión de Isis, en un contexto lunar, se conocía perfectamente en España donde circulaba el *Asno de Oro* de Apuleyo que mereció numerosas ediciones, en particular a través de la traducción al castellano. En la edición que se publica por ejemplo en Valladolid, en 1601, Lucio evoca a Isis, identificándola con la luna de la manera siguiente:

ella tenía los cabellos muchos y muy largos, derramados por su divino cuello que le cubrían las espaldas. Tenía en su cabeza una corona adornada de diversas flores [...]. Tal y tan grande me apareció aquella diosa, echando de sí un olor divino...²⁸

La diosa le dirige entonces la palabra a Lucio, indicándole los diversos nombres que lleva: Minerva, Venus, Diana, Proserpina, Ceres, etc., pero su verdadero nombre —añade— «es la reyna Isis»²⁹.

Durante las fiestas que se celebran en su honor y evoca Lucio, aparecen varios personajes más o menos disfrazados, como lo está don Quijote, encamisado, al principio del episodio. Uno de los disfrazados no deja de hacer pensar precisamente en el Manchego:

Otro yva armado con quixotes y capacete y bavera con su broquel en la mano³⁰.

Hablando de estas mismas fiestas, en su *Teatro de los dioses de la gentilidad*, de 1676, el franciscano fray Bartolomé de Vitoria las identifica con las de Venus durante las cuales, escribe,

se trocavan los frenos porque los hombres se vestían con vestiduras de mugeres y ellas con vestiduras de hombres³¹.

Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (nueva ed., París: Robert Laffont/ Jupiter, 1990), p. 524; Michel Cazeneuve, ed., *Encyclopédie des symboles* (París: Librairie Générale Française / Le Livre de Poche, 1996), pp. 325-326.

²⁶ Véase F. Dunand, *Le culte d'Isis...*, III, pp. 262-263.

²⁷ Véase *ibid.*, I, p. 179; III, p. 189, p. 269.

²⁸ Véase *Libro de Lucio Apuleyo del Asno de Oro, repartido en onze libros, y traducidos en romance castellano* (Valladolid: Herederos de Bernardino de Santo Domingo, 1601; BNM: R.7055), fol. 280r°. —Recuérdese que, de la traducción española de *El asno de Oro* de Apuleyo, realizada por Diego López de Cartegena, hubo por lo menos ediciones de los años 1513, 1536, 1539, 1543, 1551 y 1584 antes de las dos que salieron en 1601 (Madrid: Andrés Sánchez y Valladolid: Herederos de Bernardino de Santo Domingo).

²⁹ Véase *ibid.*, fol. 290v°.

³⁰ Véase *ibid.*, fol. 283v°.

³¹ Véase *Teatro de los dioses de la gentilidad* (3 vols., Madrid: Imprenta Real, 1676; BNM: 3/ 50085-87), II, p. 367.

Estamos pues dentro de un contexto de *mundo el revés*, lo que indica asimismo Juan Pérez de Moya en su *Filosofía secreta* de 1611, apoyándose en Ovidio, para evocar una modalidad de la fábula de Isis, en que se la ve convertida en varón³².

Ahora se comprenderán mejor varias características del episodio de Altisidora. En primer lugar, por qué alternan escenas nocturnas y escenas diurnas y por qué el carácter erótico del episodio —aunque se trata de una parodia— está tan marcado, por qué Altisidora llega a ser tan atrevida y puede transgredir la norma del recato femenino, requebrando descaradamente al poco viril caballero. De la misma manera, la insistencia en sus cabellos tan largos y semejantes a lirios, la música, el canto, el arpa (II, 44, pp. 373-374), la referencia a Diana y a Venus (II, 57, p. 468) y la exaltación de su belleza remiten a la tradición evocada, así como su olor que aquí, paródicamente, se transforma, según lo dicho por doña Rodríguez, en «cierto aliento cansado, que no hay sufrir estar junto a ella un momento» (II, 48, p. 402). Paralelamente, la grandeza de la diosa se recupera paródicamente aquí al jugar con la primera parte del apelativo y la estatura de la doncella.

Frente a estos elementos que tienen una raigambre clásica, y hacen de Isidora una «discípula» de Isis, hay otros elementos, de origen diferente, que acentúan las alusiones degradantes.

Por ejemplo, y dejando de lado la evocación de los dientes de *topacio* de Altisidora, o sea amarillos, el detalle de la «nariz algo chata» (II, 44, p. 374) se relaciona con creencias muy bien representadas en el Siglo de Oro, según las cuales la nariz roma en la mujer era señal de lubricidad. Es lo que expresa a las claras el siguiente refrán: «Putas y chata, con lo segundo basta»³³. De la misma manera, ese modo de enseñar la cabellera es particularmente negativo, pues la mujer que muestra sus cabellos al varón se ofrece descaradamente a él. De ahí que esta cabellera sea el atributo distintivo de la *Madalenita* como pecadora³⁴.

Paralelamente, el proceso de desvirilización de don Quijote se halla reforzado por el hecho de que es Altisidora quien le ofrece a él un calzado y una indumentaria típicamente femeninos. Asimismo la resolución del Manchego de resistir los asaltos amorosos de Altisidora y de ser sólo «de masa y de *alfeñique*» para Dulcinea, de «ser *miel*» para ella (II, 44, p. 374), acentúa la pérdida de virilidad por parte suya.

En efecto, como lo indica Covarrubias, «al que es muy delicado dezimos comunmente *ser hecho de alfeñique*»³⁵ y lo mismo ocurre con la referencia

³² Véase *Philosophía secreta* (Alcalá: Andrés Sánchez de Ezpeleta, 1611; BNM: R. 4134), p. 506.

³³ Véase, con referencia al caso de Maritornes, nuestro libro *Otra manera de leer el «Quijote»*, pp. 157-159.

³⁴ Véase lo que hemos apuntado, con relación a Dorotea disfrazada de mozo, que enseña luego sus hermosos cabellos: *ibid.*, pp. 166-167.

³⁵ Véase *Tesoro de la lengua castellana o española* (ed. de Martín de Riquer, Madrid: Horta, 1943), p. 83b.

a la miel, tan unida al erotismo femenino, como lo subraya por ejemplo el nombre de Melibea, mujer libre, que, en *La Celestina*, goza a sus anchas de su terrena feminidad³⁶.

Recuérdese además que una larga tradición hacía del hombre sin seso un capón³⁷.

Pero esa degradación del héroe se halla reforzada por las dos agresiones físicas que tiene que sufrir, con arreglo a la *indignitas* bufonesca que le obligan a asumir. La primera va unida a las confidencias —tal vez murmuraciones, como en contexto de truhanerías³⁸— de doña Rodríguez acerca de las lacras de la duquesa y de Altisidora (II, 48, pp. 402-403). Y han de ser estas mismas quienes, a modo de fantasmas, han de vengarse, azotando a la dueña y pellizcando reciamente a don Quijote. Covarrubias indica a las claras la tonalidad festiva de este castigo:

Suélense dar ordinariamente [los pellizcos] en los braços, *algunas veces por donaire...*³⁹

Precisamente, Francisco de Alcocer, en su *Tratado del juego* de 1559, subraya que el bufón, como la prostituta, vende su cuerpo, al recibir diversas mercedes de parte del señor al que sirve⁴⁰. Alcocer pone así de relieve un sistema de intercambios —analizado posteriormente por los antropólogos⁴¹— lo que le conduce a escribir:

lo que se da a los truhanes porque permitan que se les arranque alguna parte de las barbas o sufran algunas bofetadas o pescozones, justamente lo reciben según algunos doctores⁴².

Medio siglo más tarde, Quevedo no dice cosa diferente en el *Sueño del Infierno* al censurar a los bufones como vendedores de su propio cuerpo:

porque el que *no se deja arrancar los dientes por dinero, se deja matar hachas en las nalgas o pelar las cejas*; y así, cuando acá los atormentamos, muchos dellos, después de las penas, sólo echan de menos *las pagas*⁴³.

Si bien, en casa de los duques, Sancho acepta más o menos su papel de bufón pues recibe varias dádivas de los próceres y el gobierno de la famosa ínsula, no le pasa lo mismo a don Quijote. El papel de truhan no lo asume como tal y además no le obsequian los próceres aragoneses con nada, excepto con la hospitalidad.

³⁶ Véase *Otra manera de leer el «Quijote»*, pp. 235 y 247-249.

³⁷ Véase F. Bouza, *Locos, enanos y hombres de placer...*, p. 69.

³⁸ Véase *ibid.*, pp. 34-35.

³⁹ Véase *Tesoro...*, p. 860b.

⁴⁰ Sobre la relación entre la prostituta y el bufón, véase Monique Joly, «Fragments d'un discours mythique sur le bouffon», *op. cit.*, pp. 86-88. - Véase también F. Bouza, *Locos, enanos y hombres de placer...*, pp. 66-67.

⁴¹ Véase Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie* (Paris: PUF, 1978), 2a parte: «Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques», pp. 145 y sigs.

⁴² Véase Francisco de Alcocer, *Tratado del juego* (Salamanca: Andrea de Portonariis, 1559; BNM: R. 6636), p. 282.

⁴³ Véase Francisco de Quevedo, *Sueño del Infierno (Obras completas, ed. de Felicidad Buendía, 2 vols., Madrid: Aguilar, 1974, I, pp. 156-181), I, p. 163a.*

¿Será esa hospitalidad, esa falsa generosidad, la que tenga que pagar? Precio subido el que se le impone.

Don Quijote tiene que sufrir otra agresión física que ha de dejarle momentáneamente medio desfigurado, «acribado el rostro y no muy sanas las narices» (II, 46, p. 385). Se trata de la que ocasionan los gatos con cencerros menores atados a las colas, que se derraman por su aposento y embisten contra él, con fruición de los duques y de Altisidora. Bien es verdad que el héroe piensa que se trata de una legión de diablos y les tira muchas cuchilladas. No hay que olvidar en efecto, como lo afirma Gaspar Navarro en su *Tribunal de la superstición* de 1631, que el Demonio puede aparecer, algunas veces, «en figura de gato»⁴⁴ y bien se sabe que el gato, diabólico y erótico, es uno de los compañeros predilectos de las brujas⁴⁵.

Al tener que luchar, no con animales nobles como los leones, sino con gatos, tan unidos además al universo del robo, don Quijote se halla de nuevo encerrado en un proceso de degradación.

La última forma de agresión es la agresión verbal. Amparándose con los requiebros amorosos, Altisidora agrede varias veces a don Quijote. A pesar de acumular los disparates en el primer romance o tal vez gracias a ellos, puede dejar constancia de presuntas actitudes amorosas invertidas en que se la evoca rascando la cabeza del Manchego y matándole la caspa (II, 44, p. 373). Estamos —no hay que olvidarlo— frente a una civilización de la pulga y del piojo y el rascarse la cabeza (actividad que aparece en numerosos textos) está vinculada a la presencia de mucha «gente» como dice el autor del *Viaje de Turquía*⁴⁶. Asimismo, lo de «matar la caspa» evoca en realidad otra imagen, la de *matar los piojos*, siendo el despiojarse una ocupación habitual en la España del Siglo de Oro pero siendo también la que corresponde a monos y monas, lo que remite otra vez, fuera de toda posibilidad de tomar en cuenta el *decoro*, al mundo de la truhanería. Visión degradante que el empleo de términos «bajos» acentúa todavía más.

Lo mismo ocurre en la siguiente intervención de Altisidora frente a don Quijote, en el momento de la primera despedida de éste (II, 57, pp. 467 y sigs.). Remedando las lamentaciones de Ariadna, de Dido o las de Olimpia, en el *Orlando Furioso*, cuando la abandonó Vireno⁴⁷, acusa al Manchego de haberse quedado con tres tocadores y unas ligas⁴⁸ y le suelta una serie de improperios y maldiciones más ridículas unas que otras en que salen a relucir las trivialidades siguientes:

⁴⁴ Véase Gaspar Navarro, *Tribunal de superstición ladina, explorador del saber, astucia y poder del demonio...* (Huesca: Pedro Blusón, 1631; BNM: U. 5964), fol. 47v°. Véase asimismo Robert Mandrou, *Possession et sorcellerie au XVII^e siècle* (Paris: Fayard, 1979), p. 23.

⁴⁵ Véase Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo* (Madrid: Alianza Editorial, 1966), p. 46.

⁴⁶ Véase *Viaje de Turquía* (ed. de Fernando García Salinero, Madrid: Cátedra, 1980), p. 161, 182, etc.

⁴⁷ Véase, por ejemplo J. D. Vila, «Don Quijote y Teseo en el laberinto ducal», *op. cit.*, pp. 461-462.

⁴⁸ Sobre la «crudeza erótica» de estas «prendas», cfr. F. Márquez Villanueva, «Doncella

Si te cortares los callos,
 sangre las heridas viertan,
 y quédente los raigones,
 si te sacares las muelas (II, 57, p. 468).

Rompiendo una vez más con el recato femenino y con el decoro, recupera Altisidora una larga tradición de imprecaciones propinadas por el galán a la dama y recíprocamente, pero generalmente por el hombre, dictadas por el despecho amoroso. Se pueden rastrear en los cancioneros de los siglos XV y XVI⁴⁹ y se encuentran, por citar sólo un ejemplo contemporáneo del *Quijote*, en el *Romancero general* de los años 1600-1605⁵⁰. Lo que pasa es que estas agresiones verbales y maldiciones se expresan generalmente de manera menos soez que en el caso de Altisidora⁵¹.

Pero estas imprecaciones se utilizaban muchas veces, sobre temas diversos y con una tonalidad zumbona, por los bufones palaciegos. Aquí, además, se está empleando, de un modo burlesco, un esquema de maleficio o de conjuro amatorio al revés⁵² que gira alrededor del pie y de las muelas, tan vinculados ambos al erotismo⁵³.

Todo está puesto en obra para mofarse descaradamente del galán desdeñoso, imagen invertida de la dama esquiva.

Altisidora, transformada en verdadero truhán que provoca la risa de los oyentes a expensas del Manchego, da un paso más cuando éste se marcha definitivamente del palacio ducal. En este caso, empujada por el último rechazo del héroe, «mostrando enojarse y alterarse» (II, 70, p. 567), no vacila en servirse de la técnica del apodo y del motejar, técnica tan apetecida por los bufones para burlarse de sus víctimas⁵⁴, y le espeta a don Quijote varias

soy de esta casa...», p. 326.

⁴⁹ Sobre el tema en general, véase Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge* (2 vols., Rennes: Plihon, 1959-1958), I, p. 155 y sigs..

⁵⁰ Véanse dos significativos romances: el del pastor Gazpacho y el del del pastor Fileno, desdeñados ambos galanes por la mujer amada. En el primer romance, de tono burlesco, le dice Gazpacho a su dama: «Plega a Dios, pastora falsa, / pues que por ti me chamusco, / te açote amor con más sogas / que tienen rabos diez pulpos; / que cuando casarte quieras, / aunque mientan, digan muchos / que al tálamo te acompañan / más de cuatro mil estupros...» (*Romancero general*, ed. de Ángel González Palencia, 2 vols., Madrid: CSIC, 1947, I, p. 455b). El segundo pastor exclama: «Mil veces maldigo el tiempo / en que con moras pintaba, / para ornato y apariencia / las paredes de tu casa; / y cien mil veces maldigo / los corderos que te daba / [...]. De tus agravios, pastora, / no quiero pedir vengança, / que más que la que deseo / tienes escrita en la cara; / pues que ya verme parece / ese pastor que se cansa, / y que le ofenden tus gustos / y tus melindres le enfadan...» (*ibid.*, I, pp. 457b-458a).

⁵¹ Véanse, por ejemplo, las atenuaciones introducidas por Francisco de Lora en una *Glosa a las coplas*: «Desamada siempre seas: ames y nunca te amen»: «...congojas de amor te inflamen / y mis angustias passes / desamada siempre seas / ames y nunca te amen / [...]; lo más dulce que comieres / se te torne amarga hiel, / escúpante las mujeres / [...] y las yervas que hallares / se tornen bivas culebras» (pliego suelto del siglo XVI, 2 hojas; BNM: R. 9454 - 2).

⁵² Por lo que hace al universo del conjuro y del maleficio, véase Sebastián Cirac Estopañán, *Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva* (Madrid: CSIC, 1942).

⁵³ Véase nuestro libro *Otra manera de leer el «Quijote»*, pp. 156, 435-436.

⁵⁴ Véanse una multitud de ejemplos significativos en la *Crónica burlesca del Emperador Carlos V* de Francesillo de Zúñiga (ed. de Diana Pamp de Avalle Arce, Barcelona: Crítica, 1981). Sobre el campo semántico del *apodo* y del *motejar*, cfr. M. Joly, *La bourle*, pp. 103-104 y pp.

amenidades: «don bacallao, alma de almirez, cuesco de dátíl, más terco y duro que villano rogado cuando tiene la suya sobre el hito»(*ibid.*), rebajando al héroe de manera insultante.

Mártir de su honestidad desvirilizadora, don Quijote no puede sino seguir firme en su propósito de apartar de sí a Altisidora y para ello, aún haciéndolo con una ridícula «voz ronquilla»(II, 46, p. 384), le canta a su vez el romance que ha compuesto, en que afirma su amor por Dulcinea y delinea cuáles han de ser las actividades y el comportamiento de las mujeres recogidas, aquéllas con las cuales los caballeros se casan (*ibid.*), características que coinciden ampliamente con las que evoca, con relación a las mujeres buenas, el franciscano Francisco Ortiz Lucio en su *Jardín de divinas flores*, publicado en 1599⁵⁵, el cual está en consonancia con la tradición cristiana.

Pero bien sabido es que el burlesco episodio de Altisidora se prosigue después de la salida de Barcelona, cuando don Quijote regresa al castillo ducal. Se finge que la doncella que ya anteriormente parecía haberse desmayado de amor, ha muerto de melancolía erótica. Asistimos a una escena lúgubre en que Altisidora, tendida en un túmulo mortuorio, está acompañada de los duques, de los dos héroes, etc. y además de los dos jueces infernales, Minos y Radamanto (II, 69, p. 557 y sigs.). Éstos —en una actuación simétrica de la que corresponde a la profecía del desencanto de Dulcinea— van a definir las condiciones de la resurrección de la doncella: Sancho ha de sufrir veinticuatro mamonas, doce pellizcos y seis alfilerazos (*ibid.*, pp. 559-560), pena unida al universo de la truhanería, una vez más, que han de aplicarle las dueñas, a pesar de las protestas del escudero. Éste se sacrificará a regañadientes y resucitará la doncella de la duquesa (*ibid.*, p. 569).

El tema de la resurrección de Altisidora está vinculado a una de las características de Isis: el dios Râ, conmovido por sus lamentaciones había resucitado a su marido y hermano Osiris que, en los infiernos, era a la vez rey y juez de los muertos (como Minos y Radamanto en el *Quijote*). Pero ella misma alcanzó después el poder de resucitar a los que habían fallecido⁵⁶.

Estos elementos se combinan para que pueda surgir la escena de la resurrección de Altisidora. Ésta, vuelta del reino de la Muerte, presa ahora de una nueva vitalidad erótica, no vacila, paródicamente, en invertir los cánones, en ir a requebrar al desvirilizado don Quijote, penetrando en su aposento (II, 70, p. 565) como lo hiciera antes doña Rodríguez.

Pero lo interesante del caso es que Sancho ha sido el elemento activo de la resurrección de la «doncella». Nótese que al escudero, tan ufano de su limpieza de sangre, le han puesto no obstante una corozza y un sambenito negro con llamas de fuego (II, 69, p. 558), sambenito que evoca aquél que llevaban los reos penitenciados por la Inquisición y condenados a la hoguera. En son de burla, ¿se trata de sugerir que Sancho, el cristiano viejo, ha de sufr-

236-240.

⁵⁵ Véase lo escrito por Francisco Ortiz Lucio: «[la mujer buena] es grande hilandera y casera [...]; el donayre y bizzarría todo es ayre [...]; se estima por virtud y de gran precio la vergüenza y el callar en las buenas mujeres; [...] en el rostro traen escrita su honestidad...», etc. (*Jardín de divinas flores*, Madrid: Laurencio de Ayala, 1599; BNM: R.29297; fol. 1r^ob-1v^oa).

ir la consabida pena, en esta ocasión y con ridícula atenuación, las mamonas, los pellizcos y alfilerazos, castigo, por lo demás, digno de un truhán?

Esta bufonería permite comprender asimismo el relato de Altisidora sobre su frustrado viaje iniciático al infierno (se queda a la puerta) (II, 70, p. 566), viaje que en algo recuerda las características de Isis y la bajada del Manchego a la cueva de Montesinos. Cuenta que vio a una docena de diablos jugando a la pelota con «*libros llenos de viento y de borra*» o sea con unos ejemplares del falso *Quijote*, el de Avellaneda. Pero el tema del objeto henchido de aire, va unido al de la locura y se presta a una serie de juegos, ya que el loco tiene la cabeza vacía, llena de aire⁵⁷. Dicho de otra manera, ese libro apócrifo no puede haber salido sino de la cabeza de un loco, de un bufón y no tiene más valor que las truhanerías de los locos de Palacio⁵⁸; por ello merece estar en el infierno.

Por fin, no tenemos que olvidar el papel decisivo del escudero desde otro punto de vista. En el trozo de la resurrección se habla cuatro veces del *martirio* de Sancho y de la virtud que tiene de *resucitar* los muertos⁵⁹. Pero ¿qué características son éstas, sino las de la santidad? En efecto, en las *relaciones de santos* que se multiplican después del Concilio de Trento, después de 1570, e invaden el siglo XVII, se insiste sobre las señales de la santidad: sufrimiento y martirio por una parte, capacidad de resucitar los muertos por otra⁶⁰. En el ambiente festivo en el cual se halla inserto el episodio, se está jugando con el nombre de Sancho Panza, forma popular —como lo hemos comentado en otro trabajo— de San(to) Panza, santo burlesco de las fiestas de Carnaval⁶¹. En son de burla, a él le toca, pues, la resurrección de Altisidora (y el desencanto de Dulcinea).

Como ha podido verse, el episodio de Altisidora, de orientación carnavalesca, se verifica en un *mundo al revés*, en que dominan constantemente la parodia y la correspondiente degradación que atañe en primer lugar a don Quijote, el héroe desvirilizado, pero también a Sancho, objeto de un sacrificio expiatorio, víctimas ambos de las truhanerías de una mujer, la atrevida «doncella» de la duquesa, cuyo triunfo es muy ambiguo. El texto juega sin cesar con las normas de comportamiento amoroso del galán y de la dama, dentro de un sistema complejo de relaciones intertextuales que hunde sus

⁵⁶ Véase por ejemplo F. Dunand, *Le culte d'Isis...*, I, p. 227.

⁵⁷ Sobre dicho tema, véase nuestro libro *Otra manera de leer el «Quijote»*, p. 222-223. Véase además, entre varios comentarios sobre este juego metafórico, el de Michel Moner, *Cervantès conteur. Écrits et paroles* (Madrid: Casa de Velázquez, 1989), pp. 25-26.

⁵⁸ Lo de la borra viene a acentuar el carácter insustancial del libro. En efecto, si en sentido propio de la palabra, la borra es el pelo corto que tiene la res y se utiliza para llenar pelotas y cojines, también se emplea el término para designar la hez, lo que carece de valor, lo que no tiene sustancia.

⁵⁹ Acerca de los martirios de Sancho, véase II, 69, p. 561 (dos veces); II, 70, p. 563; II, 70, p. 565. — Es el propio don Quijote quien le dice: «... ten paciencia, hijo, y da gusto a estos señores, y muchas gracias al cielo por haber puesto tal virtud en tu persona que con el *martirio* della desencantes los encantados y *resucites los muertos*» (II, 69, p. 561).

⁶⁰ Véase lo que hemos apuntado con relación a fray Diego de Alcalá, por ejemplo (*Otra manera de leer el «Quijote»*, pp. 284-285).

raíces tanto en la antroponimia y en las creencias contemporáneas como en las tradiciones de la poesía amatoria. Sin embargo, lo que parece decisivo es esa manera jocosa de utilizar tanto la libertad del bufón (encarnada por Altisidora) como su *indignitas* (la que tienen que aguantar los dos personajes principales).

Pero la invasión del espacio del relato por las bufonerías ideadas en el palacio ducal no deja de suscitar una serie de comentarios y preguntas.

Hay que tener presente que, si Felipe II fue muy adicto a los truhanes y estuvo rodeado de ellos, el rey-monje, que vive los últimos años de su vida en una atmósfera de ascetismo, se apartó de ellos. Después de su muerte, la atmósfera palaciega cambia con la subida al trono del joven Felipe III. Se suceden entonces las fiestas y burlas, se carnavaliza la Corte y los bufones cobran un nuevo poder.

El episodio de Altisidora, en la «casa de placer» de los duques, está relacionado directamente con este ambiente. Desde esta perspectiva, ¿no constituirá el trozo una crítica de la soltura suscitada por la actividad truhanesca (aquí está implicada una mujer) en detrimento del entretenimiento refinado, del decoro y del respeto debido a los seres sencillos e indefensos? Esta orientación crítica acerca del papel de los bufones da asimismo la clave de la desvalorización del libro de Avellaneda, condenado al infierno.

Más allá, ¿no se tratará, en este episodio, de poner en tela de juicio la manera de portarse de la alta nobleza que ha llegado al poder con el duque de Lerma? Esos Grandes bien saben idear burlas crueles como las que hemos examinado o como la de Clavileño, pero son inhábiles para ejercer el cargo gubernativo que les corresponde y la justicia que han de ilustrar (así lo demuestra el caso de doña Rodríguez). Enfrascados en fiestas, diversiones y gastos, están acabando de hundir la España en crisis de los primeros años del siglo XVII.

Por fin, si recordamos que los problemas religiosos afloran en diversos trozos de la segunda parte del *Quijote*⁶², ese modo de jugar con los atributos y penas inquisitoriales, así como con la falsa santidad y el falso milagro, ¿no será una incitación a reflexionar sobre los auténticos valores del cristianismo, cuando en España impera la ideología represiva de la Contrarreforma, con la consiguiente exaltación de las manifestaciones externas de la religión católica?

⁶¹ Véase *ibid.*, pp. 196-197.

COMPONEDORES Y GRAFÍAS EN EL *QUIJOTE* DE 1604 (SOBRE UN LIBRO DE R. M. FLORES)*

Francisco Rico

Universidad Autónoma de Barcelona
y Real Academia Española

Que la grandeza y el sino de los precursores están en llegar hasta el monte Nebot y no entrar en la Tierra Prometida es idea que le ronda a uno por la cabeza mientras se enfrenta con *The Compositors of the First and Second Madrid Editions of «Don Quixote» Part I*. Sería terriblemente injusto escandalizarse de que las conclusiones de la importante monografía de R. M. Flores (1975) no fueran definitivas. Pero tampoco cabe darlas por tales sin un examen más alerta del que habitualmente reciben. La pereza de rehacer la titánica tarea del profesor Flores le ha dejado, en gran medida, en una situación que ningún buen estudioso merece, y él menos que nadie: la soledad del investigador sin crítica, confinado en el silencio o en un pusilánime asentimiento sin razones.¹ El mejor homenaje que puede rendírsele quizá sea volver sobre sus huellas, internándose más en los territorios desbrozados en *The Compositors...*, para alcanzar acaso nuevos horizontes. Por mi parte, quisiera contribuir a la labor reflexionando especialmente sobre algunos de los presupuestos básicos del libro y el modo en que han sido aplicados en un par de puntos centrales.

Central y básica es desde luego la hipótesis de que la *princeps* de 1604 (con fecha de 1605) fue preparada en concreto por cuatro cajistas, que primero se fueron turnando en el quehacer y después, en la segunda mitad del volumen, trabajaron al mismo tiempo, cada uno en un cierto número de cuad-

*Con las variantes obligadas por la diversidad de contextos, el presente trabajo es uno de los ex-cursos y notas complementarias de mi libro *El texto del «Quijote»*, Barcelona: Crítica, en prensa.

¹ Con elegante discreción lo insinúa el propio Flores: «Editors and critics should query and double check every one of my findings and theories to ascertain the reliability of my conclusions, to correct my mistakes, and to propose different or more refined solutions than I have. Only through this humanistic process of constant questioning, testing, revising, and improving can we hope to produce reliable editions of our texts» (1984, pág. 306). Es que por desgracia *The Compositors...* ha sido menos leído que citado, y me temo que la norma ha sido tomar el nombre de Flores en vano; la cosa empieza con las propias recensiones, pues incluso un reseñador tan cuidadoso y un hombre del saber y la inteligencia inmensos de mi llorado amigo Keith Whinnom escribía que Flores «looking ... at the second Madrid edition» registra «the many different readings (he tabulates 337) in different copies of that edition» (*Bulletin of Hispanic Studies*, LIV, 1977, pág. 246; la cursiva es mía). Yo no recuerdo ningún libro de pareja importancia al que se hayan adjudicado con tanta frecuencia contenidos que no tiene.

ernos. La conjetura, punto de partida para otras imprescindibles aportaciones del propio Flores², se funda en la combinación de dos géneros de indicios: tipográficos y ortográficos.

1. Seré muy breve en cuanto atañe a los primeros, porque Flores difícilmente puede serlo más al exponerlos. De hecho, no pasa de señalar «the alternate appearance of ... four major founts» (pág. 13), que identifica atendiendo a las cus mayúsculas, según él «conspicuously different from fount to fount» (pág. 10, n. 1), pero no descritas con la mínima detención deseable; y, por otro lado, nota al vuelo ciertas divergencias en los titulillos de página (*ibidem*).

Con un tratamiento tan sumario y unas ‘pruebas’ tan escurridizas, no hay medio de sacar fruto de provecho. Ningún bibliógrafo se contentará con el escrutinio de una sola letra para caracterizar tipográficamente un impreso, y no digamos para indagar cómo se compuso un señor tomo de ochenta y tres pliegos. En una contribución más madura, Flores se ha sentido obligado a repasar una veintena larga «of some distinctive types», correspondientes a trece letras (pero no la *Q*) y cuya presencia se detalla esmeradamente, «in the gatherings of the first edition of *Novelas ejemplares*», siendo así que todos esos elementos concuerdan en la pacífica constatación de que, aparte pocas hojas, «only one set of type cases was used throughout most of the job» (1984, págs. 282-283). No puede pretenderse que para una obra con los problemas de la que nos ocupa sea suficiente controlar una letra y anotar contadísimas apariciones de tres o cuatro tipos en mal estado (pág. 10, n. 1).³

Tanto menos, por supuesto, cuando esa letra es la capital de la palabra *Quijote*. Sólidamente, la *Q* (al revés de la *q*) tiene un uso reducido, por evidentes motivos, y no es de esperar que una caja de imprenta la contenga sino en corto número. En el *Ingenioso hidalgo*, y por causas igualmente cristalinhas, debió de ocurrir más de una vez que el tipógrafo agotara dentro de un cuaderno (o de un pliego, o de una forma) la provisión de cus y (aparte otros posibles remedios) tuviera que echar mano de las capitales de otra caja, distribuidas luego Dios sabe dónde. ¿Cómo confiar, pues, en el solo testimonio de la *Q*?

² Cuya presencia aquí limito a alguna sucinta mención al paso, en la convicción de que ninguna de mis observaciones queda contradicha por los artículos aludidos, y porque mi objeto presente es mostrar la necesidad, en efecto, de «query and double check every one» de las propuestas de Flores, pero también insistir en que ese empeño pide una atención microscópica que hasta ahora no se les ha dedicado. Nótese, pues, que las páginas siguientes son solo consideraciones y reparos preliminares a un estudio correcto de las graffias del *Quijote* de 1604 en relación con los cajistas de Cuesta: *preliminares* a ese estudio, no el estudio mismo, y ceñidos a los esquemas de Flores, sin rozar siquiera, por ejemplo, otros posibles medios para la identificación de los componedores.

³ Sorprende hasta qué extremo ahorra Flores las precisiones *de re typographica*. Cuando más pródigo, señala «two broken Q's that take turns appearing in signatures I4 line 15; K3, 30; M6, 12; N4v, 23; Q2, 20; Q6, 32; R5v, 27; V8v, 1; Ff3, 8; and U1, 19» (*ibid.*); pero ¿cuál de las dos se halla específicamente en cada lugar, y cuántos otros tipos más indicativos habría que considerar para que su presencia en cuadernos, pliegos y formas, contiguos o no, nos abriera la vía a inferencias más firmes sobre la elaboración del volumen?

Que el primer *Quijote* se compusiera con las «four major founts» que Flores menciona es por ahora, a la vista de los datos alegados, en definitiva nulos, simplemente una afirmación bajo palabra, todavía por demostrar a través de un análisis adecuado: el minucioso análisis tipográfico que aquí brilla por su ausencia, y que, por ejemplo, debiera atender de modo prominente a descartar la eventualidad de que un tipo o muchos estuvieran presentes en diversas cajas. No es esa la única cuestión de peso que no se considera nunca en *The Compositors... of «Don Quixote» Part I*. Tampoco se mientan jamás fenómenos tan comunes como el empleo sucesivo de una misma caja (y aun simultáneo de dos) por parte de varios tipógrafos, o tan regulares como el paso de los titulillos (¿quién y por qué iba a componerlos de nuevo?) de los cuadernos de unos cajistas a los de otros. Pero la normalidad de semejantes prácticas en casa de Cuesta (como en todas partes) la certifican, sin ir más lejos, ulteriores artículos de Flores en que se advierte que en el *Quijote* de 1615 «the compositors mixed and used each's other running titles», y en las *Novelas ejemplares* los dos cajistas «worked in the same gatherings together and used the same cases of type and the same running titles» (1981, pág. 5, y 1984, pág. 290).

La exigüidad y la inconcreción de los indicios tipográficos desplegados en *The Compositors...*, conociendo la minuciosidad y las dotes de Flores, ¿nos hará recelar que no tiene otros que casen con las demás hipótesis que vertebran el libro? Pensaremos más bien que en esa primera exploración pecó de confiado. El análisis del *Quijote* desde el punto de vista de la tipografía debe rendir mucho más, y nadie con más camino andado que Flores para lograrlo. Por el momento, empero, no es posible dar por buenos los resultados que presenta con tal perspectiva, ni, por ende, aceptar el modo en que quiere vincularlos con los indicios ortográficos.

En particular, todas las precisiones que se echan de menos, amén de bastantes otras,⁴ hubieran sido necesarias para acreditar el supuesto tal vez fundamental en el estudio de Flores. He empleado ya un par de veces la palabra *cuaderno*⁵ con una (falsa) seguridad que se presta a fáciles reparos (¿por qué, pongamos, el destino de los titulillos se limitaría a pasar de un cuaderno a otro, y no, antes de nada, de forma y pliego a forma y pliego del mismo cuaderno?).⁶ En adelante tendré que reincidir en el pecado, porque

⁴ Un estudio admirable en la dirección conveniente es D. W. Cruickshank (1970).

⁵ El *cuaderno* que nos interesa, en cuarto conjugado, está compuesto de hecho «por dos pliegos, uno externo con las signaturas 1, 2, 7 y 8, y otro interno con las signaturas 3, 4, 5 y 6» (J. Moll 1982, pág. 162). Cuando publica en español, Flores, que, por supuesto, aplica perfectamente la distinción inglesa entre *gathering* y *sheet* (1988, pág. xvi, n. 8), usa una terminología incorrecta, y llama «pliego» o «pliego doble» al *cuaderno*, y «hoja» al *pliego*; así en 1980, entre otros lugares.

⁶ La errata («Quarta parta...») de Z2^v, Z4^v, Bb2^v, Bb3^v, Ff3^v, Kk2^v y Nn7^v es tan llamativa como elocuente, en particular habida cuenta de que Flores, *sin mentarla*, atribuye esos cuadernos a dos componedores (C y E), en tanto la mezcla de «Parangon Italic of Granjon ... with upper-case types from Parangon Roman of Garamond» en «the set of running-titles» lo lleva a adjudicar Hh y Oo a un solo tipógrafo, D. No comprendo, pues, la firmeza con que en el mismo arranque de su artículo sobre «The Compositors of the First Edition of *Don Quixote*, Part II», asegura: «whereas the running titles used in the first edition of Part I proved very helpful in separating the differ-

solo así, reflejando la persistencia con que Flores habla de *gatherings* con exclusión de cualquier otra posibilidad, podré servirme de la información contenida en *The Compositors...* Con razón o sin ella (si la hay, desde luego no se nos muestra), la cosa es que esa información está tenazmente articulada en función de una premisa omnipresente y, sin embargo, tácita y no provista de apoyatura alguna propiamente tipográfica: la premisa de que el *gathering* constituye una unidad indisociable a efectos de composición, es decir, de que *cada cuaderno ha sido preparado forzosamente por un solo tipógrafo*. Basta enunciarlo en tales términos, explícitamente, para que uno se diga que alguna vez quizá sí sería el caso, pero que en *todos* resultaría demasiada casualidad.

Flores defiende que la primera mitad del *Ingenioso hidalgo*, entre los cuadernos A y V, se compuso «page by page, not by formes» (pág. 14), y no fue sino a partir de X cuando distintos cajistas comenzaron a trabajar simultáneamente «by formes».⁷ Mostraré en otro lugar que difícilmente pudo ser así, por imposibilidad material y falta de tiempo. Pero si por un instante lo concedemos nos preguntaremos aun más intrigados de qué pistas dispone Flores para sentar por las buenas, sin explicaciones, esa indefectible correspondencia entre cuaderno y tipógrafo, y lo mismo en la primera que en la segunda parte del volumen. Porque si se trabaja por páginas, el uso ordinario ha sido siempre que un cajista continúe, sencillamente, en el punto en que acaba otro; y si por formas, dado que entonces es preciso «contar el original» (*casting off copy*) calculando su correspondencia con las planas impresas, el ritmo del proceso se aligera y el peligro de errores se atenúa con la intervención, por ejemplo, de sendos operarios para los dos pliegos o los dos pares de formas de un mismo cuaderno, de modo que puedan introducirse en seguida los ajustes necesarios para el buen enlace de todos los elementos. Postular que una obra de las dimensiones del *Quijote* fue sistemáticamente compuesta según el principio ‘A un cajista, un cuaderno’ es postular una chocante anomalía.

Sin embargo, repito, Flores no ofrece ningún argumento tipográfico a favor de esa presuposición, vital en *The Compositors...*, que adjudica cada cuaderno a un componedor, y solo a uno. ¿Se dirá que no se trata de tal presuposición, sino de las conclusiones que extrae de su examen de la ortografía? Ciertamente, un rasgo ortográfico suficientemente distintivo que se

ent stints because each compositor used his own set of running titles (*The Compositors*, p. 10, footnote), those used in the first edition of Part II are virtually useless for this purpose because the compositors mixed and used each other's running titles» (1981, pág. 3). Sobre todo desde los clásicos estudios de F. Bowers en 1938 y de C. Hinman en 1942, y con nuevos bríos a partir de un polémico aunque sensatísimo artículo de D. F. McKenzie (1969), los especialistas han debatido y siguen debatiendo sobre los «Running-Titles» o «Headlines as Bibliographical Evidence», es decir, sobre el valor de esos elementos tipográficos de la rama (*skeleton*) para la identificación de los cajistas o de su modo de trabajar. Pero, si los cimientos son como los que acabamos de ver, claro está que aún queda lejos la hora de traer tales debates a la ecddótica cervantina.

⁷ Ignoro si tal opinión perfila o rectifica la noticia dada por P. Gaskell 1972, pág. 42, n. 8: «Current work by R. M. Flores suggests that the first edition of *Don Quixote* (prose, Madrid, 1604-5) was also set by formes».

mantenga a lo largo de un cuaderno y en contraste con los inmediatos (una excepción, pues, en el canon de Flores) puede delatar (aunque no atrapar) la mano de un solo cajista, pero también es perfectamente explicable *en dos que actúan en equipo*, según el sistema general en toda Europa en los tiempos de Cuesta⁸: pues un par de cajistas que se reparten formas y pliegos mal pueden no aprender uno del otro (sean o no maestro y aprendiz) y compartir ciertas costumbres, aunque difieran en otras, sobre todo cuando se hallan bajo la férula de un corrector con opiniones bien definidas (al final diré una palabra sobre ese gran olvidado en *The Compositors...*). Y si el rasgo ortográfico no ocurre con la nitidez exigible (la regla, ahora, en el canon susodicho) y no se aportan razones tipográficas, ¿cómo dar por sentado que el cuaderno es obra de uno y no de varios componedores?⁹

En cualquier caso, lo grave es que el deslinde previo efectuado por Flores, *al agrupar los materiales ortográficos sin tomar en cuenta otra unidad tipográfica que el cuaderno, prejuzga irremediabilmente los resultados*. Los rudimentos de la *textual bibliography* nos impiden asentir a lo que se predica sobre los cuadernos sin conocer la situación en lo relativo a pliegos y formas (vid. solo nota 25). Es duro decirlo, y, si no tuviéramos ordenadores, hasta lo sería pensarlo. Pero habría que compilar de nuevo todas las estadísticas de *The Compositors...* atendiendo a los pliegos y las formas (y aun medias formas) en que aparece cada alógrafo. No haberlo hecho ha sido empezar la casa por el tejado y dejar al relente a los vecinos.

2. En relación con los indicios ortográficos, Flores registra cuarenta y un ítem (*readings*; vid. n. 14) que ofrecen variaciones en distintos cuadernos, los cuales asigna en consecuencia a cuatro cajistas: *C*, *D*, *E* y *F*. A mi juicio, semejante conclusión no está debidamente respaldada ni por los ítem elegidos, ni por el número y la distribución de las apariciones de cada uno, ni por el criterio mismo de atender a fenómenos gráficos de la índole de los rastreados.

No obstante, antes de abordar la *quaestio disputata*, creo inexcusable insistir en que para resaltar los puntos flacos de la monografía de Flores voy a servirme de la información que él proporciona y moverme en el terreno que él acota. En principio, pues, manejo el cuadro de «Principal orthographic

⁸ Véase el importante artículo de J.-Gilmont (1980).

⁹ Es precaución de manual que «without additional information (e.g., on methods of imposition) judgements of compositorial attribution based on spelling should be somewhat tentative» (D. C. Greetham 1994, pág. 284). Como es ya de manual el *caueat* de P. Gaskell 1972, pág. 350: «to be effective, spelling analysis must be more than a matter of spotting two or three characteristic spellings for each supposed compositor and counting their appearances. Although A might characteristically set 'doe', 'goe', and 'here', while B set 'do', 'go', and 'heere', this does not prove that where not other compositors involved in setting the text alongside A and B whose spelling preferences in these words happened to match those of A or B (or to be a mixture of the two), and whose identifiable spelling habits would have to be sought in other groups of words. It is therefore essential to include *all* the words of a text in a spelling analysis, not merely a selection of them», etc., etc.

variants...» inserto en las páginas 7-9 como si fueran indiscutibles tanto la realidad de cada alógrafo que ahí se cataloga como la cifra de presencias que se le señala; asimismo, por vía puramente argumentativa, entro en el juego de asumir la premisa implícita y no demostrada de que cada cuaderno ha sido compuesto por un solo cajista. En el curso de mi enfadosa exposición, haré unas cuantas observaciones que ponen en duda esa realidad y esa premisa (baste remitir a las notas 19 y 25), pero aquí no me propongo generalizar tales reparos más allá de los casos específicos que indico, ni aplicar el método o los retoques metódicos que estimo apropiados para acercarnos a algunos de los objetivos perseguidos en *The Compositors...*, sino solo subrayar que los datos y las interpretaciones de Flores no son válidos ni siquiera de acuerdo con sus propios parámetros.

Vayamos, sin más, a la *quaestio* anunciada, y, a beneficio de la brevedad, fijémonos especialmente en el presunto tipógrafo a quien Flores, distinguiéndolo «through his spelling preferences rather than through his fount» (pág. 11), designa como *E*, y a quien atribuye los cuadernos ¶¶, I-K, M-N, Q-R, V, Y, Bb, Ff, Kk, Nn, * y **, y valora como el más «responsible with his copy» (pág. 87) y «a reliable workman» (1984, pág. 305).

Si nos vamos al mentado cuadro de «Principal orthographic variants...» y pretendemos comprobar las aludidas preferencias ortográficas de *E*, de ningún modo hallamos lo que se nos promete. Tomemos el primer ítem que aduce Flores: *a cauuallo*, separado, y *acauuallo*, junto (TABLA 1). Cuando el sintagma sale en esos cuadernos, el supuesto *E* oscila desenvueltamente entre ambas posibilidades: en I y M, escribe *a cauuallo*, respectivamente, tres y dos veces (todas); en N, una *a cauuallo* y cinco *acauuallo*; en KK, una *a cauuallo* y dos *acauuallo*; y en NN, una *a cauuallo* y otra *acauuallo*.¹⁰ Pasemos al segundo ítem: *a pie* y *apie* (TABLA 2). En I, M, Q, V, Bb y *, hay sendos usos de *apie*; en N, dos de *apie* y uno de *a pie*; en KK, uno de *a pie*. Sigamos hasta el tercero. En siete de nuestros cuadernos, se dan una o dos presencias de *ahi* en solitario; en dos cuadernos, K y M, únicamente de *ay*, y en otro, N, una de *ahi* y otra de *ay*.¹¹

Tres cuartos de lo mismo sucede con demasiadas de las «orthographic variants» que atañen al hipotético *E*: si los cuadernos son suyos en opinión de Flores, no muestran la regularidad gráfica que Flores presume para

¹⁰ Como ensayo de las precauciones que entiendo necesarias cuando uno se vale de los datos de *The Compositors...* (aunque aquí, como he dicho, yo no las adopte más que de modo ocasional, para atenerme, dialécticamente, a sus propias coordenadas), he repasado sobre los ejemplares de la Biblioteca Nacional y de la Real Biblioteca los cuadernos en que Flores registra vacilación entre los alógrafos de ese primer ejemplo, *a cauuallo* y *acauuallo*. En N (4, 4^v [dos veces], 5 [otras dos] y 6^v), no he sabido encontrar *a cauuallo*, separado; en Kk1^v (dos veces) parece darse junto si se contrasta con el caso de Kk8^v, que corresponde a la otra forma del pliego interno; solo en Nn6 (dos veces) la distinción me resulta clara. Sabiendo cuán normal es «types ... being displaced during the running off of the formes» (Flores 1988, I, pág. xxv, con excelentes ejemplos) y conociendo las maneras usadas antiguamente en la justificación de las líneas, se me antoja inconcebible que Flores haya recurrido a esa y otras formas similares.

¹¹ Buscando en los cuadernos en teoría ajenos a *E*, para mejor hacernos cargo de la situación, vemos exclusivamente *ahi* en A (una vez), D (dos), O (cuatro) y MM (uno), y exclusivamente *ay* en E (una) y Hh (otra), mientras en C coexisten *ahi* (una) y *ay* (dos) al tiempo que en H empatan a una; en Z, en fin, no nos tropezamos sino con *ai* (TABLA 3).

atribuírselos.

Ocorre más bien que los materiales que Flores alega hablan a menudo en sentido clamorosamente opuesto al que nos asegura él. Con una sola excepción, *huesped* se escribe así a lo largo de todo el primer *Quijote*, incluidos los cuadernos I-K, N-M y los restantes ahora sobre la mesa: la excepción es Kk, donde encontramos siempre (dos veces) *guesped*. Cosa similar ocurre con *Luscinda*: contra Ff, Kk y Nn, el único cuaderno con *Luszinda* (trece veces, todas, en V) es para Flores también de E. Salvo en los cuadernos N, X e Y, *Reyno* va siempre con mayúscula; pero en N, lleva dos veces mayúscula y una minúscula, y en Y siete (todas) minúscula.

Según los datos de Flores, pues, el mismo cajista puede componer cuadernos en que alterna al acaso los dos alógrafos que sin embargo se quieren clasificar como distintivos y cuadernos en que mantiene uniformemente solo uno de los dos que comparecen en el conjunto que el estudioso le imputa. Estoy convencido de que así podía ocurrir efectivamente, y, como decía, no ya en cuadernos, sino en pliegos, formas y páginas; pero, entonces, claro está (e incluso bordea la perogrullada) que los planteamientos de nuestro industrial cervantista son incongruentes e inválidos por definición.¹²

Con todo, no es meramente cuestión de coherencia de criterios en ese punto: cambiando de perspectiva no corroboramos mejor las conclusiones de Flores. A decir verdad, de las formas que nota, apenas media docena se usan con exclusividad en los cuadernos atribuidos a E, y no también en otros cuadernos o concurriendo con otras formas en los supuestos cuadernos de E: *alcayde* (frente a *Alcayde*), *alua* (*Alua*), *capitan* (*Capitan*), *Ciudad* (*ciudad*), *comissario* (*Comissario*), *general* (*General*) y *subjeto* (*sujeto*).¹³ Pero no es únicamente que esas formas exclusivas alcancen una cifra a todas luces tan pequeña, sino que las «variants» laboriosamente contadas por Flores para cada una son a su vez tan parvas en aparición a lo largo del *Quijote* de 1604, que pueden despreciarse con toda tranquilidad.

Flores, así, señala seis casos de ‘alcaide’ (dos *alcayde* en I, y sendos

¹² Por otro lado, y limitándonos a un ejemplo desnudo (pero véanse además las notas 15, 17 y 19), ¿qué pensaremos cuando en el folio 14 (B6), línea 14, del tomo de 1604 leemos

acauallo, y tres moços de mulas *a pie*. *A penas* los...,

y en la nueva composición que hubo que hacer para tres formas del cuaderno B (como se explica el capítulo II de *The Compositors...*) encontramos

a cauallo, y tres moços de mulas *apie*. *Apenas* los...,

mientras en la segunda edición de Cuesta, en 1605, vemos

a cauallo, y tres moços de mulas *a pie*. *A penas* los...?

¿Qué pensaremos, si se nos asegura (pág. 35 y 77 sigs.) que tanto la nueva composición de 1604 como el cuaderno B de 1605 los hizo el cajista F, quien, según Flores (pág. 7), se caracteriza por escribir invariablemente *a cauallo*, sí, y también por superponer *a penas* y *apenas*, pero asimismo por traer siempre *a pie*?

¹³ La formulación de Flores no hace justicia a los hechos: «in these gatherings [supuestamente de E] the readings *apenas*, *efecto*, *Princesa*, *subjeto*, and *bazia*, are the only forms used, and ... *alcayde*, *alua*, *barbero*, *capitan*, *comissario*, *cura*, *general*, and *sol*, are, unlike the readings *Ciudad* and *Insula*, never capitalized» (pág. 11). Habría que especificar que, salvo las que menciono en el texto, todas las demás formas aquí enumeradas por Flores son comunes a cuadernos que él considera de otros cajistas.

Alcayde en A, B, C y Gg) y de ‘alba’ (un *alua* en M, al igual que en Bb y Kk; un *Alua* en B y dos en L); diez de ‘general’ (un *general* en N, otro en Bb y tres en Ff; cinco *General* en Gg); once de ‘comisario’ (seis *comissario* en N; cuatro *Comissario* en O y uno en X); dieciséis de ‘sujeto’ (un *subjeta* en N, Q, V y Bb; uno o dos *sujeto* en A, B, E, G, H, T, Z, Ee, Oo y Qq). Solo un par de las formas según Flores peculiares de *E* sobrepasan esas cotas mínimas gracias a las razones argumentales que introducen en V once muestras de *Ciudad* y en Kk trece de *capitan*, pues, por lo demás, las apariciones de las voces correspondientes no salen del mismo modesto orden de cosas y nunca pasan de cuatro en un cuaderno.¹⁴

No son, fuerza es concederlo, números ni proporciones suficientes: ni en general ni menos dentro de los presupuestos de Flores. Para achacar a *E* los cuadernos que le achaca, no le duelen casos como los de *Luszinda*, ni que *ymagino* se lea seis y tres veces en I-K, y una y una en M-N, en tanto *imagino* es exclusivo en R (cinco veces), Bb (dos), Kk (dos), Nn (cuatro) y * (una), e *imagino* e *ymagino* coexisten en Q (tres y una) y V (seis y una) (TABLA 4). Tampoco le importan ni los ocho *a cauallo* en parejas con ocho *acauallo* y demás indecisiones arriba reseñadas, ni otras igualmente obvias como *habito* y *abito*, *hermandad* y *Hermandad*, etc.¹⁵ Pero, entonces, ¿cómo y por qué debemos dar valor grande ni chico a algún *alcayde* o algún *alua* presunta-

¹⁴ He revisado ocasionalmente los números de Flores y hallado algún yerro menor (en Z hay cinco y no cuatro *Capitan*, y en Gg, cuatro y no tres). En todo caso, contrastarlos no es sencillo, porque en la pág. 6 se indica en general: «The number of occurrences grouped under any given reading *could*, and often *did* [cursiva mía], include feminine, masculine, and verbal forms, plurals, derivatives, substantives, adjectives and/or adverbs derived [*sic*] from the readings noted»; pero nunca se detalla la lista completa de las formas tomadas en cuenta, de modo que, por ejemplo, en ‘capitan’ no hay medio de saber sin verificarlo personalmente (!) si se atiende o no a *capitana* y *capitanes* (sobre que tampoco es lo mismo, digamos, «la historia del gran Capitan Gonçalo Hernandez de Cordoua...» que «la sagacidad de vn valiente, y entendido capitan»), ni en ‘imagino’ si se incluyen *imagen* e *imágenes*. En esas condiciones, y dada la pequeñez de la cifra de diferencias que suele aceptar como valedera, Flores escapa a veces a cualquier control.

¹⁵ El único intento por parte de Flores de salvar las discrepancias entre cuadernos se hace en la pág. 11 a propósito de ¶ y ¶¶: «they were the last gatherings set...; consequently, the spellings of these gatherings do not always agree with the spellings used by their compositors when they began their job». En trabajos posteriores, añade y repite una observación sobre «the clear-cut change that compositor *E* made in the first edition of *Don Quixote*, Part I from the form *sospirar* to *suspirar* (*sospirar*, gatherings I [one occurrence], M [1], N [1], and Q [1]; *suspirar*, gatherings R [2], V [7], Bb [1(*sic*)], Kk [1], and Nn [1]). In this instance the dominant compositorial spelling is *suspirar*, not only because there are more occurrences of this form (12) than of the form *sospirar* (4), but also because the compositorial spelling appears in the last gatherings set by compositor *E*, when he was already used to Cervantes’s handwriting and it was easier for him to impose his own spellings over and above those of his printer’s copy» (1984, págs. 288 y 290, n. 9; 1981, pág. 16, n. 9). El razonamiento, caro a Flores (cf. notas 17 y 19), viene de la bibliografía shakespeariana (donde «many ... explained that while a compositor would impose his own spellings when his copy was easy to read, he might more likely to reproduce the spellings of less legible copy»; baste el resumen de P.W.M. Blayney, 1991, pág. 10), y resulta como mínimo controvertible (y ha sido de hecho harto controvertido): nada obsta a pensar que cuanto menos entendiera el cajista la caligrafía del manuscrito, con más libertad aplicaría sus propios gustos en las minucias ortográficas, desentendiéndose de los usos del autor (vid. las conjeturas del propio Flores sobre *F*, págs. 35, 77-82 y 85, y la anterior n. 12; y Flores 1986, pág. 296).

mente de *E* junto a uno o dos *Alcayde* o *Alua* de otros asimismo presuntos cajistas? Por las páginas con dobles grafías, podemos tener la seguridad de que un componedor, sea *E*, *F* (pág. 9, n. 1) o cualquiera a quien Flores haga intervenir en el primer *Quijote*, cambiaba de *spelling* sin asomo de problemas;¹⁶ y si falta hiciera impugnar las escasas y mínimas regularidades que él presenta como singulares de *E*, ¿sería arriesgado cargárselas a dos o más cajistas con un mismo uso ortográfico?

Así cabe hacer incluso con el ítem en principio más prometedor para Flores de los cuarenta y uno que enfila: «the forms of the past indicative and future and past subjunctive of the auxiliary verb *haber*» (pág. 11). El doblete de *huuo* (uno) y *vuo* (dos) en Kk impide contar *vuo* entre las grafías en rigor exclusivas de los cuadernos asignados a *E*, pero debe subrayarse que solo *vuo* figura en los restantes que en *The Compositors...* se reputan por suyos,¹⁷ y que los alógrafos de ‘hubo’ se extienden a lo largo de casi todo el *Quijote* de 1604 con una asiduidad de entre uno y diez por cuaderno (con cuatro de media) (TABLA 5).

Téngase en cuenta que *huuo* y *vuo* corresponden a unos tiempos verbales con una fisonomía más singular y con una presencia extraordinariamente más regular y más alta que cualquiera de las palabras entresacadas por Flores.¹⁸ Son alógrafos, por tanto, en relación con los cuales se entiende que los componedores desarrollaran un uso más estable, más asentado. La solitaria infracción de Kk a la norma de que en un cuaderno se halle solo *huuo* o *vuo*, precisamente por aislada, habla a favor de que cada cajista no empleara

¹⁶ Con más razón que en otras ocasiones, refunfuñaba el cascarrabias de Mateo Alemán: «aquí veremos impreso con *j* lo que allí con *g*, y por ventura uno y otro en cuatro renglones» (*Ortografía castellana*, pág. 48).

¹⁷ No obstante, en otro capítulo se defiende que *E* modificó *vuo* para hacerlo *huuo* siete de las diecisiete veces que los tiempos con *hub-* se leen en los cuadernos V-LI de la segunda edición madrileña de 1605; al respecto, Flores comenta: «although compositor *E*'s own spelling was with initial ‘h’, he was not necessarily bent on altering the spellings of his copy. These seven change arose in all probability because compositor *E* was setting from a printed book and, because of the legibility of the copy, he was subconsciously bound to make more changes. This did not happen in the first edition because he had had the less legible manuscript to copy from, and he was led to reproduce the original spellings more faithfully» (pág. 81). En otro momento explica: «Whereas there are only three hundred and thirty-seven textual variants between copies of family groups A and B [es decir, entre las dos composiciones de algunos pliegos; cf. arriba, n. 12] (less than ten variants per page), there are fourteen hundred and fifty-four variants between the first and second Madrid editions, approximately forty variants per page» (pág. 36); y en ambos casos los cajistas trabajaban «setting from a printed book».

¹⁸ La desinencia *-a(e)is* o *-a(e)ys*, sobre la que vuelvo más abajo, pide, naturalmente, cómputo aparte.

¹⁹ Para Flores, el *vuo* de Kk sería un caso de fidelidad a la escritura del autor, fidelidad distintiva de *E*, conforme al criterio que veíamos expuesto en las notas 16 y 17: a menor legibilidad, mayor respeto a los pormenores ortográficos del original. De ahí, si no me he perdido en algún recodo, una de las dos conclusiones fundamentales de *The Compositors...* sobre la escritura del autor: «that Cervantes wrote [*vuo*] without initial ‘h’» (y, por otra parte, «*Dulcinea* and not *Dulcinea*», págs. 88-89). Pero si la regularidad de *vuo* en unos cuadernos y de *huuo* en otros se entiende, por su misma constancia, como una costumbre casi anómalamente bien arraigada en los cajistas, el único *huuo* de Kk (*huue* en Kk7^v, frente a *vuieron* en Kk5 y *vuo* en Kk6^v) mal se deja concebir sino como determinado por el modelo del manuscrito. A no ser que se considere, también contra Flores (1980), que el pliego interno y el pliego externo se deben a dos tipógrafos.

habitualmente sino una de las dos variantes.¹⁹

Uno puede creer, pues, que es correcta la interpretación de Flores al identificar a *E* de acuerdo con la comparecencia de *vuo*, y acaso tuviéramos que concedérselo si llegara flanqueado de un número respetable de formas no menos frecuentes y con un reparto coincidente. Pero ocurre exactamente al revés: en apoyo de la posible calidad distintiva de *vuo*, solo existen los dos *alcayde*, los tres *alua* y demás menudencias recién repasadas.

Ahora bien, los cuadernos que traen *vuo*, si no muestran ningún otro paralelismo gráfico de relieve, sí están en desacuerdo en un particular cuya persistencia y volumen numérico se aproximan a los de 'hubo'. Volvamos a echar un vistazo a la familia de 'imaginar' (cf. n. 14), pero ahora no solo en los cuadernos que Flores concede a *E* (TABLA 4), sino en la totalidad del volumen (TABLA 6). Las grafías en pugna están presentes en tantos cuadernos como 'hubo', y son además las únicas que se le acercan en la cantidad de apariciones (168 y 125). Salvo en los cuadernos con *vuo*, la unanimidad es casi absoluta a favor de *imagino*: solo se resquebraja en dos casos de vacilación, y aun así con abrumadora preferencia por la versión mayoritaria (seis *imag.* y un *ymag.* en A, uno y uno en C). Los cuadernos con *vuo*, por el contrario, son los únicos que difieren conspicuamente entre sí: la *y*- se instala triunfal en I, K, M y N, concurre con *i*- en Q y V, y es vencida en R, Y, Bb, Kk, Nn, * y **. ¿A qué carta quedarnos?

Confesemos nuestra inseguridad. A falta de más convergencias y a la luz de las continuas contradicciones gráficas del *Ingenioso hidalgo*, la distribución de *vuo* puede reflejar tanto la norma personal de uno como la costumbre coincidente de dos (y en teoría más de dos) tipógrafos, en particular si trabajaban por parejas y uno era el regente de la imprenta o estaba enseñando al otro (el propio Flores, en 1981 y 1984, se complace en especular acerca del *Quijote* de 1615 y de las *Novelas ejemplares* como obras «of a compositor and his apprentice»). Los avatares de 'imaginar' no nos inclinan decisivamente a un lado ni a otro. Las formas en debate no son de gran enjundia, y solo en dos cuadernos (I y K) *ymagino* descuella claramente, mientras en cuatro se baraja con *imagino*... Aún le daremos otra vuelta al asunto. Pero mientras es cierto que el conjunto de los materiales no respalda con la solidez exigible la eventualidad de que *vuo* sea la marca de un solo componedor, la disconformidad de los cuadernos con *vuo* en cuanto a la ortografía de 'imaginar' podría darle a la balanza un suave empujón hacia la hipótesis de más de un cajista.

Las variaciones recién ojeadas se me ofrecen, pues, como relevantes, pero no resolutorias, o no, desde luego, en la dirección unívoca de Flores. Más claro se me antoja, como sea, que la inmensa mayor parte de las mudanzas de ortografía que se dan en los otros ítem alegados por Flores han de valorarse como accidentales, o, a gustos, como no reducibles a ninguna pauta inteligible. Nos acercamos aquí a uno de los problemas de fondo, que, sin embargo, no son hoy los míos. Si adoptáramos los criterios de *The Compositors*..., tendríamos que concluir que la relación del 27 de agosto de 1590, la certificación del 8 de agosto de 1592 y el memorial del 3 de diciembre siguiente, todos de autenticidad inobjetable, no los escribió Cervantes «por estos pulgares», porque en la primera pone *comisario* y en los segundos

Comisario, o porque tanto en la relación como en el memorial, y a distancia de pocas líneas, escribe unas veces *Proueedor* y otras *proueedor*.²⁰ O nos veríamos obligados a dar por fantasmagóricas comedias de Lope de Vega que nos constan de puño y letra del Fénix, porque, mientras el *Quijote* se iba redactando, *alcalde* y *Alcalde* se codean en *La corona merecida* (1603), *capitan* y *Capitan* en *Carlos V en Francia* (1604), o porque en *El cuerdo loco* (1602) y en autógrafos de todas las fechas compiten entre sí sin orden ni concierto *historia* y *ystoria*, *çepetro* y *cetro*, *-eys* y *-eis*, y muchísimos mas que los cuarenta y un ítem o, si se prefiere, el entero repertorio de categorías que Flores alinea.²¹

No debiera ser necesario alargarse sobre cosas tan sabidas como la extrema libertad y aun anarquía en las escrituras personales de hacia 1600. Si las rozo ahora no es tanto para negar de raíz la validez del método de Flores como con el fin de apuntar que los baremos admitidos en *The Compositors...* para el deslinde de cuadernos «with differing orthography» (pág. 9) nos muestran, en sustancia, oscilaciones *menores* que las que se nos ofrecen como corrientes en la práctica individual de la época,²² y, tan tenues, que a nuestro propósito bien pueden obedecer al azar.

En efecto, la mayoría de las disparidades que llevan a Flores a asignar

²⁰ Cf. M. Romera Navarro (1954), pág. 15, § 8; y véase arriba, págs. 69-70.

²¹ Los varios manuscritos lopeveguescos publicados posteriormente en facsímil o en transcripción paleográfica no han hecho sino corroborar el dictamen de don José F. Montesinos: «Apenas puede rastrearse en ninguno de los autógrafos examinados, ya que no una norma, siquiera una costumbre ortográfica» (*El cuerdo loco*, Madrid, 1922, pág. 139).

²² Flores parece suponer que, «just as each one of the compositors of the first edition of *Don Quixote*, Part I, had a characteristic orthography that identified and separated him from the other compositors», también Cervantes la tenía, y aun de superior estabilidad, porque el novelista «was not copying from anyone else's manuscript whose alien orthography could have surreptitiously crept into his writing» (pág. 17). Si lo primero está en cuestión, todos los indicios desmienten lo segundo; y todavía más: la proposición es un puro anacronismo. Los autógrafos cervantinos, de cuya existencia Flores deliberadamente jamás quiere darse por enterado (pues jamás cita ni originales, ni facsímiles, ni ediciones), muestran un pandemonio gráfico sin parangón entre los autores del Siglo de Oro (al comentario de Romera-Navarro, pág. 2, súmese en particular D. Eisenberg 1983, págs. 22-23), y es del todo absurda la pretensión (pág. 88) de equiparar a nuestro «ingenio lego» con el harto escrupuloso Calderón (quien, sin embargo, en una sola pieza escribía 'saber' veintidos veces con —v—, diecisiete con —b— y treinta y cuatro con —u—; D. W. Cruickshank 1973, pág. 93, n. 9). No es «unlikely», sino todo lo contrario, «that Cervantes could equally well have written *trahia*, *traía* and *traya*, *aora*, *agora* and *ahora*, or *barbero*, *Barbero* and *baruero*» (pág. 88), pues es cierto que, como los cajistas del *Quijote*, también escribía *harriero* y *ar(r)iero*. Pero es que además, como apuntaba, la simple proposición de que Cervantes o cualquier coetáneo suyo tuviera una ortografía más regular que un profesional de la imprenta es decididamente anacrónica: salvo para cuatro excéntricos como Mateo Alemán o el maestro Correas, la ortografía (y no hablemos del capítulo de la puntuación) era entonces cosa propia de los tipógrafos, a ellos se la confiaban los autores (vid. *El texto del «Quijote»*, II; hasta en la cultísima Italia en que Miguel se formó, era costumbre «lasciare la cura della ortografia allo stampatore»: Giovan Battista Gelli, *apud* P. Trovato 1991, pág. 11) y ellos fueron quienes consiguieron la relativa normalización vigente antes de la Real Academia Española. Dado nuestro enfoque actual, subordinado al de Flores, la cuestión apenas nos concierne aquí, salvo para remachar que en todo caso la influencia del original usado en la imprenta (autógrafo de Cervantes o no) hubo de ser una fuente de inseguridad gráfica para el cajista.

cuadernos contiguos a distintos cajistas se concretan en números tan bajos, que no es hacedero tomarlos en consideración. Que en un cuaderno se halle la grafía *apenas* y en el siguiente aparezca *a penas* (o viceversa) no es un dato significativo (aparte otras consideraciones) cuando nos movemos en cifras absolutas y proporciones relativas tan raquíticas como en ese caso (TABLA 7): dos (D) y una (E); una (H) y una (I); una (L) y dos (M); una (Cc) y dos (Dd); una (Ee), una (Ff) y una (Gg); tres (Kk), una (Ll) y una (Mm). Esas son, sin embargo, las cuantías de «variants» que con más frecuencia sirven a Flores para marcar las fronteras entre cuadernos: sobre todo, y con mucho, *una junto a dos* y *una junto a una*. Otro tanto encontraremos sin ningún esfuerzo en unas pocas páginas de Cervantes o de Lope, y, desde luego, dentro de un solo cuaderno del *Quijote* de Cuesta. Otro tanto, digo, y, aquí, según las noticias que da Flores, todavía más, porque al punto descubrimos cuaderno tras cuaderno en cuyo interior las «variants» alternan entre tres y cinco, tres y seis, cuatro y seis, cuatro y diez, etc., etc.,²³ con vacilación que no le impide endosar tales y cuales cuadernos a tal o cual componedor, por más que exactamente los mismos cálculos le decidan en otro momento, a veces en el ámbito del mismo ítem, a distinguir entre el cajista Fulano y el cajista Zutano.

Es cierto que hay una minoría de casos en que un número superior de divergencias gráficas parece asentar una linde entre dos cuadernos inmediatos. Pero, con cuanto llevamos ya visto, ¿cuál podría ser el volumen de tales divergencias que diera significado al hecho desnudo de que están ahí? Creo difícilísimo, y quizá irrealizable, determinarlo. Volvamos sobre los primeros ejemplos de Flores. Dos *a cauallo* en M y uno en O le hacen trazar sendas divisorias respecto a N, que según él (cf. n. 10) trae cinco *acauuallo*, pero también un *a cauallo*; a continuación, separa el *apie* de V tanto del *a pie* de T como de los siete de X. En el párrafo anterior me he referido a la nula relevancia de los ‘uno a uno’ y ‘dos a uno’, pero ¿la tiene el ‘uno a cinco’ de N respecto a O... y a sí mismo? (Y, *ut supra*, de creer a Flores y concederle N a E, ¿el ‘tres a cinco’ respecto al uso de I?) ¿La tiene el ‘uno a siete’ de V y X? Con el trasfondo de una ortografía voluble y pobres recursos de composición, en V (como, a su manera, en T) ¿ha ocurrido que al cajista, que no obstante —supongamos— tiende a escribir *a pie*, le ha sido preciso justificar una línea (como en otras páginas ha podido faltarle una mayúscula o escasearle una letra), se ha atenido al original, ha cometido una errata...? Imaginemos aún que en X trabaja un tipógrafo que no tiene norma estable al respecto y que cuando se encuentra en el manuscrito con un uso aislado de ese sintagma lo escribe como le apetece o le conviene: ¿no es verosímil que si en un cuaderno da con él varias veces, a cortos intervalos, se incline por mantener la solución que ha adoptado al ponerse a la faena, sea porque entonces ha respetado el original, sea por ahorrarse el enfado de tomar infi-

²³ Repárese además en el reparto de las variaciones en el caso típico y breve de los cuadernos Ff (seis *cautiua*) y Ee (dos *cautiua* y cinco *captiua*): *capt.* (Ee1^v), *caut.*, *capt.*, *capt.* (Ee8), *capt.*, *caut.*, *capt.* (Ee8^v).

mas pero repetidas decisiones, sea porque haciéndolo se le vuelve luego más fácil la tarea de distribuir? Es inútil cualquier intento de acotar esas posibilidades (y tantas más): podemos habérmolas igual con uno que con dos componedores. No sabemos si conferir o no conferir sentido a la divergencia.

En esa irresoluble perplejidad nos sumen las cuentas de Flores. Para los ítem que ha seleccionado, dos cifras bajas seguidas, las más normales, no tienen ningún poder de convicción. Una alta junto a una baja (dos *Capitan* en Ii, trece *capitan* en Kk) disuelve la heterogeneidad en la insignificancia de la menor: ¿es la baja regla propia o excepción trivial a la regla de la alta? Dos vecinas relativamente altas (siete *gigante* en CC y ocho en Ee, cinco *Gigante* en Dd) no implican distinta proporción que dos bajas, sin sacarnos de los márgenes de arbitrariedad entonces usuales, y nos retrotraen a la aporía de los cajistas que emplean en un cuaderno «variants» que Flores considera discriminadoras: en algunas ocasiones, con el agravante de que un cuaderno en contradicción consigo mismo se pretende desligar del siguiente en gracia a una sola grafía, pese a que ambos comparten la otra en igual medida (en Y, cinco apariciones de *Princesa*; en X, seis de *Princessa* y cuatro de *Princesa*).

¿Quiere ello decir que las discordancias en cuestión nunca suponen de suyo pluralidad de tipógrafos? Naturalmente que no, de ningún modo. Quiere decir que con los datos y la práctica de Flores no tenemos medio de averiguarlo. Es verosímil, y aun probable, que en más de un caso el cambio de una «variant» a otra, de cuaderno a cuaderno, se deba al cambio de tipógrafo (o equipo de tipógrafos): así se dejan entender ‘hubo’, con menos contundencia ‘imagino’ y tal vez algún otro ejemplo.²⁴ Pero no solo somos conscientes de que las noticias que se nos dan en *The Compositors...* carecen de valor mientras no sepamos qué ocurre en cada pliego y en cada forma:²⁵ también hemos comprobado hasta el bostezo que ni las irregularidades propuestas por Flores implican necesariamente diversidad de *compositors*, ni las regularidades identidad. Los albures en juego son demasiados.

Aludía arriba a algo tan obvio como es el hecho de que múltiples cajistas, trabajando o no por parejas, pudieron y debieron coincidir en múltiples usos ortográficos, unas veces porque habían hecho suya alguna de las varias posibilidades que permitían las costumbres de la época, y otras, dado el des-

²⁴ Uno plausible se dirían los once *jaula* de Nn frente a los diez *xaula* de Oo (Flores asimila al sustantivo los verbos *enjaular* y *desenjaular*). Pero, cuando se contempla más de cerca que en la muda tabla de la pág. 8, la plausibilidad se atenúa, porque Pp, el único otro cuaderno que contiene la palabra, admite tanto *jaula* (dos) como *xaula* (una). Frente al amplísimo predominio de *-a(e)ys*, son interesantes diez, veinte y seis *-a(e)is* casi exclusivos en F, G y H, pero (amén de que Flores se los adjudica al mismo tipógrafo de Hh, con solo *-a(e)is*, tres veces) también ambas formas concurren en Ee (seis y dos), Mm (tres y seis) y Qq (dos y cinco); cf. n. 35.

²⁵ Pese a que ahora estoy intentando discurrir sin salirme de las premisas de Flores, he hecho un par de calas al efecto y observado, por ejemplo, que en Mm hay diecisiete presencias de *Luis* y una de *Luys*, pero *Luys* está en 2^o, y, salvo dos veces en 7, todos los otros casos de *Luis* (3, 4, 4^v y 5) ocurren en el pliego interno. No nos hallamos, pues, ante un cuaderno con diecisiete apariciones de *Luis* y una de *Luys*, sino con un pliego que vacila (como vacila ‘cautiva’ en una plana; vid. n. 23) y otro de grafía uniforme.

barajuste de tales costumbres, por pura casualidad. Es de sentido común que, si un componedor muda de grafía en el curso de una misma plana, con igual facilidad la mudará en otro momento, al empezar una nueva unidad tipográfica; y según sean las circunstancias en que le salta a los ojos un determinado término lo reproducirá uniforme o no uniformemente.

En las imprentas con corrector menos estricto, la ausencia de normas tuvo que llevar no pocas veces a la adopción *transitoria* de grafías ‘regulares’. La libertad y la versatilidad también acaban por ser incómodas. Ante la comparecencia de una palabra que para él admite más de una forma, a un componedor que no sea un botarate se le plantea una pequeña duda y ha de hacer el pequeño esfuerzo de optar por una alternativa. Es comprensible que no lo desaproveche, y, si la palabra retorna en la misma sesión de trabajo, renueve, ya sin ese pequeño esfuerzo, la alternativa elegida. Pero como por la falta de criterios fijos la decisión era ocasional e intrascendente, pronto quedaba olvidada, y no había impedimento para adoptar una distinta al retomar la labor después de una interrupción: sobre todo, al principio de otra forma, de otro pliego, de otro cuaderno o de otra jornada.

Los factores aleatorios son, repito, demasiados, y no es problemático que los elementos de distorsión que hemos venido señalando hubieron de superponerse a menudo y a los ingredientes psicológicos se les agregaron las constricciones materiales (no era insólito que conviniera escatimar determinadas letras o parar la composición de una forma por falta de tipos hasta que se distribuyera otra) y las contingencias en el reparto de la tarea. Los cuarenta y un testigos aportados por Flores ni bastan ni valen. La inconsecuencia ortográfica de nuestros cajistas y del Seiscientos temprano no se deja conjugar con la poca o ninguna entidad de unos ítem en general de escasa presencia en el primer *Quijote* y cuyas «variants» son tan menguadas en las continuidades como en las discontinuidades.

3. He empleado antes la palabra *azar*. Era otra manera de recoger mi impresión de que esas continuidades y discontinuidades apuntadas por Flores no son ‘reales’, sino artificiales: es decir, no responden a una selección significativa de los datos, a una muestra del conjunto que deponga en el mismo sentido en que el conjunto lo haría, sino constituyen un exiguo repertorio *ad hoc*, que ilusiona a nuestro meritorio erudito con la creencia de que sobre semejante base puede alcanzarse una conclusión. Me pregunto en particular si la precaria elección del cuaderno como unidad a la cual se circunscribe el deslinde de las grafías no ha venido harto *a posteriori*, ante la imposibilidad de hacerlas hablar ningún lenguaje inteligible dentro del terreno más natural de los pliegos y las formas. Como me pregunto también si a Flores no lo habrá desencaminado seriamente el espejismo de *vuo*: animado por su distribución de apariencia regular, la ha tomado por seña de identidad forzosamente de un solo componedor y a partir de ahí ha desdeñado otras grafías y se ha concentrado en aquellas, normalmente microscópicas, cuyo reparto pudiera apuntalar tanto esa hipótesis (en un primer examen, no inaceptable) como otras conexas (así sobre la segunda edición de Cuesta); y en el curso de los ajustes necesarios para mantenerlas todas, a merced de unas «variants»

de hecho irreductibles a sistema, le han ido brotando otros tres cajistas más que dudosos.

Flores declara que «there are score of orthographic variants in Part One, but only forty-one readings and their forty-two spelling variants²⁶ were selected because the other variants have few occurrences, do not appear in adjoining gatherings, and/or could have been caused by foul-case types» (pág. 6). No podemos prestarle crédito: hay abundantes palabras, morfemas, sintagmas, con las condiciones requeridas.²⁷ Flores no nos da la menor idea de cuáles son en concreto los ítem que ha examinado y desestimado.²⁸ Tampoco tiene excesiva importancia, ante la evidencia de que no son todas las que están, y, en especial, de que mientras no estén todas las que son y en el lugar en que están (por debajo del falso marco del cuaderno) no cabrá reemprender con alguna esperanza de éxito la empresa aiosamente acometida en *The Compositors...*

En efecto, para ver un rayo de sol entre la selva salvaje de la escritura coetánea, solo podría tomarse en consideración el inventario y análisis exhaustivo de todas las grafías del *Quijote*. Solo la ley de los grandes números, la estadística aplastante, valdría, quizá, como prueba de convicción.²⁹ Pero el paso inicial y más arduo en la tarea de un recuento total, que hace unos años hubiera sido de gigante, se convierte ahora en juego de niños con un ordenador y un programa que permita apreciar punto por punto la frecuencia y distribución de las variaciones ortográficas. Bastaría que el propio Flores pusiera a disposición de los cervantistas el texto informático que subyace a su edición semipaleográfica de la *princeps*,³⁰ para que la operación fuera tan sencilla, que ni aun habría necesidad de publicar la concordancia automáticamente aneja: con el texto informático y el *Data Basa Testuale* de Eugenio Picchi, cualquier filólogo estaría en condiciones de corroborar o discutir la interpretación que de los materiales ofreciera otro experto.

No es seguro, ni remotamente, que ese escrutinio completo diera resultados positivos, pero tampoco, creo, hay otro camino para acercarse a través de la grafía a los fines anhelados por Flores. La técnica del simple muestreo exige desentrañar cada ítem con un rigor filológico y un discernimiento tipográfico que no se alcanzan en *The Compositors...*, y difícilmente puede dar pie sino a conclusiones bastante más laxas y precarias. Con los cimientos y el andamiaje que ahí se ponen, no me parece lícito, en concreto, distinguir los cuatro cajistas que Flores distingue, adjudicándole a cada uno «a characteristic orthography» (arriba, n. 22), ni, por ahí, los cuadernos que les adjudica. Los materiales presentados no dan para tanto: insinúan posibilidades,

²⁶ «Forty-two», aclararé, porque 'ahí' ofrece tres posibilidades.

²⁷ Vid. solo los sondeos de J. M. Casasayas (1986), págs. 169-170.

²⁸ Compárese sin embargo la lista de «Important spellings variants between gatherings J-JJ, A-LI and *-** (Rr) of the first and second Madrid editions of *Don Quixote*, Part I» (págs. 82-85). No entiendo a qué se refiere Flores (1984, pág. 288) cuando habla de haberse basado «on frequently used words (*vuesa/vuestra, bolver/volver, mesma/misma*)».

²⁹ No es ninguna desaforada exigencia mía, sino el abecé de la *textual bibliography*; vid. arriba, n. 9.

³⁰ R. M. Flores (1988). Aparte la eliminación de todas las enmiendas, acertadas o no, se requeriría solo retocar las convenciones en la división de palabras y otros puntos menores.

sí, pero en continuo conflicto, sin la mínima firmeza necesaria para conjugarlas entre sí, avanzando de unas a otras.

Así, es más que verosímil, y hasta diría que seguro (pero por otras razones que Flores), que en la composición del *Quijote* en el otoño de 1604 se ocuparon varios tipógrafos. Es probable, además, que entre ellos los hubiera aferrados a *vuo* y partidarios de *huuo*. Si queremos hilar más delgado, como especulábamos antes, separaremos a los primeros en adictos a *ymagino* y favorables a *imagino*. Ni siquiera estas últimas grafías tienen la envergadura suficiente para hacernos poner la mano en el fuego, pero, a sentirnos optimistas y dar por bueno el reparto que sugieren, podemos pensar en tres cajistas: uno para I, K, M y N; otro para R, Y, Bb, Kk y Nn; y un tercero para los cuadernos con *huuo*. ¿Nos parecerá excesiva desproporción? Pues a conciencia o no tenderemos a rebajarla diciéndonos que detrás de los cuadernos de *huuo* deben estar varios tipógrafos: si a Flores le salen tres, a nosotros, si procedemos con igual ligereza, no tienen por qué no salirnos cuatro o cinco. ¿Son ahora demasiados? Pues al volver sobre Q y V, es decir, sobre los cuadernos que habíamos dejado en el alero porque la *y*- cohabita en ellos con la *i*-, quizá caeremos en la cuenta de que M y N traen una sola presencia de ‘imaginar’ con *y*-. Pero si descartamos Q y V por mezclar tres y seis *i*- con una *y*-, ¿por qué retendremos M y N? ¿Y qué haremos con K? ¿No será más prudente retroceder y contentarnos con un componedor para *vuo* y otro para *huuo*? ¿O bien...?

Podríamos tejer y destejer indefinidamente esa tela de Penélope, sin rematarla nunca, porque lo hace irrealizable la misma condición de las hebras. En cuanto pasamos de proponer, por el razonable indicio de *vuo* y *huuo*, que en el *Quijote* de 1604 intervinieron no menos de dos cajistas, estamos violando la frontera que nos marcan los datos de *The Compositors...* y embarcándonos en una mareante travesía entre Escila y Caribdis. Pretender mayores seguridades es despeñarse por una cascada de adivinaciones progresivamente más aventuradas. El aire ‘científico’ del método y el enorme esfuerzo de la aplicación no deben llamarnos al engaño de acoger sin más los resultados: incluso en los ejemplos más propicios, los planteamientos y los materiales de Flores resultan insuficientes para llegar a una conclusión pasablemente sólida.

Diré más: la apariencia ‘científica’ encubre de hecho una grave falta de atención a la verdadera complejidad de la historia. He advertido desde el principio que quería moverme aquí dentro de las coordenadas establecidas por Flores, y, por ende, me ha tocado la antipática tarea de mostrar que las hipótesis que defiende ni son congruentes con sus propias premisas ni resisten la confrontación con la «evidencia» que nos brinda. En cuanto ampliamos un poco la perspectiva para salirnos de tales coordenadas, descubrimos además que estábamos inmersos en un ámbito puramente artificial, sin apoyaturas en la realidad de la imprenta en los tiempos del *Quijote*.

Los cervantistas no ignoran que meta confesada de Flores es preparar una «old-spelling edition of *Don Quixote*» (pág. IX), «restoring Cervantes’s orthography» (1988, pág. XII) sobre la base exclusiva de las ediciones

³¹ Suscribo enteramente los comentarios de Daniel Eisenberg (1983), págs. 20-23.

principes, sin ningún otro auxilio (cf. arriba, n. 22). El empeño es quijotesco: grande, heroico, pero imposible, teórica y prácticamente imposible,³¹ no solo por las deficiencias de *The Compositors*... que hemos apreciado en la argumentación, sino también por faltas igualmente serias en la documentación.

Flores, en efecto, marca el acento en aseverar «a point which ... cannot be questioned. It is evident that the compositors ... used Cervantes's own manuscript as their printer's copy» (pág. 5). Pero no lo es, de ningún modo. En otro lugar he mostrado que el uso sistemático de la tipografía española hacia 1600 consistía en que el *original (printer's copy)* manejado en el taller fuera, no un texto autógrafo, sino una copia en limpio realizada *ad hoc* por un escribiente profesional. Un *corpus* de medio centenar de manuscritos me ha permitido señalar asimismo que la norma en esos *originales* era que el corrector de la imprenta revisase y retocase la ortografía empleada en tal copia —es decir, la ortografía del amanuense, no del autor—, e instruyera a los componedores sobre los criterios que debían seguir al respecto. Hasta recientemente, el tema ha estado inédito en la filología española,³² pero en otros terrenos, y en especial en Inglaterra,³³ cuenta con una rica tradición que debiera haber advertido a Flores de que todo su noble y hermoso edificio cervantino tenía que comenzar por el modesto cimiento de indagar cómo pudo ser la *printer's copy* de que se sirvió Juan de la Cuesta.

En la misma línea, pero tocando aun más de cerca las cuestiones que hemos venido abordando, toda la acción de *The Compositors*... tiene como únicos protagonistas a Cervantes y a los componedores, sin el menor papel para ningún otro. Es un error capital. En los días del *Quijote*, la grafía de un libro no era asunto del autor, desde luego (arriba, n. 22), sino de la imprenta, y dentro de la imprenta dominio indisputado del corrector.³⁴ Flores, no obstante, jamás menciona ni alude a ese aristócrata del oficio, ni recuerda para nada el nombre de Juan Álvarez, que si en 1595 ejercía el cargo en el obrador de Madrigal, bien podía seguir allí nueve años después. Pero, cuando se escudriñan materias que exigen hilar tan delgado como una minúscula divergencia ortográfica, ¿será discreto prescindir del intermediario decisivo que es el corrector entre el *original* y los cajistas? ¿Lo será la renuncia a preguntarse por la situación gráfica que revelan otros productos del mismo taller? Un maestro tipógrafo con la larguísima experiencia de Alonso Víctor de Paredes atestigua, por ejemplo: «Algunos la [y] ponen en medio de palabra, como en *hareys, poneys*..., mas en lo que imprimo o corrijo de ningún modo las permito».³⁵ Pues bien: frente a la abrumadora hegemonía de *-a(e)ys* en el *Ingenioso hidalgo* (cf. n. 24), ¿no sería oportuno considerar la posibilidad de que los cuadernos F, G y H, que no echan mano sino de *-a(e)is*, supongan, pongamos, la pasajera ausencia de un Juan Álvarez con criterio diametralmente opuesto al de un Paredes? ¿Cuántos filtros semejantes inter-

³² Por ahora remito a los estudios recogidos en el volumen *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid-Barcelona, 1999, y a P. Andrés Escapa, en prensa.

³³ Vid. últimamente H. R. Woudhuysen (1996), págs. 109-115, con excelente información.

³⁴ Doy testimonios en *El texto del «Quijote»*.

³⁵ *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, ed. J. Moll (1984), fol. 13^v.

pone la figura del corrector entre el *original* y «the compositors» de *The Compositors...*?

Nunca agradeceremos bastante a R.M. Flores haber sido el primero en indicar que algunos de los problemas que plantea la edición crítica del *Quijote* solo se dejan, no ya resolver, sino percibir cuando se contemplan con la óptica de la *textual bibliography*. Pero de tan admirable escuela no basta con adaptar simplemente tal o cual técnica: hay que aprender a conjugar muchas, y, sobre todo, a engazarlas todas en la concreta situación histórica en que se gesta cada libro.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrés Escapa, P., «Autores en la oficina del impresor», *Boletín de la Real Academia Española*, en prensa.
- Blayney, P.W.M., ed. *The First Folio of Shakespeare*, Washington, 1991.
- Casasayas, José M., «La edición definitiva de las obras de Cervantes», *Cervantes*, VI [2] (1986), págs. 141-190.
- Cruikshank, D.W., «The printing of Calderon's *Tercera Parte*» (1970), en *The Comedias of Calderón. A facsimile edition prepared by D.W. Cruikshank and J.E. Varey with textual and critical studies*, I, Gregg International y Tamesis Books Limited, Westmead y Londres, 1973, págs. 117-141.
- Eisenberg, Daniel, «On editing *Don Quixote*», *Cervantes*, III:1 (1983), págs. 3-34.
- Flores, Robert M., «El caso del epígrafe desaparecido: Capítulo 43 de la edición príncipe de la Primera Parte del *Quijote*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVIII (1980), págs. 352-60.
- Flores, Robert M., «The Compositors of the First Edition of *Don Quixote*, Part II», *Journal of Hispanic Philology*, VI (1981), págs. 3-44.
- Flores, Robert M., «The Setting and Printing of the First Edition of Cervantes's *Novelas ejemplares*», *Studies in Bibliography*, XXXVII (1984), págs. 281-306.
- Flores, Robert M., «A Tale of Two Printings: *Don Quixote*, Part II», *Studies in Bibliography*, XXXIX (1986), págs. 281-296.
- Flores, Robert M., ed., Miguel de Cervantes, *Don Quixote de la Mancha. An Old-Spelling Control Edition Based on the First Editions of Parts I and II*, University of British Columbia Press, Vancouver, 1988, 2 vols.
- Gaskell, Philip, *A New Introduction to Bibliography*, Oxford at the Clarendon Press, Oxford, 1972.
- Gilmont, Jean-François, «Printers by the Rules», *The Library*, Sixth Series, II (1980), págs. 129-155.
- Greetham, D.C., *Textual Scholarship. An Introduction*, Garland, Nueva York-Londres, 1994.
- McKenzie, D.F., «Printers of the mind: some notes on bibliographical theories and printing-house practices», *Studies in Bibliography*, XXII (1969), págs. 1-75.
- Moll, Jaime, «Correcciones en prensa y crítica textual: A propósito de *Fuente*

- Ovejuna*», *Boletín de la Real Academia Española*, LXII (1982), págs. 159-171
- Moll, Jaime, ed. Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, El Crotalón, Madrid, 1984.
- Montesinos, José F., ed. Lope de Vega, *El cuerdo loco*, vol. IV de *Teatro antiguo español*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1922.
- Rojas Garcidueñas, José, ed., Mateo Alemán, *Ortografía castellana*, El Colegio de México, 1950.
- Romera Navarro, Miguel, *Autógrafos cervantinos*, University of Texas Press, Austin, 1954.
- Trovato, Paolo, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Il Mulino, Bolonia, 1991.
- Woudhuysen, H.R., *Sir Philip Sidney and the Circulation of Manuscripts, 1558-1640*, Oxford, 1996.

TABLAS*

TABLA 1	I	M	N	Kk	Nn
a caballo	3	2	1	1	1
acavallo			5	2	1

TABLA 2	I	M	N	Q	V	Bb	Kk	*
a pie			1				1	
apie	1	1	2	1	1	1		1

TABLA 3	J	U	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	V	X	Y	Z
añ		2	1		1	2				1					1	4		1	2					1	
ay							1							1	1										2

Aa	Bb	Cc	Dd	Ee	Ff	Gg	Hh	Ii	Kk	Ll	Mm	Nn	Oo	Pp	Qq	*	**
					1						1	1				1	
						1											

TABLA 4	U	I	K	M	N	Q	R	V	Y	Bb	Kk	Nn	*	**
magno	3				3	5	6	1	2	2	4	1	2	
ymagno		6	3	1	1	1	1							

* Las firmas impresas en negrita corresponden a los cuadernos atribuidos por R. M. Flores al presunto cajista E.

TABLA 5	J	U	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	V	X	Y	Z
huuo	3		5	5	4	6	4	3	2	3			2			8	5			1	7		4		5
mo		1									4	2		10	6			3	3			4		3	

Aa	Bb	Cc	Dd	Ee	Ff	Gg	Hh	Ii	Kk	Ll	Mm	Nn	Oo	Pp	Qq	**
4		3	5	7		3	3	5	1	4	4		5	6	4	
	5				3				2			1				

TABLA 6	J	U	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	V	X	Y	Z
imaging		3	6	2	1	6	1	1	1	3			3			2	1	3	5	6	2	6	2	1	1
ymaging			1		1					6	3	1	1		1			1				1			

Aa	Bb	Cc	Dd	Ee	Ff	Gg	Hh	Ii	Kk	Ll	Mm	Nn	Oo	Pp	Qq	**
3	2	3	4	2		3	1	4	2	6	3	4	6	2	6	1

TABLA 7	J	U	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	V	X	Y	Z
apenas			3	1		2					1			2	1	1					1		1		
a penas				2			1	2	1	1			1			1	1			2	2				

Aa	Bb	Cc	Dd	Ee	Ff	Gg	Hh	Ii	Kk	Ll	Mm	Nn	Oo	Pp	Qq	**
		1			1		1	3	3		1			1		
1			2	1		1	1			1						

¿CÓMO ERA PASAMONTE?

Edward C. Riley

Universidad de Edimburgo

«¿Quién era Avellaneda?» era anteriormente una pregunta perenne que producía muchas respuestas diversas. Ninguna respuesta convencía rotundamente y disminuyó el interés. Hoy la crítica parece interesarse más por la influencia del llamado *Quijote* apócrifo en la Segunda Parte cervantina. Pero en 1988, don Martín de Riquer publicó su librito *Cervantes, Passamonte y Avellaneda* elaborando la hipótesis que provisoriamente había propuesto en 1969. Unos pocos investigadores antes y después han abordado el asunto de Pasamonte, pero yo voy a aprovecharme del estudio de Riquer porque es una investigación meticulosa y objetiva, que se abstiene de exageraciones y limita su conclusión a una modesta hipótesis. Debo añadir que sus razones son hábilmente apoyadas por Daniel Eisenberg en un artículo de 1984, refiriéndose al de Riquer en *Papeles de Son Armadans*.

La hipótesis es doble. La primera parte no sorprende; la segunda sorprende mucho. Primero que Gerónimo de Pasamonte, autor de la *Vida y trabajos de Gerónimo de Passamonte* (sin publicar, pero virtualmente lista para la imprenta en 1605) inspiró la representación del galeote Ginés de Pasamonte del *Quijote*, Parte Primera. Y segundo, que Gerónimo de Pasamonte, habiéndolo leído, se ofendió, y para vengarse escribió la continuación de 1614 bajo el pseudónimo del Licenciado Alonso Fernández de Avellaneda. Cuando uno lo piensa, recordando siempre que Ginés de Pasamonte, autobiógrafo, alias Ginesillo de Parapilla, y gitano, también es Maese Pedro, lo intrincado de las identidades a través de la ficción y la realidad, y de autores y personajes, se complica de una manera digna de Borges, o del mismo Cervantes. En cambio, rechazar la hipótesis supone dejar buen número de correspondencias sin explicación salvo como coincidencias fortuitas.

Permitan que les recuerde las principales coincidencias en las cuales se basan las razones de Riquer. Primero, es muy posible que Cervantes y Gerónimo de Pasamonte se conocieran. Luego, Gerónimo y Ginés de Pasamonte tienen el mismo apellido, no muy común, y un nombre que se escribe con G inicial. Ambos son galeotes, el uno como cautivo de turcos, el otro como criminal condenado. Ambos son autores de una autobiografía. En cuanto a la identificación de Gerónimo con Avellaneda, los dos son aragoneses y conocen bien Calatayud y sus cercanías. Abundan los aragonesismos en el castellano que escriben. Los dos son muy religiosos, aficionados a la orden dominica y muy devotos del rosario.

Más específicamente, Avellaneda acusa a Cervantes de ofender con los «sinónimos voluntarios»: «Ginés de Pasamonte» es sinónimo de «Gerónimo de Pasamonte». El romper un voto religioso ocasiona una crisis profunda en la vida espiritual de Gerónimo: los dos cuentos intercalados del *Quijote* apócrifo se basan en este mismo tema de romper un voto religioso. Gerónimo se hizo cofrade de la Madre de Dios del Rosario bendito: en la obra de Avellaneda, un canónigo se propone asentarse en esta cofradía (dice Riquer que de esta cofradía sólo se conocen estas dos noticias). En la *Vida y trabajos*, Gerónimo reposa «en el Prado de S. Gerónimo, sobre unas hierbas junto a la fuente del Caño Dorado que llaman»: en el *Quijote* de Avellaneda, don Quijote «se determinó de apear en el Prado de San Hierónimo a reposar y gozar la frescura de sus álamos junto al Caño Dorado, que llaman» (Riquer, 160-2). He excluido unas pocas correspondencias que me parecen menos sólidas.

Me encontré la *Vida y trabajos* por primera vez en la presentación de Foulché-Delbosc hace muchos años. La leí con curiosidad por las semejanzas con Ginés y con Cervantes soldado y cautivo. Por supuesto no se me ocurrió pensar en Avellaneda. Perdí las pocas notas que había tomado. Sólo la lectura del librito de Riquer me ha impulsado a volver a la historia turbia y extraña de Pasamonte.

El producto inmediato de estas lecturas me atrevo a ofrecérselo ahora. No sin vacilar, porque mis consideraciones, a diferencia de las de Riquer, son impresionistas y subjetivas, no científicas y concretas. Él ha examinado la *Vida y trabajos* para hacer una rigurosa comparación histórica y textual, y algunos otros han tratado la obra como ejemplo de autobiografía o de historias de cautivos. Yo quiero enfocar la vida y los trabajos de Gerónimo de Pasamonte con el fin de comprender y valorar, en lo posible, la personalidad del autor de la historia. Voy a repasar rápidamente su vida, aunque Riquer la ha resumido. Me permito suponer que la obra no es una de las más leídas y estudiadas por los cervantistas. Naturalmente, escogeré los temas que me parecen más notables. Veremos que algunos reaparecen con insistencia. Riquer también ha querido conocer el temperamento del autor, y alguno que otro ha destacado el aspecto psicológico (pienso en particular en Margarita Levisi). Visto de quién se trata, sería casi imposible no tocar este aspecto. Yo, por cierto, no trataré de evitarlo, aunque tampoco intentaré un examen psicoanalítico, aun cuando estuviera capacitado —y aunque, Dios sabe, el pobre Pasamonte estaba muy necesitado de ayuda clínica.

La *Vida y trabajos* es el *sine qua non* de la hipótesis entera. Sin ella desaparecen las coincidencias con Ginés y con Avellaneda, y Gerónimo de Pasamonte se pierde en la oscuridad de lo pasado. No tengo nuevas pruebas ni contrapruebas de la teoría de Riquer. Sólomente he venido a inclinarme por una opinión.

Nació Pasamonte en 1553. Por lo visto, ya escribía la *Vida* en el 93 y terminó la obra en diciembre de 1603. El copista pone su firma en noviembre de 1604; y se agregaron las dos dedicatorias en enero de 1605. Después de esta fecha no hay más noticias suyas. Cervantes pudo haberle conocido entre 1571-73, cuando soldados los dos, en el tercio de don Miguel de Moncada. Coincidieron en la batalla de Lepanto, en Navarino, en la Goleta y la con-

quista de Túnez. Después va cada uno a su cautiverio distinto. Finalmente coincidieron de nuevo en Madrid en '94 o a principios de '95.

Pasamonte indica de manera explícita dos motivos para escribir su autobiografía. Primero, había razones prácticas de interés personal en apoyo de sus reclamaciones cuando volvió a España. Pero después, al hallarse finalmente en Italia, surge una nueva intención que se repite con insistencia. Es fruto de su crisis mental, la cual muestra marcados síntomas paranoides y de obsesión religiosa. Advierte a las autoridades eclesiásticas del peligro de los malos espíritus:

Y digo y afirmo que la ruina de toda la cristiandad es por no privarles con pena no tengan ni oygan a malos ángeles. Y por esto he escrito este libro y no es otra mi intención,

según declara al final (444). Ninguno de estos dos motivos excluye la satisfacción particular de expresarse por escrito. Y lo que es más significativo, la objetividad de la obra puede considerarse dudosa.

El título *Vida y trabajos* equipara los sufrimientos con la vida. Este tema es constante de las primeras palabras de la primera dedicatoria a la última página. Desde su infancia, Pasamonte se representa como víctima de la mala fortuna. Trata este período en nueve capítulos brevísimos, llenos de accidentes. Veamos. Este es el capítulo primero, íntegro:

Siendo de edad de 7 años por ahí, que aún eran vivos mis padres y agüelos, me salía después de comer a jugar, y llevaba un aguja de arremangar en las manos que era más larga de un dedo, y para quitar la aldaba de la puerta, me la puse en la boca. A este tiempo mi señor padre, que esté en gloria, me llamó y yo, por responder, me tragué el alfiler y se quedó en medio de la garganta y me ahogaba, y con muchos remedios no lo pude arrevesar. Y una hermanica de 3 anos me ponía la mano y no lo pudo sacar. Al último la tragué: o que la digiriese, o que Dios hizo milagro, no pareció más. (316-7)

Luego cuenta cómo cayó de una tapia alta y quedó sin sentido. Su padre le amenaza con azotarle si no le dice la verdad del caso. Gerónimo le obedece y a pesar de esto es azotado. Después, por poco se ahoga en el río. Cae enfermo repetidas veces, de fiebres tercianas o cuartanas y de «ciertas viruelas, que me acuerdo con un cuchillico me abrían la boca para comer, porque estaba una llaga de la cabeza a los pies» (318). Pero en estas ocasiones suele notar que sanó después, lo cual sugiere cierta paciencia o aceptación.

Otro tema importante que aparece aquí es el de la familia. Eran hidalgos, infanzones. Siendo Gerónimo uno de cinco hijos, y antes de tener once años, se le mueren la madre, la abuela y el padre. Este último tiene importancia como figura de la autoridad, y le defrauda dos veces. He mencionado la primera. En la segunda ocasión, el niño está de nuevo gravemente enfermo, y en su cuarto ve el ataúd y las antorchas encendidas para llevarle al entierramiento. Pregunta, llorando, a su padre para quién son, y éste le consuela, le da la bendición y se va a Zaragoza a sus negocios. La traición de varios adultos de la familia será un factor de suma importancia en su vida futura.

A los diez años, poco después de la muerte de sus padres, se aloja en casa de cierto médico donde cada noche le visita un trasgo, y «esta mala fantasma muchas noches venía encima de mí» (318), dice. ¿Qué ocurrió en realidad? ¿Ocurrió algo? ¿Fue algún recuerdo falso? Interesa porque cuenta

aquí por primera vez una experiencia del tipo que contará muchas veces en los últimos capítulos de su historia. ¿Puede ser que esté predispuesto a mostrar síntomas de su posterior perturbación? ¿O fue sólo la reacción de un niño sensible?

Con esta serie de sucesos desafortunados (y no narra aquí casi nada que no lo sea) se establecen ciertas preocupaciones narrativas. Las desgracias dominan totalmente. Hay accidentes repetidos, castigos y enfermedades. En sus relaciones con su padre, y también con un tío clérigo, es víctima de injusticias. Las malas visiones volverán mucho más tarde. Queda un tema más, de importancia: la piedad religiosa de Gerónimo. Más adelante rinde homenaje a su abuela, «mujer de mucha oración», la llama, y añade: «a mí me quería mucho más que a mis hermanos y me hacía muchos regalos, porque me preciaba de estar de rodillas más que mis hermanos» (422). Añade otra cosa: a saber, que a edad de trece años se inscribe cofrade de la Madre de Dios del Rosario bendito.

Para este tema nada más a propósito que lo que cuenta en el cap. 10 (último de su niñez). Para escaparse del tío clérigo, va a Zaragoza a su hermano.

Y un día, oyendo misa en Nuestra Señora del Pilar, me voté en su capilla, que, aunque a mi hermano pesase y a todo mi linaje, me había de poner fraile en un monasterio de Bernardos que se llama Veruela. Y cuando salí de la capilla, se alzaba la hostia en el altar mayor. Me torné a arrodillar y confirmar [lo] propio. Dije a mi hermano mi voluntad, él no me consintió. ¡O secretos de Dios! Reñimos de palabra, y como era mayor, yo callé. El me dijo que yo había de ser deshonor de mi linaje, y yo respondí: «Pues ahora pasa el señor don Juan en Italia, yo me iré en Roma, y con la ayuda de Dios pienso ser mejor de todos.»(319)

Pasa a Barcelona con la intención de proceder a Roma y ordenarse, pero se pregunta cómo puede estudiar sin dinero y siendo tan corto de vista como es. Así, se alista en las fuerzas de don Juan de Austria y va a Italia. Ha faltado a su voto religioso, y la sustitución de una carrera militar, con todos los consiguientes trabajos, señala una crisis profunda en la vida de Pasamonte.

Después de sólo tres años de vida de soldado, le capturan los turcos; le ponen a trabajar en Túnez y Bizerta; le llevan a Turquía como esclavo y es condenado al remo. Se encuentra sucesivamente también en Constantinopla, Alejandría y Rodas. Tiene varios amos. Y después de dieciocho largos años de privaciones, sufrimientos, heridas y castigos, con tres tentativas de fuga malogradas, tras intrigas y traiciones, finalmente obtiene el rescate y es liberado en 1592.

Estos años de cautiverio, encadenado al remo de una galera o trabajando en tierra como peón albañil o lo que fuera, con la libertad relativa permitida a los cautivos, fueron sin duda los más duros de su vida en cuanto a los trabajos corporales. Pero, por su constancia y conducta personal pueden considerarse como el período más distinguido de su vida. A veces su comportamiento se aproxima al heroísmo; demuestra iniciativa y dotes de mando. Pero hay que recordar siempre que le conviene mucho representarse bajo una luz favorable, así como lo es pintarse como víctima. Es probable que exagere un poco, o mucho. De todos modos, creo muy posible que el cautiverio fuese para él como la apoteosis de la victimización. Servir al Rey y la Fe le permite

enorgullecerse de sus trabajos. Era sufrir por una causa gloriosa.

Tres tentativas de evasión, en las cuales desempeña un papel principal, llenan algunos de los capítulos más largos. La descripción es un fárrago de detalles mal organizados, con cierto color y algunas frases felices (como observa Foulché-Delbosc, escribe como habla, o tal vez algo peor). En cada una de las ocasiones hay traición, intrigas, animosidades, y fracasa el plan. La primera vez, Gerónimo es dejado por muerto, con heridas. Los castigos suelen ser brutales: se cortan orejas y narices, se rompen brazos y piernas, a veces hay empalamientos. Pero Pasamonte evita los castigos más severos. (Quizás la buena fortuna de Cervantes no fue tan extraordinaria). La tercera vez, la traición se debe a cierto barbero luterano francés. A pesar de las represalias, de nuevo Pasamonte tiene suerte. Escribe:

Viéredes nuestro Pasamonte que tenía la muerte tragada ..., entrar por la puerta del baño con la mitad de los palos de los otros y con sus orejas. (349)

Su devoción religiosa es constante, y su comportamiento empieza a adquirir cierto aire de martirio. Después de la tercera evasión fracasada, jura que al recibir los primeros palos empieza en decir a voz alta «Te Deum laudamus», y más por el estilo. Tiene la costumbre, sin duda irritante, de cantar, a pesar de las privaciones, por lo cual le castigan. Pero por fin, «el segundo día de Pascua de Resurrección» (358), llega el rescate y se encuentra libre.

Si los trabajos de Pasamonte llegan al extremo del sufrimiento corporal en el cautiverio, los años de su regreso a Italia y España no le traen más que frustraciones, decepciones, y hasta desesperación, culminando en una crisis mental. Como otros ex-cautivos, se encuentra sin recompensa por su servicio del Rey. Hacía veinte años o más que había dejado España, de adolescente, y estaba mal preparado para enfrentarse a las exigencias financieras y las obligaciones de un pretendiente. Hace mención repetidas veces de asuntos triviales de precios y dinero, importantes para él. Hay poca duda de que tratar con Pasamonte podía ser difícil. En España e Italia da la impresión de ser a veces exigente y resentido, y otras veces sumiso y abnegado. No obstante, indudablemente le tratan muy mal. Ahora es víctima de otra índole.

Tiene dos objetivos principales. Uno es obtener lo debido a él; el otro es ordenarse sacerdote o hacerse fraile. No consigue ni lo uno ni lo otro. Al llegar a Nápoles, «con poca salud y menos dinero» (364), se pone a demandar una parte del salario de soldado; quiere presentar su petición al Virrey, pero queda frustrado por la burocracia. Comenta:

Yo me bajé tan desconsolado que no lo podría encarecer, considerando si a un hombre como yo que viene de cautiverio y ha derramado tanta sangre le quitan su sudor, ¡qué le harán a los demás! Juzgué que había más embustes entre cristianos que entre turcos. (365)

Va directo a la iglesia dominica y cae sin sentido delante del santísimo sacramento. Le llevan al hospital y le sangran, pese a sus protestas de estar demasiado flaco. Esta fue su introducción a la libertad.

Negociaciones frustradas alternan con las penitencias religiosas y las enfermedades. Su Santidad el Papa no está dispuesto a acceder a su deseo de ordenarse sin la firma del Ordinario de España. De nuevo gana la burocracia, y no será la última vez. Hace cuarenta días de penitencia rigurosa en

N. Señora de Loreto; y después de treinta y ocho le dieron fríos y calenturas. Tras tantos años como cautivo de los turcos, esas mortificaciones parecen exageradas. ¿Estará tan habituado que ya no puede vivir sin sufrir?

«Con gran disgusto» procede a Génova (390), y de allí a España con una pierna envenenada. Después a Zaragoza con un terrible dolor de muelas. Pero tiene que buscar a sus parientes. No es difícil imaginar las reacciones de éstos ante la reaparición, como si fuera de la muerte, de este tipo grandazo, cicatrizado, indigente, que demandaba su herencia. Sin embargo, sus primos hermanos (uno de ellos es procurador fiscal de Su Majestad, nada menos) le reciben con amabilidad, pero le informan que ha muerto su hermano Esteban. Tiembla al oír la noticia y cae al suelo. Exclama al lector:

Bien seais venidos, males de la patria, que si habemos escrito muchos trabajos, otros mayores y de nueva impresión se han de escrebir, y Dios algo quiere deste miserable. (373)

Luego en Maluenda, en casa del tío clérigo, se ve desheredado:

Hallé un niño, hijo de mi hermano, de dos años, y una hija bastarda, para mi mayor trabajo, y yo desheredado de la hacienda de mis padres como si fuera bastardo. (373)

Si muriera el hijo, heredaría su prima Isabel de Salaberte (una de los pocos parientes que le trataron con generosidad constante) —«y de mí ninguna memoria, como si yo fuera muerto, habiendo tenido mi hermano cartas más de Roma» (373-4). Le avisan unos letrados, que puede recuperar lo suyo, pero Gerónimo rehúsa y contesta de esta manera extraordinaria:

Yo respondí, con el grande amor que tenía al niño de mi hermano, que no permitiese Dios tal que yo quitase la hacienda al niño, antes, si Dios me llegaba a ser clérigo le buscaría mucho más. (374)

¿Cómo vamos a interpretar esta respuesta? ¿Fue un acto auténtico de caridad? ¿O hipocresía? O ¿fue un acto de sumisión cobarde? Sea cual sea la verdad, el hermano mayor había ganado otra vez, como unos veintidós años antes, cuando impidió que Gerónimo siguiera su vocación religiosa.

Le irá peor en Madrid a manos de otro primo hermano, Gerónimo Márquez («continuo de Su Majestad, gran faraute de negocios..., y Veedor de la Infantería del Rey, de Aragón» [374]). No voy a seguir las andanzas de Pasamonte yendo y viniendo entre Aragón y Madrid, ni a detallar las falsas promesas y las esperanzas levantadas y defraudadas por este pariente taimado y mentiroso, cuya única intención era quitarse de encima al ex-galeote cautivo. Dice Pasamonte: «Este trato me tenía tan desesperado, que si yo tuviera vista para poderme salvar, hubiera tomado cruel venganza de tanta ingratitud» (378-9). Escribe a su primo, quejándose de este trato y le advierte que «si pensaba que yo había de morir de disgustos, que yo era hombre de dallos a quien me los daba» (380). Pero la amenaza era vana; en ésta, como en otras ocasiones, se rinde ante la oposición. Finalmente, encuentra el camino que conducía al sacerdocio definitivamente bloqueado. Ya no tiene más remedio que volver al servicio militar. Regresa a Italia.

En los capítulos que siguen, se cambia la manera de narrar. La *Vida y trabajos* sigue siendo un documento personal, pero en cierto momento la narración se transforma en un catálogo de artículos numerados, y después en

confesión, oración y sermón. Hacia el final, la obra se vuelve abiertamente didáctica. El teatro de sucesos narrados ya es más que nada doméstico, y el centro de atención lo ocupan las mujeres. Gracias al estado mental del autobiógrafo, es difícil a veces distinguir entre la verdad de los hechos y la fantasía. El problema parece ser más que nada sexual.

Empiezan las alucinaciones en casa de cierto Rodrigo de Dios y su mujer que es morisca tunecina. Padece Gerónimo «grandes fastidios en los sentidos y ciertos embelesamientos, nuevas maneras de dolores, sin saber lo que fuese» (384). Los ritos de la iglesia y las oraciones intervienen en sus sueños y visiones, así como fantasmas vestidos de religiosos. La morisca desea que Gerónimo se case con cierta muchacha vecina pobre, pero él no quiere. Oye a las vecinas conspirando para envenenarle. Muda de casa. Come huevos malos o envenenados, y cae enfermo por muchos días. La morisca y la madre de la muchacha le dan huevos y pan contaminados de sesos de gato y «mil bellaquerías» (387). Por poco se suicida. Los mismos ingredientes que he detallado se repiten en ocasiones posteriores: mujeres, el casamiento con su inferencia sexual, veneno, huevos, gatos, oraciones. También se repite la moraleja:

Veen aquí, señores, los grandísimos daños que suceden por no estar privados los católicos, a pena de excomunión no tener ni creer a los malos ángeles, que ellos son causa de estos males y de otros mayores. (387)

Luego vive con un soldado extremeño y su mujer y se ve implicado con ellos en una situación confusa, apasionada y asesina. Los sueños y las malas visiones se intensifican. Aparece repetidamente cierta mujer; le atormenta una turba de diablillos que llenan el cuarto saltando y bailando; dice que son parecidos a muchachos «en hábitos de frailes de S. Francisco», y de otras órdenes, salvo dominicos (390). El marido mata a la mujer, y de la resultante herida en las tripas le salen gusanos gordos y rojos. Y ya basta de estos delirios del pobre Gerónimo de Pasamonte. Las obsesiones le persiguen también en su vida de soldado.

Por fin, gracias al Conde de Lemos, le eximen del servicio activo con permiso de quedarse en Nápoles. Se decide a casarse y escoge a una de las dos hijas de un español llamado Trigueros, que había conocido anteriormente en Alejandría. Pero era saltar de la sartén y meterse en el fuego. La madre y el padrastro malditos son tales que se ve obligado a redactar una «Memoria de las mayores traiciones que se pueden escribir» (405). Son cincuenta artículos numerados. La presentación metódica, bastante típica de los obsesionados, no esconde el hecho evidente de que es una mezcla de sucesos verdaderos y fantaseados (ellos le acusan de meacamas e impotente y otras cosas peores). Resume las acusaciones bajo cuatro títulos. Que el padrastro es bígamo; que los suegros venden a la otra hija a la prostitución; que levantan falsos testimonios contra Pasamonte y procuran su divorcio para poder prostituir también a su esposa, y que mediante hechizos y venenos tratan de matarle a él y a sus hijos (ya tiene dos).

En los capítulos finales trata Pasamonte de exorcizar sus demonios por medio de la oración y los ritos sagrados de la Iglesia. Es probable que utilice el acto de escribir como terapia con el mismo fin, deliberadamente o no.

Hay página tras página de oraciones en latín intercaladas con castellano, en forma de confesión, apología y sermón. «O, doctores sagrados» —concluye— «poned el remedio en nuestros católicos, que veo el mundo perdido y casi ciego por estas maldades» (444). Da gracias a Dios por la iluminación a él ortogada. De verdad, ha llegado a hablar como un arbitrista a lo divino, desquiciado.

Dentro de la gran tragedia mundial percibida por Pasamonte, todavía se encuentra su propio diablillo personal. Le agradece a Dios el haberle salvado tantas veces «deste maldito demonio de la carne» (436). También dice: «Porque por vía de estos malos espíritus quieren mudar los naturales a las personas y hacellos bestias y tenellos sujetos a todos sus gustos o matallos» (438). Son patentes las preocupaciones sexuales en la locura de Gerónimo. El casamiento sin duda representa otro esfuerzo de controlar al demonio. Con esto habrá abandonado por entero la ambición de hacerse clérigo o fraile.

El pobre Pasamonte termina sermoneando al mundo. Y ¿con qué derecho?, se pregunta. A esto contesta dos veces con las palabras: «no hay mejor maestro que el bien acuchillado» (316, 438). Pero esta víctima desgraciada, frustrada y obsesa, retiene un grano de orgullo al final. Se niega a creer que todos sus sufrimientos han sido merecidos:

También dirá alguno que por estos trabajos se ha servido Dios de traerme a penitencia y más conocimiento de sí. Digo que es muy alto parecer y que se lo agradezco mucho, pero no es verdad sino engaño fingido. Porque ya he dicho y lo torno a decir, que cuando más bien fundado he estado, más daños me han hecho; y doy que esto se admita en el tiempo de edad cuando fui niño, porque no había pecado. (444-5)

Así se explica por qué ha empezado la historia de sus trabajos representando su niñez como desgracias encadenadas. Caen más pesadamente cuando más inocente. Es que siempre ha sido víctima, aun cuando no haya manera de justificar sus aflicciones como castigos de pecados cometidos. No le cabe duda de esto, y se declara «contento con [su] opinión» (445). A pesar de su fe religiosa indudable, revela cierto sentido de una profunda injusticia cósmica. (En este particular, aunque en ningún otro, tal vez hace pensar en Pablos, el buscón, de niño; en don Alvaro de *La fuerza del sino*; en los orígenes familiares de Pascual Duarte. Por lo menos, en su historia se da la impresión de que el autor ha sentido la presencia terrible del sufrimiento incomprensible.)

¿Era éste el hombre que se puso a emular al autor de *Don Quijote* ?

Se puede suponer que sus circunstancias materiales habían mejorado con la exención del servicio militar activo. De vez en cuando le recibía el Conde de Lemos o su hijo. Ya no llevaba una vida tan dura y por tanto es posible que dispusiera de más tiempo y ocio para leer y escribir. Sin embargo, lo que no le había mejorado en absoluto antes de enero de 1605 era la salud mental, como queda claro en la *Vida y trabajos*. Me parece inconcebible que Pasamonte pudiera escribir el *Quijote* apócrifo mientras estaba en las mismas condiciones mentales que cuando firmó las dedicatorias de aquella obra. Paranoico y obsesionado, tenía primero una imperiosa necesidad de recuperación.

De ésta no existe constancia documental conocida. Pero claro, entre

enero de 1605 (cuando también se publicó la Primera Parte de *Don Quijote*) y la publicación de la continuación de Avellaneda, mediaban nueve años. De modo que teóricamente sí es posible que se recobrara —a costa sólo de añadir otra capa a la hipótesis de Riquer—. Ahora, la cuestión es: ¿es posible que Gerónimo de Pasamonte pudiera «convertirse» en el licenciado Alonso Fernández de Avellaneda en el intervalo? Supongamos que sí, en efecto había tiempo. Siguen en pie muchas dudas y puntos oscuros. Yo voy a limitarme a dos factores solamente. Dependen de interpretaciones, como casi todos; ¡ojalá se tratara de pruebas! Sin embargo, hacen algo para reforzar la inclinación que poco a poco iba formándose en mí cuando leía la *Vida y trabajos de Gerónimo de Pasamonte*.

Primero, puede dudarse seriamente que Pasamonte hubiera buscado venganza de Cervantes, aun cuando tuviera motivo. No es nada cierto que hubiese tomado medidas activas contra él, especialmente siendo cuestión de tantos años y tanto esfuerzo para efectuarse. Antes, hay ciertos indicios contrarios.

Excepto quizás en el cautiverio, Pasamonte en su trato con los otros se muestra sumiso y dispuesto a la inacción cuando han sido injustos con él. Cuando se halla desheredado por su hermano mayor Esteban, a favor del hijo de éste, se niega a impugnar el testamento con un acto de abnegación extravagante. Asimismo no hace nada contra el barbero luterano traidor, cuando le reencuentra en Madrid inopinadamente, a pesar del impulso fuerte de matarle; pospone la venganza y acaba no haciendo nada. Contra el poderoso primo hermano Gerónimo Márquez tampoco ofrece resistencia, aunque se llame vengativo y le dirija amenazas en una carta. Y las múltiples quejas que tiene de sus suegros se resuelven en un catálogo de artículos relegados a una autobiografía manuscrita que nunca llegó a publicarse mientras vivía. Todo considerado, me parece muy improbable que Pasamonte se vengara de Cervantes, de aquella manera, con tanto rodeo, después de tantos años.

Pero no es imposible. Pasamonte se había acostumbrado a escribir y narrar, cualesquiera que fueran las intenciones de su *Vida y trabajos*. En cambio, en 1605, a todas luces, estaba muy lejos de poder competir con el autor de *Don Quijote*. La cuestión es si dio este paso o no —y si podía darlo—. Una condición previa es la que acabo de comentar. Otra —y es el segundo y último asunto que voy a considerar— es si era capaz de componer el libro de Avellaneda. Me limito a un aspecto fundamental (hay otros) de esta cuestión. Riquer le ve como «perfectamente capacitado para escribir la novela (Riquer, 63). Para Eisenberg, el más problemático de los misterios es «la diferencia de habilidad literaria entre la *Vida* y el falso *Quijote*» (Eisenberg, 183). Ahora bien, la cultura literaria que demuestra Avellaneda es de poco peso comparada con la de Cervantes, pero es mucho más sustancial que la que demuestra Pasamonte. Con una excepción importante, yo no veo indicios significantes de ella. Por cierto hay referencias y citas de la Biblia y las autoridades teológicas, las cuales abundan en los seis capítulos finales. Pero son precisamente las que se podrían esperar de un aspirante a las órdenes sagradas. No tienen nada que ver en absoluto con lecturas de literatura profana.

A los doce o trece años le enviaron a Calatayud a estudiar gramática, y

según Riquer debió de estudiar seis o siete años aprendiendo el latín (Riquer, 15). Cuando todavía es joven, estando en Barcelona, exclama: «Válame Dios, yo soy corto de vista. ¿Cómo tengo de estudiar, no teniendo renta?» (320). Durante muchos años seguirá siendo corto de vista y sin renta. Mucho después, hace mención directa de su falta de educación. Se llama «soldado necio sin estudio» (421). Y también «soldado sin letras» (437). ¿Afectación de modestia autorial? Parece más bien ser la verdad sincera.

Pero, como he dicho, hay una excepción de mucho interés. Creo que es el único indicio de cultura literaria:

Contaré un caso que parece milagroso: un domingo a la tarde, estando en el prado de S. Gerónimo, recostado sobre unas hierbas junto a la fuente del caño dorado que llaman ..., digo que estando acostado y cantando unos versos del Ariosto tan al propósito, que dicen en la lengua italiana... [etc.] (374-5)

Y aquí cita la primera estrofa entera del canto 23 (canto clave) del *Orlando furioso*. En esta estrofa se dice que quien hace daño a otro, tarde o temprano lo pagará. En este momento levanta la voz un hombre que está al lado: le alaba lo bien que canta y habla italiano. Resulta que es el barbero luterano francés que traicionó a Pasamonte y a sus compañeros en Alejandría (374-5). (Ya me he referido al pasaje en otros dos contextos).

El episodio rebosa de literatura. No sólo Pasamonte se representa cantando versos de Ariosto, sino, como en incontables poesías, novelas y escenas teatrales de la época, se sitúa en un escenario idílico, acostado en la hierba junto a una fuente. Por encima, los versos que canta tan apropiadamente preludian un reencuentro de una marcada teatralidad. El episodio, tal como lo representa, es demasiado artístico para convencer como reportaje objetivo. El hecho de encontrarse con el barbero sin duda ocurrió, pues tiene consecuencias narrativas. Aceptemos que Pasamonte tuviera alguna familiaridad con el poema de Ariosto. El marco idílico es esencialmente artístico, así como lo es también la coincidencia dramática del encuentro con el barbero. Pero ambos son tan estereotipados que no necesariamente suponen mucha cultura literaria para explicar su inclusión en la historia. Otras explicaciones son fácilmente conjeturables.

De cualquier manera, hay que preguntarse por qué esta demostración de arte literario es tan solitaria y excepcional. En esta época, hacer alarde de los conocimientos literarios era normal. Pasamonte no vacila en amontonar alusiones a la Biblia y a los doctores de la Iglesia. Si en realidad no es tan «sin estudio», tan «sin letras», ¿por qué será tan reticente en demostrar lo bien que conoce la literatura profana? Concluyo que con toda probabilidad ha leído muy poca.

En el intervalo entre leer la Primera Parte del *Quijote* y ponerse a escribir su versión de la Parte Segunda, Gerónimo de Pasamonte tenía que convertirse en el Avellaneda que se pronuncia con bastante frecuencia sobre libros y escritores, además de demostrar cierta aptitud para imitarlos. Ofrece opiniones crítico-teóricas; defiende con fervor a Lope de Vega y utiliza su *Testimonio vengado*; conoce el *Espejo de príncipes*, *Don Belianís* y algunos otros libros de caballerías; se alude a los amores de Angélica y a las *Arcadias*, *Dianas* y *Celestinas*. Habla como quien conoce *La Galatea* y las

Novelas ejemplares; y cita versos de Ovidio, Séneca, Propercio, etcétera. Escribe dos novelas cortas aceptables, basada la una en Bandello, la otra en los *Sermones Discipuli* y el *Liber Miraculorum* de Cesario de Heisterbach. Por supuesto esto no es todo. Avellaneda hace mención de «la cáfila de papeles que para componer [la historia de *Don Quijote*] he leído, que son tantos como los que he dejado de leer» (*Quijote*, prol., t.i, 13-4). Pasamonte habrá tenido que leer muchos más.

En fin, tendría que recobrar la salud mental, leer y reaccionar ante el *Quijote* de 1605, prepararse mediante un curso muy sustancial de lecturas adecuadas para sus fines, y escribir su libro a la manera de Cervantes, todo dentro del tiempo disponible. Y no olvidemos que tenía la vista tan mala que le costaba trabajo leer y escribir – tanto que su autobiografía exigía los servicios de un copista. Encuentro muy difícil creer que el autor de esta autobiografía pudiera convertirse en Avellaneda. Y aunque ambos tuvieran «opuesto humor» al de Cervantes (Avellaneda, prol., t.i, 13), me cuesta descubrir en el autor virulento y vengativo del prólogo del *Quijote* apócrifo al mismo autor malhadado y lastimoso que escribió la *Vida y trabajos*.

La parte más impresionante de la hipótesis es el paralelismo entre Gerónimo y el Ginés de Cervantes. Para Riquer esto es «terreno firme y seguro» (Riquer, 160). Sin embargo, cabe preguntar: ¿por qué se le ocurriría a Cervantes convertir a Ginesillo en Maese Pedro? Que esto pudiera deberse a la influencia de Lope de Vega o del Conde de Lemos, como sugiere con toda cautela Eisenberg (Eisenberg, 182), es multiplicar las conjeturas. Finalmente, ¿cómo suponer que Cervantes dejara a Maese Pedro, habiendo llegado a enterarse de la identidad de Avellaneda, como parece bien probable? Que Maese Pedro sea Avellaneda es simplemente increíble.

No obstante todo lo dicho, no es imposible que Gerónimo de Pasamonte sea, después de todo, Alonso Fernández de Avellaneda. No se pueden descartar todos los paralelismos como sin significación. Toda conjetura plantea nuevas preguntas, y las preguntas contrapreguntas. Me inclino a dudar de la identificación. Pero mientras no haya certeza, el enigma permanece intacto. Lo único que me parece cierto es que la hipótesis propuesta por Martín de Riquer merece más atención de la que ha recibido (que yo sepa). Y al fin de todo, la *Vida y trabajos de Gerónimo de Pasamonte*, fascinante en sí, ilumina una figura curiosa al margen de la vida de Cervantes y un rincón oscuro de la historia literaria del Siglo de Oro.

BIBLIOGRAFÍA

- Ariosto, Ludovico: *Orlando furioso*, ed. R. Ceserani. Torino: UTET, 1969.
Avellaneda, Alonso Fernández de: *Don Quijote de la Mancha*, ed. M. de Riquer. Madrid: Espasa-Calpe, 1972, 3 tomos.
Cervantes, M, de: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Murillo. Madrid: Clásicos Castalia, 1978, 3 tomos.
Eisenberg, Daniel: «Cervantes, Lope y Avellaneda», *Josep María Solà-Solé. Homenaje, Homenaje, Homenaje*, ed. V. Agüera & N.B. Smith.

- Barcelona: Puvill, 1984, 171-83.
- Levisi, Margarita: *Autobiografías del siglo de oro: Jerónimo de Pasamonte, Alonso de Contreras, Miguel de Castro*. Madrid: Col. Temas, n.º. 21, 1984.
- Pasamonte, Gerónimo de: *Vida y trabajos de Gerónimo de Passamonte*, ed. Foulché-Delbosc. *Revue Hispanique*, LV, 1922, 311-446.
- Riquer, Martín de: *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*. Barcelona: Sirmio, 1988.

Bibliografía. Cervantismo

PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS DE LA BIBLIOGRAFÍA ARGELINA SOBRE MIGUEL DE CERVANTES

Ahmed Abi-Ayad
Universidad de Orán

El tema que nos corresponde presentar en esta investigación tiene evidentemente enorme vinculación con Cervantes, Argelia y el Mediterráneo, mar que nuestro protagonista recorría frecuentemente en aquel entonces y la prueba de ello es que nos reunimos hoy aquí en este magnífico lugar de Menorca, para recordar y celebrar justamente aquellos ilustres hechos y recorridos marítimos del insigne héroe, M. de Cervantes, que por su gran suerte le llevaron hasta Argel que le pudo dar, contrariamente a la opinión de muchos, vida, libertad y fama, y eso hay que reconocerlo y puntualizarlo.¹ Ahora bien, es obvio que cada vez que se hace referencia a las relaciones hispano-argelinas, se hace hincapié directamente en la época moderna cuya historia común ha rellenado una infinita documentación de archivos y manuscritos. Por lo tanto, hablar de España y Argelia, nos lleva forzosamente a la evocación de M. de Cervantes cuya reputación y genio literario tiene mucho que ver con mi país.

La influencia de su experiencia argelina, cuyo impacto literario es muy revelador y significativo hasta hoy en día, nos ofrece sin duda no sólo nuevas perspectivas de investigación sino también mayor interés al considerar su valiosa empresa por ambas orillas de la mar. Dadas las consideraciones y circunstancias historico-político-literarias del ilustre autor del *Quijote* y de sus obras dramáticas relacionadas con Argelia, los profesores e investigadores franceses y argelinos² iniciaron a principios del siglo XX investigaciones históricas y literarias para dar a conocer la importancia de las relaciones his-

¹ Ver mis artículos: «Orán dans la Littérature espagnole au XVI - XVII e XVIIIe. Siècles» in *Sharq Al Andalus*, 7, Universidad de Alicante, Alicante, 1990; «Vision d'Alger à travers les oeuvres de M. de Cervantes à l'époque ottomane», *Cahiers Maghrébins d'Histoire*, 7, Université d'Oran, Orán, 1990; «Argel: una etapa decisiva en la obra y pensamiento de M. de Cervantes», in *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Nápoles, 1995; «Argel y la huella del cautiverio en la obra cervantina», en *La huella del cautiverio en el pensamiento y en la obra de M. de Cervantes. Actas de las Jornadas Cervantinas de Madrid*, Fundación Cultural Banesto, Madrid, 1994, pág. 77-85; «Argel: Fuente literaria de M. de Cervantes», en *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Ciudad Real, 1991 (en prensa).

² Nuestro estudio empieza con el artículo de J. Caznave de 1923.

³ Jean Caznave, «Cervantes à Oran 1581» in *B.S.G.A.O.*, Orán, 1923, págs. 215-242.

pano-argelinas por un lado y poner de relieve los diferentes acontecimientos y personalidades que marcaron fuertemente este período de conflictos, de paz y de intercambios socio-económicos por otro lado.

Existe una enorme bibliografía e infinita documentación sobre dicho tema, sin embargo, nos preocupamos ahora por las diferentes publicaciones argelinas sobre M. de Cervantes.

La primera y distinguida publicación sobre Miguel de Cervantes remonta al año 1923, cuando Jean Caznave, profesor de español e investigador en la Universidad de Argel, publica el primer artículo sobre M. de Cervantes en la revista *Bulletin de la Société de Géographie et d'Archéologie d'Oran* con el título: «Cervantes à Oran 1581»³. Este artículo escrito en francés consta de tres capítulos, 27 páginas y un plano geográfico del Orán antiguo según el abate Boulet.

El primer capítulo: «Estancia de Cervantes en Orán» o «Séjour de Cervantes à Oran» trata de los motivos de su estancia en Orán ya no como esclavo humillado sino como alto Emisario especial del Rey Católico. Jean Caznave acude en su estudio a una documentación auténtica que informa sobre la misión de Cervantes en Orán y en una nota al pie señala que «tenemos la esperanza de encontrar pronto, en los Archivos de Simancas, documentos más detallados sobre la misión de Cervantes: tenemos conocimientos de su existencia con datos bastantes precisos.»⁴ Personalmente, según yo sé, no creo que hubiera aparecido otra documentación más detallada sobre la cuestión salvo alguna novedad con respecto a las discusiones y entrevistas de Cervantes con los notables sufíes de Mostaganem,⁵ que ya señalé en mi comunicación titulada «Homenaje de Cidi Hamete Ben Gelie a Miguel de Cervantes» durante el Coloquio *Perspectivas en los Estudios Cervantinos*, que tuvo lugar en Argamasilla de Alba en noviembre de 1995. Caznave recuerda el cautiverio en Argel de Martín de Córdoba y el de Cervantes más tarde, tema que pudo ser evocado entre ellos cuando lo recibió en Orán. Señala, además, algunas importantes informaciones relativas a las discusiones y entrevistas de Cervantes con personalidades españolas y argelinas al escribir que a su vuelta a España Cervantes llevaba al rey cartas del Capitán general y valiosas noticias reveladas por el Kaid de Mostaganem sobre el estado de la provincia, las tribus y los asuntos de Argel, sin más precisiones ni aclaraciones como acabo de notar.⁶

⁴ «Nous avons l'espoir de retrouver sous peu, dans les Archives de Simancas, des documents plus détaillés encore, relatifs à la mission de Cervantes: nous possédons sur leur existence des données assez précises.»

⁵ Un misterioso viaje a Orán como correo del Rey Felipe II ante el Alcalde de Mostaganem, en cuyo transcurso entró en directa relación con notables maestros de la fraternidad sufí que lo iniciaron en ejercicios místicos de interiorización y en el conocimiento de venerables doctrinas desconocidas del vulgo. Ver mi comunicación ya señalada: «Perspectivas en los Estudios Cervantinos», en *Homenaje a José María Casasayas*, que tuvo lugar en Argamasilla de Alba en noviembre de 1995.

⁶ Durante este viaje, tuvo también discusiones con los militares españoles establecidos en las plazas fuertes de Orán y se enteró ampliamente de la situación bélica y militar que conocía esta región oponiendo constantemente a los soldados con las tribus árabes. El resultado de este viaje a

En su segundo capítulo, *El gallardo español*, drama de Cervantes sobre Orán, Jean Caznave se refiere directamente a la obra subrayando su doble interés: el de pertenecer al género *mauresque* o sea, moro, como *El Trato de Argel*, *Los Baños de Argel* y *La Gran Sultana* y al mismo tiempo de ser una tragedia histórica con la evocación de la defensa de las plazas de Orán y de Mers El Kébir por los españoles frente al ejército de Hasan Pacha en 1563. No olvidemos que en esta ficción novelesca, el propio Cervantes advierte las verdades históricas cuando escribe:

Mi principal intento
ha sido mezclar verdades
con fabulosos inventos

Al comentar la comedia, *El gallardo español*, recuerda Caznave que la sencilla intriga se parece mucho a la de las otras comedias. Se trata, dice, de una musulmana que se enamora de un cristiano, pero éste no puede negar su fe y sólo se casará con una cristiana. Al lado de la ficción novelesca y de la imaginación fecunda de Cervantes está la otra cara de la realidad de la ciudad de Orán con muchas indicaciones y detalles precisos de varios aspectos: histórico, militar, social, topográfico, económico.

En su tercer capítulo, titulado «El asedio de Orán», se trata fundamentalmente del asalto. Cervantes presenta a los diferentes protagonistas militares de las plazas de Orán y Mers El Kébir frente a la preparación del memorable cerco del año 1563. En esta parte, destaca Caznave el elemento histórico del conflicto y la importancia que tenía Orán en la estrategia española durante su expansión africana. Al final se termina el drama con la victoria de las fuerzas españolas y un desenlace feliz con la unión de las dos parejas (Don Fernando con Margarita y Alimuzel con Arlaja).

Jean Caznave, hispanista e historiador fue el primer investigador en Argelia en interesarse por el escritor M. de Cervantes. Dio a conocer la importancia y el valor de su obra no sólo para los estudios literarios sino también para la historia argelina y española de la época moderna. Su artículo, «Cervantes en Orán en 1581» es fundamental puesto que presenta un análisis preciso y amplio de la obra a través de una documentación histórica seria y detallada. El recurso a una bibliografía varia y abundante revela el carácter riguroso de su método en busca de hechos históricos importantes y auténticos. La importancia de su artículo atrajo a muchos lectores, lo que suscitó una segunda publicación del mismo en la famosa *Revue Africaine* dos años más tarde o sea en 1925.

El segundo escritor que estudió a Cervantes aparece mucho después. Se trata de Emanuel Robles, francés de origen español quien en 1957 publicó un artículo titulado «Cervantes à Oran» en la revista *Simoun*.⁷ Su artículo

Orán fue la producción de su comedia *El gallardo español*, basada sobre las informaciones recibidas allí de parte de los Comandantes de las Plazas españolas sobre hechos de guerra y asedios como de su propia y auténtica visión.

⁷ Idem. Orán, 1957, pag.11-31. Recordamos que el mismo artículo reaparece en la Revista *Algeria*, 49, Orán, 1957 en su forma más reducida, 3 págs.

⁸ Idem. p. 21. El turbante verde de Nacor, color muy preferido de los musulmanes, designa

escrito también en francés consta de 21 páginas y está presentado en tres partes sin títulos. La primera parte corresponde al cautiverio de Cervantes en Argel dentro de un mero recuerdo histórico de la situación conflictiva entre España y Argelia. Incluso se llega a hacer referencia a su libertad y libertadores como la misión confiada a Cervantes por Felipe II para viajar a Orán con objeto de entrevistarse con el comandante Martín de Cordoba, gobernador general de la plaza. Emanuel Robles, nos da una breve y bellísima descripción de la ciudad con su gran esplendor económico y sus casas bajas y blancas que le valían el nombre de «Orán la blanca» en aquel entonces. El aspecto geográfico y localización de los sitios y lugares más significativos son evocados con precisión y detalles. La segunda parte alude directamente al drama del Gallardo español. Emanuel Robles aborda la primera jornada con la introducción del tema del amor. La princesa Arlaxa que ordena a su amante Alimuzel, caballero bravo de la célebre tribu de los meleones, que desafíe a Don Fernando de Saavedra. Diversas alusiones a la nobleza, heroísmo y bravura de los protagonistas musulmanes y cristianos como Alimuzel y Don Fernando, este último identificado aquí con el propio Cervantes, héroe de Lepanto y de otras hazañas. Del mismo modo, aparecen bellas escenas de intenso deseo amoroso entre los amantes, que Cervantes aprovecha para desarrollar la intriga novelesca y caballeresca que tanto desacreditaba en su *Quijote*. Emanuel Robles hace notar, sin embargo, que Cervantes supo incorporarse a la moda y gusto literario de la época sobre temas moros que Lope de Vega había lanzado y perfeccionado.⁸ En medio de las batallas y desafíos entre los hombres, Cervantes introduce y hace prevalecer los valores humanos, como destaca E. Robles. Aquí las virtudes sociales y los elementos religiosos son muy respetados. No hay sitio para el desprecio ni de la religión ni de los hombres musulmanes. La imagen del moro combatiente Alimuzel es noble y digna de respeto y estimación. La consideración es mutua: Alimuzel dirá «no es enemigo el cristiano ¡contrario sí!» y Don Fernando asegura a Alimuzel que «la ley que divide nuestra amistad / no me impide / demostrar hidalgo pecho».

En la tercera parte, E. R. comenta y justifica la idea básica de Cervantes incorporada en su obra relativa a: *hechos reales mezclados a hechos imaginarios*. Señala en esta circunstancia que el asedio por Hasan Pacha de Orán con el asalto de Mers El Kébir y la toma de la fortaleza de San Miguel son elementos de la historia. No es el primer asedio que sufría la plaza sino el más largo y más mortífero. Este acontecimiento histórico tan señalado fue evocado por las dos partes o sea por cronistas árabes y autores españoles como Lope de Vega, Góngora y Cervantes. Otros detalles geográficos, topográficos y onomásticos de la región hacen de la obra un precioso documento histórico y un notable vestigio de la ciudad de Orán, lo que la dota del mayor interés y de un importante valor para los argelinos, particularmente para los vecinos oranenses, que se reconocen en su ciudad hasta hoy día. Podemos decir que

según E. R. a «hombres religiosos».

⁹ se alude aquí a su artículo «Cervantes à Oran» que comentamos en primer lugar. Ver su

el texto de la comedia está bien analizado en su aspecto histórico-literario. Lleva ciertas referencias documentadas relativas al tema del amor y de la historia, pero sin precisiones bibliográficas. Resulta que el artículo de E. R. «Cervantes en Orán» sigue el mismo método que el de J. Caznave, lo que denota que fue muy estudiado por él. Evoluciona en el mismo sentido puesto que trata las tres partes tal como lo hizo Caznave, con algunas diferencias en la presentación y cierta originalidad en el tratamiento de los moros o árabes, que según Robles son evocados con respeto, dignidad y consideración. Análisis que se caracteriza por el valor distinguido de ciertos rasgos característicos de los hombres guerreros tanto españoles como árabes: vemos en los dos campos espíritu caballeresco y bravura, como el elogio y mérito de los adversarios. Sin embargo, su texto ofrece poca documentación, muy escasas referencias a libros básicos y ninguna nota de bibliografía.

El tercer estudio sobre Cervantes y *El gallardo español* al que nos referimos pertenece a Georges Robert d'Eshougue. En su brevísimo artículo titulado «Notes pour une mise en scène» («Notas para una puesta en escena»), Georges Robert d'Eshougue se refiere a la posible representación de la comedia *El gallardo español* en Orán. Después de una introducción sobre el descubrimiento de esta pieza G. R. D'Eshougue nos explica que «es la primera vez que un escritor ilustre, Cervantes, escogía Orán, mi ciudad natal, para situar allí una acción dramática». El solo recuerdo de haber leído «en las murallas de Orán» o «en Orán» me llenaba de placer, y «pensaba que como yo, los oraneses pudieran ser muy sensibles a una representación teatral donde encontrarían de nuevo, lugares conocidos y amados, una intriga con punto de salida, hechos auténticos evocando la historia de Orán. La idea de la representación de una obra casi imposible de trabajar, dice, me ponía igual que a un albañil frente a un terreno que construir pero sin tener plan ni materiales». Pero su fuerte deseo y profundo interés, animados por un desafío imenso, le hacen descubrir el lugar teatral ideal y único para su representación o sea el patio interior del fuerte de Mers El Kébir, aquél mismo donde se desarrolla una parte de la acción de *El gallardo español*. Para él lo que caracteriza un aparato escénico es el estilo y el ritmo. Aquí el ritmo viene dado por el ataque del fuerte de Mers El Kébir, los combates a la espada, las cabalgadas etc... El estilo debe encontrar su unidad en el ritmo único de la pieza. Cervantes justifica él mismo el embrollo de estilos y la inverosimilitud de la situación por la réplica de Don Fernando que dice «yo vivo de extravagancias».

Para R.G. D'éshougues, la situación que nos expone el huésped de Orán, por muy novelesca que sea, no es menos en parte verdad, y se inscribe maravillosamente en el cuadro donde se situa. *El gallardo español*, que resultaría un fracaso en un teatro cerrado, encontraría en el patio interior del fuerte de Mers El Kébir, la posibilidad de un espectáculo completo. Es esa utilización de lugares, que, en definitiva, dará el movimiento, o sea la vida, elemento esencial y atractivo para todos los espectadores acaparados por la representación. Así pues, *El gallardo español* se volvería para nosotros un pretexto novelesco que pone en la escena una parte de la historia de Orán.

El cuarto texto que presentamos pertenece a Jean Michel Guirao y se intitula «le souvenir de Cervantes à Oran». Consta de tres páginas y en una discusión con E. Robles que acabamos de evocar, hace brevemente el recor-

rido de la importancia de M. de Cervantes y lo que representa su valiosa obra para los ciudadanos de Orán. *El gallardo español* es un extraordinario cuadro que recoge el pasado de nuestra ciudad. Es de una riqueza enorme como lo atestiguan las numerosas construcciones españolas y moriscas todavía en pie. Esta mezcla de religiones y de hombres con sus edificaciones históricas y santas desafía el tiempo y nos recuerda nuestro pasado y la presencia de Cervantes en compañía de Don Martín por aquellos lugares. Todo esto es admiración y asombro escribe J. M. Guirao. *El gallardo español* es nuestro honor, la imagen de nuestro pasado. ¡Cómo no recordar que Hasan Pacha y Don Martín se conocían y se apreciaban! ¿No había rendido el Dey los honores al cuerpo muerto de su padre delante de Mostaganem, y no había suavizado la cautividad de Don Martín en Argel después de la derrota española? La estancia de Cervantes en Orán dejó huellas en su obra. Nos ofrece una acción fundada sobre hechos auténticos, páginas reales de una historia gloriosa, y ¿seríamos insensibles hacia estas señales de simpatía?, ¿no tenemos que estar orgullosos por todo esto?, ¿no tenemos que exaltar nuestro pasado y entre otras cosas envanecernos del paso de Cervantes por Orán? Termina J. M. Guirao sus exaltaciones y admiración con el deseo vivo y fuerte de erigir la estatua de M. de Cervantes justo en medio de la plaza de la Perla, lugar céntrico del viejo Orán y testimonio de nuestra historia común.

Otro artículo muy original y común de Emanuel Robles y Paule Gandon tiene por título «Notes bibliographiques» en el cual se da a conocer a los más importantes investigadores e historiadores que se interesaron por la estancia de Cervantes en Orán. Su lista está encabezada por Jean Caznave cuyas investigaciones representan los trabajos más completos. Recuerda Emanuel Robles que a él se le debe la mejor y más científica documentación sobre el tema con el necesario rigor y precisión en los detalles.⁹ La segunda parte de estas «Notas bibliográficas» es de Paule Gandon. Su interés por la obra *El gallardo español* se centra más bien en la bibliografía de todas las traducciones francesas de su título.¹⁰ Paule Gandon explica que, entre los pocos estudios dedicados a la comedia, hay que citar el de M. Robert Marrast en su distinguido *Cervantes* publicado en París en 1957.¹¹ Agrega que el terrible asedio de 1563 inspiró también a Lope de Vega con su comedia, como al poeta Góngora con sus dos romances muy conocidos y cita incluso la fuente árabe sobre dicho acontecimiento, la de Abderahman Ben Mohammed Ben Mouça (1522-1603), cronista y jurisconsulto que acompañó a Hasan Pacha durante el asalto de Mers El Kébir y que presenciaba las duras batallas.¹²

La segunda parte de mi presentación bibliográfica corresponderá a los diferentes trabajos y estudios realizados por hispanistas e investigadores argelinos desde la independencia de mi país.

artículo, «Notes Bibliographiques», *Simoun*, Oran, 1957, p.125.

¹⁰ Paule Gandon, «Notes Bibliographiques», *Simoun*, Orán, 1957, p. 127. Nos da todas las traducciones de los títulos de *El gallardo español*. «L'Espagnol courageux» de E. Robles, «Le vaillant espagnol» de J. Caznave, «L'espagnol valeureux» de R. Marrast o como «Le gaillard espagnol» los demás.

¹¹ *Cervantes*, Collection les Grands Dramaturges, Edition de l'Arche, Paris, 1957, p.56-61.

¹² Ver mi artículo «Le siège d'Oran et de Mers El Kébir en 1563 et ses repercussions littéraires» in *Turkish Review of Middle East Studies*, Istambul, 1993, págs. 23-34

¹³ YACINE Tassadit, «les bagnes d'Alger d'après Cervantes» in *R.M.H.* n° 21-22, Túnez,

En su artículo «les Bagnes d'Alger d'après Cervantes» publicado en la *Revue Magrébine d'Histoire*, en 1981, Tassadit Yacine¹³ subraya que su principal objetivo es sólo dar algunas informaciones relativas a la pieza y a la imagen que tenía Cervantes de Argel a finales del siglo XVI. Después de evocar brevemente su cautiverio en Argel y su perfecto conocimiento de la ciudad, resalta todo lo que pertenece a la historia y cultura de Argelia. Pone de manifiesto la gran importancia que tiene Cervantes para nosotros no sólo como hombre de letras sino también como testigo perspicaz y fino observador de una época fundamental en las relaciones comunes. El análisis de sus tres obras argelinas, *El trato de Argel*, *Los baños de Argel* y *El gallardo español*, resultado de su cautividad, experiencia y vida en Argel y Orán, nos permiten descubrir muchos elementos referentes a nuestro patrimonio cultural e histórico.

En su estudio, Tassadit Yacine no valora la parte novelesca que, como afirma, poca significación cobra para nosotros, aunque la evoca rápidamente. Argel aparece como una ciudad cosmopolita en donde las tres comunidades religiosas (musulmanes, cristianos y judíos) practicaban su culto libremente, y cosa de gran admiración es que incluso los mismos esclavos cristianos y judíos podían practicar sus confesiones en las fiestas religiosas, los domingos y días de *sabat*. Esta tolerancia religiosa asombra a los cautivos mismos y el propio Cervantes la difunde y aprovecha para poner de relieve esta virtud musulmana en su texto.

Y aún otra cosa si adviertes,
que es más de admiración,
y es que estos perros sin fe,
nos dejen, como se ve,
guardar nuestra religión
que digamos nuestra misa
nos dejan, aunque en secreto. (*Los B. A. 2ª jornada*)

Y también la referencia al cosmopolitismo de Argel, «donde están de todas suertes»¹⁴, está señalada aquí. Se describe la capital argelina como una sociedad compleja, acogedora y lingüísticamente diferente tal un «Arca de Noé» donde se practicaban varios idiomas y particularmente la lengua «franca» que se habla entre moros y cautivos y que ni es morisca, ni castellana... sino una mezcla de todas las lenguas con la cual nos entendemos...¹⁵

Otros detalles constuyen las ideas esenciales de Tassadit. El mundo de los cautivos y el del mercado de los esclavos con la separación de los miembros de la familia. Se ofrecen aquí las escenas dramáticas y patéticas engen-

Zaghuan. Avril 1981. págs.87-92

¹⁴ Alger province turque où se cotoyaient non seulement les ottomans, les juifs, les arnautes, les maures, les rênégats ...mais aussi les marchands chrétiens ou catalans venus de tous les bords de la Méditerranée... Ver Pierre Guenoun, *Cervantes par lui même*, Seuil, Paris, 1951. p.48. Haedo señala los mismos detalles en su *Topografía general e Historia de Argel*, Valladolid, 1612. La traducción pertenece a Monnereau y Berbrugger in «Histoire Générale d'Alger» in R.A, Alger, 1870-1871.

¹⁵ *Quijote*, I, caps. 39-41. En *La Gran Sultana* lo señala de este modo:
Y Todos nos entendemos

dradas por la venta de los niños y el trato amargo que se les reserva. Estas imágenes, exageradas a veces, sirven, dice, para conmover la opinión pública cristiana y atraer la atención de las autoridades para rescatar pronto a los cautivos. La crueldad de Hasan Pacha con respecto a los cautivos cristianos y subrayada por Cervantes parece enfrentarse aquí con la opinión opuesta de que según D'Arvieux «les Maures étaient plus humains avec leurs esclaves que les Européens avec leurs domestiques».

En su conclusión, Tassadit Yacine manifiesta su admiración respecto a Cervantes quien supo mostrar aquella virtud musulmana en medio de aquel cosmopolitismo mezclado a la diversidad lingüística y tolerancia religiosa. Y es allí donde reside la lección más importante que saca Cervantes no sólo para sus contemporáneos sino también para nosotros mismos.

«El mundo musulmán en Miguel de Cervantes», es otro artículo de Adriana Lassel publicado en 1986 en la revista *Langues et littératures*, nº1 de l'Institut des Langues Etrangères de l'Université d'Alger. Después de una corta presentación del antagonismo Occidente / Oriente que caracteriza al siglo XVI, sobre todo en el Mediterráneo, y que culmina con la batalla de Lepanto (1571), la autora pasa a presentar a Miguel de Cervantes y los hechos de su vida directamente relacionados con el cisma de su tiempo. El cautiverio en Argel constituirá un momento crucial en la vida del escritor y será fuente de su conocimiento del mundo musulmán. Desde 1580 (año de su redención) hasta el final de su vida, la obra de Cervantes reflejará «su preocupación por los problemas concernientes a los incesantes choques entre cristianos y musulmanes». Basándose en las obras de cautiverio de Cervantes, la autora hace un estudio de los personajes musulmanes, ya sea como colectividad (renegados, moriscos, turcos) o como individualidades. Paralelamente, los presenta en su perspectiva histórica, por lo que el conjunto de la obra cervantina de cautiverio —según A. Lassel— es un cuadro de personajes de la época, costumbres, religión, vida jurídica y militar del mundo musulmán.

El estudio más extenso y exhaustivo sobre toda la producción literaria de M. de Cervantes, corresponde al Profesor , Boukhari Cheikh, con su tesis titulada: *El Mundo musulmán en las obras de cautiverio de M. de Cervantes*.¹⁶ El autor realizó una tarea investigadora rigurosa y amplia al estudiar varios aspectos literarios muy originales e inéditos. Su tesis consta de tres partes que se reparten de este modo. En la primera estudia las razones que motivan el tema musulmán en las obras de Cervantes. Repasa para ello el aspecto histórico evocando la situación en el Mediterráneo y los diferentes acontec-

con una lengua mezclada

que ignoramos y que sabemos

¹⁶ Alumno y amigo mío, que Dios bendiga su alma, puesto que murió en un terrible accidente, casi dos años después de la defensa de su tesis en Orán, en 1989. Boukhari Ahmed, *El Mundo musulmán en la obra de cautiverio de M. de Cervantes*, Tesis de Magisterio, Universidad de Orán, junio de 1989. Tesis dirigida por la Dra. Adriana de Lassel. El tribunal calificó el trabajo de Apto *cum laude* por unanimidad.

¹⁷ Khat Ghaouti, *Crítica de la realidad social española a través del arte literario en la obra*

mientos hispano-argelinos relacionados directamente con Argel, Bujía, Orán y Mers El Kébir. Dedicar aquí todo un capítulo a la estancia de Cervantes en Berbería enumerando sucesivamente su captura, cautividad, las numerosas fugas, su rescate y finalmente su pasaje por Orán. A continuación se hace la presentación de las obras de su estudio o sea los dramas, las *Novelas Ejemplares* y *El Quijote*.

En la segunda parte aborda la vida y las costumbres de los musulmanes donde pone de relieve muchos aspectos sociopolíticos, religiosos y culturales, familiares, costumbres, oficios, indumentaria, arte culinario, etc., etc... En el capítulo «la historia dentro de la ficción», se examina minuciosamente a varios personajes reales e importantes tales como Hasán Pacha, Uchalí, Agi Morato, Muley Maluco, Arnaut Mami, Nacor, Cuco y Alabez.

La tercera parte se dedica a las comunidades turcas y moras en sus relaciones con Cervantes. Enumera todos sus vicios y virtudes a la luz de los numerosos epítetos despreciativos empleados en los textos. Una larga lista de sustantivos referentes a los defectos y cualidades humanas como: la crueldad, la codicia, la sodomía, la mentira, la cobardía, la tolerancia, el valor, la hermosura, la gracia, la bondad, etc... En el capítulo «Argel y los musulmanes», ofrece Boukhari la visión cervantina sobre la capital mediterránea con su cosmopolitismo, diversidad lingüística y tolerancia.

En el último apartado se incluye un estudio original y novedoso por tratar de los arabismos de Cervantes a través de sus obras. A la pregunta que se plantea de ¿por qué estos arabismos? Explica que corresponden más bien a su afán de recrear el ambiente local con notas de exotismo. Los enumera minuciosamente en las diferentes obras y los clasifica según la distribución siguiente: poder, guerra y religión. Nos explicita además su función y trata incluso de definir algunos arabismos dentro de su contexto.

Otra tesis defendida en Orán por el Prof. Khiat Ghaouti en 1990 sobre Cervantes se titula *Crítica de la realidad social española a través del arte literario en la obra de M. de Cervantes*. La originalidad de esta investigación reside en el profundo interés del análisis de las obras cervantinas.¹⁷ Busca abarcar, con espíritu crítico, la amplia creación literaria de Cervantes. Para ello, Khiat Ghaouti ha dividido la tesis en tres partes: la primera presenta el marco histórico de la España de los siglos XVI y XVII. En la segunda se estudia a Cervantes en relación con la crisis religiosa y la justicia española, analizando además el sentido crítico del autor. Por último, en la tercera parte, se refiere a algunos aspectos estructurales de la obra cervantina, así como a su relación con la novela picaresca y la poesía.

El último artículo al que hago referencia en este estudio corresponde al crítico y traductor Tahar Mejdoub quien participó conmigo en un Coloquio sobre *La huella del cautiverio en el pensamiento y la obra de M. de Cervantes* organizado en Madrid en 1993.¹⁸ Tahar Mejdoub especialista en teatro nos habló de la representación de «*La Numancia* en Orán».¹⁹ Decía

de M. de Cervantes, Tesis de Magisterio, Universidad de Orán, 1990.

¹⁸ Editadas por José Monleón, Director del Instituto Internacional del Teatro del

que *La Numancia* es la única obra cervantina representada hasta el momento en Argelia. Fue estrenada en 1968 por el Teatro Regional de Orán, bajo la dirección de Abdelkader Alloula.²⁰ Luego se realizaría una gira por todo el oeste del país ante un público campesino que en palabras de su director, «acogió muy bien la obra e incluso en algunos lugares de manera entusiasta...» Resulta que el público sentía verdadera admiración y asombro ante las hazañas de los héroes cervantinos.

Se ve, pues, que la panoplia de obras que Miguel de Cervantes escribió sobre Argelia es muy apreciada y merece todavía más investigaciones complementarias en homenaje al gran escritor que supo ofrecernos un testimonio valioso de un pasado tumultuoso, trágico y magnífico a la vez. Todo esto estimula a los argelinos investigadores y docentes para ocuparse todavía más de sus obras, y en particular de éstas que se relacionan directamente con Argelia.

Para terminar, diré que con *El gallardo español*, como con *El trato de Argel*, y *Los baños de Argel*, Cervantes quería expresar importantísimos y nobles valores que nos permiten, hoy, deternernos, meditar y resaltar aquellos acontecimientos de la Historia de Orán y Argel, que constituyen finalmente un verdadero refugio, el lugar de su escritura y su evasión para dejarnos recuerdos e imágenes llenas de sentimientos y pasiones humanas que interpelan necesariamente nuestra conciencia hacia nuevas perspectivas de investigación y consideración.

Noble mensaje cervantino todavía vigente al que yo quiero rendir un espléndido homenaje, y también celebrar a aquellos investigadores argelinos del pasado próximo, como a los actuales y a otros tantos estudiosos que supieron transmitirnos el gusto y la pasión hacia la obra cervantina, como demuestra esta bibliografía argelina sobre M. de Cervantes.

Mediterráneo. Ver las Actas en *La huella del cautiverio en el pensamiento y la obra de M. de Cervantes*, Fundación Cultural Banesto, Madrid, 1994, 114 págs.

¹⁹ Ver su artículo en *La huella del cautiverio en el pensamiento y la obra de M. de Cervantes*, cit. págs.110-114.

²⁰ Abdelkader Alloula, recibió el homenaje de José Monleón al publicar el libro de las Actas sobre *La huella del cautiverio en el pensamiento y la obra de M. de Cervantes*, cit. Así lo escribe en el preámbulo del libro, p. 5: «Director del Teatro Regional de Orán, que no pudo participar en las Jornadas cervantinas de Madrid por un compromiso teatral de última hora, días antes de ser asesinado por la intolerancia religiosa y la vieja guerra del fanatismo contra la cultura».

EDICIONES NAPOLITANAS DEL *QUIJOTE* DURANTE EL S.XIX

Encarnación Sánchez García

Istituto Universitario Orientale, Nápoles

El papel, interesante pero limitado, que tuvo la imprenta napolitana a lo largo de los siglos XVII y XVIII no dio espacio a que se imprimiera en la capital del *Regno* ni el *Quijote* ni ninguna otra de las obras de Cervantes. Y esto a pesar de que algo más del 3% de los impresos napolitanos del *Seicento* vieron la luz en castellano. Sin embargo las obras de entretenimiento que salieron de los tipos partenopeos fueron relativamente escasas entre los libros en lengua española y, entre las traducciones, el género que triunfó fue naturalmente el teatro. Cabe imaginar que el *Quijote* lo leerían los napolitanos en español, por los mismos motivos que sostuvieron, para Milán, los Herederos de Locarni y Bidello en la dedicatoria de la edición del 1610 al Conde Vitaliano Vizconde: «Cvmple a los Grandes, como lo es V. S. Illustriss. el entender todo genero de lenguas principales con las quales se han de tractar los mayores negocios, que en discurso de tiempo se les puedan ofrecer. Y hauiendo nosotros sabido, que entre los mas graues estudios, en que V. S. Illustriss. passa su pueril edad, tiene a las vezes gusto de la lengua Castellana, ago[ra] hecha muy familiar á los Caualleros de esta Ciudad; tan noble por esta razon nos atreuemos a dedicar a V. S. Ilustriss. (v) el libro Español del Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha, que de nuevo hauemos impresso, sin hazerlo traduzir en lengua Toscana, por no le quitar su gracia, que mas se muestra en su natural language, que en cualquiera trasladado...»¹. Las mismas buenas razones, administrativas y políticas, de

¹ Cito del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, R/32289, de la biblioteca de D. José María Asensio y Toledo: EL INGENIOSO/ HIDALGO/ DON QUIXOTE/ DE LA MANCHA. *Compuesto por Miguel de Ceruantes Saavedra./ All'ill.mo Señor el Sig. Conde/ VITALIANO/ VIZCONDE./ EN MILAN* Por el Heredero de Pedromartir Locarni/ y Iuan Bautista Bidello. Año 1610. *Con licencia de Superiores, y Preuilegio*, (fol. +2). Cfr. Leopoldo Rius, *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes*, Madrid, Librería de M. Murillo, 1895, I, p. 14. Que la primera recepción de Cervantes en Italia se llevara a cabo en castellano contrarresta, en parte, el embarazo que siempre ha causado entre los cervantistas y bibliófilos notar ese (relativo) vacío italiano con respecto a la obra de Cervantes, sobre todo si se le compara con la realidad francesa, inglesa e incluso alemana. Valgan por todos las ponderadas palabras de Antonio Palau Dulcet (*Bibliografía de Don Miguel de Cervantes Saavedra*, Barcelona-Madrid, Librería Palau, 1950): «Nuestro amor a la lengua y literatura italianas, nos ha sugerido cierta extrañeza al observar el largo tiempo que medió entre la edición príncipe castellana y su versión al italiano, mayormente teniendo en cuenta las múltiples relaciones literarias y políticas entre España e Italia» (Nota crítica a la ed. Venezia, Baba, 1622, p. 50).

placer y de familiaridad, o más incluso, tenía Nápoles cuantas tenía Milán para leer a Cervantes sin necesidad de *trasladarlo* puesto que, desde Juan de Valdés en 1535 a Mendoza y Céspedes un siglo más tarde, no faltan testimonios sobre el amplio uso del castellano entre las clases cultas de la capital del Virreinato². En un ambiente tan conservador como el partenopeo, el buen número de ejemplares del *Quijote*, y de casi todas las otras obras del autor, que se guardan en las grandes bibliotecas de la ciudad (la *Nazionale* «Vittorio Emanuele III», la *Oratoriana dei Gerolamini*, la Biblioteca Universitaria)³ pertenecientes a viejos fondos con escasos, o nulos, incrementos posteriores, son una muestra de que efectivamente se leyó en castellano.

Para el *Settecento* el cambio de dinastía puede explicar por sí solo una deriva distinta de la imprenta partenopea, deriva que naturalmente se alejaba de los intereses hispánicos, ya escasos, para lo que cabría esperar, en el siglo anterior.

Más en general no podemos olvidar que, en este arco de tiempo, entre las grandes ciudades-astros de la galaxia editorial cervantina Italia está presente, y de forma algo oblicua, sólo con Milán (que pone su pica en Flandes con el *Quixote* de 1610 por el heredero de Pedromartir Locarni y Iuan Bautista Bidello, cuya dedicatoria acabo de citar), y Venecia (traducción de Franciosini en la edición de Baba en 1622 y 1625)⁴; Roma es ya marginal, aunque hace

² En realidad todo el texto del *Diálogo de la lengua* puede considerarse como un extraordinario documento del interés que suscitaba el castellano en Italia en general, y en Nápoles en especial. El texto, al reproducir la tertulia presidida por Valdés en la casa de recreo de los alrededores de Posillipo, demuestra que los niveles de uso del castellano eran varios, como aclara este parlamento de Marcio al principio del diálogo: «[...] notando con atención los primores y delicadezas que guardávades y usávades en vuestro escribir castellano [en las cartas que Valdés escribía a sus amigos desde Roma], teníamos sobre qué hablar y contender, porque el señor Torres, como hombre nacido y criado en España presumiendo saber la lengua tan bien como otro, y yo, como curioso della desseando saberla assí bien escribir como la sé hablar, y el señor Coriolano como buen cortesano quiriendo del todo entenderla (porque, como veis, ya en Italia assí entre damas como entre cavalleros se tiene por gentileza y galanía saber hablar castellano)...» y remacha al final del párrafo una tipología articulada que muestra la variedad de la competencia y uso lingüístico del castellano de los tres que dialogan con Valdés: «el señor Torres, como natural de la lengua, y el señor Coriolano, como novicio en ella, y yo, como curioso della» (Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*. Edición de Cristina Barbolani. Madrid, Cátedra, 1984, pp. 119-120).

Francisco de Mendoza y Céspedes, secretario del Cardenal Moscoso y Sandoval, regaló el 28 de julio de 1634 un ejemplar de su traducción de las *Relationi* de Guido Bentivoglio (*Relaciones*, Nápoles, 1631) al Cardenal Francesco Maria Brancaccio con una dedicatoria a mano que, entre otras cosas, dice: «V.E. favoreze tanto las cosas de España que a la sombra de lo que se deve a la atención de autor tan grande, y tan luzida materia podran pasar las cortedades de mi traduccion, y entretenir algo de los ocios destos dias el lenguaje Castellano digno del aprecio, que del haze la nobleza de Napoles, donde ocupa la antiquissima Casa de V.E. el puesto, que con tanta razon venera Italia, y respeta el mundo...» (Ejemplar de la Biblioteca Nazionale di Napoli. Signatura: Coll. Bibl. Branc. 37 C 7).

³ Para la Nazionale véase ahora E. Sánchez García, «El fondo cervantino (S. XVII-XIX) de la Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III» de Nápoles» en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* publicadas por Giuseppe Grilli [AION-SR XXXVII, 2 (1995)]. Napoli, Società Editrice Intercontinentale Gallo, 1995, pp. 29-37, lams. 1-7). En la *Oratoriana* se conserva, entre otras ediciones más recientes, la de Bruselas, Monmartre, 1662.

⁴ Cfr. Gabriel-Martín del Río y Rico, *Catálogo bibliográfico de la Sección de Cervantes de*

méritos con la edición de 1677⁵. A lo largo del *Settecento* la preeminencia la conserva Venecia editando las dos partes de la novela traducida por Franciosini en 1722 (Grosso), 1738 (Savioni), 1755 (Zerletti), etc., preeminencia véneta que se ve confirmada al principio del *Ottocento*, como canto del cisne, con la traducción de Bartolomeo Gamba publicada en 1818-19 por la tipografía Alvisopoli, creada por el patricio Alvise Mocenigo durante el período napoleónico, de cuyo grupo de poder formaba parte, y dirigida ya en esas fechas por Gamba, quien hace de ella una empresa intelectual fascinante en el contexto cultural, tan vivo, del Norte de Italia⁶. Mientras tanto Milán vuelve a hacer méritos (pocos esta vez, si pensamos en la parte tipográfica que «es detestable por su pésimo papel y mala impresión»)⁷, proponiendo en 1816 una vez más, la traducción de Franciosini (Pietro Agnelli), e insiste aún en 1823⁸ y 1832, con una revisión modernizada por Luigi Toccagni⁹, antes de apoderarse del texto de Gamba y proponerlo «riveduto da Francesco Ambrosoli», por el editor Andrea Ubicini en 1840. Al año siguiente volverá

la *Biblioteca Nacional*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1930, pp. 175-176; Rius, I, p. 300-301, n. 780 y 781; Santiago Rodríguez, p. 136-7 ns. 250 y 250 bis.

⁵ Ibidem, p. 176; Luis M. Plaza Escudero, *Catálogo de la colección cervantina Sedó*. Barcelona, José Porter, 1953, I, p. 305, n.º 1524; Encarnación Sánchez García, *El fondo cervantino de la Biblioteca nazionale «Vittorio Emanuele III» de Nápoles. Catálogo de la Exposición realizada con motivo del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Nápoles, I.U.O., 1994, 16 (1), p. 15. Joseph Laurenti, *Fondos raros: ediciones y traducciones de Don Quijote de la Mancha (Siglo XVII) en la Newberry Library de Chicago*, in II CIAC, 1989, pp. 527-540. La edición de Corvo y Lupardi aparece descrita en p. 540. Rius, I, p. 302, n. 783, ya aclaró que «esta tercera edición italiana se hizo sobre la primera, y por esto en la primera parte, las poesías intercaladas en el texto están en español. Se han suprimido las notas marginales, embebiendo algunas de ellas, muy pocas, entre el texto. El papel es de buena calidad pero los tipos son bastos y la impresión borrosa. Está adornada esta edición con ocho de las láminas de Bruselas» [20]; Santiago, p. 137, n. 251.

⁶ L'INGEGNOSO CITTADINO/ DON CHISCIOTTE/ DELLA MANCIA/ OPERA/ DI/ MICHELE DI CERVANTES SAAVEDRA/ Traduzione nuovissima/ dall'originale Spagnuolo, colla Vita dell'Autore/ VOLUME I/ VENEZIA/ DALLA TIPOGRAFIA DI ALVISOPOLI/ MDCCCXVIII/ Si vende al Negozio di Libri all'Apollò. Los últimos volúmenes del ejemplar Cerv. 226-233 de la Biblioteca Nacional de Madrid están, en parte, intonsos. Cfr. atentamente Plaza Escudero, I, p. 306, n.º 1429 y 1430. Rius, I, p. 305, n. 790: «Después de la Advertencia de los editores acerca de esta nueva traducción, hay un "Ragguaglio della vita e delle opere di Cervantes" tomado de Pellicer y de Quintana. Siguen la dedicatoria al Duque de Bejar, el prólogo y luego el texto. En la parte segunda hay igualmente la dedicatoria y el prólogo de Cervantes. El traductor, que lo fue Bartolomeo Gamba, adoptó una manera de traducir, que sin ser literal, reproduce con bastante fidelidad (salvo algunas excepciones) el sentido del original. El estilo es bastante elegante y las poesías están traducidas con gusto. Como texto sigue el de la edición de Madrid, 1608. Las láminas, inventadas y grabadas al agua fuerte por F. Novelli, tienen cierta gracia y bastante soltura, si bien falta nobleza a la figura del protagonista *Medio marroquí de levante con puntas, corte superior dorado*. (GRUEL-ENGELMANN) Bello ejemplar con todas sus anchas márgenes, de esta linda edición bien impresa en papel de hilo». Para la empresa Alvisopoli, cfr. N. Vianello, *La tipografia di Alvisopoli e gli Annali delle sue pubblicazioni*. Firenze, Olschki, 1967.

⁷ Rius, I, p. 303, n. 789.

⁸ Simón Díaz, p. 225, n. 1480: *Vita e avventure di don Chisciotte della Mancia* [...]. Milano, Truffi, 1823. 8 vols. 12º.

⁹ Cfr. Osterc, p. 224, n.º 727; Simón Díaz, p. 225, n. 1480 : «*Vita e avventure di Don*

a editarse con las ilustraciones de Johannot¹⁰. Ambrosoli era, ya desde hacía años, un personaje clave de la activísima cultura milanesa; formaba parte del equipo que había elaborado la lista y cuidado las ediciones de los *Classici del 700*, junto con Bartolomeo Gamba, Giulio Ferrario, Francesco Reina y otros. Se ocupaba también de traducciones: Francesco Sonzogno le había encargado en 1828 la traducción de Tucídides para la «Collana degli antichi storici greci» y, en 1825, Anton Fortunato Stella le había encomendado la versión de *Maria Menzikoff* de Augusto Lafontaine¹¹ para la «Biblioteca Enciclopedica». Era, en efecto, «un uomo di lettere reputato e, in fatto di accortezza linguistica e filologica, confortato dal consenso del Giordani»¹². Su revisión de la traducción de Gamba aportando a los lectores italianos las novedades de la edición de Viardot, *aggiornava* la hermosa edición veneciana a la vez que reconocía a Francia el primato cultural cervantino; reivindicaba, por tanto, la herencia véneta, la hacía suya y la volvía a lanzar con criterios más modernos y europeos.

Esta batalla editorial entre Venecia y Milán atañe directamente al objeto de mi trabajo puesto que las ediciones napolitanas del *Quijote* son hijas de la

Chisciotte della Mancia... Nuovamente riscontrata col testo spagnuolo e reintegrata per cura e studio di Luigi Toccagni. Milán, G. Truffi e Comp. 1832. 8 vols. con ilustr. 14'5 cm.». Rius, I, p. 304, n. 792, recoge otra: Milán, Bonfanti, 1839. Dos tomos en 4º.

¹⁰ En 1840 sale *L'ingegnoso idalgo... Ora riveduto da Francesco Ambrosoli*. Milán, Andrea Ubicini, 1840. 2 vols (Cfr. Simón Díaz, p. 225, n. 1481. Cfr. también Plaza Escudero, I, p. 307, n.º 1433; Osterc, p. 224, n.º 728. Rius, I, p. 304-5, n. 793 la describe así: «Dos tomos en 4º, impresos en buen papel con esmero, por Guglielmini y Redaelli». En el Prefacio, extractado de la *Noticia sobre la vida y obras de Cervantes* por Viardot, dice el revisor Ambrosoli que debe a la traducción de aquél muchas de las correcciones hechas en la presente edición. Lástima que la revisión de Ambrosoli, acertada en general, no haya sido completa, pues muchos pasajes han quedado sin corregir. Las poesías intercaladas en la obra están traducidas en prosa, excepto los versos de los académicos de Argamasilla tomados de la traducción Gamba. Los dibujos que ilustran esta edición son los de Johannot. Hay algunos ejemplares con «la particularidad de llevar el año 1840 en el frontispicio del primer volumen. En la descripción hecha por el señor Givanel al número 726 del Catálogo de la Central, p. 331, menciona la existencia de algún otro ejemplar con esta anomalía». En realidad Simón Díaz aclara bien la cuestión al dar la de 1841 como otra edición, con ilustraciones, mientras que la de 1840 no las lleva (Hay ejemplares de la de 1840 en la Biblioteca Central de Barcelona Cerv. 28-IX-5-6, y en la Marucelliana de Florencia, B'. 7- 140). Cfr. también Miguel Mateu, *Biblioteca del Palacio de Perelada. Catálogo de la sección cervantina*, Barcelona, Porter, 1948, p. 87, n. 316. Simón Díaz, p. 225, n.1481, aclara que «las correcciones de Ambrosoli se basan en la traducción francesa de Viardot». La traducción de Viardot ha sido considerada «un libro ameno, generalmente exacto, siempre animado y siempre de buen tono. Un *Quijote* algo afrancesado. Neumann la llama la más concienzuda y mejor de las traducciones francesas modernas. Se han hecho muchas reediciones...A partir de entonces fué juzgado el *Quijote* en Francia, y en general en Europa, según la traducción y la interpretación de Viardot» (J. J. A. Bertrand, «Génesis de la concepción romántica de Don Quijote en Francia», en *Anales cervantinos*, III, Madrid, C.S.I.C. , 1953, pp. 1-40. La cita pertenece a la p. 14.

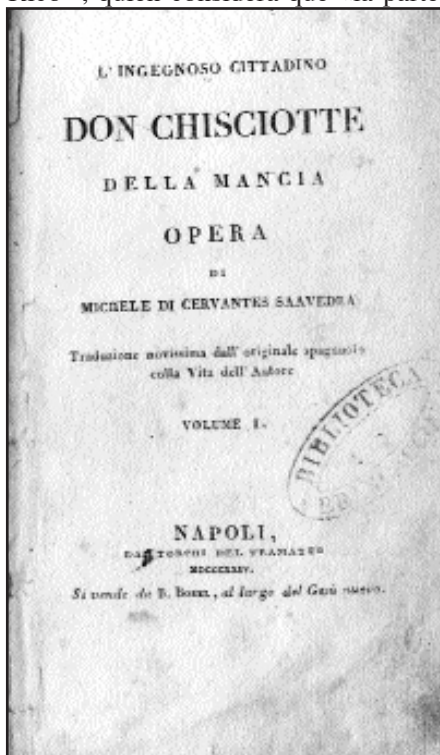
¹¹ Escritor alemán de gran éxito en Milán durante la *Restaurazione*: Cfr. Marino Berengo, *Intelletuali e librai nella Milano della Restaurazione*. Torino, Einaudi, 1980, pp. 148-152.

¹² *Ibidem*, p. 152. Sobre Pietro Giordani, animador de la «Biblioteca scelta», compilador de la «Biblioteca italiana», que se carteaba con Giacomo Leopardi, véase también Berengo, cit., pp. 53, 116, 137-40, 141-45, 205, 332, 358.

¹³ N.º 425, pp. 178-79. Hay un ejemplar en la Nacional de Madrid (Cerv. 1175-78) en cuyo

veneciana y de la milanese que acabo de citar. Pero vayamos con orden.

1) La primera edición partenopea, *L'Ingegnoso Cittadino Don Chisciotte della Mancia*, fue publicada «dai Torchi del Tramater» en 1824 (lámina I). Depende de la veneciana de Alvisopoli y está dividida, como ésta, en ocho volúmenes. Es edición bien conocida, muy bien descrita por Río y Rico¹³, quien considera que «la parte tipográfica de esta edición... no pasa



de mediana»¹⁴. Los aguafuertes de F. Novelli que embellecen la edición de Bartolomeo Gamba se reproducen fielmente, aunque se alejan mucho de la exquisita finura de la impresión de Venecia. En el primero¹⁵ titulado *La Pazzia mostra a Don Chisciotte la sua Dulcinea con ammirazione di Sancio Panza* (lámina II), Novelli reutiliza el grupo de la locura y D. Quijote de la edición de Ibarra (lámina III), dibujado por Antonio Carnicero y grabado por Fernando Selma¹⁶; en la edición napolitana el medallón con el Retrato de Cervantes pierde completamente la profundidad de la mirada velada de melancolía que la edición de Venecia había introducido con respecto al original de serena inteligencia realizado por Joseph del Castillo en la edición de Ibarra¹⁷. La expresión algo bobalicona de Sancho y la viveza de la mirada del rucio también desaparecen. El arbolado del fondo está hecho con trazos menos delicados y más esquemáticos. Los pajarillos vuelan

Lámina I. *Napoli, Tramater, 1824.*

frontispicio aparece un sello de la Biblioteca Nacional y otro de la de Pascual de Gayangos; Plaza Escudero, I, p. 307, n: 1432, ahora en la Nacional de Madrid también (Cerv-Sedó, 2441-44); NUC, v. 101, p. 567; Sánchez García, *Catálogo*, 21(6), p. 17. Están en parte mutilados de las ilustraciones los ejemplares 192*.L.32-35 (faltan todas las de los tomos II y IV, y del tomo II se conservan sólo dos) y B.Branc.79.K.43-45 (tomo I) de la «Vittorio Emanuele III» de Nápoles.

¹⁴ *Ibidem*, p. 179.

¹⁵ Vol. I, Frontispicio. El ejemplar madrileño de la edición de Venecia numera los aguafuertes con números romanos (excepto la n. XXXI que aparece señalada *Vol. VIII, pag.168*); la napolitana, con el número del volumen y la página que sigue a la ilustración. De la edición del Tramater se ha eliminado la firma *F. Novelli inv. e inc.* colocada en el margen inferior izquierdo de cada una de las ilustraciones de Alvisopoli.

¹⁶ Es el primer grabado de la bellísima edición EL INGENIOSO HIDALGO/ DON QUIXOTE/ DE LA MANCHA/ COMPUESTO/ POR MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA./ NUEVA EDICION/ CORREGIDA/ POR LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA./ PARTE PRIMERA./ TOMO I./ CON SUPERIOR PERMISO:/ EN MADRID/ POR DON JOAQUIN

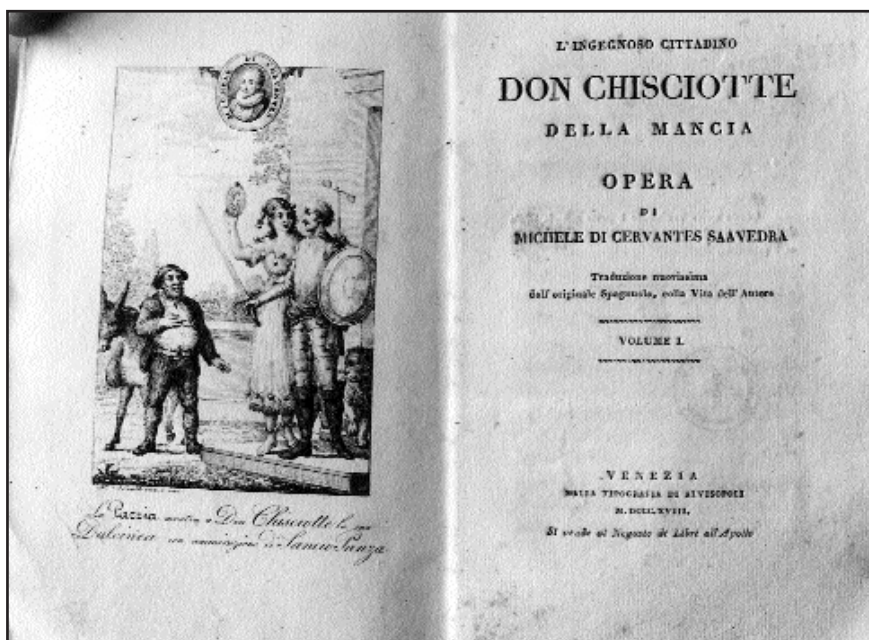


Lámina II. Venezia, Alvisopoli, 1818.

en distintas direcciones a los del original. Al retrato de Dulcinea que la *Pazzia* lleva en la mano le falta ese porte casi romano que tiene en la edición de Gamba. Toda la escena pierde esa difusa luminosidad cargada de *sfumature* de que hace gala la de Alvisopoli. En general en Tramater las escenas son más oscuras, los personajes tienen expresiones más esquemáticas y rígidas (lámina IV), Rocinante y el rucio son seres acartonados frente a la gracia estilizada de los de Alvisopoli; además todos los elementos arquitectónicos y paisajísticos, así como las figuras son levemente más achaparrados; las figuras, el paisaje y los celajes presentan líneas más netas y duras y la atmósfera, que vibra en Alvisopoli y que da a las escenas ese aire plenamente román-

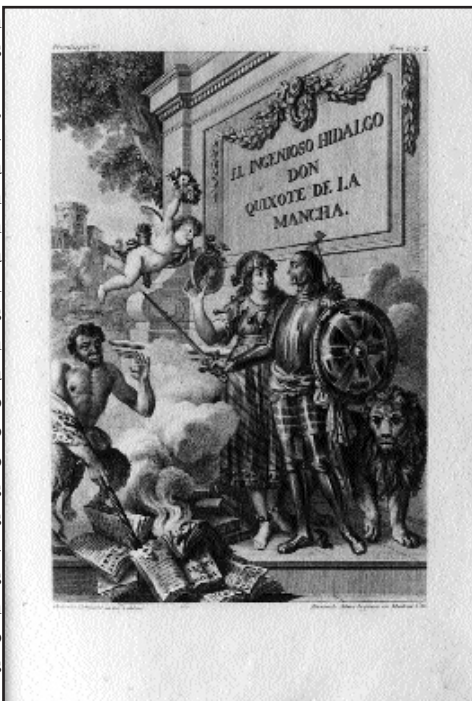
IBARRA IMPRESOR DE CAMARA DE S.M./ Y DE LA REAL ACADEMIA./ MDCCLXXX. (Ejemplar de la «Vittorio Emanuele III», sign. XXVI. F. 14-17). El grupo de la locura y D. Quijote de Carnicero y Selma (antiportada) es mucho más complejo que el de Novelli, quien elimina la escena inferior izquierda con el sátiro quemando libros de caballerías (*El caballero de la Cruz, Amadís de Grecia, Olivante de Laura*) con una antorcha, para sustituirlo por Sancho con su asno; simplifica además toda la composición suprimiendo sea el Cupido con corona que en Ibarra se acerca volando a D. Quijote sea el castillo del fondo. la Dulcinea del medallón en el grabado de Carnicero tiene más bien el aspecto de una casta dama del siglo XVIII.

¹⁷ El retrato está entre p. XIV y p.i. En el extremo inferior izquierdo: «Joseph del Castillo la inventó y dibujó»; en el derecho: «Manuel Salvador y Carmona la grabó».

¹⁸ En alguna ocasión este mayor contraste favorece la composición; es el caso de la escena

tico, se sustituye en Tramater con una tersura cristalina de tono más naturalista¹⁸.

Es importante destacar que, con esta edición, Nápoles adoptó la nueva propuesta de Venecia antes de que lo hiciera Milán, en donde hasta 1840 resistirá, con retoques e integraciones, la vieja de Franciosini. Parma seguirá el ejemplo de Nápoles cinco años más tarde¹⁹. Esta primera edición napolitana se presenta como una operación editorial de Agnello Tramater con ciertos vuelos, no sólo por la corrección del texto y el cuidado que se puso en las reproducciones de los aguafuertes de Novelli (obtenidas probablemente con *clichés* tomados de las planchas originales) sino también porque de la venta se encargó Borel, que era el librero más importante de todo el sur de Italia.



Borel, que mantenía relaciones comerciales intensas con Milán

Lámina III. Madrid, Ibarra, 1780.

y con Venezia, puede haber sido incluso el inspirador de esta edición.

2) En 1831 se publica la segunda (Napoli, dai torchi di Raffaele Pierro) (lámina V), que repite el título de la de 1824 eliminando, sencillamente y con criterio lógico, el adjetivo *novissima*. Depende de la de Tramater, cuyos errores repite. Menos conocida que la anterior²⁰ es una edición muy económica, sin ilustraciones, menos cuidada que la del Tramater, con un número de

XXIV «Fermate, date indietro malnata Canaglia non lo inseguite» que ilustra el cap. XXVI de la Segunda parte, donde el efecto de la luz artificial del teatrillo es mucho más vívido en Tramater (Vol VI, p. 116); lo mismo puede decirse de la XXX, (Cap LX de la Segunda Parte): «Come, traditore, è egli possibile che tu giunga a tanto contro il tuo padrone?», donde la luna que filtra sus rayos a través del encinar o robledo que sea, difunde una luz llena de contrastes mucho más nocturna que la de Alvisopoli, en la edición napolitana. Hay también algún pequeño error: En la escena XXII, «Se ti piacesse crudele Chilteria, darmi in questo estremo la mano di sposa...» Tramater escribe Criteria (Vol. VI, p. 46), aunque en el texto aparece siempre escrito correctamente Chilteria.

¹⁹ L'INGEGNOSO CITTADINO/ DON CHISCIOTTE/ DELLA MANCIA/ OPERA/ DI M. CERVANTES SAAVEDRA. TRADUZIONE NUOVISSIMA/ PROCURATA DAL CHIARISSIMO SIGNORE/ BARTOLOMEO GAMBA. VOL. I. PARMA. PER PIETRO FIACCADORI. MDCCCXXIX. 12 tomos en 6 vols. Río y Rico, n. 426. Madrid, Nacional: Cerv. 1242-47. La edición parmense reproduce el *Discorso degli Editori Veneti* «Al lettore», así como el *Ragguaglio della Vita e delle opere di Cervantes*. Carece de ilustraciones; es, en todo, una edición económica. En la cubierta, de papel azul-gris, lleva el «PREZZO dell'opera Ital. Lir. 7.20».

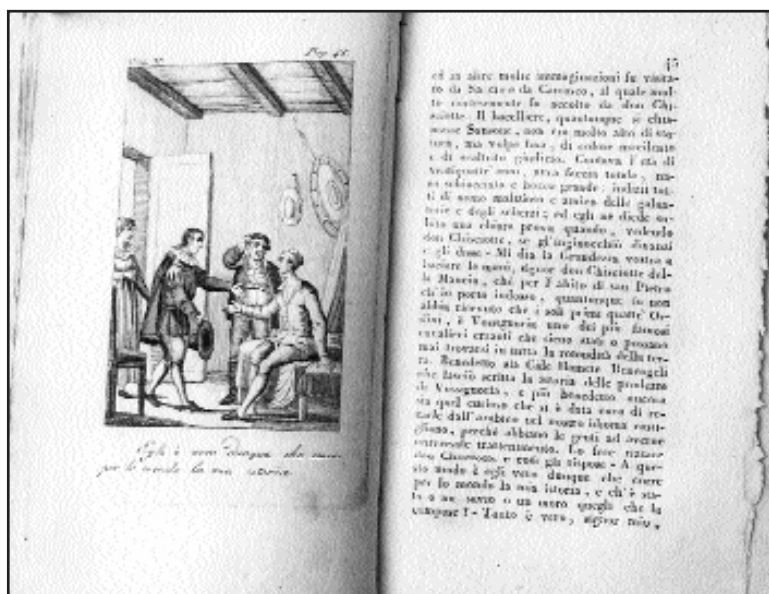


Lámina IV. Napoli, Tramater, 1824.

erratas bastante más alto. Incluida en la «Biblioteca di scelti romanzi» en volúmenes no consecutivos²¹, está destinada al consumo de un tipo de lector devorador de novelas y su existencia demuestra que la demanda napolitana se mantuvo y que la imprenta local poseía articulaciones suficientes como para ofrecer ediciones de tipologías variadas a las nuevas clases de lectores. El romanticismo, por fin, había hecho divulgar y arraigar el *Quijote* en la ciudad que había sido patria ideal de su autor.

3) La segunda mitad del siglo se abre con un cambio de influencias; la edición de 1851 elige una presentación más moderna, y más inexacta:

²⁰ Cfr. Sánchez García, n° 22 (7), p. 17, Donatella Pini Moro- Giacomo Moro, n° T.23, p. 168 de su *Cervantes in Italia in Don Chisciotte a Padova. Atti della I Giornata Cervantina*. Padova, Programma, 1992, pp. 149-259; cfr. también el catálogo de la *Mostra di libri cervantini*. Napoli, I quaderni della Biblioteca Nazionale di Napoli, serie III. n° 8, 1959, n° 30. No hay ningún ejemplar en la Nacional de Madrid. Las signaturas de los ejemplares de la «Vittorio Emanuele III» de Nápoles son: 113.A.71-74 y Palat. XLIII.7 (1-7).

²¹ 8 vols. en 4 tomos. Los números de los volúmenes son I: vol. XXII; II: vol. XXVI; III: vol. XXXV; IV: vol. XXXVII; V: vol. XL; VI: vol. LIII; VII: v. LV; VIII: vol. LVII. En todos ellos aparece la misma fecha de publicación: 1831. Cada uno de los volúmenes numera independientemente los capítulos. En esos mismos años Pierro publica *Guido Mannering* (1829) y *Racconti del mio ostiere* (1830), de W. Scott, y *Le avventure dell'ultimo Abencerage* de Chateaubriand (1830); en 1831, junto con el *Quijote* Pierro publica de nuevo Scott (*Il campo di battaglia di Waterloo, Il monastero*) y Ann Radcliffe (*Elena e Vivaldi*): Cfr. *Catalogo dei libri italiani del 800*. Milano, Editrice Bibliografica, 1991.

*L'Ingegnoso Idalgo Don Chisciotte della Mancia di Michele Cervantes di Saavedra.*²² (lámina VI). Apreciada por Río y Rico «esta edición económica... impresa con claridad»²³ tiene el mérito de poner al alcance del mercado meridional la edición de Ubicini (lámina VII) que había salido diez años antes. Se atiene a la letra, sin poder incluir las láminas de Johannot que, tomadas de la edición francesa de Viardot, ilustraban la milanese de 1841. Es el resultado de una operación editorial que, dado su limitado costo, iba dirigida a amplias capas de lectores, pertenecientes sea a la clase más o menos



Lámina V. Napoli, Piero, 1831.

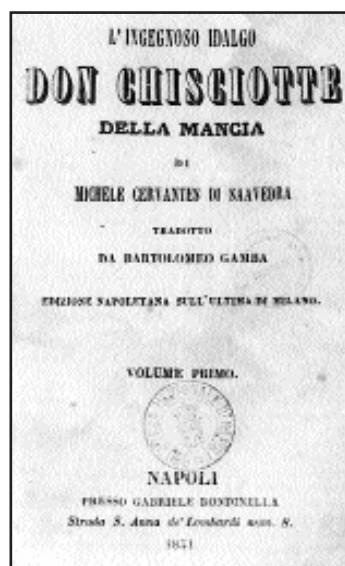


Lámina VI. Napoli, Rondinella, 1851

²² L'INGEGNOSO IDALGO/ DON CHISCIOTTE/ DELLA MANCIA/ DI/ MICHELE CERVANTES DI SAAVEDRA/ TRADOTTTO/ DA BARTOLOMEO GAMBA/ EDIZIONE NAPOLETANA SULL'ULTIMA DI MILANO/ VOLUME PRIMO/ NAPOLI / 1851. v : TIPOGRAFIA RANUCCI. 12°. El ejemplar 41.D.102-105 de la Biblioteca Nazionale «V.E.III» está forrado en tela. Este ejemplar lleva en el frontispicio el nombre del editor: PRESSO GABRIELE RONDINELLA/ *Strada S. Anna de' Lombardi num. 8*. Hay un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid (Cervantes 2760-3). Río y Rico, p. 180, n° 429; Sánchez García, p. 17. Rius, I, p. 305, N. 794: «Cuatro t. en 12" prolongado, impreso en la tipografía Ranucci. Como la portada lo indica, está ajustada a la anterior edición de Milán; pero carece de láminas y es muy económica.» El «Michele Cervantes di Saavedra» está ya en la edición de Ubicini, mientras que en la de Viardot aparece «Miguel de Cervantes Saavedra» En el capítulo I de la Segunda parte el memento que hay al principio es distinto en la versión francesa y en la italiana, la cual salta alguna pequeña naturaleza muerta o alguna que otra escena de género, pero, como ya he dicho, esta tipología no pasa a la edición napolitana.

²³ Río y Rico, p. 180. El índice de cada uno de los cuatro volúmenes va al final. El *Primo Volume* incluye hasta el cap. XXV, el *Secondo* hasta el final de la Primera Parte, el *Terzo* hasta el XXXIV. El *Quarto* hasta el final. El ejemplar que manejo en la Nacional de Madrid tiene una portada en papel rosa con el mismo frontispicio y, al fondo: NAPOLI/ PASQUALE PERRONE, LIBRAJO-EDITORE/ *Strada Costantinopoli, 107* / 1884. Invierte las dos primeras palabras del

instruida sea a otras más o menos populares. Que la demanda era fortísima lo prueba la otra edición de ese mismo año en dos volúmenes (Napoli, Jaccarino) que recogen algunos catálogos y que yo no he logrado ver todavía²⁴.

4) El vacío que en la edición Rondinella suponía la falta de ilustraciones se va a llenar en 1860, cuando ve la luz la más interesante de las ediciones partenopeas del *Quijote*. Se trata de los dos volúmenes publicados por Chiurazzi

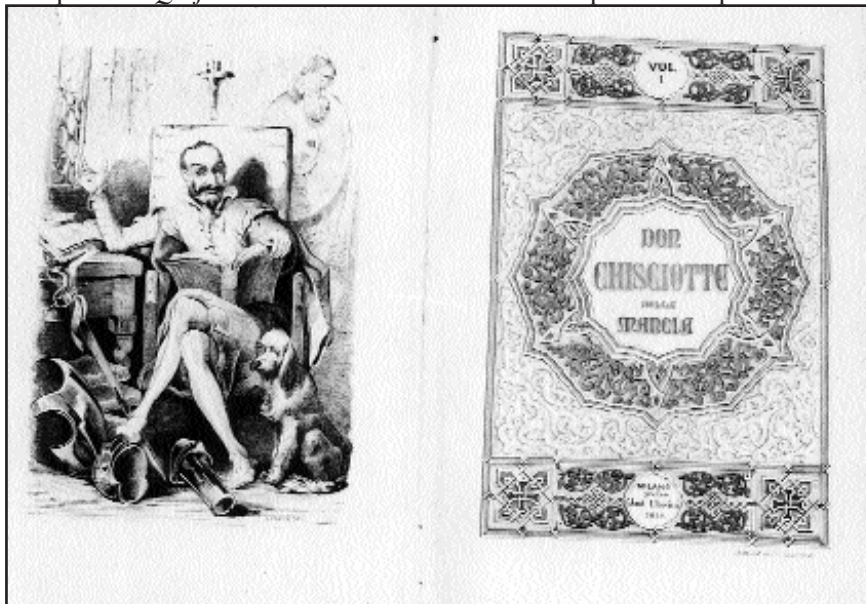


Lámina VII. Milano, Ubicini, 1840.

en 1860 con el título *L'ingegnoso idalgo Don Chisciotte della Mancia di Michele Cervantes di Saavedra* que sigue también la edición milanesa cuidada por Francesco Ambrosoli²⁵. De esta bella edición actualmente no se conserva ningún ejemplar en la «Vittorio Emanuele III» ni en las otras dos grandes bibliotecas ya citadas. El esfuerzo realizado por el editor se echa de ver no solo en el cuidado del proyecto tipográfico general sino también en el empeño de ilustrar la edición resolviendo el inconveniente de la falta de las planchas para la reproducción de las ilustraciones de Johannot²⁶, con la real-

Prologo: «Sfaccendato lettore» en lugar de «Lettore sfaccendato».; presenta algún error de imprenta Roma por Ramo, p. 54, nota. Nio por Nilo, p. 160, nota.

²⁴ Con la misma filiación. Cfr. el Catalogo de la *Mostra de Libri cervantini* (nº 34, p. 13) y Donatella Pini, cit., nº T.29, p. 169.

²⁵ L'INGEGNOSO IDALGO/ DON CHISCIOTTE/ DELLA MANCIA/ DI/ MICHELE CERVANTES DI SAAVEDRA/ TRADOTTO DA BARTOLOMEO GAMBA/ E RIVEDUTO DA FRANCESCO AMBROSOLI/ VOLUME PRIMO/ NAPOLI/ Presso Luigi Chiurazzi/ Strada Molo N. 20 / 1860. 20 cm. Cfr. Río y Rico, p. 180, nº 430. La signatura del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid es: Cer. 2870-2871.

ización de nuevas planchas que van firmadas por Dolfinio. No desmerecen estos grabados, realizados con una tendencia general a la simplificación del trazo en la realización de los perfiles de las figuras, y sustituyendo los trazos breves y ligeros que en Ubicini van formando los relieves de las formas, con otros más continuos y prietos que acaban por construir, en realidad, masas compactas de sombras (lámina VIII). Con todo ello las escenas pierden parte de aquel aire irreal y soñante que tienen en la edición milanesa y adquieren, en bastantes casos aunque no en todos, una mayor materialidad. A este efecto contribuye también la reducción de elementos paisajísticos que se dan ahora más abocetados, a la vez que se achica el espacio que rodea a las figuras.



Lámina VIII. Napoli, Chiurazzi, 1860.

Naturalmente las menores pretensiones de la edición napolitana de Chiurazzi con respecto a la de Ubicini, no consiente la inclusión de todos los numerosísimos grabados de la edición milanesa. Las 800 ilustraciones de Tony Johannot del *Quichotte illustré* publicado por J. J. Dubochet en 1836 se reducen ahora a 20 en el primer volumen, y a 21 en el segundo. El artista elimina todos los bodegones, las escenas de gén-

²⁶ «Tony Johannot, de origen alemán, dibujaba en París para las mejores ediciones clásicas. Sus grabados, que no constituyen nunca grandes láminas de conjunto, ostentan una delicadísima finura, un extraño conocimiento del vestido español del Siglo de Oro, un conocimiento más escaso del paisaje y de las costumbres de España, mucha psicología en las figuras, comicidad en las aventuras humanas y un romanticismo discreto en las escenas sentimentales o maravillosas. Las figuras de mujeres resultaban particularmente esmeradas, aunque poco diferenciadas. En general constituyó una ilustración muy distinguida» (J. J. A. Bertrand, «Génesis de la concepción romántica de Don Quijote en Francia» en *Anales Cervantinos*, III, C.S.I.C., 1953, pp. 1-41. La cita pertenece las págs. 12-13.

ero, los *mementum mori*, las vistas de ciudades, las imágenes de personajes secundarios o de historias intercaladas que tanto abundan en las planchas de Johannot, y concentra su atención en las escenas de los episodios principales de la historia (láminas IX y X). En todas las escenas están presentes o Don Quijote o Sancho. Hay que añadir también que, con criterio más didáctico



Lámina IX. Napoli, Chiurazzi, 1860.

y tradicional, la edición de Chiurazzi vuelve a colocar las leyendas al pie de cada grabado, estableciendo un nexo fuerte entre texto escrito e ilustración que falta en la edición de Milán, en donde tal nexo resulta en realidad innecesario, puesto que cada grupo de grabados ilustra cada uno de los capítulos con estrecha relación de vecindad entre imágenes y texto escrito. En el segundo volumen no todas las escenas van firmadas por Dolfino, bastantes van sin firma, y dos llevan la de G. Lenghi. Lit.; seis llevan la firma de Dolfino²⁷. En fin, se trata de una edición más casera que la elegante de Ubicini pero no exenta de cierto encanto.

Si comparamos lo presentado hasta aquí con la enorme aportación que Don Quijote ha supuesto para la historia de las imágenes en países como Francia, Inglaterra y Alemania²⁸ es

bien poco lo que este fragmento partenopeo ofrece. En resumidas cuentas Nápoles no propone nada nuevo, sino que repropone lo que ofrece un panorama ya de por sí bastante pobre como es el italiano, que se presenta si no hostil a Don Quijote, sí más desinteresado a sus heroicas gestas que el resto

²⁷ Las de Lenghi ilustran a Sancho Gobernador (Nº 13) y la vuelta definitiva del héroe a su casa (nº 20), en donde D. Quijote aparece casi como un adolescente que ha crecido demasiado de prisa (nº 15). Las firmadas por Dolfino son las correspondientes a los nº 1, 7, 8, 9, 11 y 18. En el ejemplar de la Nacional de Madrid las ilustraciones han sido numeradas a lápiz en el verso. Entre las que no llevan firma destaca la nº 14 «Ed aprendo la porta con chiave maestra trovarono il Cavaliere alle prese, che a tutta forza tentava di staccarsi il gatto dal volto» (nº 16) en donde la escena pierde mucho del aire fantasmagórico que tenía en Ubicini para transformarse en una imagen circense.

de Europa. Y sin embargo no por ello debemos dejar de notar el esfuerzo que la imprenta napolitana *ottocentesca* realizó para divulgar en el *Regno* lo más valioso entre las novedades aportadas por el siglo sea desde un punto de vista textual, sea desde un punto de vista figurativo. En ambos terrenos supieron los editores napolitanos acertar, eligiendo, con seguro gusto y profesionalidad, lo mejor entre lo que ofrecían las editoriales del norte. Si en los casos de Tramater y Pierro, Nápoles propone a su público una vía nacional a la novela de Cervantes, vía representada por la actividad veneciana de la pareja Gamba-Novelli, en los casos Rondinella, Jaccarino y Chiurazzi la ciudad hace un esfuerzo por zambullirse en la triunfante onda francesa de la traducción de Viardot y en la ilustración de ésta por el extraordinario Johannot.

El éxito que representan estos cinco casos se ve favorecido por el proteccionismo que el gobierno borbónico otorgaba a la industria editorial autóctona gravando de impuestos la importación de libros extranjeros y no reconociendo el derecho de propiedad literaria. Este aspecto material y económico de la imprenta partenopea, que tantos quebraderos de cabeza dió a Alessandro

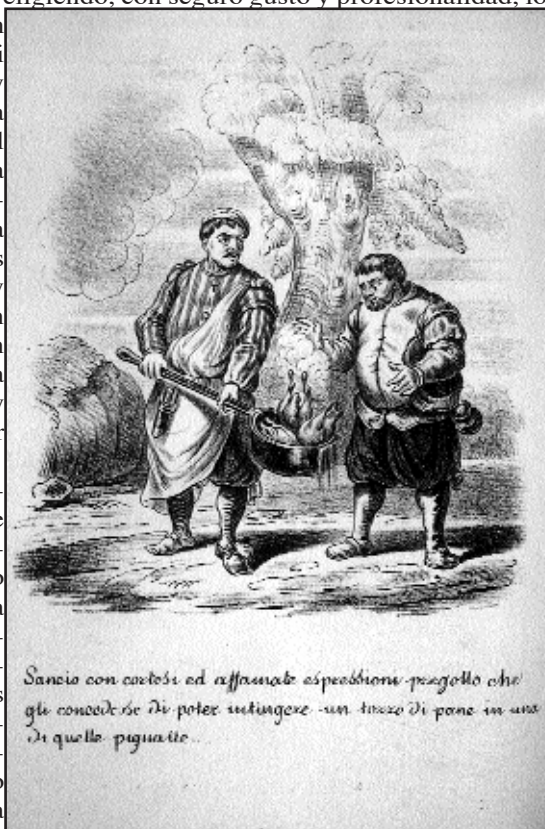


Lámina X. Napoli, Chiurazzi, 1860.

Manzoni en los primeros años cuarenta para evitar ediciones pirata de su edición ilustrada de *I promessi sposi*²⁹, naturalmente no explica por sí solo la notable demanda que de la novela cervantina realizó el público meridional aunque es un elemento no desdeñable a la hora de considerar globalmente la consistencia cultural de dicho éxito.

5) Las relaciones librarias entre Milán y Nápoles, que asignan a la capital del *Regno* un papel como espacio alternativo de los destinos quijotescos en la ciudad ambrosiana, se corona con la edición conjunta titulada publicada por Pagnoni en 1876³⁰. Mínima metáfora de la reciente unidad de Italia esta

²⁸ Véase Johannes Hartau, *Don Quijote in der Kunst. Wandlungen einer Symbolfigur*. Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1987.

edición económica, sin ilustraciones, cierra el ciclo de las ediciones partenopeas del *Quijote*.

Después de ella hallamos sólo una nueva emisión de la edición Rondinella de 1851 realizada por Perrone en 1881³¹ y una reducción destinada a uso escolástico (*Il Don Chisciotte della Mancia. per Cervantes de Saavedra. Traduzione di M. Orlandi*. Napoli, presso i Fratelli Tornese tipografi-editori, 1883)³² con dos aguafuertes firmados por Ceriani originales y bien compuestos (lámina XI).

Concluyendo: A través de esta ruta napolitana de *Don Quijote* se perfila un arco de tiempo de cincuenta años (1824-1876) especialmente fértil para la historia editorial de la novela cervantina en Italia. Los datos sobresalientes de la descripción realizada dejan claro que las condiciones culturales del *Regno* aunque no dan espacio a la elaboración de un discurso autónomo sobre el *Quijote*, son suficientemente fuertes para permitir que la activísima galaxia de editores partenopeos adopte y adapte las dos mejores ediciones de la Italia septentrional durante el dominio austríaco, y las proponga a una variada gama de lectores. En esta recaída de los quijotes veneciano y milanés en el universo borbónico meridional, tienen un peso fundamental las medidas proteccionistas adoptadas por Ferdinando di Borbone a partir de 1822, con un decreto (10 de noviembre de 1822) que elevaba a alturas astronómicas la tarifa aduanera para los libros importados³³ y que, en consecuencia, apoyaba incondicionalmente la imprenta local. No perdieron tiempo los editores y tipógrafos napolitanos, si pensamos que el primer *Quijote* de la serie estaba ya listo en abril de 1824 cuando Agnello Tramater presenta instancia y obtiene licencia para publicar su edición³⁴. En oleadas sucesivas irán llegando los demás, hasta que, con la unidad de Italia, se acabe la serie *ottocentesca* de ediciones. Sin hacer una apología del proteccionismo borbónico, y de la férrea censura antiliberal que era la otra cara de la medalla del Decreto Real de Ferdinando, creo que se puede reconocer que este período de

²⁹ Cfr. Angela Nadia Bonanni, *Editori, tipografi e librai dell'Ottocento. Una ricerca nell'Epistolario del Manzoni*. Napoli, Liguori, 1988, pp. 106-111.

³⁰ L'INGEGNOSO IDALGO/ DON CHISCIOTTE/ DELLA MANCIA/ CON SANCIO PANCIA/ SUO SCUDIERO/ DI/ MICHELE CERVANTES DI SAAVEDRA/ TRADOTTO/ D BARTOLOMEO GAMBA/ VOLUME PRIMO/ EDITORE- FRANCESCO PAGNONI-TIPOGRAFO/ MILANO- NAPOLI/ VIA SOLFERINO N. 7- LARGO MONTEOLIVETO N. 86/ 1876. Pertenecientes a la colección Sedó hay dos ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid (Cerv. 2403-2404 y Cerv. 12-I-2349/2350). Plaza Escudero, nº 1436. El ejemplar Cerv. 2403-2404 tiene el papel bastante manchado. En la contracubierta aparecen dos etiquetas: 1) «Este ejemplar figuró expuesto en la Exposición Bibliográfica Cervantina celebrada en la Biblioteca Nacional de Madrid en abril de 1948, con motivo del IV Centenario de Cervantes»; 2) «Este ejemplar figuró en la Exposición Cervantina, celebrada en la Biblioteca Nacional de Madrid, en abril y mayo de 1946». El *Catálogo* de esta exposición (Madrid, Dirección general de Propaganda, 1946) da como lugar de edición sólo Nápoles (p. 125).

³¹ Pini-Moro, nº T.35, p. 170.

³² Sánchez García, p. 18, 25 (10).

³³ «Il diritto doganale istituito era di tre carlini per ogni volume in 8° o di formato inferiore; di sei e nove carlini rispettivamente per i volumi in 4° e in folio... Ben poche opere potevano resistere a un simile aggravio che, aggiunto alle spese di spedizione e di cambio, ne raddoppiava il prezzo» (Marino Berengo, cit. pp. 266-67, pero véanse también las siguientes, hasta p. 276).

la historia del *Regno* fue fructífero para la recepción de Cervantes en Italia y que, sin tal decreto, no contaríamos con esta serie, humilde pero interesante, de ediciones italianas del inmortal libro.

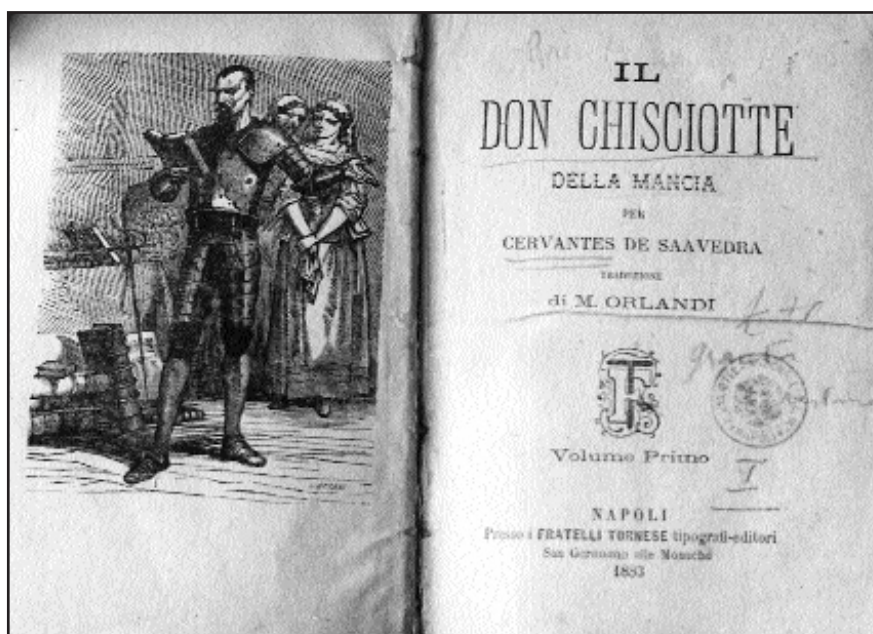


Lámina XI. Napoli, Tornese, 1883.

³⁴ Al final del primer volumen Tramater incluyó su solicitud dirigida al presidente della Pubblica Istruzione (6 de abril de 1824) y la relación favorable del Reggìo Revisore (27 de abril de 1824).

CERVANTES VISTO POR LOS FRANCESES DE ARGELIA (1830 — 1962)

Adriana Arriagada de Lassel
Universidad de Argel

1. En la lejana fecha de 1857 el nombre de Cervantes fue mencionado por Monseñor Pavy, Obispo de Argel, para ejemplificar la situación de las víctimas de la «piratería musulana».¹ Cervantes es entonces llamado «Ilustre personaje esclavo» y es ésta la imagen que predominará en los estudios, opiniones y homenajes de este período colonial al que nos referimos.

Se dieron, por lo menos, tres casos o acontecimientos que marcan la presencia de Cervantes como figura importante de Africa del Norte. El primero se refiere a la investigación y descubrimiento de la gruta donde se habría escondido el escritor, junto a otros caballeros. La información se la debemos al hispanista Jean Cazenave² que publica en 1924 un trabajo que, además de su abundante documentación, está escrito desde la perspectiva del lugar mismo con el consecuente conocimiento del antiguo Argel y de los musulmanes de la época.

Olvidada durante siglos, el interés por la gruta nació en 1887, cuando los oficiales de una escuadra española que hacía escala en Argel, quisieron visitar dicho lugar. Como nadie sabía donde estaba, el Consul de España decidió iniciar las investigaciones correspondientes, formándose una comisión que tomó como base la *Topografía de Argel*, atribuida a Haedo, la vida de Cervantes de Navarrete y la propia Información de Cervantes.

La investigación determinó el sitio, conocido hasta hoy como el lugar del escondite, pero el cónsul de entonces no los aceptó y fue solamente cuando lo reemplazó en su cargo Alcalá Galiano que, tras un serio estudio, estuvo de acuerdo con la comisión y se procedió a realizar los trabajos necesarios para convertir este lugar en monumento.

El lugar fue inaugurado oficialmente en 1894, posteriormente se colocó un busto de Cervantes en mármol de Carrara y en 1905 se agregó una segun-

¹ Monseñor PAVY, miembro honorario de la Sociedad Histórica Argelina. *Revue Africaine* N°. 7, octubre 1857 pp. 337-352.

² Jean CAZENAVE. «L'esclavage de Cervantes à Alger». *Bulletin de la Société de Géographie d'Alger et de l'Afrique du Nord*, 1924.

Jean CAZENAVE, profesor agregado del liceo de Argel es autor también de: «Un chroniqueur Espagnol de l'Algérie au XVI^e siècle» en *Revue Africaine H.S.*, 1932 y de «Cervantes à Oran» en *Bulletin de la Société de Géographie d'Oran*, Sep.-Dec. 1923.

da placa (la primera la habían ofrecido los oficiales de la escuadra de 1887). En 1913 fueron cedidos al Ayuntamiento de Argel los terrenos adyacente al monumento. Cuando Cazenave nos estaba contando la historia de la gruta, existía el proyecto de acondicionar una plazoleta que sería costeadada por la colonia española y donde el escultor Escobedo levantaría un monumento de granito, mármol y bronce de nueve metros de alto, representando a Cervantes, «el ilustre cautivo», la mano sobre los ojos, acechando el horizonte a la espera del navío que vendría a liberarlo. Al lado, un grupo ecuestre: don Quijote y Sancho. Este proyecto no verá la luz y el sitio histórico es hoy un triste y abandonado lugar, con un pedestal sin el busto de mármol y sin la placa que había sido colocada en 1905. Sólo queda, como vestigio, la placa de hierro ofrecida por el personal de la escuadra que pasó por Argel un día del año 1887.³

Otros dos hechos ocurridos en esta época son significativos: uno se refiere a un documento numismático que forma parte de una serie de medallas relativas al Africa del Norte, especialmente Argelia, con el tema «Hombres universales ilustres».⁴ Puede que no sea la única medalla donde figura el busto de Cervantes, pero ésta, hecha en París en el siglo pasado, se refiere a Cervantes en relación con Argelia. Y también es en París que la imagen de Cervantes dará fuerza a un recuerdo histórico relacionado con la antigua ciudad de los corsarios.

Con ocasión de la exposición Internacional de Francia, en 1937, el Departamento de Argelia participó reconstruyendo todo un espacio histórico de la capital argelina, donde destacaba un espacio árabe del siglo XVIII, además de zocos, callejuelas, cafés moros y la puerta de Bab Azoun con la reconstitución del Peñón, un islote que se encontraba frente a la ciudad y que fue durante 19 años un lugar de presencia española hasta que los hermanos Barbaroja, tras expulsar a los españoles, lo convirtieron en poderoso puerto de la ciudad.

El encargado de realizar el pabellón representativo del departamento norteafricano, Jacques Guiauchan, expresó: «mi sueño era dar en un magnífico diorama el conjunto grandioso del lugar con la reconstitución de una página histórica: el desembarco de Cervantes y sus compañeros de infortunio bajo las bóvedas del actual “Almirantazgo”, por donde ellos pasaron, junto al botín de una fructífera acción de los piratas»⁵.

³ Fuerza es constatar que Cervantes, a pesar de los difíciles tiempos que vive Argelia, sigue presente en la Ciudad de la que no pudo escapar. En 1996 aparece en Francia, en ediciones Marsa, una novela del escritor argelino Waciny Larej llamada *La gardienne des ombres*, cuyo protagonista es un descendiente de Cervantes, que llega a Argel siguiendo la ruta de todos los lugares que conoció su ilustre tatarabuelo. La presentación de la ciudad y sus lugares históricos, da lugar al guía del personaje español para desplegar toda una crítica a las plagas que convulsionan la vida actual del país. Esta novela, que se publicó por episodios en el diario *Le Matin* tiene de curioso, además, que el autor exhibe un buen conocimiento de Cervantes y que el protagonista, a causa de su figura y parentesco, responde al apodo de «Don Quijote».

⁴ *Revue Africaine*, LXXII N°. 346-347, Argel Jules Carbonel, Imp. Editeur. Nota descriptiva hecha por Th. Fayolle.

⁵ *Algeria* N°. 54, Août-Sep. 1937.

2. Los investigadores franceses en Argelia manifestaron un interés por los estudios históricos del nuevo territorio de la nación, tanto de la época romana, nública como del período turco y su inevitable tema del corso. Entre 1870 y 1897 son traducidas las obras atribuidas a Diego de Haedo, consideradas documentos fundamentales para la historia de la época junto con el libro del padre Pierre Dan: *Historia de Berbería y de sus corsarios*, París 1637 (2a ed. 1649).

La figura principal entre estos intelectuales fue Henri Delmas de Grammont⁶. A él se debe la traducción, hecha en 1880, de la *Historia de los Reyes de Argel*⁷, y cuatro años más tarde, la publicación del manuscrito del padre Dan *Los ilustres cautivos. Historia general de la vida, hechos y aventuras de algunas personas notables tomadas por los infieles musulmanes*, obra publicada también en la *Revue Africaine*⁸. Este manuscrito que pertenece a la Biblioteca Mazarine (consta de 261 folios y está inscrito bajo el n° 1919) es obra de la vejez del padre Dan y muy posterior a la *Historia de Berbería*, por lo tanto, constituye el resultado de una larga labor de recolección de nombres y datos. Esto se explica, porque el padre Dan pertenecía a la «Orden de la Santa Trinidad por la redención de los cautivos», orden de la que fue el Superior durante 14 años, recibiendo en consecuencia, todas las informaciones necesarias y porque, además, él mismo se trasladó a Argel en julio de 1634, donde quedó hasta marzo de 1635, en un viaje que le permitió liberar a 42 esclavos.

Pues bien, en una obra compuesta de seis libros y con cerca de 150 capítulos, entre tantos nombres de franceses, griegos, malteses, portugueses o españoles, no figura el de Cervantes, aunque sí el de otros españoles que tienen que haber estado en Argel al mismo tiempo que el futuro escritor, como Gabriel Cerbellón, capturado en 1574. Figura, también, Diego de Zamora, liberado en 1530; Diego de Xéres, en 1536 y otros. Entre estos cautivos, en el capítulo XII del libro II se habla de Diego de Haedo, quien habría sido tomado en el mar en 1578, llevado a Argel «donde sufrió muchas miserias e injurias». Según Dan, Haedo permanecería tres años en este lugar y a su regreso a la patria fue hecho Abate de Fromesta, de la Orden de San Benito.

Cabe preguntarse, ¿Por qué Dan, cuya obra apareció en 1637, conocía a Haedo —a cuyo libro hace alusión— y no conocía a Cervantes? Si la explicación se debe a la falta de comunicación de la época o a que Cervantes no perteneciese a una orden religiosa, ¿por qué Grammont no agregó a su lista

⁶ H. D. de Grammont nació en Versalles el 5 de agosto de 1830 y murió en Argel el 12 de septiembre de 1892. Hijo de una vieja familia de tradición militar participó durante su juventud en la conquista de Argelia y en las guerras de Crimea y Francia. Sólo al llegar la paz pudo dedicarse a sus trabajos intelectuales que lo atraían más que las armas. Desde 1873 comienzan a aparecer sus publicaciones históricas sobre Argelia y se instaló en el marino barrio de Saint-Eugène, entregándose por completo a una serena vida de trabajo, alternando sus responsabilidades en la *Revue Africaine* con viajes de estudio a Francia.

⁷ *Revue Africaine* tomos 24 y 25, 1880.

⁸ *Revue Africaine*, N°. 163, tomo 28, enero 1884. Números 157, 159 y 161, tomo 27, 1883.

de ilustres cautivos un apéndice con el nombre del escritor español? Quizá se deba, simplemente, al conocimiento insuficiente de la obra de Cervantes, «el ilustre cautivo». En 1885 Grammont publica «La course, l'esclavage et la rédemption a Alger», donde afirma que el corso y la esclavitud no tuvieron más que dos historiadores: Haedo y Dan. A Haedo le dedica dos páginas y a Cervantes cortas frases y un reproche: no haber dejado un relato de sus aventuras. Considerando la importancia de la cita, la transcribiremos completa: «Cuando se considera la inmensa cantidad de letrados que estuvieron cautivos en Argel durante un período de tres siglos, asombra comprobar que no haya habido un número considerable de ellos que tuviesen la idea de dejarnos un relato de sus aventuras, o por lo menos, algunos detalles sobre las personas y cosas; poseemos muy pocos documentos de ese tipo. Aunque el nombre de Argel aparece a menudo en las novelas cortas de Cervantes y en sus dramas, apenas si habla de él mismo y fue necesario todos los esfuerzos de la crítica para llegar a tener un conjunto de los episodios donde se creía ver que él presentaba su propia personalidad». En cuanto a Haedo, adelantándose a la crítica del siglo XX, dice: «... en su excelente obra hace tal abstracción de él mismo, que muchas personas creyeron equivocadamente que nunca había ido al país que describe tan bien y que su *Historia y Topografía de Argel* estaban hechas en base a información que numerosos cautivos habían dado a su tío de Palermo».

Sorprende saber que ya en el siglo pasado había gente que dudaba de la autoría de Haedo y, más aún, cuando ahora se ha establecido que no le pertenecen los cuatro libros sobre Argelia. Asombran y dejan pensativo, también, los caprichos de la historia que ensalza y destrona nombres y pone juntos a dos autores sobre quienes en nuestros tiempos la crítica trabaja: me refiero a los estudios de Daniel Eisensberg, para quien Cervantes es el autor de la *Topografía e Historia General de Argel*.⁹

Por último destacamos que estas afirmaciones de Grammont demuestran cuánto ha avanzado la investigación literaria sobre Cervantes, desde el siglo pasado. En Argelia, algunas lagunas o desconocimientos del ilustre historiador francés se repitieron en escritores de menor valía. Entre estos errores figura la afirmación de Grammont de que Cervantes, como Haedo y otros, habían sufrido las cadenas de las galeras¹⁰.

El ya mencionado artículo de Jean Cazenave, de 1924, va a constituir la investigación más completa del momento, hasta el punto que permitió a este gran hispanista y profesor de letras de la Universidad de Argel contradecir y corregir afirmaciones erróneas anteriores.

3. Como decíamos al comienzo, el interés por Cervantes en los estudios de esta época, estaba relacionado directamente con la historia de Argel y

⁹ EINSBERG, Daniel. «Cervantes, autor de la *Topografía e Historia General de Argel*, publicado por Diego de Haedo» en la revista *Cervantes*, tomo 16, 1996.

¹⁰ H.D. de GRAMMONT: «La course, l'esclavage et la rédemption à Alger» en *Revue Historique*, Paris 1885 pp. 44/45.

Orán, las dos ciudades argelinas donde estuvo.

En consecuencia, de toda su obra literaria sólo dos piezas de teatro serán traducidas: *El teatro de Argel* y *El gallardo español*.

Es de notar que esta última pieza, escrita probablemente hacia 1595 no había sido nunca representada ni en español ni en francés cuando por primera vez fue dada a conocer al ciudadano oranés por la transmisión de Radio Algérie, realizada por un grupo teatral dirigido por André Lesage, el diez de diciembre de 1957. Al año siguiente la obra era publicada en la revista *Simoun* N° 28-29, dedicada enteramente a Cervantes en Orán¹¹.

El gallardo español había sido traducida al francés y editada en 1862, en la primera edición francesa de la obra completa de Cervantes, pero la traducción y adaptación con que aparece en la revista es de Emmanuel Robles, escritor oranés de origen español¹². El estreno mundial tendrá lugar en julio de 1959, gracias a otro oranés, Georges Robert D'Eshougues, obsesionado por la obra desde que se la diera a conocer Robles. D'Eshougues la hizo representar en el patio interior de Mers-el-Kébir y afirmó que la llevaba a escena, a pesar de ser una obra «Sin calidades escénicas» y «prácticamente irrepresentable», porque la acción transcurría en Orán, su intriga formaba parte de los hechos auténticos de la historia de la ciudad y se mencionan en ella nombres de lugares conocidos. Representarla era una aventura fabulosa. Es de señalar, también, que esta obra fue traducida al árabe por Misum Abdallah con el nombre de Al Isbani ' al-Mugamir, editada por SNED, Argel, en 1982.

La traducción de *El trato de Argel* con el título de *La vie à Alger* se debe a M. de Vilade y aparece en la *Revue Africaine* en 1891. Si bien, de Grammont, al presentar esta traducción alaba el mensaje emotivo que Cervantes quería hacer llegar a sus compatriotas, no deja de agregar que estos dramas con tema de cautiverio «desde el punto de vista literario no tienen un gran valor». ¹³ «La intriga es infantil —agrega— y los bárbaros jefes de tribus hablan un 'Febo' de lo más elegante». A este propósito reprocha el lenguaje de la negra Fátima, sus invocaciones a Minos, Radamante o Erebo, así como reprocha a Alimuzel, de *El gallardo Español* sus alusiones a Ulises. Agregado a esto, de Grammont considera que hay una falta completa de color local. Sin embargo —confiesa—, la verdad y la pintura del contenido hacen que estas piezas de cautiverio «formen parte integrante de la historia de Argel». Como dato curioso añadiremos que entre estos dramas menciona una obra que se llamaría *Zara* y *Zoraida*. Ignoramos donde pudo de Grammont encontrar esta información.

Las críticas negativas a *El trato de Argel* serán frecuentes en autores

¹¹ *Simoun*, N° 28/29, febrero 1958, Orán.

¹² Emmanuel Robles, escritor francés de origen español señaló sus obras con un fuerte hispanismo. En 1936, junto a otros escritores de la revista *Simoun*, marcó su adhesión a la España franquista.

¹³ *Revue Africaine*, 35, Alger, 1891. p. 109 ss.

¹⁴ Françoise ZMANTAR: Edition Critique de *El trato de Argel* de Miguel de Cervantes Saavedra. Tesis de Tercer Ciclo, 1978. 3 tomos. Director de investigación: Charles Marcilly. Universidad de Clermont-Ferrand & U.E.R. Lettres et Sciences Humaines.

extranjeros y españoles. Françoise Zmantar, en su edición crítica de esta obra nos da algunas muestras¹⁴. Para Robert Marrast no hay «progresión dramática rigurosa», «la forma es mal elaborada». Para Albert Mas, «la pieza es un poco deshilvanada. Cada personaje vive en el círculo estrecho de su propia intriga sin relación directa con lo que interesa a los otros personajes». Para Fitzmaurice-Kelly «Carece enteramente de valor dramático»¹⁵. Los españoles F. Ynduráin y Angel Valbuena Prat tienen iguales opiniones del aspecto formal de la primera obra de teatro escrita por Cervantes a su regreso de Argel.

En oposición a esta tradicional mirada negativa encontramos dos hispanistas franceses, uno que estudia el teatro de Cervantes en general, Jean Canavaggio, y Françoise Zmantar que dedica su tesis de 3er. Ciclo al estudio de esta obra. Canavaggio, en su *Cervantes dramaturgo. Un teatro por nacer*, (Plon, Paris, 1977) expresa los deseos de que este teatro que se creyó muerto reaparezca en nuestro tiempo, por cuanto desarrolla una interrogación que es también la nuestra. No pudiendo, en el espacio de esta ponencia, desarrollar más este tema diremos solamente que para Canavaggio esta pieza es «más que un simple episodio de la vida de Argel». Es una sucesión de anécdotas articuladas alrededor de una historia cuya literalidad no ofrece ninguna duda. Esta historia son los amores de Aurelio y Silvia, cuyo análisis demuestra las diversas tradiciones literarias y dramáticas que enlazan a Cervantes con la novela griega e italiana y con el teatro italiano del siglo XVI.

4. ¿Qué decir de la investigación universitaria? La universidad de Argel tuvo, desde 1944 una publicación llamada *Revue d'Alger*, que en el N°11, con fecha Enero/Febrero de 1946 pasa a llamarse *Revue de la Méditerranée*, dando paso a informaciones y artículos tanto de Argel como de París. Estudios sobre grandes escritores, actuales o antiguos; franceses o extranjeros tenían cabida en esta revista, pero rara vez aparecía algo sobre un escritor de habla española. En 1956 aparece un artículo sobre Ortega y Gasset. En 1959 (N. 98/99), Charles Marcilly escribe sobre Quevedo y Linares sobre Ramón Llull. En 1960 (N. 100/101) aparece un artículo sobre la poetisa chilena G. Mistral y ¡por fin!, en el último número de la revista, el el N. 102 de abril/junio 1961 encontramos un artículo sobre Cervantes, escrito por el mismo profesor que lo enseñaba en su cátedra: Charles Marcilly. Este artículo se llama « Reflexiones sobre la destrucción de la biblioteca de Don Quijote»¹⁶. Marcilly es también coautor junto al profesor S. Bencheneb del artículo: «¿Quién fue Cidi Hamete Benengali?»¹⁷. En consideración a su interés, dedicaremos un corto resumen a estos dos artículos.

¹⁵ Jaime FITZMAURICE-KELLY: *Historia de la literatura Española*. Ruiz Hnos. Editor. Madrid, 1926. p. 218.

¹⁶ Charles Marcilly: «Reflexions sur la destruction de la Bibliothèque de Don Quichotte» en *Revue de la Méditerranée*, 102, abril-junio 1961. pp. 141-170.

¹⁷ Charles MARCILLY et S. BENCHENEB. «Qui était Cide Hamete Benengali?» en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, Paris 1966 pp. 97-116. Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques.

El escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la biblioteca de Don Quijote ha sido generalmente considerado sólo como una página de crítica literaria. Esta tendencia no deja de ser explicable ya que refleja el gusto literario de Cervantes, pero considerar este capítulo en forma aislada es —según Marcilly— puramente artificial. El escrutinio debe ser considerado como parte de un vasto relato que comienza después de la aventura con los mercaderes toledanos (Cap.V) y se cierra con la decisión de una segunda partida (Cap.VII). La desaparición de la biblioteca en la hoguera, consecutivo al escrutinio, será la causa justificativa del invento del encantador maligno a quien Don Quijote echará en adelante la culpa de todos sus fracasos. Es en este momento del relato, también, que Don Quijote termina de pasar por una «multiplicación inquietante de personalidades», tales como Valdovinos, Abendarráez, uno de los doce pares, y Reinaldo de Montalbán para más bien absorber y superar todas esas personalidades. En esta perspectiva —continúa Marcilly— Don Quijote se afirma como el héroe de la invención de sí mismo y el profesor francés demuestra como el personaje, en una progresiva elaboración de sí mismo, va creando su propia leyenda. El cura y el barbero, al crear un encantador que se habría llevado los libros, vinieron a completar la leyenda del personaje. Los encantadores, hasta ahora benignos, serán reemplazados con el incendio, y por boca de la sobrina, por el enemigo que se encarnizará contra la gloria de Don Quijote. Todas las futuras negaciones a su mundo quimérico, Don Quijote podrá interpretarlas «quedando siempre en el dominio de la ilusión».

En el segundo artículo aparecido en París en 1966, Marcilly plantea en su verdadera perspectiva el asunto de la creación, por parte de Cervantes, de un pseudo-narrador. Alertando de no caer en la trampa de frases típicas del antiarabismo español tradicional, Marcilly destaca por el contrario, que frases semejantes ayudaban al escritor a guardar distancia con la verosimilitud de la historia, a lo largo de la cual, sin embargo, —como en un contratema— desmiente estas frases para elogiar repetidamente el rigor intelectual del sabio árabe.

Cide Hamete, como escritor árabe, se introduce en el relato, no sólo expresando su pensamiento sino dando sorprendentes revelaciones de su experiencia de autor —como en el comentario, por ejemplo a la cueva de Montesinos— estableciendo, de este modo, y definitivamente, en el acto creador mismo, unas relaciones personales entre escritor, personajes y lector.

Otro punto planteado en este artículo es el de la progresiva identificación de identidad entre Cide Hamete y Cervantes, hasta el punto de que los rasgos espirituales de aquél «se parecen cada vez más a los de Cervantes», alcanzando un desarrollo total en el último capítulo, donde Cide Hamete dirige a su pluma las palabras que dejan ver el genio de Cervantes: «Para mí sola nació Don Quijote y yo para él: él supo obrar, y yo escribir; solos los dos somos para en uno...»¹⁸.

Por último, el coautor del artículo, S. Bencheneb refuta las explica-

¹⁸ Art. cit., p.106.

ciones dadas anteriormente al nombre «Benengali», para aportar, tras minucioso análisis semántico, etimológico y fonético, la explicación de que Cide Hamete Benengali significa globalmente: El señor (que es el) mayor alabador del Señor, hijo del Evangelio. O sea, palabra por palabra: *Cide*, señor (en árabe). *Hamete*, ligado en árabe al verbo *hamida*, que significa: «el que alaba más al Señor». *Benenali*: *ben*, hijo de, *engenl*: evangelio (en árabe). La «i» final era común en la terminación de los nombres turcos, con los que Cervantes estaría familiarizado.

Esta explicación, según los autores, resume la responsabilidad musulmana cristiana, «autor arábigo y manchego», del pseudo-narrador y deja ver mejor como la asimilación progresiva con Cervantes es posible, sin que el escritor abdique nunca de su personalidad real.

A estos artículos el profesor Marcilly agregó, de vuelta a Francia, en la Universidad Clermon-Ferrand, la dirección de tesis con el tema que ya había enseñado en Argel, es decir, Cervantes y su relación con el mundo del cautiverio.

Pero esto ya es otro país y otra época.

EVOLUCIÓN DE LA IMPRENTA AL DISCO DIGITALIZADO: DON QUIJOTE EN LAS PUERTAS DEL SIGLO XXI¹

María Luisa García-Verdugo
Purdue University

IDEAS GENERALES

Uno de los temas más difíciles de aceptar y entender para estudiosos, académicos, universitarios y devotos de los libros es el hecho de que ya hemos entrado en una nueva era cibernética. La imprenta hizo accesible la diseminación de lo escrito en papel. La palabra llegó a una cantidad de lectores a quienes no habría llegado nunca si no se hubiera extendido el uso de la impresión de libros mecánica y masiva. Durante siglos hemos cultivado la lectura de los libros y ésta ha sido una experiencia que ha presentado un aspecto intelectual, el de la transmisión de ideas; y otro sensorial. El contacto con el libro conlleva unas sensaciones particulares como por ejemplo el olor del papel, el silencio necesario para concentrarse en la lectura, el leve rumor del papel al pasar la página. Las bibliotecas de diversa índole también aportan un abanico de experiencias sensoriales como el olor de una biblioteca familiar en una casa solariega, un aroma húmedo, polvoriento y añejo; o el de una biblioteca universitaria contemporánea en época de exámenes finales con perfumes miles, sudores y humos. El lector se acercaba al libro con reverencia, hablo en el pasado, aunque personalmente sigo acercándome a los libros con un respeto piadoso. Pero no sé si mis hijas lo harán o si mis futuros nietos sabrán lo que es manosear un libro viejo, hermoso y honorable, porque el saber se ha concebido como un valioso privilegio durante siglos.

Los usuarios no son lectores, como su nombre indica, ellos usan. Y este uso comporta un derecho, ya no es un privilegio. El medio electrónico debe satisfacer inmediatamente al usuario, de aquí el énfasis en lo visual. La comunicación multimedia casa lo visual, lo auditivo y quién sabe qué otros sentidos que podamos desarrollar en esta simbiosis con la máquina que nos hemos creado para el porvenir.

Hemos nacido y crecido con libros. El libro ha sido amigo, enemigo,

¹ Nota aclaratoria: Este trabajo es una reproducción corregida y aumentada de la comunicación presentada en el III-CINDAC. Después de que J. M^a Paz Gago me apuntara que, por desconocimiento mío, había omitido cierta información importante y de gran utilidad hice las búsquedas pertinentes y añadí dos páginas de Internet. Quiero agradecerle sus comentarios.

huida, encuentro, conocimiento, perdición, pecado y salvación. Y como ejemplo del poder de los libros siempre tendremos el mismo, el mejor, el más grandioso monumento al poder de la palabra escrita, de la ficción en tinta: Las aventuras del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. Pero supongamos, y no es mucho suponer ni hace falta mucha imaginación, que los libros se convierten en un lujo, o en un engorro, o pierden funcionalidad porque es más fácil llevar un disquete o un disco compacto. Esto no significa de ninguna manera que la creatividad del ser humano cese, el cambio se realiza en el medio de expresión. El contenido permanece, lo que cambia es la forma, el vehículo de comunicación.

Supongamos que ahora nos encontramos ante un ambiente en el cual la computadora es mayoritaria, «el lector» se ha convertido en «el usuario» y el libro se ha convertido en un producto digitalizado, por ejemplo un CD-ROM; o en un producto de transmisión electrónica o incluso un audiolibro. La aproximación al texto, su análisis y la crítica literaria no tienen por qué cambiar ostensiblemente, pero la percepción del producto artístico por parte del usuario se enriquece al manejar un medio de expresión que incluye otros elementos además del texto.

El análisis de las publicaciones electrónicas ha de tener en cuenta los elementos de la crítica y el análisis textual tradicional y añadir las nuevas particularidades que el medio de difusión va a aportar al texto.

Se pueden identificar hasta el momento los siguientes elementos:

- la claridad y la estética en la organización de la información visual o por llamarlo de una forma más obvia la pantalla,
- la interactividad entre el usuario y el contenido del producto,
- la riqueza, claridad y propiedad de los elementos no textuales como por ejemplo la música, la fotos, vídeo clips, reproducciones de cubiertas de libros, reproducciones de grabados, etc.,
- el texto que se presente en el producto electrónico.

Volviendo a los elementos que participan en la comunicación electrónica, es importante mirar más de cerca el concepto de interactividad. Cuando el usuario maneja un disco compacto en el cual se ha grabado una edición autorizada del *Quijote*, por ejemplo, y es únicamente un texto lineal, entonces sólo hemos de juzgar la calidad de la edición. Sin embargo si tenemos un texto electrónico con palabras activas, es decir que si alguien las marca con el ratón le llevarán a otro apartado diferente del anterior, como por ejemplo al glosario o a una ilustración o a un audio, entonces debemos juzgar la efectividad de los cambios, esto es la navegación. El lector podía entrar dentro del libro y controlar el tiempo dedicado a la lectura, sin embargo la navegación en Internet o en un disco digital priva al usuario de un foco único de atención, y se puede acabar perdiendo el sentido del tiempo.

La calidad de los elementos no textuales, depende de factores artísticos y técnicos. Obviamente el criterio de selección del autor o guionista del producto multimedia decidirá si se inclina por músicas o ilustraciones de diferentes orígenes estilos, etc. y las elecciones darán como resultado un tipo de producto u otro. El factor técnico está fuera del alcance del autor, éste depende del programador y del programa que se use para diseñar el

producto. En otras palabras la parte técnica adquiere un valor más importante en la era de la comunicación electrónica del que tenía en la era de la imprenta. La programación afecta de un forma fundamental al resultado de un producto digital. En el caso del libro la calidad de impresión, del papel o la encuadernación no cambian la recepción del lector, por el contrario una programación deficiente descompone la estructura del guión y del producto en su totalidad.

Don Quijote en Internet:

Hasta el momento presente en Internet se pueden encontrar ya varios productos que de una manera o de otra usan el nombre del *Quijote* para presentarse.

Quisiera hacer una clasificación de estos productos empezando por los que tienen menos importancia para los aficionados y los amantes de la literatura. Estos son productos que utilizan el nombre del personaje universal de Cervantes por las connotaciones de idealismo, heroísmo y locura que le asocia un gran público que, por lo general, no ha leído la obra. Después quiero mencionar aquellos trabajos que entran dentro del campo académico y que pueden ser de utilidad para los estudiosos y los estudiantes de literatura española.

CURIOSIDADES DEL MUNDO ELECTRÓNICO

En este apartado aparecen una página en Internet realizada por un ex-marine norteamericano, una distribuidora de camisetas estampadas con retratos de escritores y personajes literarios, un restaurante que sirve tapas españolas en Los Angeles (EE.UU). No merece la pena, a mi parecer, hacer ningún tipo de análisis de estas presentaciones ya que carecen de valores literarios y no se relacionan con las críticas cultural, estilística, estética.

PÁGINAS DISEÑADAS COMO INSTRUMENTO PARA LA ENSEÑANZA

<http://www.wso.williams.edu/~agonzalez/quijote/>

<http://www.mankato.msus.edu/depts/modernlang/quijote.html>

En este grupo encontramos la página de la profesora Kimberly Contag (consultada: 4/9/97). Sus páginas ofrecen fotos, vídeo clips, textos y música. Son un instrumento didáctico que se apoya en las sugerencias visuales que pueden surgir al leer el *Quijote*. El material visual va acompañado de breves explicaciones históricas y literarias.

Si el usuario desea hacer más averiguaciones puede teclear palabras claves, buscar en los mapas o hacer conexiones con otras páginas. Las páginas contienen fotografías de distintos lugares de la Mancha, de esculturas de don Quijote y Sancho. Así como textos del libro de Cervantes, datos biográficos y al final, una serie de ejercicios que examinan los conocimientos de

los estudiantes. Se puede usar en el nivel preuniversitario y en los niveles iniciales de los estudios universitarios. Este documento es mas apropiado para estudiantes extranjeros que para los españoles.

Presentaciones de textos cervantinos:

<http://www.h-net.msu.edu/~cervantes/cervlink.html>

<http://www.csd1.tamu.edu/cervantes/spanish/tittlepage/html>

Alex

Se han encontrado reproducciones de traducciones al inglés en Internet (Alex contiene la traducción de John Ormsby). No he querido hacer una evaluación de la calidad de dichas traducciones ya que esta labor se sale fuera del intento inicial de mi trabajo que tiene el modesto objetivo de hacer un listado de los documentos electrónicos que tratan de la obra de Cervantes. Sí he de apuntar que la reproducción que he visto es de la primera parte del *Quijote*. Sin duda la página más importante es la dirigida por Eduardo Urbina de Texas A&M University: <http://www.csd1.tamu.edu/cervantes/spanish/tittlepage/html>. En ella se encuentran conexiones con textos (en español), imágenes y bibliografías. Se puede acceder desde esta página, Proyecto Cervantes 2001, a otras páginas como la de H-Cervantes: <http://www.h-net.msu.edu/~cervantes/cervlink.html> en la cual encontramos un listado de conexiones en la World Wide Web que tienen relación con Cervantes. También he sabido que una empresa española de CD-ROM, Micronet, ha sacado un disco compacto con las obras completas de Cervantes. Este producto pude ser un buen ejemplo de algunas de las cualidades esenciales de un documento electrónico. Es navegable, contiene información a la que se accede fácilmente y tiene una estructura de opciones (Texto, glosario, intextualidad, y galería de imágenes) que el usuario puede consultar sin pasar un tiempo precioso, que puede emplear en lo que realmente le interesa. Sin embargo, no aprovecha las capacidades del medio que utiliza, no hay sonido. Para futuras impresiones del disco, sería bueno considerar que añadir una lectura en voz alta de los textos del glosario y de las explicaciones de la galería mejoraría el producto.

GRUPOS DE DISCUSIÓN Y LAS PÁGINAS DE COMENTARIOS SOBRE LA OBRA DE CERVANTES

h-cervantes

<http://www.premier.co.uk/~absltd/donquixote.html>

<http://www.calyx.com/~shaffer/GENERAL/norton1>

Este grupo puede ser el que mas interés tenga para los cervantistas ya que en él aparecen con frecuencia nuevas ideas y las opiniones de cientos de personas que unas veces aportan algo nuevo y otras, si se tiene tiempo y buen humor, hacen reír mucho por la imaginación que despliegan. Como botón de muestra de los casos divertidos quiero mencionar una pagina de un

franco-tirador shakesperiano que dice haber descubierto que Shakespeare escribió el *Quijote*. Y como el método es fundamental para justificar su tesis hace una lista de los nombres de algunos de los personajes y les encuentra su origen inglés en personas reales que estuvieron conectados de alguna manera con el dramaturgo. Después de la sorpresa inicial y de releer la página varias veces, empecé a dudar si era algo serio. Aún sigo en la duda. En un plano menos jocoso es indispensable mencionar los trabajos realizados por Daniel Eisenberg y Fred Jehle para mantener viva la discusión en torno a Cervantes en su «listserver» a través del cual se comunican dudas, preguntas e ideas que ayudan a todos aquéllos dedicados a este campo.

EXHIBICIONES BIBLIOGRÁFICAS

<http://www.ardennes.com/ricochet/base1/donquichotte.htm>

Ofrece una lista de ediciones ilustradas, e ilustradores de diferentes épocas y países.

<http://milton.mse.jhu.edu:8003/quixote/index>

En este grupo hay que mencionar especialmente la exposición de la Universidad de John Hopkins en Baltimore, EE.UU. Donde el Museo de Peabody ha preparado una exposición bastante completa y bien hecha de las ediciones y las traducciones que tienen del *Quijote*. La exposición va acompañada de amplia literatura sobre el tema y sobre los coleccionistas que han conservado estos libros. Esta exposición está conectada mediante palabras activas y botones de mando a una guía de literatura universal en la que el usuario puede leer más sobre Cervantes y sus obras. Hasta ahora parece el mejor trabajo en Internet.

PUBLICIDAD DE REVISTAS Y LIBROS ESPECIALIZADOS

<http://www.indiana.edu/~ijl/number5>

<http://www.cup.org/Titles/48/052148016>

La última categoría la componen las informaciones que aparecen en Internet sobre libros o artículos en revistas especializadas. Por ejemplo, la última edición de una nueva traducción de Cambridge U. Press o un anuncio sobre un número especial de una revista de filología y crítica literaria dedicado al *Quijote*.

BIBLIOGRAFÍA

Joyce, Michael. *Hypertext pedagogy and poetics*. Ann Arbor: U. of Michigan Press, 1995.

Lista de documentos consultados en Internet entre 4-9-97 y 19-9-97:

<http://www.indiana.edu/~ijl/number5> (Revista de filología) (EE.UU)

- <http://www.cup.org/Titles/48/052148016> (Catálogo de la editorial de Cambridge) (GB)
- <http://www.ardennes.com/ricochet/base1/donquichotte.htm> (Un listado de ilustradores y de ediciones ilustradas) (Francia)
- <http://milton.mse.jhu.edu:8003/quixote/index> (Amplia exposición digital en Internet de traducciones e ilustraciones de la novela de Cervantes) (EE.UU)
- <http://www.h-net.msu.edu/~cervantes/cervlink.html> (página de conexiones con textos, bibliografías y grupos de discusión)
- <http://www.premier.co.uk/~absltd/donquixote.html> (Una breve disquisición sobre la verdadera autoría del *Quijote*. ¡Se señala la posibilidad de que fuera Shakespeare el auténtico autor! (GB)
- <http://www.calyx.com/~shaffer/GENERAL/norton1> (Artículo vagamente relacionado con el *Quijote*) (EE.UU)
- <http://homepages.together.net/~donutrunk/quix.htm>. (Un par de poemas en inglés de la obra de Wasserman *Man of la Mancha*) (EE.UU)
- <http://www.quinte.net/ganaraska/production> (Anuncio de una compañía de teatro) (EE.UU)
- <http://www.el-mundo.es:80/> (Listado de los capítulos del *Quijote*, envía al usuario a la página de la Universidad de Alcalá de Henares)
- <http://www.wso.williams.edu/~agonzalez/quijote/> (Ofrece conexiones con otras páginas en www) (EE.UU)
- <http://www.mankato.msus.edu/depts/modernlang/quijote.html> (Proyecto conjunto. Documento multimedia con fines docentes)
- <http://www2.en.utexas.edu/~MCCARTH/JEANNE/group3/htmlwrte/don.htm> (Trabajo estudiantil de literatura. Ofrece una lista de los documentos electrónicos usados para escribir su trabajo)
- <http://www.nidlink.com/~akmoob/cover> (Documento de un marine. Contiene música).

FERMÍN HERRÁN Y LA ACADEMIA CERVÁNTICA ESPAÑOLA DE VITORIA

Carmen Menéndez Onrubia

Instituto de Filología. C.S.I.C.

La consideración del *Quijote* como obra de puro entretenimiento empieza a cambiar hacia mediados del siglo XIX cuando al calor de la nueva sensibilidad krausista un puñado de críticos encuentra el sentido humano trascendente que dará su expresión definitiva en intelectuales de principios de nuestro siglo como Unamuno, Azorín o Américo Castro, por citar a los más conocidos. Es en estos años centrales del siglo XIX cuando se encuentra en proceso de consolidación esa versión idealista, moralizante, intimista, del romanticismo alemán que entró con las doctrinas krausistas a través de la interpretación realizada por el profesor Julián Sanz del Río. Fue Adolfo de Castro el que inició este camino levantando la polémica al inventar un texto cervantino, *El buscapié*, en el que atribuía a Cervantes contenidos e intenciones más propios de la mentalidad y de las preocupaciones románticas que del manierismo del autor.

De todo ello aquí interesa destacar la intensa difusión que realizó el krausismo de la figura cervantina y de su obra como modelos de conciencia y de plasmación del retrato moral de lo español, último y definitivo criterio de valor para las creaciones artísticas según esta estética romántica.¹

Es en este ambiente del idealismo krausista de la década de los 60 del siglo pasado, idealismo que tuvo como primer fruto histórico de relieve el haber impulsado el movimiento revolucionario de liberalismo progresista que se inicia con la Revolución de Septiembre de 1868 y termina culminando en la proclamación de la Primera República española del 11 de febrero de 1873, donde surge y se desarrolla el episodio cervantino de que se ocupa esta exposición.

En ese ambiente y en 1869 comienza sus actividades de animador cultural y publicista un joven vasco de Álava, Fermín Herrán, participando y manteniendo en estos años inciertos, tan llenos de posibilidades para el progresismo político-ideológico, una intensa y en buena medida incómoda devoción por la figura y la obra del escritor clásico, bajo cuya advocación coloca desde 1872 sus muchas empresas y publicaciones en favor de una

¹ Juan López Morillas (ed.), *Krausismo: estética y literatura*, Barcelona, Lábore, 1973.

autonomía regionalista vasca fundamentada en el democratismo ideológico y en los valores culturales. Otra manifestación más, en fin, de los esfuerzos regionalistas por librarse del agobiante centralismo político y económico de los gobiernos burgueses, sin caer en los radicalismos belicistas de los carlistas vasco-navarros.

Se trata de un vasco que en plena segunda guerra carlista, a medio camino entre el excesivo centralismo castellano y el no menos agresivo tradicionalismo vasco-navarro, se mantiene inamovible, por encima de la precariedad de su posición ideológica y aun a costa de su fortuna, como un vasco más que liberal republicano (en el polo opuesto del tradicionalismo vasco), que defiende sin desánimo ni vacilaciones los fueros y las peculiaridades vascas (en el polo opuesto al de los liberales castellanos), y en esta fidelidad cervantina que va mucho más allá de la relación erudita o académica.

He aquí los datos de esto que podríamos llamar la primera presencia de Cervantes y de su obra en la cultura española como modelo y testimonio de españolismo universal intrahistórico que está por encima tanto de la violencia ideológica como de la económica.

La vida de Fermín Herrán es la que corresponde a un idealista que busca el soporte de la nacionalidad vasca en la cultura y que se mantiene en esa actividad por encima de la animadversión de sus compatriotas carlistas, por encima de su propia ruina económica y de la mayoritaria indiferencia del capitalismo vasco.

FERMÍN HERRÁN. APUNTES BIOGRÁFICOS

Nacido en el pueblo alavés de Salinas de Añana el 7 de julio de 1852, muy pronto la familia, compuesta por su padre Adrián Herrán, consultor de provincia, su tía y madrastra, y dos hermanas, se traslada a Vitoria donde Fermín cursa estudios en el Instituto provincial, y más tarde, como consecuencia de las libertades conseguidas tras la *Gloriosa*, en la recién nacida Universidad Libre de Vitoria (1869) en la que se licencia en Derecho Administrativo y obtiene el grado de Doctor en las ramas de Civil y Canónico (1873).

Son estos años de Instituto y Universidad, y más en concreto los comprendidos entre 1866 y 1872, de gran efervescencia cultural en Vitoria. De 1866 y debido a la iniciativa de tres profesores del Instituto, Eduardo Orodea, Cristóbal Vidal y Antonio Pombo, data la creación del Ateneo Científico, Literario y Artístico de esta ciudad². De 1869 es la fundación de su Universidad Libre, y también es de este año la fundación del «Centro Literario Vascongado» «para la publicación de las obras relativas al país» por Francisco Juan de Ayala, Sotero Manteli y Ricardo Becerro de Bengoa.³

En 1870 comienza su andadura la «Joven Exploradora» de la mano de

² Véase José Daniel Reboredo Olivenza, *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Vitoria (1866-1900)*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 1988.

³ Ricardo Becerro de Bengoa, *El libro de Álava*. Vitoria, Imp. de los Hijos de Manteli, 1877, p. 176.

Manuel Iradier y Bulfy, transformándose en 1872 por iniciativa de Enrique Serrano Fatigati en «Academia Alavesa de Ciencias de Observación».⁴

Esta situación de prosperidad económica y cultural de Vitoria, llamada entonces por ello «la Atenas del Norte», se paralizó casi por completo con los desastres de la Guerra Carlista. Y es en este ambiente donde comienza su actividad el joven estudiante Fermín Herrán. En septiembre de 1871 sacaba en Vitoria el semanario *El Porvenir Alavés*, político-fuerista, científico-literario, cuya vida se prolongó hasta 1877⁵. En 1872 idea un germen de lo que luego será la Sociedad de Autores a través de la «Biblioteca Escogida de Fermín Herrán», con la que pretendía que aquéllos no tuvieran que vender sus obras a los editores y pudieran vivir de los frutos de su pluma sin tener que allegarse recursos económicos por otros medios.⁶

La incompatibilidad entre la guerra carlista y los esfuerzos culturales de Herrán pronto se hizo sentir, y la «Biblioteca Escogida» feneció apenas nacida. En 1872 publica el primer volumen, *La primera colección*, en el que recopila trabajos de distintos autores, y el segundo y último tendrá que esperar hasta 1879.⁷

En mayo de 1873 pone en circulación en Vitoria *El Cantón Vasco*, diario republicano, democrático, federal, que llegó a publicarse durante unas cuantas semanas. De ese mismo año data otro de sus proyectos editoriales, las «Obras de Don Fermín Herrán», que pensaba dar cada dos meses en folletos de más de 50 páginas, y que no alcanzó a publicar más que uno dedicado al drama de Eulogio Florentino Sanz *Don Francisco de Quevedo*, que iniciaba una serie dedicada a unos «Estudios críticos del teatro español del siglo XIX», que le valió la felicitación de Aureliano Fernández Guerra y de Juan Valera, quien le prometió un prólogo para cuando aparecieran en formato de libro.⁸

Esta activa dedicación de Fermín Herrán a divulgar y fomentar la cultura vasca en lengua castellana continúa después del bache de la Restauración y hasta el fin de su vida. Pero lo que aquí interesa es su sorprendente aplicación a la figura y a la obra de Cervantes justo en estos años de 1872-1873 en los que la violencia fraticida está en su apogeo.

LA CASA DE CERVANTES EN VALLADOLID. 1872

⁴ Véase al respecto Fermín Herrán, *Memoria leída en la Academia Alavesa de Ciencias de Observación el 29 de octubre de 1875*. Vitoria, Imp., Lib. y Enc. de los Hijos de Manteli, 1875.

⁵ Eduardo Velasco López Cano, *Crónicas y biografías alavesas*. Vitoria, Imp. Provincial, 1910, p. 149.

⁶ Véase *Prólogo* de Fermín Herrán a *La primera colección*. Artículos escogidos de la Srta. Grassi, Sr. Hartzenbusch, F. Guerra, C. de Cheste... Vitoria, Imp. de los Hijos de Manteli, 1872. (Biblioteca Escogida de Fermín Herrán, tomo I).

⁷ Fermín Herrán, *Estudios críticos sobre biografía, historia, literatura y arte*. Madrid, Victoriano Suárez, 1879 (Biblioteca Escogida de Fermín Herrán, tomo II). De este mismo año y con el mismo contenido son sus *Estudios*, con una carta de D. Mateo B. de Moraza. Vitoria, Imp. de la Vda. de Iturbe e Hijos, 1879. (Biblioteca Euskara, tomo II).

⁸ Las dos cartas de Fernández Guerra y de Valera dirigidas a Herrán figuran en las «Explicaciones del autor» puestas por este último al frente de su libro *Aplausos y censuras*, vol. I. Bilbao, Imp. y Enc. de Andrés P. Cardenal, 1898, pp. X-XIX. (Biblioteca Bascongada de Fermín Herrán, tomo 21).

Hacia diez años, en 1862, que gracias a las investigaciones del catedrático de Economía política de la Escuela de Comercio de Valladolid, D. José Santa María e Hita, se había localizado con exactitud la casa que habitó Cervantes cuando llegó a la ciudad del Pisuerga. Había sido propiedad de Juan de las Navas y estuvo situada en el número 9 de la calle del Rastro.⁹

En 1866 el Ayuntamiento había colocado sobre su fachada una placa con la lacónica inscripción: «Aquí vivió Cervantes. Año de 1603».

La intervención de Fermín Herrán, Emilio Ferrari y otros amigos para su alquiler, rehabilitación cultural y creación de un Ateneo literario, científico y artístico con sede en la misma, ha quedado recogida por sus protagonistas. Estas palabras de Emilio Ferrari son en su brevedad lo suficientemente elocuentes como para mostrar los ánimos intelectuales de este grupo de entusiastas cervantinos. Van dirigidas a Mariano de Cavia, quien las incluye en las páginas de *El Imparcial* con motivo de la preparación del centenario del *Quijote*.¹⁰

[...] Allá por los años del 72 —ya ha llovido... cervantismo desde entonces— había en Valladolid un grupo de mozalbetes entusiastas y fervorosos por todo cuanto era digno de entusiasmo y fervor; un tanto alborotados y discutidores, curiosos de todo y empeñados siempre en inocentes empresas [...].¹¹

La inauguración del Ateneo el día 2 de junio de 1872 se celebró en el salón de actos del Círculo Mercantil, situado en la llamada Casa de las Aldabas. El presidente de la naciente sociedad, el médico Lucas Guerra, pronunció un discurso sobre la conveniencia y utilidad de tales centros para la ilustración y el progreso, y el secretario Anselmo Salvá, otro que versó sobre la historia de la casa de Cervantes y de la Sociedad Literaria que se inauguraba, comparando

la época de corrupción literaria en que Cervantes empuñó su bien cortada pluma con la que venimos atravesando, de más desbordamiento que aquella todavía.¹²

A continuación José Estrañi leyó una poesía, «La Casa de Cervantes», compuesta en quintillas, y que se ha reproducido con insistencia, y Emilio Ferrari pronunció un discurso.

Desde el Círculo Mercantil la comitiva se dirigió a la morada cervantina, quedando así inaugurado el Ateneo literario llamado *La casa de Cervantes*.

La juventud de los aproximados treinta socios con que contó y sus exigüos ingresos económicos, hizo que la vida del Ateneo no se prolongase más

⁹ Eleuterio Díez Rodríguez, «Discurso leído el 25 de diciembre de 1875 por el Sr. D. — referente a la casa que habitó Cervantes en Valladolid por los años de 1603 a 1605, núm. 14 de la calle del Rastro, en la sesión inaugural del salón de reuniones en dicha casa», en *La Casa de Cervantes en Valladolid. Sociedad literaria, científica y artística*. Composiciones leídas en la sesión inaugural de 25 de diciembre de 1875 y en la de 23 de abril de 1876 aniversario 260 de la muerte de Cervantes. Valladolid, Imp. y Lib. Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez, 1876, pp. 3-8.

¹⁰ Mariano de Cavia, «El centenario del *Quijote*», *El Imparcial*, 2-XII-1903, pp. 1-2.

¹¹ «El centenario del *Quijote*. Una carta de Ferrari», *El Imparcial*, 10-XII-1903, p. 1.

¹² F. Herrán, «Inauguración de un Ateneo literario en Valladolid en la casa que vivió Cervantes», *Crónica de los Cervantistas* (Cádiz), año I, nº 5, 10-VIII-1872, p. 165.

allá de seis meses.¹³

Años después, en 1875, y en el mismo lugar se inauguró una Sociedad literaria, científica y artística llamada *La casa de Cervantes en Valladolid*¹⁴, pero esta es ya otra historia.¹⁵

LA ACADEMIA CERVÁNTICA ESPAÑOLA

El poco éxito obtenido con el Ateneo vallisoletano no hizo desistir a Herrán de crear un centro en Vitoria dedicado al inmortal autor del *Quijote*.

Por una carta de Herrán dirigida a Ramón León Máinez, director de la *Crónica de los Cervantistas*, y fechada en Valladolid, junio de 1872, tenemos conocimiento de que la idea de fundar una Academia Cervántica seguía inquietándole.

mientras envió a V. —le dice— algunos de los trabajos que traigo entre manos: *Cervantes dramaturgo*; *Necesidad de una Academia cervántica*; *Cervantes, El pretendiente a la de Argamasilla y los demás cervantistas españoles*, le suplico se sirva insertar la reseña que a continuación escribo.¹⁶

El proyecto, puesto en marcha en este momento de enfrentamiento bélico carlista, fue acogido con frialdad y reticencia.

Nació —dice Fermín Herrán— la Academia Cervántica Española entre la duda de unos, y el recelo de otros; sin que ninguno, aparte de los que hoy son académicos, tuviera una palabra halagüeña para sus fundadores, y considerándolo más como puerilidad, hija de las circunstancias por que atraviesa España en su movimiento literario, que por razonado pensamiento cuyas consecuencias se sabían; y bien podemos decir, que sólo la constancia y actividad de los que aquí nos hallamos reunidos, ha podido dar tan digno coronamiento a nuestra obra, porque no hemos tenido auxilio de ningún género, inspirando nuestra actitud más compasión que alabanza, que suena a censura la reserva y la desconfianza más que a favor y a aplaudimiento.

Por esta razón la Academia ha tardado más tiempo del que fuera necesario en constituirse, pero bien se puede decir, atendido el entusiasmo y celo de sus fundadores, que con exceso suplen estas condiciones al número excesivo de adeptos que a no haberla cabido tan triste suerte hubiera tenido.¹⁷

El *Doctor Thebussem* (Mariano Pardo de Figueroa), en contestación a una carta de Herrán¹⁸ en la que éste le ofrecía el cargo de Director honorario

¹³ Fidel Pérez Mínguez, *La Casa de Cervantes en Valladolid*. Madrid, Imp. del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús, 1905, pp. 111-118.

¹⁴ Un breve panorama de conjunto de ambos empeños culturales puede verse en Manuel Basas Fernández, «El Ateneo y la Sociedad literaria, *Casa de Cervantes* en Valladolid», *Santa Cruz* (Universidad de Valladolid), curso 1947-1948, n° 6, pp. 45-50.

¹⁵ F. Pérez Mínguez, *La Casa de Cervantes en Valladolid...*, pp. 119-130; *La Casa de Cervantes en Valladolid. Sociedad literaria, científica...*; Ramón León Máinez, *Cervantes y su época*, prólg. Eduardo Benot, tomo I. Jerez de la Frontera, Taller Tipográfico de la «Litografía Jerezana», 1901, pp. 416-418; Casimiro González García-Valladolid, *Valladolid. Sus recuerdos y sus grandezas. Religión, Historia, Ciencias, Literatura, Industria, Comercio y Política*, tomo I. Valladolid, Imp. de Juan Rodríguez Hernando, 1900, pp. 41-43.

¹⁶ «Inauguración de un Ateneo...», pp. 164-165.

¹⁷ «Discurso leído el 1° de Marzo de 1873, al inaugurarse la Academia Cervántica Española por su Secretario Don Fermín Herrán», *El Ateneo* (Vitoria), tomo II, n° 19, 15-III-1873, p. 298.

perpetuo de la Academia, le expresaba la inconveniencia de engrosar las filas de la «Cervantomanía» o «Cervantomorbus» que se iba apoderando de las provincias. Le parecía que la atomización de los esfuerzos era negativa. Ya que la Academia contaba con una comisión del *Quijote* para ofrecer de ésta y de las demás obras cervantinas ediciones depuradas, y se cuidaba de reunir una Biblioteca dedicada a Cervantes, lo más provechoso sería sumarse a las actividades de esta Corporación. *Thebussem* le propone que se establezca en Madrid la Sociedad Cervantina, y que figure como director uno de los miembros de la Comisión del *Quijote* de la Academia, y como Censor un académico de número.

Con un centro directivo en la capital y con individuos correspondientes en provincias y en el extranjero, se formará ancho y sólido cauce que recoja y aproveche las aguas que hoy corren casi a la ventura, o con demasiada y perjudicial libertad, por el extenso y ameno campo del cervantismo.¹⁹

Pese a estos reparos de Pardo de Figueroa expresados en 1874, Fermín Herrán continuó firme en su idea, ya en marcha. Tras varias reuniones se acordó en la celebrada el 26 de enero de 1873 la formación de la Academia Cervántica Española con sede en Vitoria, aprobándose un proyecto de estatutos, que, revisados y corregidos en diferentes sesiones, fueron aprobados definitivamente el 15 de mayo de 1874, y publicados poco después en la propia imprenta de la Academia.²⁰

La primera junta directiva fue nombrada por elección el 29 de enero de 1873, siendo su director Julián Apraiz; secretario, Fermín Herrán; censores, Ángel María Álvarez, Juan José Herrán y Sebastián Abreu; bibliotecario, Federico Baraibar, y tesorero Joaquín Herrán. Los objetivos de esta Academia quedaban así expresados por Herrán en la carta al *Doctor Thebussem* antes citada:

Déboos, ante todo manifestar, siquiera no se escape a vuestra penetración, el objeto de la fundación de esta Academia, el fin a que aspira y los medios con que cuenta. El nombre de Cerbántica [*sic*] que lleva dice ya mucho a los admiradores del gran escritor, que no podrán concebir otro más elevado y digno que la glorificación de Cerbantes [*sic*]; pero no es bastante, a mi entender, aunque por sí solo satisfacer podría al más exigente, y otro fin se anuda al ya citado, y es el de despertar y mantener más las aficiones literarias en un siglo en que la política tiende a absorberlo todo, y a formar un plantel de jóvenes que se conviertan, con el tiempo, en cultivadores y activos

¹⁸ Fermín Herrán, «Epístola cerbantina. Al Doctor E. W. Thebussem», *La Ilustración Española y Americana*, año XVIII, n° XXIX, 8-VIII-1874, pp. 455 y 458. (Recogida en *Aplausos y censuras*, vol. IV. Bilbao, Imp. y Enc. de Andrés P.-Cardenal, 1900, pp. 143-150. «Biblioteca Bascongada de Fermín Herrán», tomo 43.) Contestada por el Dr. Thebussem, «Misiva cervántica», *La Ilustración Española y Americana*, 15-IX-1874, pp. 534-535. (Recogida por Fermín Herrán, *Aplausos y censuras*, vol. IV. Bilbao, Imp. y Enc. de Andrés P.-Cardenal, 1900, pp. 151-160. «Biblioteca Bascongada de Fermín Herrán», tomo 43. A su vez, el propio Thebussem recopiló esta carta «Menudencia ortográfica. (1874) A Don Fermín Herrán», en *Segunda ración de artículos*. Madrid, [Sucesores de Rivadeneyra], 1894, pp. 338-345.)

¹⁹ Dr. Thebussem, «Misiva cervántica», *La Ilustración Española y Americana*, 15-IX-1874, p. 535.

²⁰ *Academia Cervántica Española. Año de 1874*. Vitoria, Imp. de la Academia Cervántica Española, 1874, 24 pp. Se encuentran en el Archivo Municipal de Vitoria: 20-13-17.

propagandistas de estos estudios, bajo la advocación del Príncipe de los Ingenios.

Tal vez extrañaréis que sea una capital de provincia el lugar destinado al culto de Cerbantes [*sic*], en vez de serlo la capital de la nación, que, como centro de las ideas y del movimiento, así literario como científico, era más a propósito para difundir y ensanchar el pensamiento, y en la que forzosamente habían de encontrarse más elementos de vida que en una ciudad insignificante por su importancia política y literaria; pero vuestra extrañeza bajará de punto cuando os diga que en ninguna de cuantas capitales he visitado —que son muy pocas, por cierto— he podido asentar y hacer cundir la idea de establecer un templo donde se rinda adoración al gran Saavedra, y que únicamente en la pobre y olvidada ciudad de Vitoria he obtenido acogida entusiasta y he hallado ferviente deseo de coadyuvar a tan laudable propósito, debiendo dejar notado que en la culta Valladolid pude —en unión de algunos distinguidos poetas y literatos— conseguir el establecimiento de una sociedad literaria con el nombre de *Ateneo de la casa de Cervantes*, llamado así porque sus sesiones se celebraban en la que vivió el ilustre cuanto desgraciado alcaíno, asociación que desapareció a poco de mi salida de aquella ciudad.²¹

La inauguración de la Academia Cervántica Española tuvo lugar el día 1 de marzo de 1873. El discurso de inauguración y recepción corrió a cargo de Julián Apraiz, y versó sobre la «Semblanza entre la *Hecyra* de Terencio y *La fuerza de la sangre* de Cervantes». El de contestación y recepción correspondió a Fermín Herrán, disertando sobre las «Causas que inspiraron a Cervantes sus *Novelas ejemplares*».²²

La Academia Cervántica contó desde muy pronto con el reconocimiento oficial. Por disposición del Ministerio de Fomento de 17 de marzo de 1874 se autorizaba a los académicos a usar como distintivo una medalla de oro.

El 23 de abril siguiente la Academia celebró el 257 aniversario de la muerte de Cervantes en el Ateneo, institución a la que estuvo muy ligada²³. El elogio fúnebre corrió a cargo de Herrán. Joaquín Herrán, primo de este publicista alavés, compuso el discurso académico en el que detalló el movimiento cervantino, las ediciones del *Quijote* y el mérito de esta obra.²⁴

Quizá una de las sesiones de la Academia Cervántica más fructífera fue la celebrada el 23 de abril de 1878. La nueva situación creada en las provincias vascas tras la abolición de los fueros por decreto de 21 de julio de 1876, fue un durísimo golpe para los defensores del sistema foral.

Como signo de oposición al centralismo madrileño y exaltación de lo vasco, Julián Apraiz eligió para la ocasión como tema de su discurso «Cervantes vascófilo»²⁵, en el que sostenía que ninguna otra región española había sido tan mencionada y celebrada por Cervantes como el país vasco.

²¹ F. Herrán, «Epístola cerbantina. Al Doctor Emilio W. Thebussem»..., p. 458.

²² Ambos discursos se encuentran impresos en distintas publicaciones. Pueden leerse en *Discursos de inauguración y recepción leídos en la Academia Cervántica Española el día 1 de Marzo de 1873 por su director Julián Apraiz y su secretario Fermín Herrán*. Vitoria, Imp. de los Hijos de Manteli, 1873, 23 pp. (Discursos leídos en la Academia Cervántica Española.)

²³ En las páginas de sus portavoces, *El Ateneo* en sus distintas etapas, y la *Revista de las Provincias Eúskaras* entre 1878 y 1879, se encuentran reseñas de los distintos actos que llevó a cabo la Academia, la cual, a su vez, contó con un órgano de expresión propio, la *Revista de las Provincias* (nos. 10 y 11, de 30-IX-1877 y 15-X-1877, respectivamente), fundada y dirigida por Herrán.

²⁴ Una sucinta reseña de esta velada puede leerse en la «Crónica del Ateneo», *El Ateneo* (Vitoria), tomo II, n° 22, 31-V-1873, pp. 349-350.

Advertido por Fermín Herrán de que autores eminentes habían sostenido lo contrario, Apraiz comenzó la defensa de sus teorías.²⁶

En 1881 apareció su libro *Cervantes vascófilo. Refutación de los errores propalados por Pellicer, Clemencín, Fernández-Guerra, etc., acerca de la supuesta ojeriza de Cervantes contra Euskal-erria* (Vitoria, 1881, 117 pp.), publicando una segunda edición aumentada en 1895 con el título *Cervantes vascófilo o sea Cervantes vindicado de su supuesto antivizcainismo* (Vitoria, Domingo Sar, 1895, 284 pp.) Los materiales acopiados en estas investigaciones dieron como resultado un nuevo libro, *Los Isunzas de Vitoria*, que el mismo Herrán le publicaría en 1897 (Biblioteca Bascongada de Fermín Herrán, tomo 10).²⁷

Solemne fue la velada celebrada en el Instituto la noche del 23 de abril de 1888, en la que participaron conjuntamente el Ateneo y la Academia. Además de discursos, lecturas de poesías e interpretaciones de diferentes piezas musicales, se representaron *El loco de la buardilla* de Narciso Serra, y *Parada y fonda* de Vital Aza.²⁸

El hecho de ser la Academia Cervántica un centro cultural privado, hace muy difícil reconstruir su andadura. Puede suponerse que su actividad fuera casi nula a partir de 1890, año en que el promotor y alma de la misma, Fermín Herrán, trasladó su residencia a la industriosa Bilbao. Sí parece que colaboró en la organización de la conmemoración en Vitoria del tercer centenario del *Quijote* de 1905, que contó con su correspondiente certamen literario, y en el que Julián Apraiz pronunció un discurso²⁹ y promovió la publicación de un volumen como homenaje del pueblo vasco.³⁰

Después de esta celebración no aparecen más datos reseñables sobre esta empresa cervantina, por lo que hay que suponer que dejara de existir en ese

²⁵ Puede leerse en la *Revista de las Provincias Eúskaras*, I, 1878, pp. 9-11, 36-42, 49-53.

²⁶ Así lo pone de manifiesto en su «Epístola vasco-cervantómana» (*Revista de las Provincias Eúskaras*, I, 1878, pp. 245-247. Después recogida en su *Cervantes vascófilo*. Vitoria, Est. Tip. de Domingo Sar, 1895, pp. 265-268), que fue su respuesta a un artículo de Manuel de la Revilla, «Un manicomio modelo. (Narración fantástica)», *Almanaque de La Ilustración para 1879*. Madrid, Imp., Estereotipia y Galvanoplastia de Aribau y C^a, 1879, pp. 74-78. En esta misma «Epístola» justifica el porqué del tema de su discurso: «[...] se trataba de un momento preciso, en el que se operaba en este país la más honda transformación en su manera de ser política y social que registra la historia, a la conclusión de una guerra civil que ha contribuido a extraviar lastimosamente la opinión de casi todos los españoles acerca de esta tierra; se trataba de una Academia Vascongada, fundada en una capital vascongada; tenía la palabra un vascongado con el pie forzado sobre Cervantes... y V. comprenderá, Sr. D. Manuel, que la ocasión no podía ser más propicia, las circunstancias más favorables —dadas las simpatías del autor del *Quijote* hacia nosotros— para hilvanar un discursillo vasco-cervántico (o vasco-cervantómano, si V. quiere) [...]»

²⁷ Numerosos artículos dedicó el docto Apraiz en defensa del filovasquismo cervantino. Pueden verse en Jon Bilbao, *Eusko Bibliographia*, en *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco*. Cuerpo C, vol. I. San Sebastián, Auñamendi, pp. 198-200.

²⁸ La reseña de esta sesión se debe a Pascual López, «Crónica local. Velada en honor de Cervantes», *Ilustración de Álava* (Vitoria), tomo VI, 30-IV-1888, pp. 318-320.

²⁹ *Discurso en el Teatro Principal de Vitoria con motivo del tercer centenario de la aparición del «Quijote»*. Vitoria, Domingo Sar, 1905, 69 pp.

³⁰ *Modesto tributo eúskaro rendido a Cervantes en el tercer centenario de la aparición del Ingenioso Hidalgo D. Quijote de la Mancha. Por iniciativa y bajo la dirección de D. Julián Apraiz*. Vitoria, Domingo Sar, 1905, XXI+82 pp.

momento de principios de nuestro siglo en el que sus propuestas, tan arduamente mantenidas durante treinta años, comenzaban a manifestarse en las conocidas preocupaciones y creaciones de los escritores de la crisis del 98.

DON QUIJOTE Y LOS ERUDITOS. SOBRE LA SÁTIRA QUIJOTESCA DE LA PEDANTERÍA EN LA LITERATURA FRANCESA DEL SIGLO XVIII

Pedro Javier Pardo García
Universidad de Salamanca

I. Las conexiones de Cervantes con el género o la modalidad de la sátira de erudición o de la pedantería, tan cultivado en la literatura europea del siglo XVIII, pueden rastrearse no sólo en la utilización por parte de ciertos autores de una figura quijotesca para tales propósitos satíricos, lo que centrará el interés de este trabajo, sino que pueden encontrarse desde el principio en el *Quijote* mismo. En el prólogo de *Don Quijote* realiza Cervantes una fina sátira de la erudición pedante a través del famoso diálogo del autor con su amigo. En dicho diálogo se queja el autor de ser incapaz de envolver su obra en los ropajes al uso, a saber, el prólogo mismo, los poemas de elogio, las sentencias y erudición de las acotaciones al margen y de las notas finales, así como la lista de autores citados. El amigo le explicará la manera de sortear esa incapacidad —componer él mismo las poesías adscribiéndolas a otros, buscar sentencias con las que pueda salpicar su historia, utilizar una erudición de perogrullo para las notas, y copiar la lista de autores de otro libro— pero en último término le desaconsejará la inclusión de tales aditamentos porque no vienen al caso en «una invectiva contra los libros de caballerías»¹. Cervantes, sin embargo, seguirá el primer consejo del amigo en lo que a los versos de encomio se refiere, aunque lo hará para ahondar en la sátira. De modo que incluirá sonetos de burlesco elogio al principio y al final de la primera parte, los primeros firmados por personajes caballerescos como Amadís u Orlando (profundizando así en la quijotesca confusión entre realidad y ficción), los segundos por miembros de una fingida Academia de Argamasilla (cuya improbabilidad sugiere la burla de tales instituciones y de las pretensiones intelectuales de sus eruditos miembros). La parodia caballeresca se tiñe así de sátira de la pedantería, y ambas parecen formar parte de un mismo mal libresco que es el blanco de la burla cervantina.

Pero éstos no son los únicos lugares del *Quijote* en que Cervantes se burla de la erudición. En el diálogo de don Quijote con el primo humani-

¹ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer (Barcelona: Planeta, 1992) 18.

sta de Basilio que precede al descenso a la cueva de Montesinos es fácil reconocer una breve sátira de la erudición inútil. El humanista tiene como profesión el componer libros para la estampa, entre los cuales se cuenta *el de las libreas* («donde pinta setecientas y tres libreas, con sus colores, motes y cifras» [722]), el *Metamorfoseos, o Ovidio español* (una imitación burlesca de Ovidio), y el *Suplemento a Virgilio Polidoro* («que trata de la invención de las cosas» [722-23], como por ejemplo quién fue el primero que tuvo catarro en el mundo, y todo autorizado con más de veinticinco autores, como dice el primo humanista). Podríamos pensar que este humanista posee una cierta dimensión quijotesca por la seriedad y dedicación con que hace acopio de saberes ridículos e inútiles, la misma con la que don Quijote lee y resucita los igualmente ridículos libros de caballerías, y que la sátira de esa erudición ridícula se sirve del mismo contraste cómico que caracteriza la parodia quijotesca de la literatura caballeresca. En este sentido podemos entender que Cervantes, una vez más, se está complaciendo en enfrentar a su loco don Quijote con otras figuras no menos quijotescas o que comparten aspectos de su locura literaria (como es el caso también de Cardenio, Dorotea, o los pastores de la Fingida Arcadia), como subraya el hecho de que Basilio declara a su primo «muy aficionado a leer libros de caballerías» (721). Con esta frase la lectura de libros de caballerías aparece de nuevo unida a la erudición pedante, como ocurría en el prólogo, como si ambas fueran dos caras de un mismo mal, dos síntomas de un pernicioso síndrome literario, de una misma locura quijotesca.

En cualquier caso, aun no reconociendo esta afinidad y considerando a don Quijote y al humanista como figuras claramente separadas, es indiscutible su convergencia en la figura del pedante que aparece en algunas obras inglesas y francesas del siglo XVIII, de antecedentes rabelaisianos pero de naturaleza claramente quijotesca. Se trata siempre de un hombre empapado de literatura, aunque en este caso no ficción sino un conjunto de heterogéneos saberes literarios, filosóficos, históricos, que le conducen a empresas igualmente disparatadas y excéntricas, en las que se trasluce una visión igualmente distorsionada de la realidad, y cuya comicidad, basada en el contraste entre sujeto y objeto —o método y contenido— de la empresa, da lugar a la sátira. El pedante quijotesco más universal y acabado literariamente es el Walter Shandy de la novela de Laurence Sterne *Tristram Shandy* (1760-1767). Pero antes de esta obra maestra hay una serie de obras menores o menos conocidas que utilizan una figura quijotesca para llevar a cabo esta sátira de erudición. En Inglaterra la encontramos en las *Memoirs of Martinus Scriblerus*, escritas entre 1714 y 1727 (aunque no publicadas hasta el 41) por el llamado Scriblerus Club (del que formaban parte, entre otros, Arbuthnot, Pope, o Swift), o en *A Tale of a Tub* (1704) de Swift. Los ejemplos franceses son *Le Chef-d'oeuvre d'un Inconnu* (1714), del periodista Thémiseul de Saint-Hyacinthe, donde aparece un pedante anotando una obra con toda esa erudición inútil que nos hace pensar en el primo humanista, o las *Mémoires de l'Académie de Troyes* (1744), de Pierre-Jean Grosley, donde aparecen las pedantes disertaciones escritas por los miembros de una Academia de Troyes que nos hace pensar en la de Argamasilla.

II. La quijotesca empresa erudita que describe *Le Chef-d'oeuvre* es la del doctor Chrysostomus Mathanasius, que anota un poema mediocre como si fuera una obra maestra. Sus *Remarques* van precedidas de los consabidos poemas elogiosos (y en ediciones posteriores de testimonios similares de gacetas y periódicos), dirigidos como los del *Quijote* al personaje de ficción, al autor fingido Mathanasius, y no al autor real, lo que delata la misma intención burlesca; de una lista de libros citados como las que mencionaba Cervantes; y de un prefacio de Mathanasius en el que explica el hallazgo de esa obra maestra desconocida (no en un viejo manuscrito, sino en una canción oída por azar), y el modelo que ha seguido para su empresa editorial (una edición real de 1712 eruditamente anotada por diferentes autores de un poemita descubierto a finales del XVI, el *Pervigilium Veneris*). De esta manera Saint-Hyacinthe define claramente el blanco de su sátira, como hacía Cervantes en su prólogo, así como el doble carácter quijotesco de Mathanasius, pues en su empresa anotadora no sólo utiliza la literatura erudita, sino que imita modelos libresco anteriores y existentes. Naturalmente en esta empresa observaremos el consabido contraste cómico entre la materia y su tratamiento, tanto en lo cuantitativo —cinco estrofas que ocupan dos páginas dan lugar a anotaciones a lo largo de unas ciento treinta páginas— como en lo cualitativo —una canción que recrea una noche de amor de los amantes Colin y Catin, de un lirismo un tanto simple y ramplón, es elevada al rango de obra maestra por los sesudos comentarios de un erudito—. Podemos decir que, como le ocurre a don Quijote, la erudición libresca de Mathanasius es la fuente de una distorsión de la realidad, en este caso literaria: es un impedimento para la lectura de un texto, como en el caso de don Quijote para la lectura del mundo. Si don Quijote, guiado por sus lecturas, da sentido caballeresco a una realidad (incluyéndose a sí mismo: se compara a Amadís) que lo niega, Mathanasius, guiado por las suyas, da sentido poético o trascendente a lo que no lo tiene (incluyéndose a sí mismo: llega a compararse a Homero en el prefacio a la cuarta edición). Como escribe el editor de la obra, Henri Duranton, «donner sens à l'insignifiant est la caractéristique même de la perversion intellectuelle qu'incarne le Docteur»². Ambos personajes llevan a cabo, a partir de su cultura libresca, una *sobreinterpretación* —romántica o erudita— de una realidad o de un texto básicamente prosaicos.

Esta sobreinterpretación distorsionadora se aprecia por ejemplo cuando dice que las palabras de la segunda parte del verso de la estrofa I «Il veut tenir *celle qu'elle aime*» implican que el amante no es un cínico que sólo quiere los bienes de la vida para usarlos, sino un hombre delicado, que quiere que un cierto gusto o voluptuosidad aderece sus placeres, y lo compara con un Mecenas que no cambiaría por todas las riquezas del mundo un cabello de su Licymnie, citando en latín unos versos de Horacio sobre estos dos amantes (76); o más adelante cuando dice que la utilización de *frappa* en vez de *heurta* en los versos de la estrofa II «A la porte de sa belle, / Trois fois frappa» se explica porque el segundo hubiera significado simplemente

² Thémiseul de Saint-Hyacinthe, *Le chef-d'oeuvre d'un Inconnu*, ed. Henri Duranton (Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1991) 17.

hacer un cierto ruido en la puerta, mientras que el primero evoca el nombre del Frère Frappart de La Fontaine, que conviene al papel que Colin acaba de hacer (95), aunque no explica por qué; o sobre todo cuando dice que se ha planteado transcribir *alouët* en vez de *alouette* en el verso de la estrofa V «J'entends l'Alouette qui chante», además de por motivos métricos (para regularizar el cómputo silábico), porque tal vez el autor desconocido hubiera querido decir que el pájaro era macho, ya que, según las observaciones de los naturalistas, los machos cantan mejor y más a menudo que las hembras, con lo que además habría dado una nueva palabra al francés y un ejemplo de creación verbal a seguir en el futuro (137).

Otros ejemplos interesantes de esta distorsión sobreinterpretativa son aquéllos en los que se produce una superposición de esferas o ámbitos incongruentes o contrapuestos, lo que le da una dimensión quijotesca adicional. Ese es el caso de la interpretación lógica (siguiendo a la escuela de Port-Royal) de los versos de la estrofa II «Le galant y fut habile, / Il se leva», que según Mathanaisus encierra varios silogismos —y por tanto varios sentidos— de diferente tipo —en *datisi*, en *camestres*, o en *darii*— que procede a explicar (84-86). La yuxtaposición de lógica y poesía es casi una degradación de la segunda por efecto de la primera, algo que queda aún más claro en la digresión sobre la *alouette*, en la que son las ciencias naturales las que proveen un contexto prosaico y degradante para el poema. Mathanasius, tras citar un fragmento de la obra del P. Belon *Traité de la nature des oiseaux* en el que distingue dos especies de alondra por diferentes rasgos (habitat, cresta, pico, plumas), apostilla que ambas son buenas para comer, aunque una es menos delicada que la otra, y que Dioscórides, Galeno y Plinio dicen que el caldo de alondra cura el cólico y la enfermedad llamada *celiaque*, y lo mismo ocurre cuando se comen asadas (134). En estos dos ejemplos la distorsión del texto que introduce la perspectiva erudita equivale a degradación.

Por último hay que apuntar brevemente que Saint-Hyacinthe se sirve para su sátira de las estrategias satíricas apuntadas por Cervantes en el prólogo y en el pasaje del humanista. En las notas veremos el texto empleado como excusa para introducir sentencias y autores, lo que hace que sean notas en torno al texto más que sobre texto mismo, una utilización, si se me permite el juego de palabras, del texto como pretexto que da lugar a un auténtico palimpsesto, en cuanto que de ello resulta una superposición de fragmentos y citas, la mayoría de las veces no muy pertinentes, traídas por los pelos. En numerosas ocasiones podemos observar esa erudición de perogrullo que utiliza un sofisticado maquillaje intelectual para enunciar obviedades. Y también se aprecia una marcada tendencia a la problematización innecesaria de lo evidente, un gusto por la polémica estéril y artificial y por la digresión llena de erudición inútil e irrelevante. El poema, en suma, es aplastado e incluso ocultado por la erudición pedante, tal y como hacía la visión caballeresca de don Quijote con la realidad. La realidad se ha convertido en texto literario (y la diferencia entre ambos no es tanta para don Quijote, que lee la realidad como si fuera un texto literario, e incluso para nosotros mismos, que al interpretar la realidad no hacemos sino leerla utilizando estrategias que no son básicamente diferentes de las que empleamos cuando leemos una novela, como nos ha enseñado la metaficción posmodernista);

pero las estrategias interpretativas del hidalgo y del pedante son igualmente quijotescas. Aplicando el prisma erudito de Mathanasius, toda obra puede ser convertida en maestra, como aplicando el romántico de don Quijote toda realidad puede serlo en caballerescas, no importa lo lejos que una y otra estén de serlo.

III. En las *Mémoires de l'Académie de Troyes*³ Grosley nos ofrece una serie de eruditos discursos supuestamente leídos en dicha academia, a saber: dos disertaciones sobre una antigua costumbre; una memoria en favor de los dialectos de provincias; una disertación sobre los *ecreignes*; una observación sobre un pasaje de Molière; unas reflexiones sobre un proverbio; el proyecto de un viaje a España; y una disertación sobre el hábito de pegar a la amante. Como muestra del método de estos pedantes y de los procedimientos de Grosley para satirizarlos y parodiar este tipo de literatura erudita podemos detenernos en la primera disertación. La costumbre a la que alude el título es ni más ni menos que la de defecar en la calle Bois de Troyes, tema que el autor organiza en las siguientes partes: (1) descripción pormenorizada de la manera en que se practica esta costumbre (en cuclillas junto al riachuelo que corre por medio de la calle, los codos en las rodillas, la cabeza en las manos, y mirando al Norte o al Sur); (2) demostración de que ha sido practicada de la misma manera por los pueblos más sabios de la antigüedad (los judíos, egipcios, griegos y romanos), para los que ha tenido una dimensión religiosa, y (3) de que los Druidas la trajeron de Egipto a la Galia con su religión; (4) constatación de la pervivencia de la costumbre pese a todos los cambios acaecidos desde la Antigüedad; (5) reflexiones sobre una circunstancia de este hábito, cual es la de volverse, tras defecar, a mirar lo defecado, que, junto a otros argumentos, hace concluir al autor que por naturaleza amamos la mierda; y todo ello naturalmente aderezado con abundantísimas sentencias de autoridades y numerosos ejemplos históricos. De esta manera se produce el cómico contraste entre fondo y forma, la incongruencia de esferas de la que hemos hablado, y no sólo por el tratamiento erudito de una materia que parece refractaria a toda erudición, sino por la inmersión de tal materia en el ámbito religioso: los dos sentidos de *escatológico* —lo referente a los excrementos y lo referente al mundo de ultratumba— convergen así cómicamente.

La misma cómica discrepancia se observa en la disertación sobre los *ecreignes* (especie de choza en que se reúnen los aldeanos para charlar mientras realizan trabajos manuales): ahora es la pose y maneras de historiador riguroso escribiendo para la posteridad que adopta su autor, es decir el sujeto y el método, la que contrasta con el objeto o materia de su investigación. Grosley profundiza en esa incongruencia al incluir en su historia de

³ No existe edición moderna de esta obra, de modo que he manejado una copia de la primera depositada en la Biblioteca de la Sorbona, que lleva por título *Mémoires de l'Académie des Sciences, Inscriptions, Belles Lettres, Beaux Arts, &c., Nouvellement établie à Troyes en Champagne* (Paris: Duchesne, 1756).

los *ecreignes* desde la Antigüedad a los últimos siglos los de dioses, musas, ninfas, hadas, monarcas, etc., lo que da lugar a la presentación cómica e irreverente de tales personajes mitológicos o heroicos. Estamos ante una muy cervantina superposición de lo alto y lo bajo, y con irónicos efectos no menos cervantinos: el autor busca sin duda elevar el rango del *ecreigne* al convertirlo en objeto literario y dotarlo de tan nobles antecedentes, pero en realidad lo que consigue es degradar las figuras mitológicas que presenta asociadas a ellos, o sea, una parodia del mito. Se trata de la misma ironía que presenta a don Quijote elevando la realidad prosaica al rango de literatura caballeresca para en realidad ofrecernos una parodia de la misma, una degradación de esta literatura al nivel de la realidad anti-caballeresca. El autor de la disertación es un sujeto quijotesco; el de la obra, un autor cervantino.

Pero tan interesante como estas disertaciones es la respuesta que suscita la primera de ellas entre algunos académicos, que acusan al autor de haber omitido las autoridades que le son contrarias, lo que da lugar a otra disertación que, haciendo uso de las mismas, refuta el carácter milenario y universal de la costumbre y la idea de que el ser humano naturalmente ame la mierda. En tal respuesta vemos un diálogo de visiones contrapuestas, ambas apoyadas en eruditas citas, que conduce inevitablemente a la desconfianza de toda erudición. El acceso a la realidad se revela imposible a causa de la literatura, que sirve no para iluminar la realidad sino para distorsionarla y ocultarla; la realidad, como el poema comentado por Mathanasius, queda sepultada por una erudición que puede utilizarse para afirmar una idea y su contrario. La inutilidad de esta erudición mercenaria es subrayada además por las observaciones sobre el pasaje de Molière, concretamente uno de la obra *Le Médecin malgré lui* en que un médico confunde la posición del corazón y la del hígado, y para justificarse después dice que ésta ha cambiado con respecto a tiempos anteriores. El erudito autor realiza una exhaustiva investigación para comprobar si se ha producido tal cambio, llegando a la conclusión de que no, y de que todo es una broma de Molière a costa de los médicos —algo evidente desde el principio para cualquier otro lector—. Estamos así ante la perogrullada erudita, en este caso sintomática de la actitud del pedante quijotesco de pasarlo todo —problematizando lo simple en muchas ocasiones— por el filtro de la erudición para ser entendido o asimilado, igual que don Quijote con su filtro caballeresco. La disertación sobre la costumbre de pegar a la amante, por último, muestra una similar miopía ajena a todo sentido común: el tema ha sido elegido especialmente para el bello sexo. La defensa y justificación de tal costumbre con diferentes argumentos rezuma esa ironía del disparate a lo Swift, e ilustra perfectamente una visión distorsionada, casi demente, de la realidad sustentada en la erudición. La disertación, además, va seguida de unas notas que ocupan mucho más espacio que ella misma y por tanto parecen ser más importantes, lo que sugiere que la erudición es más importante que las ideas que sirve para sustentar, que la forma erudita es más importante que el fondo ideológico (y ello explica en cierta medida ese disparate que raya en locura). Para don Quijote, como muestra su penitencia en la Sierra Morena, también la forma de su imitación literaria es más importante que el fondo.

IV. Como acabamos de ver, las conexiones entre estas obras y sus erudi-

tos protagonistas con el *Quijote* son evidentes, pero el hecho de que la sátira de erudición sea anterior al *Quijote* podría bien relegarlas al estatus de meras coincidencias. De entrada he de decir que no me parece un estatus desdeñable. La constatación de las afinidades que pueden unir a Rabelais, Cervantes, y estos autores, me parece tarea interesante e iluminadora para el estudio de este género de sátira. Pero además se puede asegurar que son más que coincidencias, que los autores mismos reconocieron su afinidad con Cervantes y la dejaron codificada en su obra, de modo que es posible afirmar que si la sátira de erudición es rabelaisiana en sus orígenes, al menos algunos de sus pedantes son quijotescos. Hay dos datos fundamentales que me permiten hacer esta afirmación.

En el caso de las *Mémoires*, se trata de ese proyecto de un viaje a España que ya hemos mencionado. El objetivo del viaje es ni más ni menos que constatar la muerte del pastor Grisóstomo narrada en el *Quijote*. Tal objetivo establece el carácter quijotesco del autor de una doble manera: por una parte, su autor quiere establecer el hecho de que tales muertes por amor son posibles, frente al escepticismo reinante al respecto, lo que implica una creencia en ese idealismo que rige en el mundo caballeresco y un afán por restablecer esa visión romántica del mundo que le une estrechamente a don Quijote; por otra parte, y para demostrar la validez de tal visión, busca un hecho registrado por un *Historien recommandable* que por su no excesiva lejanía puede ser corroborado con testimonios orales y escritos, y por ello elige a Cervantes y plantea la necesidad del viaje, de modo que confunde la realidad y la ficción, toma el *Quijote*, una novela, por historia, como hacía don Quijote con los libros de caballerías. A ello hay que unir el hecho de que, tras justificar así el viaje, lo compara con el viaje épico de los héroes griegos en busca del vellochino (que según él valía menos la pena), lo que muestra la misma quijotesca visión desenfocada de sí mismo y el mundo, y redondea el carácter plenamente quijotesco de tal aventura o empresa ⁴. El autor de este proyecto no es sino una explicitación de la dimensión quijotesca que comparten todos los acedémicos: todos son víctimas de una erudición que les embarca en empresas que son quijotescas por la distorsión que ésta crea en su visión del mundo y de sí mismos, y por la inadecuación entre objeto y sujeto. Ello es subrayado por el hecho de que la Academia asume por unanimidad

⁴ A todo ello hay que añadir que, para conseguir su objetivo, el autor debe aclarar el año y lugar de la muerte de Grisóstomo, y eso exige establecer una geografía precisa del itinerario de don Quijote y una cronología de sus aventuras, lo que será un objetivo secundario del viaje, sobre el que realiza una serie de eruditas disquisiciones (establece la cronología en base al relato del cautivo, cotejándolo con la historia de Argel) y planes (ir primero al Toboso y recabar información sobre el pueblo de don Quijote, para en éste hacer lo mismo con el de Grisóstomo, y una vez en éste conseguir los testimonios que precisa). Con las tablas cronológicas y el itinerario así establecidos, y con el texto original de Cide Hamete, que según el autor se encuentra en el monasterio del Escorial, sugiere el autor que se podría elaborar una edición del *Quijote* superior a todas las anteriores, a la que se podría incluso añadir una traducción francesa que corrigiera los errores de la más reciente y conocida en ese momento.

el proyecto, que, sin embargo, y como empresa quijotesca que es, fracasará y nunca llegará a realizarse.

En el caso de la obra de Saint-Hyacinthe, la raigambre quijotesca de Mathanasius es explicitada de forma más sutil, pero no menos contundente. Henri Duranton comenta en la única edición moderna de la obra que en la sexta edición de la misma (1732) el autor añadió una traducción hecha por él mismo del prólogo de *Don Quijote*, una adición que Duranton explica por el mero afán de engordar un volumen un tanto escaso. La falacia de tal afirmación aparece claramente en el contexto cervantino ofrecido aquí a la obra de Saint-Hyacinthe. Es evidente que al añadir ese fragmento el autor está subrayando la comunidad de propósito —una invectiva contra un tipo de literatura, la erudita o la caballeresca, reforzado por el hecho de que el prólogo de Cervantes no se limita a atacar la segunda, sino también la primera, que es el blanco de Saint-Hyacinthe— y de método —la invectiva a través de un personaje quijotesco— que le une a Cervantes. Ello se ve confirmado por el hecho de que la traducción del prólogo sustituye a una carta ficticia que cumplía una función similar, a saber, el establecimiento del blanco satírico del autor. Pero el prólogo, a diferencia de ésta, asocia la empresa de Saint-Hyacinthe a la cervantina, la de Mathanasius a las quijotescas. Se produce así un reconocimiento explícito de las afinidades entre ambas figuras similar al de Grosley a través de su viajero académico. La afinidad es subrayada por el hecho de que Mathanasius, como aquél y como don Quijote, también confunde la realidad y la ficción: en sus comentarios tratará siempre a los amantes como si fueran personas reales, y al final escribirá una disertación sobre los orígenes genealógicos de Catin y otra sobre las *personas* —no los personajes— de Catin y Colin, en la que los describe como tales.

V. Por todo ello podemos concluir que si los orígenes de la sátira de la pedantería se encuentran en Rabelais, la ficcionalización de esa sátira a través de una figura de claros contornos quijotescos nos remite a Cervantes. Si la sátira de erudición es rabelaisiana, los pedantes que la protagonizan, al menos en el caso de estos dos autores, son quijotescos. Para terminar me gustaría tan sólo apuntar la relación existente entre estos eruditos quijotescos y los profesores y profesionales de la literatura que asistimos a congresos sobre Cervantes o a otros similares, tal y como es puesta de manifiesto por las obras que acabo de comentar. La figura del pedante erudito es sin duda el eslabón —no sé si perdido pero en todo caso olvidado— entre don Quijote y nosotros mismos, un eslabón que nos permite apreciar con toda claridad la dimensión quijotesca de nuestro trabajo y hasta de nuestra existencia —pues el trabajo suele ser una parte fundamental de la misma—. Nos pasamos la vida leyendo libros a través de otros libros, y solemos incurrir en distorsiones, sofisticaciones y exageraciones similares a las de Mathanasius y los académicos de Troyes. Los paralelismos entre nuestros procedimientos o estrategias y las de aquél son tantos y tan sorprendentes que se podría realizar otra comunicación sobre el tema. En un texto de título similar a éste que es su contrapartida me conformé con ilustrar esta relación y este aspecto quijotesco de nuestra tarea crítica y filológica a través de una de las polémicas

críticas más famosas en torno al *Quijote*. Por ello podemos leer estas obras de las que me he ocupado como un aviso para navegantes, de modo que, cuando comentemos un texto o elaboremos una de nuestras «disertaciones», tengamos bien presentes estos negativos modelos, así como las palabras de don Quijote a propósito del primo humanista:

...que hay algunos que se cansan en saber y averiguar cosas que, después de sabidas y averiguadas, no importan un ardite al entendimiento ni a la memoria.
(724)



Aspectos biográficos

FAMA PÓSTUMA DE CERVANTES: EL CASO DE LOPE DE VEGA

Kenji Inamoto

Universidad de Setsunan, Osaka

Las relaciones, todavía oscuras en muchos puntos, entre Cervantes y Lope de Vega se pueden dividir en tres épocas por dos divisorias: la publicación de la primera parte del *Quijote* y la muerte de Cervantes. En la primera época, o sea, hasta inmediatamente antes de la publicación de la primera parte del *Quijote*, los dos mantenían buenas relaciones. En 1585 Cervantes en el *Canto de Calíope*, al final de *La Galatea*, menciona a Lope entre los ingenios españoles más distinguidos. Lope también menciona a Cervantes en el libro V de *La Arcadia*, publicada en 1598, como uno de los famosos poetas españoles de la época. En el mismo año se publicó *La Dragontea* de Lope, en que se encuentra un poema laudatorio de Cervantes. Pero en la famosa carta, fechada el 4 de agosto de 1604, el año anterior a la publicación de la primera parte del *Quijote*, Lope mostró desagrado ya al *Quijote* inédito, obra tal vez recién terminada por Cervantes. Esto se debe al soneto satírico lanzado a Lope por uno de los miembros de la Academia de Ochoa que suponen que sea Cervantes, según la opinión generalizada. Con este suceso, sin embargo, entramos en la segunda época que abarca los años entre 1605 y 1616, o sea, hasta la muerte de Cervantes. En esta segunda época, sobre todo en la primera mitad del segundo decenio del siglo XVII, se destaca el ataque contra Lope por parte de Cervantes. Tanto en las dos partes del *Quijote*, publicadas en 1605 y 1615 respectivamente, como en *Ocho comedias y ocho entremeses*, publicados en 1615, se hallan alusiones ofensivas a Lope. Por ejemplo, en el interesante prólogo de *Ocho comedias*, Cervantes se refiere a los primeros esplendores de su genio dramático y escribe lo siguiente: «entró luego el monstruo de la naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica». Es de notar que Cervantes, disfrazando el tono laudatorio, se pone en el lugar de los enemigos de Lope. Esta característica se puede observar también en su *Viaje del Parnaso*. Lope, a su vez, en la carta fechada el 2 de marzo de 1612 dirigida al Duque de Sessa, se refiere al contacto con Cervantes en la reunión de la Academia de Saldaña: «Yo leí unos versos con unos anteojos de Cervantes que parecían huevos estrellados de mal hechos». En la tercera época, o sea, después de la muerte de Cervantes, Lope sigue guardando rencor y no deja de lanzar ironías a su enemigo mortal ya difunto, por ejemplo, en «Las fortunas de Diana», publicada en *La Filomena* en 1621, en la silva VIII del *Laurel de Apolo*, publicada en 1630, en *La Dorotea*, obra temprana pero tal vez retocada y publicada en 1632, y

en un soneto de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, publicada en 1634, el año anterior a su muerte.

En las comedias, sin embargo, la actitud de Lope es más complicada. En la primera mitad del segundo decenio del siglo XVII, o sea, época que llamamos segunda, Lope no solamente menciona a Cervantes y su obra sino también emplea a Cervantes como personaje de comedia. En *Juan de Dios y Antón Martín*, comedia escrita entre 1611 y 1612 según los estudios cronológicos de Morley y Bruerton, un sacerdote llama Miguel a su mozo que aparece sin nombre en la lista de personajes. A excepción de esta comedia, Miguel es el nombre utilizado por Lope exclusivamente para los personajes históricos. En *El Valiente Céspedes*, comedia escrita entre 1612 y 1615 según los mismos investigadores de la cronología, el protagonista Céspedes mata a Pero Trillo, su rival de amores, y el sobrino de Pero le persigue para vengarse, por lo que huye Céspedes de Toledo a Sevilla. En pleno juego, en que el protagonista enseña a manejar la espada a su criado Beltrán, se acercan a ellos dos rufianes, fingiéndose policías, que se llaman Ortuño y Saavedra. Lope emplea el apellido Saavedra para los personajes históricos en tres de sus comedias auténticas pero aquí en esta comedia Saavedra sale como personaje ficticio. Entre los años 1612 y 1614, Lope escribió la comedia titulada *¿De cuándo acá nos vino?*, cuyo autógrafo se guarda ahora en la Biblioteca Nacional de Madrid. Únicamente en ésta de innumerables comedias lopescas interviene Cervantes mismo como personaje dramático. Un joven alférez a su vuelta de Flandes se presenta en Madrid en casa de la hermana de su capitán y se hace pasar por hijo ilegítimo de éste. Es recibido como miembro de la familia, y tanto la señora viuda como su hija se enamoran de él. El engaño se descubre con la llegada del capitán, pero el joven salva la situación con un discurso hábil. Casi todas las acciones pasan en Madrid y colocando una de las escenas en las famosas gradas de San Felipe, Lope describe con un toque costumbrista a muchos personajes. Entre ellos reconocemos una pareja de soldados recién vueltos de la guerra: Rosales y Cervantes. El Cervantes de esta comedia es un soldado jactancioso de sus experiencias en la guerra, del que hace burla el interlocutor, pero no pasa de ser personaje secundario, porque luego desaparece para no volver. Curiosamente, además, sale en esta comedia un criado que se llama Lope y que toma el papel muy importante en la acción. No se puede negar ya en la descripción del soldado burlado la sátira contra el autor del *Quijote* lanzada muy discretamente por Lope. Digo muy discretamente porque Rosales y Cervantes no se nombran uno a otro, de manera que los espectadores del siglo XVII disfrutaron divertidos de la comedia sin darse cuenta de cómo se llamaban los dos soldados.

Esta técnica discreta de Lope se puede observar también en la tercera época de las relaciones de Cervantes y Lope, o sea, después de la muerte de Cervantes. Entre los años 1620 y 1622 Lope escribió la comedia novelesca y de enredo *Amar sin saber a quién*. En esta comedia abundan las alusiones a la vida y obra de Cervantes. La acción pasa en Toledo y empieza por un desafío, que tiene un desenlace trágico y novelesco. Don Fernando y don Pedro, dos jóvenes nobles de Toledo, han salido desafiados al castillo de San Cervantes. Cuando están riñendo, llega al sitio solitario el caballero andaluz don Juan de Aguilar, que viene de viaje a Toledo. Intenta apaciguar a los riva-

les pero en vano. La espada de don Fernando atraviesa a don Pedro, que cae exánime en brazos del recién venido don Juan, mientras que el matador huye. La justicia viene y halla a don Juan junto al cadáver, y considerándole autor del homicidio, encarcelan a don Juan y a su criado Limón. Don Fernando se arrepiente y siente remordimiento de que el inocente pague su delito. Por mediación de su hermana Leonarda, que guarda el incógnito hasta el último momento, don Fernando logra sacar de la cárcel a don Juan. Por fin, don Juan y Leonarda se casan, después de vencer varias dificultades que impedían su propósito.

En el primer acto de la comedia hay un diálogo entre Leonarda y su criada Inés:

Leonarda: Después que das en leer,
Inés, en el romancero,
lo que a aquel pobre escudero
te podría suceder.

Inés: Don Quijote de la Mancha,
perdone Dios a Cervantes,
fue de los extravagantes
que la corónica ensancha.

Hay otro pasaje en que el gracioso Limón pregunta por su mula desaparecida, y advierte: «O, si no, dirán que fue / olvido del escritor». Y añade, un poco más adelante:

Heme holgado
que pareciese la mula,
tanto por cumplir con ella
alguna mular memoria,
como que al fin de la historia
no nos pregunten por ella.

He aquí la alusión que se refiere a la inexplicable pérdida y hallazgo del rucio de Sancho Panza.

Además, como insinúa el castillo de San Cervantes, la situación inicial de la comedia, a mi parecer, se asemeja mucho al «caso Ezpeleta», el acontecimiento más escandaloso en la vida vallisoletana de Cervantes, y don Fernando, verdadero autor del homicidio, se llama Fernando de Saavedra.

Con estas alusiones e insinuaciones, podemos interpretar esta comedia que escribió Lope después de la muerte de Cervantes como obra dedicada a la memoria del autor del Quijote. En las obras de Lope, la Fama Póstuma de Cervantes se ha convertido en su Mala Fama Póstuma.

UNA NUEVA VISIÓN DEL HEROÍSMO CERVANTINO

Rosa Rossi
Universidad de Roma

Dedico esta ponencia a la memoria de Françoise Zmantar, otra gran cervantista que nos arrancó prematuramente la muerte

Curiosamente este Congreso se abrió con una conferencia muy distinta de la que prometía el programa: «Los problemas textuales de la obra cervantina». Alberto Blecua, en cambio, nos presentó y leyó una parte de los textos autobiográficos que se pueden ir sacando de la obra de Cervantes. Es decir, que por un juego del azar nos fue presentando una parte, un componente, de las huellas que yo he ido rastreando para un «perfil» inédito de Miguel de Cervantes, que acaba de publicarse con el título *Sulle tracce di Cervantes*, por Editori Riuniti en 1997.

Una parte de la metodología utilizada para construir ese «perfil inédito» se basaba, en efecto, en la utilización de lo que Miguel de Cervantes fue diciendo de sí, en una construcción autobiográfica que —aun considerándola «inventada» como toda autobiografía, según las sugerencias recientes de un libro de James Hillman, *The Soul's code. In search of Character and Calling*, 1996— no deja de ser un entramado fundamental de noticias y autoevaluaciones sobre sí mismo por parte del autor del *Quijote*.

¿Por qué «perfil inédito», según reza el subtítulo?

Porque ahí se intenta reconstruir un perfil personal y hasta interior de un escritor cuyas biografías oficiales responden en su conjunto a estereotipos convencionales, sobre todo en lo que se refiere a la sexualidad, que es uno de los terrenos fundamentales —según nos mostró Michel Foucault en la Introducción de *L'usage des plaisirs*— de la autoconciencia humana. Tan convencionales los presupuestos de aquellas biografías bajo muchos aspectos que, a veces, al leerlas, cuesta pensar que pudo ser el «personaje» de aquellas biografías —devoto, morigerado, patriótico— el autor del *Quijote*, o de los *Entremeses*, o del *Soneto al túmulo de Felipe II*.

Otros elementos metodológicos utilizados en ese «perfil inédito» son una relectura atenta, crítica, de los documentos de primera mano y la autorización para formular hipótesis que, sugeridas por la imaginación, aparecen en el texto del «perfil» marcadas, a nivel semántico y sintáctico, por fórmulas dubitativas.

Bajo estos presupuestos se presenta aquí una «nueva visión del heroísmo cervantino», es decir: una nueva visión de los dos episodios canónicos de la imagen de Cervantes como «héroe», los episodios que en el mencionado perfil se definen en el título de sendos capítulos, «La elección de Lepanto» y «El desafío de Argel».

I. En el caso de Lepanto el elemento que permite destacar el valor interior y personal de la conducta de Cervantes surge de una relectura de la *Información*¹, pedida por Rodrigo de Cervantes sobre los servicios, tal como la fue recogiendo y montando Rodrigo de Cervantes en su esfuerzo por encontrar apoyo oficial, y consiguientemente una ayuda en dinero, en su voluntad de rescatar a Miguel cautivo en Argel, y por quien se pedía una cantidad enorme, muchísimo más allá de las posibilidades concretas de la familia.

Se intenta ahí muy claramente organizar, montar un personaje de héroe militar y patriótico. En el marco de esa intención destaca un detalle muy significativo, de aquellos que difícilmente se pueden inventar; y eso por dos razones: primero, por el riesgo de verse desmentido por otros que estuviesen presentes, y sobre todo porque difícilmente en la construcción burocrática de un héroe (o de un santo), los testimonios suelen llegar a inventar detalles significativos.

El detalle es que aquel día, en el testimonio de Gabriel de Castañeda, Miguel «estaba malo y con calentura» —en esto coinciden todos los testigos— y que «este testigo vio que *su capitán* e otros amigos suyos le dixeron, ‘que pues estaba malo, no pelease e se retirase debaxo de cubierta’». La cursiva es nuestra y quiere poner de relieve la diferencia entre este testimonio y los otros: aquí es el capitán mismo que aconseja a Miguel de Cervantes quedarse bajo cubierta.²

Y aquí vienen en estos testimonios, el de Mateo de Santiesteban y del mismo Gabriel de Castañeda, que seguiremos citando como el más rico en detalles, dos respuestas de Cervantes.

Si estos testimonios corresponden a la verdad de los hechos —y hemos visto que parece difícil que no correspondan—, estamos frente a la conducta de un soldado que no va al combate por compromiso y necesidad sino por un acto de libre elección. En esta elección pudieron entrar razones de provecho personal —premio en dinero para quienes realmente combatieron— pero siempre queda en ese acto un residuo del personal e interior desafío a la

¹ Miguel de Cervantes, *Información de Miguel de Cervantes de lo que ha servido a S.M. y de lo que ha hecho estando captivo en Argel*, transcripción de Pedro Torres Lanzas, Madrid, José Esteban editor, 1981

² Bruno Frank, en su preciosa biografía novelesca (Barcelona, Edhasa, 1995) que se remonta a los años veinte, es el biógrafo que mas destaca este valor ético y personal de la historia de Lepanto cuando en la pág. 94 escribe sobre el riesgo de permanecer «más inactivo que una mujer» y cuando afirma que «la batalla había forjado su espíritu con violentos golpes... Su alma estaba ahora tranquila».

muerte: aquella conducta que Hegel en unas magistrales páginas de la *Fenomenología del espíritu* definió como la que permite a un ser humano ganar el «señorío» sobre sí mismo, frente al «siervo» sólo dedicado a las tareas prácticas, de transformación del mundo material.

II. No se puede pasar a considerar críticamente el segundo episodio canónico del «heroísmo» cervantino —el de Argel— sin pasar por el análisis que Carroll Johnson hizo de la *Información de Argel* en su ensayo «La construcción del personaje en Cervantes»³. Sostiene en él Johnson que uno ahí se encuentra delante «del primer personaje ideado por Cervantes».

Aun discrepando, como yo discrepo de su radical toma de posición según la cual no habría distinción posible entre persona y personaje, tiene el análisis de la *Información de Argel* llevado a cabo por el profesor norteamericano, la ventaja fundamental de «apartarse de la corriente del uso» que insiste en el carácter «rigurosamente histórico de la *Información*» (las comillas aparecen en el texto de Johnson).

Yo misma intento poner en tela de juicio esa *Información* recogida por el propio Cervantes en *Escuchar a Cervantes* (Ámbito, 1988). En la página 58 se afirma que no se pueden tomar en sentido ingenuo las que se suelen llamar «acusaciones» de Blanco de Paz contra Cervantes, tal como las refiere la *Información de Argel*, en el sentido de que no se puede partir del punto de vista de que esas acusaciones sean «falsas». Probablemente en el plano de las conductas hasta podían corresponder a verdades factuales. Sobre todo cuando como en la pregunta XX —que curiosamente Carroll Johnson pasa completamente por alto— donde se habla de «cosas viciosas y feas» (estamos obviamente en lo sexual), porque todo depende de lo que se entienda por «vicioso» y «feo». En el episodio de Argel, como todo cervantista sabe, central es el papel de Hasán Bajá, o mejor dicho el tema de las relaciones entre Miguel de Cervantes y Hasán Bajá.

En *Escuchar a Cervantes*, utilizando algunas sugerencias presentes en el ensayo de Combet, los resultados del análisis de semántica estructural de *Los tratos de Argel* llevado a cabo por Françoise Zmantar, me atreví a decir que —a raíz de su larga estancia en la casa de Hasán— «en la vida de Miguel de Cervantes entró poderosamente una fantasía de homosexualidad» p. 26. Y diciendo «fantasía» no sólo utilizaba un obvio lenguaje psicoanalítico sino que destacaba implícitamente que una fantasía, aunque estuviera fundada en una negación, tiene un gran valor imaginario.

A propósito de esta afirmación mía se armó un gran escándalo del que he dado cuenta en una ponencia en el Congreso sobre *Discurso erótico y discursos transgresivos en la cultura peninsular* que, organizado por Iris Zavala, tuvo lugar en Utrecht. La ponencia se titulaba «Para una historia de la homosexualidad en la literatura española: los casos de Cervantes y de

³ en *Cervantes*, 15 (1995)

⁴ Madrid, Tuero, 1992

Cernuda».⁴

Daba cuenta ahí, en el curso de otras consideraciones, del escándalo que armó una frase como la que acabo de citar, una frase que no decía nada nuevo puesto que ya estaba sugerido lo dicho en los escritos de Combet y de Zmantar. Transcribiré lo que ahí relaté, en las págs. 99 y 100:

La primera reacción fue la de Francisco Ayala en *El País* del 7 de septiembre, con el divertido título de «Cada loco con su tema», de la que no valdría la pena hablar dada su naturaleza prevalentemente emotiva, si no hubiera constituido el punto de partida de un importante artículo de José Ángel Valente en *El País* del 20 de mayo de 1988, con el significativo título de «Cervantes o el rumor de la persona». Contesta José Ángel Valente a reacciones como la ya citada y lee en ellas «formas arcaicas de nacionalismo viril», opinión que expresa en un artículo de gran conocimiento e inteligencia del que citaré sólo las partes que se refieren a nuestro tema: *Es sorprendente la sorpresa que el breve texto de Rosa Rossi ha causado. Yo me atrevería a atribuirle, sobre todo, a la rapidez y a la pasión de su escritura y a la forma que ésta ha tomado: el ensayo. Porque sin menoscabo de la indudable autonomía de su aproximación al tema, ese ensayo se inserta con toda naturalidad y ninguna sorpresa en la perspectiva de otros estudios cervantinos recientes, pero acaso menos accesibles o menos difundidos, sea por su naturaleza más académica o, simplemente, por su mayor extensión. Me refiero, por ejemplo, a las aportaciones de Maurice Molho y en particular a su penetrante lectura de El retablo de las maravillas (1976), o a los trabajos de Françoise Zmantar sobre el desdoblamiento del eros en Los tratos de Argel (1980) y de Louis Combet sobre la «incertidumbre del deseo» en la totalidad de la obra cervantina (1980). En cambio, sólo lecturas más recientes han ido probando hasta qué punto los comportamientos sexuales «desviantes» son constitutivos de numerosas situaciones cervantinas. El eros de ese escritor radicalmente casto resultó, a la larga, mucho más complejo que el de la mayoría de sus contemporáneos y mucho más de lo que habían entendido o deseado entender sus intérpretes tradicionales o tradicionalistas. Aunque bien claro está que una de las características del tradicionalismo ibérico es la incapacidad —probablemente asumida como principio— de percibir el eros.*

Esas reacciones negativas al lado de otras positivas —como la de Jiménez Lozano y la de Luis Goytisolo— me hicieron reflexionar mucho y sobre todo me impulsaron a una atenta relectura de todos los materiales documentales relativos a la estancia de Cervantes en la casa de Hasán. Me ayudó mucho en esa reflexión —sobre todo por lo que aportaba de conocimientos sobre la persona de Hasán, que se revelaba haber sido bastante fascinante— el libro de Emilio Sola y José F. de la Peña, *Cervantes y la Berbería*, México, Fondo de Cultura, 1995. (Ayuda paradójica en cuanto este libro —tan rico en contribuciones documentales de primera mano sobre la persona del mismo Hasán— estaba escrito, como se desprende del capítulo «Hasán Veneciano y Cervantes frente a frente», prácticamente para rechazar la hipótesis por mí lanzada en el muy sonado *Escuchar a Cervantes*).

De ahí ha nacido *Sulle tracce di Cervantes* y esta «nueva visión del heroísmo cervantino» de la que aquí se trata.

Fue releendo la *Información de Argel* que se me hizo claro que el punto álgido de toda esa relación está en el momento en el que Hasán le pide a Cervantes los nombres de los cómplices y Cervantes se niega rotundamente a hacerlo. Es el mismo Cervantes quien lo destaca y lo pone de relieve en dos preguntas: «en la X: si saben o an oydo decir como presentado, así, maniatado, ante el Rei Haçan, solo, sin sus compañeros, el dicho Rei con

amenasas de muerte y tormentos, queriendo saber dél como pasaba aquel negocio, él con mucha constancia le dixo: ‘que él era el autor de todo aquel negocio y que suplicaba a su alteza, si auía de castigar a alguno, fuera él solo, pues él solo tenía la culpa de todo; y por muchas preguntas que le hizo, *nunca quiso nombrar* ni culpar a ningún cristiano’» (las cursivas son nuestras y pretenden destacar el patetismo y el dramatismo con el que Cervantes —al nivel de sus mejores *Novelas Ejemplares*— construye la escena). Una escena que nos evoca la de muchos cineastas de Hollywood delante de los percutores mackartistas o funcionarios de partidos comunistas del este como del oeste, desafiando el gulag o el aislamiento total frente a los que les pedían autocrítica⁵.

Pero vuelve sobre la misma situación y relativa conducta suya Miguel de Cervantes en la pregunta XVI «que estuviese cierto que ningunos tormentos ni la misma muerte serían bastantes para que él condenase a ninguno sino a sí mismo... porque él tomaría sobre sí todo el peso de aquel negocio aunque tenía cierto de morir por ello, etc.»⁶, datos sobre Hasán que citamos en *Sulle trace di Cervantes*.

Si se pasa a leer las respuestas, uno se da cuenta de que estamos delante de una relación que, mucho mas allá de eventuales contactos físicos, fue una relación de mutuo reconocimiento y fascinación, ese mutuo reconocimiento que Gilles Deleuze define, hablando de Proust, como el fundamento del enamoramiento mismo⁷.

No diremos más sobre el asunto, pero sí recordaremos que es el propio Cervantes quien en palabras del cautivo en la novela de la Primera Parte del *Quijote*, subraya la actitud muy particular de Hasán hacia el personaje Saavedra, cuando escribe: «Ni le dio palo, ni se lo mandó dar, ni le *dijo mala palabra*» (la cursiva es nuestra para subrayar un rasgo psicológico de esta relación en la que el amo respeta al cautivo).

Y sobre todo, para confirmarnos en la hipótesis de un papel central de la persona de Hasán en la vida de Cervantes, hay que recordar que a ninguna otra persona de su vida le otorgó Cervantes el privilegio de franquear la frontera entre vida y literatura como se lo otorgó a Hasán.

Ha sido Françoise Zmantar, la cervantista a la que esta ponencia está dedicada lamentando tener que hablar de ella en términos de memoria, es decir de ausencia, quien en un hermoso ensayo⁸ reconstruye la presencia del personaje Hasán en la obra de Cervantes. Y concluye con una consideración que citaremos aquí por extenso, porque nos parece un discurso construido

⁵ Entre estos héroes de la negativa frente a quien quiere violar y domeñar su conciencia hay que contar a Juan de la Cruz, encerrado en el cuchitril de Toledo, por negarse a rechazar la Reforma teresiana.

⁶ Bruno Frank inventa que cuando Hasán pide a Cervantes la lista de los cómplices, Cervantes le suelta una lista de nombres en «igo», «omez», etc., sacados de libros de caballerías; una lista que se parece mucho a la lista que inventa don Quijote en el cap. 18 de la Primera Parte de la novela.

⁷ *Proust et les signes*, Presses Universitaires de France, 1964

⁸ «Qui es-tu Azán, Azán où es-tu», en *Le personnage en question*, IV^o Colloque du S.E.L., Université de Toulouse-Le-Mirail, Service des Publications, 1984.

con muchos niveles analíticos y emotivos que sólo se pueden restituir a través de las palabras con las que, entre muchas otras suyas, Françoise sigue hablándonos:

Cervantes, nous l'avons déjà remarqué, n'a pas écrit la mort de Azán. Celui-ci restera à jamais immobilisé, englouti avec son navire dans les abîmes méditerranéens: Azán est l'image spéculaire inversée de Cervantes immobilisé dans la cale d'un bateau qui a failli l'emporter, avec Azán, vers un destin oriental qui aurait été sa mort ou sa naissance à une autre vie... le fantasme de ce voyage redouté et désiré qui ne s'est jamais accompli.

Temas generales

CERVANTES Y SUS VIZCAÍNOS

Manuel Ferrer-Chivite

Universidad de Dublín

Escasísimos son los vizcaínos dentro de la copiosa colección de personajes creados por Cervantes, pero alguno aparece ya desde los primeros momentos. En su inicial comedia *Los tratos de Argel* —datada entre 1580 a 1584 por los críticos—¹, y por boca de Azán, rey de Argel, se menciona a un don Fernando de Ormaza (142b)² con apellido oriundo del municipio de Guecho, en Vizcaya, y del que se destaca su fidelidad a la palabra dada. En su posterior *Los baños de Argel* —conocida sólo por la edición de 1615, pero cuya más antigua versión sería, según Schevill y Bonilla, de 1588— nos encontramos también con una Juana de Rentería recordada por el renegado Hazén, y exaltada por el mismo como «gran matrona / archivo de cristiandad / de las cautivas corona», amén de calificarla de «buena persona» y «luz y aviso» de los tornadizos (280a). Teniendo en cuenta lo mucho que de autobiográfico hay en ambas obras, probable es que uno y otra fueran personajes históricos reales, y más en particular la segunda si atendemos a Oliver Asín, quien, a partir de la reconocida relación entre *Los baños de Argel* y la historia del cautivo del *Quijote*, ya hizo ver detalladamente que a quien realmente estaba recordando Cervantes con la Zahara de la comedia era a una hija del histórico Agi Morato, concluyendo que con toda probabilidad su nodriza Juana de Rentería tuvo concreta existencia, hasta el punto de suponerla muerta hacia 1575³.

Tras estos personajes, que bien poco hubieron de necesitar de la capacidad creadora de Cervantes, nos quedan los de pura creación literaria y entre ellos hay que comenzar por destacar al vizcaíno que nos presenta en *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, obra que Schevill y Bonilla dataron en 1587, Buchanan en 1601 y mucho más tardíamente Astrana Marín en 1614 y Cotarelo en 1615, con una discrepancia de fechas que alguna explicación puede tener.

¹ Cotarelo da 1580, Astrana Marín propuso 1582 y tanto Schevill y Bonilla como Buchanan prefirieron 1584. Cf. el cuadro que recoge J. Canavaggio en *Cervantès, dramaturge: un théâtre à naître*, Paris, PUF, 1977, p. 19.

² Para toda la obra teatral, cito por OC, ed. de A. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1967¹⁵.

³ Cf. Jaime Oliver Asín, «La hija de Agi Morato en la obra de Cervantes», *BRAE*, XXVII (1947-8), pp. 245-339. Los datos citados, en pp. 252-4.

Examinando la segunda jornada, se observa que las dos primeras partes de su material textual prácticamente se acaban con la figura del Amor que cierra su intervención final abandonando la escena con los siguientes versos: «Y, esto dicho, el fin se llega / de dar fin a esta jornada» (251b). Atendiendo a estos versos fue por lo que Cotarelo Valledor conjeturó que «aquí se terminaba el segundo acto en el primer estado de la obra», ratificándose, además, en esos dos distintos estados por el hecho de que, como añade: «en la forma factual sigue [...] Bernardo y su escudero, que ya no habla vizcaíno sino liso y correcto castellano»,⁴ juicios con los que presupuso la existencia de una refundición de la obra que ya había señalado en líneas anteriores:

Dos de las comedias de Cervantes son arreglos o refundiciones de otras suyas: *Los baños de Argel* y *La casa de los celos* que responden a *Los tratos de Argel* y a *El bosque amoroso*; las demás [...] pertenecen [...] a su segunda época (62)

y que, en lo que respecta a *La casa de los celos*, reiteró definitivamente en un artículo de 1947⁵; convicción que, por otra parte, mantuvieron asimismo tanto Schevill y Bonilla⁶ como Valbuena Prat para quien también los citados versos «indican claramente que se trata de un fin de acto», considerando, además, que dejarlos como en su primera versión fue «un detalle que se le escapó a Cervantes al refundir la comedia» (229a).

Y convicción que igualmente puede verse confirmada cuando se consideran las vicisitudes a que somete el autor a su vizcaíno durante su trayectoria escénica. A pesar de la inicial doble condición de vizcaíno y escudero de Bernardo del Carpio, se observa que en el reparto simplemente se registra a este personaje como «un escudero»; cuando, no obstante, aparece en la primera jornada con su amo, en la correspondiente acotación se lee: «un Vizcayno su escudero» (235b), acotación que se verá repetida en su posterior entrada con Angélica (241b), persistiendo como tal «VIZCAINO» en todas sus intervenciones de esa primera jornada hasta el mismo final sin que en ninguna de ellas se le nombre «Escudero».

Este vizcaíno y escudero reaparecerá, por supuesto, en la segunda jornada, pero de señalar son ciertas curiosas diferencias al respecto; para empezar, su reaparición se dará, pero sólo al final de esa segunda jornada y más en concreto inmediatamente después de esa citada intervención de la figura de Amor con los versos que han hecho suponer a la crítica una posterior refundición. Además, ya no se nos presenta como vizcaíno pues en la correspondiente acotación de entrada se lee: «salen Bernardo y su escudero» (252a) sin más, y como tal «escudero», y sin variación, continuará en los restantes parlamentos de esa jornada sin que nunca Cervantes mencione su índole vizcaína en absoluto. Y no sólo es que no la mencione sino que,

⁴ A. Cotarelo Valledor, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Tip. RABM, 1915, p. 503.

⁵ A. Cotarelo Valledor, «Obras perdidas de Cervantes que no se han perdido», *BRAE*, XXVII (1947-48), pp. 74-7.

⁶ Véase su introd. al vol. VI (pp. 110-12) de *Obras completas de Miguel Cervantes de Saavedra*, 10 vols., Madrid, Gráficas Reunidas, 1922

incluso, desprovee a ese su inicial vizcaíno de los otros rasgos que como tal le habían caracterizado en la primera jornada; en efecto, el primero su tanto tenía de mal hablado pues le veíamos salpicando sus intervenciones con interjectivos como «puta» (242a) y «puto» (242b), interjectivo que, incluso, se lo aplica a sí mismo (236a), mientras que al segundo en ningún momento se le oye término malsonante alguno —de hecho su lenguaje se nos aparece pulido y hasta altisonante en ocasiones—; si el inicial lo suyo alardeaba tanto de alguna virtud personal como de su condición de vizcaíno, proclamando: «buenos que consejos doy; / que, por Juan Gaicoa, soy / vizcaíno; burro no» (236a) al otro jamás se le oyen tales alardes y, por fin y más significativo para el caso, frente a la típica jerga avizcainada del uno —y baste el ejemplo anterior—, el otro, por el contrario, se expresará en todo momento en el más perfecto castellano. Y si esperábamos solución para tan llamativas discrepancias entre una y otra jornada, en la tercera y última poco nos ayuda el autor ya que cuanto hace ahí es presentarnos a un final Bernardo del Carpio completamente en solitario sin traza alguna de vizcaíno o escudero que le acompañe, siendo su única referencia la que se recoge en boca de la alegórica Castilla que dice a ese Bernardo: «Llevaré a tu escudero / por el mismo sendero» (265a), exclusiva mención de «escudero» que indirectamente refrenda la desaparición de la vizcainidad ya patente desde la segunda jornada.

Tras todas estas llamativas irregularidades, lo más fácil y simple es atribuir a Cervantes un absoluto olvido o despreocupación por su personaje, pero aceptable es alguna otra razón menos superficial, la de que tras todo ello estuvo operando la supuesta refundición de Cervantes, con lo que desde esta perspectiva el vizcaíno de la primera jornada con todas sus peculiares características hubo de ser el que originalmente había creado para su inicial versión en tanto que el posterior escudero, ya desvizcainado e incluso finalmente difuminado vendría a ser el producto de esa refundición.

Respecto a cuándo llevó a cabo tal refundición, cierto es que nunca podremos saberlo en tanto no tengamos más fehacientes datos; no obstante, de advertir es que en su *Adjunta al Parnaso* de 1614, Cervantes todavía cita, entre otras, su comedia *El bosque amoroso* sin mención alguna de *La casa de los celos* que sólo conoceremos como tal por su edición en 1615. Claro es que, como quiere Cotarelo (1947, 77), muy bien pudo limitarse al simple cambio de título para esa edición, pero no lo es menos que también pudo introducir, además, algún que otro cambio como, sin más, ese del escudero vizcaíno al castellano en cuestión. Ahora bien, la licencia para esa *Adjunta* es del 16 de septiembre de 1614 mientras que el privilegio para la edición de 1615 es del 25 de julio, y así, de haberse dado ese cambio, de escaso tiempo hubo de disponer Cervantes para el *rifacimento*, amén de lo ocupado que andaría con su final *Persiles y Sigismunda*, por lo que lícito resulta sospechar que tal apresuramiento fuera el que le hiciera pasar por alto el detalle de que en su primera versión había creado ya a un vizcaíno con toda su peculiar jerga y sus personales alardes. Y puestos ya a conjeturar cabe otra posibilidad; considerando que en la última jornada a Bernardo se le aparece Castilla conminándole a que la defienda de su tío que quiere entregarla a Francia (265a), y que a tan patriótica reivindicación de la nación castellana también quiere esa Castilla que se incorpore su escudero, como ya antes he recordado,

bien pudo ser que, consecuentemente y de acuerdo con su nueva y distinta intención, a Cervantes le pareciera mucho más apropiado castellanizar a su antiguo vizcaíno despojándole de su inicial carácter regional, lo cual, a su vez, indicaría que su inicial interés por la figura del vizcaíno estereotipado ya había decaído para esos últimos años de su vida.

Decaimiento cervantino que paralelamente, e hilando un poco más fino, puede detectarse también al contraponer los dos vizcaínos de su obra maestra, el famoso y archiconocido Sancho de Azpeitia del cap. VIII que hubo de redactarse algún tiempo antes de su publicación en 1605, frente al anónimo secretario de Sancho Panza del cap. XLVII de 1615.

Como el inicial de *La casa de los celos*, vizcaíno y escudero es asimismo ese primer Sancho de Azpeitia, y si nada oímos a éste que nos permita atribuirle el punto de mal hablado del primero, sí que se le asemeja en los otros rasgos, pues como él «en mala lengua castellana y peor vizcaína» habla, e igualmente, bien blasonará de su condición de vizcaíno, que, como sabemos, cuando al enfrentarse con don Quijote, éste le dice: «Si fueras caballero, como no lo eres, ya yo hubiera castigado tu sandez y atrevimiento», ese Sancho, todo airado ante tal acusación, replicará: «¿Yo no caballero? [...] Vizcaíno por tierra, hidalgo por mar, hidalgo por el diablo, y mientes que mira si otra dices cosa».

Ya el mismo Cervantes, en el prólogo a sus *Ocho comedias* y al hablar de la excelencia con que Lope de Rueda representaba «entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo, y ya de vizcaíno», nos recordaba a la figura del vizcaíno como una de las más populares dentro del teatro prelopesco, y sabido es que cuanto de cómico había en esa figura radicaba básicamente, por un lado, en su disparatado castellano, y por otro, en la jactancia de su condición de vizcaíno cuando no de su hidalguía a ultranza como en el caso de ese Sancho de Azpeitia.⁷ Efectos cómicos que son los que directamente va a aplicar Cervantes tanto a su vizcaíno de *La casa de los celos* como al del *Quijote*, constituyéndolos, así, en simples remedos de esa figura del teatro anterior.

Caso algo distinto es el del personaje de unos quince años más tarde, ese que, cuando el gobernador Sancho Panza pregunta quién es su secretario, viene a autoinstituirse como tal respondiendo: «Yo, señor, porque sé leer y escribir y soy vizcaíno». Y basta leer sus breves intervenciones, para comprobar la diferencia que presenta respecto a los anteriores. Nada de cómico, por supuesto, hay en su correcto castellano y si algo de ello puede detectarse en su arrogante confesión «soy vizcaíno» no reside tanto en un personal orgullo étnico como en el alarde de una particular cualidad de índole administrativa que el mismo Sancho reconoce en su inmediata réplica: «Con esa añadidura [...] bien podéis ser secretario del mismo Emperador», y que en su tiempo ya señaló como característica de esos vizcaínos Miguel Herrero

⁷ En uno de mis más recientes trabajos «La figura del vizcaíno en el teatro del siglo XVI» dado a conocer en un Coloquio de la Universidad de Groningen (Diciembre de 1995) y de inmediata publicación, estudio con pormenor esa cuestión.

García en su conocida obra.⁸ Y es que con el transcurso de los años algo había cambiado en la postura de los castellanos respecto a esos vizcaínos. En líneas generales, los simples e iletrados que como tales aparecían caricaturizados a lo largo del XVI habían cedido paso durante el reinado de Felipe II a competentes individuos que con sus profesiones —militares, abogados, historiadores y, claro está, secretarios— se habían insertado decisivamente en el tejido socio-político conquistando el respeto y el acatamiento del resto de sus contemporáneos. Fenómeno social que ya se ve reflejado en la obra de Lope, como en otra ocasión he hecho ver⁹, y al que no fue ajena la sensibilidad de Cervantes, como buen ejemplo resulta de ello no sólo ese secretario sino, asimismo, otros dos vizcaínos cervantinos, Don Antonio de Isunza y don Juan de Gamboa que en *La señora Cornelia* —de entre 1606 y 1611 según Amezúa y Mayo—¹⁰, se nos presentan como «caballeros principales [...] bien nacidos y de ilustre sangre» (970a).

Y para acabar la serie, necesario es cerrarla con el Quiñones de *El vizcaíno fingido* que todos los estudiosos datan en 1611. Un Quiñones anunciado por su compinche Solórzano como «un poco burro y [que] tiene algo de mentecato» amén de que «se toma [...] un sí es no es del vino» con lo que manifiesta «su alegría y su liberalidad» (573a); considerando el avizcainado castellano que fiel al papel que se le adjudica ha de chapurrear y fundamentalmente y sobre todo, su intrínseca condición de vizcaíno falso, evidente es que para la creación de tal personaje, Cervantes se limitó sin más a acumular algunos de los estereotipados tópicos que corrían acerca de los vizcaínos sin que en ello influyera demasiado su particular opinión sobre los mismos, fuera cual fuera la que tuviera y si alguna.

Hablar, por tanto, de un Cervantes vascófilo —como quiso Julián Apraiz con su *Cervantes, vascófilo* publicado en 1881— o vascófobo —como el mismo quiso que quisieran los críticos a quien en sus líneas censura, un Pellicer, un Clemencín o un Fernández-Guerra— es, sencillamente, desorbitar la cuestión. Si, sin dejarse cegar por su cervantofilia —o, mejor, por su exacerbada vascofilia—, Apraiz se hubiera detenido a observar cómo retrataban a dichos vizcaínos un Lope, un Quevedo, un Tirso o tantos otros como los que, con profusas citas, recogió Anselmo de Legarda en *Lo vizcaíno en la literatura castellana* de 1953, otra, probablemente, hubiera sido su postura porque todos éstos aplicaron a sus vizcaínos los rasgos que bien conocidos y comunes eran dentro de la literatura y sociedad del Siglo de Oro, y al igual que ellos, cuando Cervantes presentaba a los suyos con tales características, no hacía, en realidad, sino seguir esas pautas sociales y literarias del momento.

⁸ *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966, pp. 267-70.

⁹ Cf. «Los vizcaínos de Lope» en *Anuario Lope de Vega*, II, Barcelona, Univ. Autónoma (Bellaterra), 1996, 65-76.

¹⁰ Cf. G. de Amezúa y Mayo, *Cervantes, creador de la novela corta española*, 2 vols., Madrid, CSIC, 1982, II, p. 362.

EL VALOR DE AMAR: IDENTIDAD Y DIMENSIÓN PÚBLICA DEL AMOR

Steven Hutchinson

Universidad de Wisconsin—Madison

En el argot teatral, se denomina *cuarta pared* a un muro imaginario que supuestamente aísla a los actores de su público, permitiéndoles jugar con la ilusión de que representan su obra en la intimidad sin inferencias exteriores. Sin embargo, este concepto teatral es contradictorio en sí mismo, ya que los actores saben perfectamente que la pared no existe y, de alguna manera, se enfatiza la voluntad de actuar como si no hubiera público —cosa que no sería posible si en realidad no hubiera espectadores. Cuanto más se esfuerzan los personajes por negar su presencia, o colocarla detrás de una pared imaginaria, más conscientes tienen que ser de esa presencia. Ya no se actúa para el público sino que se actúa, a fuerza de negarlo, contra el público, y en esta lucha que implica la esencia misma del teatro, se podría decir que se actúa desde el público. Esta paradoja puede servir de paradigma para otras muchas situaciones extrateatrales, sobre todo cuando las acciones privadas de repente parecen extrañamente guiadas por la presencia de «otros», de «los demás».

En un raro y fascinante libro publicado en 1583, *La silva curiosa* de Julián de Medrano, se da un significativo pasaje que expresa con completo descaro la influencia y la importancia de esa cuarta pared, es decir, de la presencia de lo público en la estimación de lo privado. Cito parte del texto en el que el autor, sin asomo de ironía aunque parezca lo contrario, aconseja a los lectores masculinos sobre el proceder más pertinente en caso de que se produzcan los tan temidos cuernos:

I puesto caso que tu desventura sea tal que tu muger te los plante [los cuernos], a de ser por fuerza una de dos cosas: o tú lo as de saber, o no; si tú no lo sabes, no recibirás enojo ni pena por ello, y mal por mal, te tengo por mui dichoso en tu occulta desgratia, porque es señal certíssima que —no siendo venido tal peccado a tu notitia ni de los tuyos— tu muger debe de ser discreta, y que en sus amores se rige tan sabiamente que con su destrezza ella guarda tu casa d'escándalo, libra su vida del peligro de muerte, y conserva tu honrra y la suya y deffiende de toda tacha.¹

Así, se declara que el daño para la relación matrimonial no está en el engaño

¹ Mercedes Alcalá Galán, «*La silva curiosa*» de Julián de Medrano (Nueva York, Peter Lang, en prensa [1998]), 147.

que supone la infidelidad, sino en que este engaño traspase la frontera de lo privado y se convierta en una realidad. Digo realidad porque el autor sólo da estatuto de real a lo público, y por lo tanto no debe preocuparse por el hecho de ser o no infiel; es más, debe felicitarse de serlo y que no se sepa, pues ello prueba la prudencia y astucia de su consorte, poniéndola por encima en valor de una esposa casta de la que no se sabe si es discreta o no, puesto que no ha tenido ocasión de demostrarlo.

Los personajes en las novelas largas y cortas de Cervantes suelen comportarse en sus relaciones amorosas como si sus pensamientos, sentimientos, palabras y gestos nacieran de sí mismos, en un espacio exclusivo vedado a los demás. Pero por muy íntimo que sea el amor para los personajes enamorados, en muchos casos no puede entenderse adecuadamente sin tener en cuenta la presencia de la mirada ajena. El fenómeno amoroso no se circunscribe únicamente al ámbito de la intimidad, ni su dinámica se limita a los mecanismos psicológicos desencadenados por la especificidad de las relaciones interpersonales. El enamorado o amado tiene una dimensión social y, por lo tanto, despierta unas expectativas en su entorno, cifrándose así de alguna manera su «valor» en tanto en cuanto se explique socialmente el hecho amoroso en términos de éxito o fracaso. Por lo tanto, al darse el paso hacia lo «público», se produce indefectiblemente un cambio cualitativo con respecto a los parámetros que configuran al individuo. No se trata de estima o autoestima, tampoco de verse a través de la valoración que del amante hace el amado. Se trata de personajes que, por el hecho de asumir el papel de agentes del amor, necesitan la correspondencia en el terreno sentimental para obtener el estatuto público de «plenitud». Sin el éxito amoroso son personajes incompletos.

Según esta perspectiva, se podría examinar la valoración y la configuración de la identidad de muchos personajes cervantinos que por su circunstancia transitoria de andar en amores crean enormes expectativas que afectan esencialmente a su prestigio e identidad. Sin embargo, en este trabajo nos limitaremos exclusivamente a dos ejemplos concretos, eminentemente cómicos, en los que, curiosamente, su comicidad se produce debido a la hipertrofia de la conciencia de la dimensión pública del amor, es decir, a la anulación radical de la «cuarta pared». Vamos a considerar un par de casos en la primera parte del *Quijote* donde se pone de manifiesto un proceso de enamoramiento que no nace de un encuentro entre personajes como tal, sino que el imperativo de amar viene ya dado *a priori*, y la atracción por la persona amada parece más bien una consecuencia secundaria de la prioridad de amar.

Como todo lector sabe, no deja de ser paródico el hecho de que, al asumir su nueva identidad como caballero andante en el primer capítulo, don Quijote primero prepare las armas, luego le dé nombre a su caballo, luego se dé nombre a sí mismo, y finalmente —ya que es obligatorio enamorarse— elija a Dulcinea, antes Aldonza Lorenzo, como señora de sus pensamientos. Aunque se podría ver en esta secuencia un ascenso de lo más material a lo más espiritual, lo más lógico es que este orden provoque carcajadas: el rocín que *tantum pellis et ossa fuit* ya tiene identidad caballeresca cuando el caballero andante todavía carece de nombre; y por supuesto, la ocurrencia *a posteriori*

de la necesidad de amar a una dama, todavía sin determinar, parece ser un requisito más. Veamos el conocidísimo pasaje:

Limpias, pues, sus armas, hecho del morrión celada, puesto nombre a su rocín y confirmándose a sí mismo, *se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse; porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma*. Decíase él a sí:

—*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 le parto por mitad del cuerpo, o, finalmente, le venzo y le rindo, ¿no será bien tener a quien enviarle presentado y que entre y se hinque de rodillas ante mi dulce señora, y diga con voz humilde y rendido: «Yo, señora, soy el gigante Caraculiambro, señor de la ínsula Malindrania, a quien venció en singular batalla el jamás como se debe alabado caballero don Quijote de la Mancha, el cual me mandó que me presentase ante vuestra merced, para que la vuestra grandeza disponga de mí a su talante»?*

¡Oh, cómo se holgó nuestro buen caballero cuando hubo hecho este discurso, y más cuando halló a quien dar nombre de su dama! Y fue, a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo, ni le dio cata dello. Llamábase Aldonza Lorenzo... (I, 1, 77-78)²

De este pasaje se desprende que don Quijote necesita enamorarse para llegar a ser quien quiere ser con toda plenitud —como árbol con fruto y cuerpo con alma; y no se trata de añadir algo más a lo que sería sin amor, sino de adquirir la esencia misma de esta nueva identidad. En seguida vemos algo de la *función* que ha de desempeñar la señora amada, sea quien sea: don Quijote la va a necesitar, no por motivos sentimentales, sino para que ella sea un instrumento para confirmar lo que él hace en el campo de batalla. Tengamos en cuenta que cuando don Quijote imagina la batalla y la presentación del vencido delante de la señora, todavía no tiene claro quién será la dama ni tampoco la ha rebautizado a lo caballeresco, y en cierto sentido esto no importa. Lo que sí importa es la convalidación de su propia identidad a través de otra identidad ya visualizada, la de Caraculiambro. Las imaginadas palabras del gigante afirman un «yo» del vencedor y un «yo» del vencido, y éste último funciona para glorificar el primero delante de la dulce señora, quien a su vez servirá de manera no especificada para completar el circuito de fama y valor que comienza y acaba en el caballero andante, y que se extiende a través de la prestigiosa dama a cierto público. Sin el regalo del símbolo de la victoria a la dama, los actos del caballero quedan sin resonancia: suenan una vez en el desierto pero no resuenan en un ámbito social. Por supuesto, el «para que» de la frase «para que la vuestra grandeza disponga de mí a su talante» oculta con lenguaje de cortesía y regalo el verdadero motivo de ese homenaje.

Desde el principio de la novela don Quijote confía en *dos* medios principales de divulgación —a través de la dama amada y a través de la escritura— cada uno de los cuales confirma y a la vez transforma los hechos del caballero. La hazaña brutal en el campo de batalla se convertirá ritual-

² Cito por la edición de Luis Andrés Murillo, 5ª ed., 2 vols. (Madrid, Castalia, 1987).

mente en otra cosa cuando el feo gigante, encarnando el regalo por parte del caballero vencedor, se rinde a los pies de la dama, que a su vez simboliza la belleza femenina, la virtud, la nobleza, y sobre todo el «amor». Este gesto de «amor» del caballero constituye un acto público, si bien un público restringido. Para una difusión más amplia en el espacio, en el tiempo y en los diversos ámbitos del gran público, don Quijote cuenta con la escritura, que abarcará todo lo digno de narrarse desde las batallas hasta las intimidades del amor.

El enamoramiento de don Quijote no se origina exactamente con un flechazo, entonces, sino desde el imperativo de que *una dama* lo confirme en su nueva identidad de caballero andante. Pero curiosamente, este hecho primordial no pone en duda la sinceridad de su amor por Dulcinea ya que en el caso de Don Quijote su «locura» consiste, entre otras cosas, en autenticificar genuinamente y hacer real lo imaginado según unos parámetros preestablecidos. Tampoco plantea dudas, aunque sí provoca risa, el hecho de que don Quijote haga que su proto-Dulcinea coincida con una aldeana de quien él un tiempo anduvo enamorado. Como él mismo explica tan elocuentemente en el capítulo 25, después de contar la graciosa anécdota de la viuda que justifica su amor por un mozo considerado indigno de ella, «por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra» (I,25,313). Este elíptico «lo que» supone algo bastante más amplio y diverso que lo sugerido por la imagen de Caraculiambro rendido a los pies de la señora amada en el primer capítulo, y sin embargo don Quijote sigue reconociendo que quiere a Dulcinea porque ella sirve a unos propósitos imprescindibles para el caballero andante. Y precisamente en este «lo que» está el valor de Dulcinea («tanto vale»).

Sorprende la franqueza de don Quijote cuando justifica la necesidad de tener una imagen idealizada de Dulcinea, una imagen para él más verdadera y auténtica que el reconocido modelo real. Se trata de una idealización y no de una pura invención, ya que el modelo Aldonza por quien Alonso Quijano se sintió atraído sigue habitando dentro de la Dulcinea de don Quijote. Pero ahora viene quizás lo más sorprendente de todo el pasaje, cuando afirma que los poetas, en lo que concierne a las damas que alaban, «las más se las fingen, *por dar sujeto a sus versos, y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo*. Y así, bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta; y en lo del linaje importa poco» (I,25,314). La comparación entre don Quijote y los poetas estriba en la primacía del pensamiento y de la creencia sobre la realidad mundana. A diferencia de los mencionados poetas, en cambio, don Quijote está realmente enamorado, o, lo que es lo mismo, se cree estar enamorado de una dama que aunque idealizada nunca es fingida. Pero detrás de tales semejanzas y diferencias hay una congruencia básica en la lógica del enamoramiento: igual que don Quijote tuvo que enamorarse para ser quien quería ser en el ámbito público, la mayoría de los poetas fingen la existencia de sus damas no sólo «por dar sujeto a sus versos» sino también «porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo». El amor nace de la mirada ajena, que confiere valor a los enamorados: el origen del «amor» parece estar en el suprimido sujeto plural del verbo «tengan».

El otro caso del *Quijote* que quiero comentar es el de la historia de Leandra en el capítulo 51 de la primera parte. Aquí también el texto pone de manifiesto la dimensión pública del valor de amar, hasta tal punto que buena parte de ese mismo público se enamora de la manera más esperpéntica. Se nos presenta un relato, puesto en boca de un cabrero ingenuo, que parodia la misma codificación de los comportamientos amorosos. La verdad es que no tenemos mucho acceso a la historia íntima de Leandra y del soldado que la lleva a esa cueva también inaccesible para nosotros. En cambio, lo que sí presenta el cabrero es la *doxa*, la opinión de todos los demás acerca de los dudosos sucesos amorosos, y su reacción sentimental ante tales sucesos. Cuando se descubre que Leandra se ha fugado con Vicente, «Admiró el suceso a toda el aldea, y aun a todos los que dél noticia tuvieron; yo quedé suspenso, Anselmo atónito, el padre triste, sus parientes afrentados, solícita la justicia, los cuadrilleros listos» (I,51,593). De nuevo, todos se asombran de la versión que da Leandra del suceso, y todos la ponen en tela de juicio. Y su padre la hace desaparecer en un convento,

esperando que el tiempo gaste alguna parte de *la mala opinión* en que su hija se puso. Los pocos años de Leandra sirvieron de disculpa de su culpa, *a lo menos con aquellos que no les iba algún interés en que ella fuese mala o buena; pero los que conocían su discreción y mucho entendimiento* no atribuyeron a ignorancia su pecado, sino a su desenvoltura y a la natural inclinación de las mujeres, que, por la mayor parte, suele ser desatinada y mal compuesta. (I, 51, 594)

Pero el asunto no se queda en la opinión y el sentimiento de los demás, sino que la ausente Leandra sirve de pretexto para crear una «pastoral Arcadia» de pretendientes, algunos de los cuales cantan sus amores sin haberla conocido nunca.

Éste la maldice y la llama antojadiza, varia y deshonesta; aquél la condena por fácil y ligera; tal la absuelve y perdona, y tal la justicia y vitupera; uno celebra su hermosura, otro reniega de su condición, y, en fin, todos la deshonran, y todos la adoran, y de todos se estiende a tanto la locura, que *hay quien se queje de desdén sin haberla jamás hablado, y aun quien se lamente y sienta la rabiosa enfermedad de los celos, que ella jamás dio a nadie; porque, como ya tengo dicho, antes se supo su pecado que su deseo.* (I, 51, 595)

Estos pretendientes entran de lleno en la economía ética del amor, subiendo o bajando el valor de las acciones de Leandra según se les antoje, inculpándola o perdonándole el agravio que supuestamente les ha hecho, intentando endeudarla al fingir sentirse desdeñados o celosos, etc. —y todo esto a pesar de que Leandra no ha entrado en ningún juego de deudas y pagos amorosos con ninguno de ellos, e incluso a pesar de que la historietita de Leandra ha acabado antes de que se hayan enamorado algunos de los pretendientes. Se nos presenta, entonces, un caso extremo donde la economía ética pretende funcionar en el mismo vacío, y donde los diferentes comportamientos amorosos no son más que una imitación más o menos consciente de modelos de la vida y de la literatura. Si no acudiéramos a la noción de parodia literaria —lo cual es incuestionable en este caso— creo que no se podrían explicar los motivos de esta absurda epidemia de enamoramiento. Lo que sí se puede afirmar es que el estar enamorado tiene un valor socialmente

otorgado que afecta nada menos que a la identidad de la persona. Al asumir la identidad de amantes, estos imitadores de la «pastoral Arcadia» se convierten en amantes. Así, forman una auténtica comunidad de locos enamorados, e incluso parece que se refuerzan colectivamente en su forzada pose doliente mientras se hacen eco unos a otros, ya que no tendría sentido lamentar unos amores inviables y ficticios en el desierto. Y cada uno, sabiendo que la identidad del amante se construye a través de las fortunas del amor, elige la etiqueta específica de su amor según su forma de conducta. Porque cuando se trata del amor, el adjetivo « nombra » más a la persona que el sustantivo pues, según la voz ajena, un rey cornudo será, por encima de su realeza, esencialmente cornudo, una dama celosa será primordialmente celosa, un labrador vengativo será, ante todo, vengativo, y una pastora desdeñosa será vista como el mismo desdén personificado.

Hemos considerado dos casos estrafalarios que señalan de manera patente la intrusión pública en algo tan personal e interpersonal como es el enamoramiento, que con toda artificialidad se impone por la voluntad de adecuarse a un modelo vital-literario preestablecido. Como ya señalamos, su comicidad reside en que se ha suprimido totalmente ese pacto implícito de pudor que supone el contar con la presencia imaginada de la «cuarta pared», lo que anula cualquier traza de conciencia, ilusoria o no, de intimidad. Esto provoca que los personajes en la motivación de sus acciones adopten la lógica de la representación por encima de una coherencia íntima e independiente y, de esta manera, van auto-reescribiéndose según previsibles modelos contemplados ya por los espectadores. Curiosamente esta conciencia, correcta, de estar en el ojo público los vacía de sentido común y de lógica en sus actos que surgen de tópicos más que de deseos reales. No obstante, la supresión de la «cuarta pared» les confiere una autenticidad y una originalidad muy profundas ya que parten de una inadecuada, y *naïf*, valoración de su situación en el escenario, pero al fin y al cabo rompen un pacto implícito —sin asomo de rebeldía— como en el cuento del «vestido del emperador». No todo caso es así, por supuesto. Sin embargo, no estaría de más examinar otras relaciones amorosas en las obras de Cervantes para determinar más o menos el tipo y el grado de influencia ajena que hay en la privacidad del amor. Porque pudiera ser que toda la lógica de valoración, de derechos, y de deudas y pagos mediante la que se expresan los personajes enamorados en su economía ética tenga su origen no en la intimidad sino en la comunidad y no tanto en lo público como en lo público.

DOS PERSONAJES CERVANTINOS AL SERVICIO DE LAS ÁNIMAS DEL PURGATORIO: EL CABALLERO Y EL PÍCARO

Antonia Morel d'Arleux
Universidad de París VIII

Algunos episodios del *Quijote* ponen en relación al héroe con un universo sobrenatural y fantasmagórico poblado de apariciones, quizás no tan monstruosas como los *vestiglos* y *endriagos* de los libros de caballerías, pero no por ello menos inquietantes.

Estantiguas, emisarios de la muerte y visiones diabólicas, parecen imponer su presencia, marcando un territorio que, de antemano se concibe mágico. Como lo han sugerido diversos estudios, el alcance de tales aventuras va más allá del sistema de representaciones que ponen en juego. En efecto, cabe señalar la influencia de una temática mítico-folclórica de reminiscencias ancestrales, vehiculada por la tradición oral y escrita.¹

Ahora bien, dado el contexto contrarreformista que envuelve la concepción de la obra de Cervantes, tampoco hay que olvidar la dimensión doctrinal y la carga de religiosidad popular que impregnan las mentalidades colectivas. Los sermones post-tridentinos secundados por la retórica tremendista de los frailes menores, contribuyeron a la difusión y popularidad de estos temas.²

A estas fuentes queremos referirnos al evocar a las benditas ánimas del purgatorio, entidades ambíguas dotadas a la vez de una identidad ambivalente, espiritual y humana; ya que el alma en este caso, como *ánima*, guarda la memoria del cuerpo para sentir físicamente el castigo.³

¹ Véase Augustin REDONDO. «La *mesnie Hallequin* et la *estantigua*: les traditions hispaniques de la *chasse saugave* et leurs résurgences dans le *Don Quichotte*». *Traditions populaires et diffusion de la culture en Espagne, (XVIe et XVIIe siècles)*. Bordeaux: Presses Universitaires, 1983, pp. 1-27; Jean CANAVAGGIO. «Les manifestations de l'enfer dans le théâtre de Cervantès». *Enfers et damnations dans le monde hispanique et hispano-américain*. Estudios reunidos por Jean-Paul DUVIOLS y Annie MOLINIE. Paris: PUF, 1996, pp. 311-325.

² A. REDONDO. «Acercamiento al *Quijote* desde una perspectiva histórico-social». *Cervantes*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 257-293.

³ Sobre el tema de las ánimas del Purgatorio véase: Jacques LE GOFF. *La naissance du Purgatoire*. Paris: Gallimard, 1981 y Michel VOVELLE. *Les âmes du purgatoire ou le travail du deuil*. Paris: Gallimard, 1996. Concretamente en el dominio español véanse las páginas 170-184.

En el *Quijote* las alusiones al purgatorio aparecen al desgaire o cuando el diálogo entre el caballero y el escudero adquiere una dimensión trascendental. No se trata aquí de calibrar el valor intrínseco de tales alusiones en quilates de ortodoxia, sino en gramos de locura y de transgresión con los que Cervantes pone de manifiesto la dimensión paródica de una creencia que se considera teológicamente decreto de fe.

Asímismo, en la comedia *Pedro de Urdemalas* también el autor aborda el tema del purgatorio de manera no muy canónica, poniendo en tela de juicio los sufragios que ofrece la Iglesia para acortar la condena. Lo que no es obstáculo para que ambos personajes, el caballero y el pícaro, cada vez que se refieren a las ánimas, afirmen su filiación cristiana, católica y romana. Los dos presentan la problemática desde diferentes puntos de vista, circunstancia que va a permitir estudiar un doble aspecto de una misma realidad doctrinal.

EL PURGATORIO EN EL *QUIJOTE*

Desde las primeras alusiones al purgatorio en la obra, se observa que tanto Sancho, como D. Quijote, están al corriente de su carácter punitivo, pero no aciertan a distinguir con claridad su naturaleza. ¿El purgatorio es como el infierno o, por el contrario, es un lugar menos terrible?

En el capítulo XXV de la *Primera Parte*, cuando el caballero decide suspender sus aventuras tres días para hacer penitencia en Sierra Morena, el fiel escudero, apiadado de lo que a su juicio es una locura de su amo, le dice:

Le ruego que se haga cuenta que son pasados los tres días... porque tengo gran deseo de volver a sacar vuestra merced deste *purgatorio* donde le dejo. — ¿Purgatorio lo llamas, Sancho? — dijo D. Quijote — mejor hicieres de llamarle *Infierno*, y aun peor si hay otra cosa que lo sea.⁴

Aunque de lo que se trata es de una situación más anímica que material, no deja por ello de ser significativa de la popular interpretación tergiversada. Las palabras que Sancho pronuncia a continuación corroboran esta idea:

Volveré por los aires como un brujo y sacaré a vuestra merced deste *Purgatorio* que parece *Infierno* y no lo es, pues hay esperanza de salir dél, lo cual como tengo dicho, no la tienen de salir los que están en el *Infierno*, ni creo que vuestra merced dirá otra cosa.

— Así es verdad — dijo el de la Triste Figura.⁵

En el episodio de los galeotes, vuelve a confundir los dos lugares de castigo:

¿Qué han hecho estos desdichados que así los azotan? Ahora digo yo que este es *infierno* o por lo menos *purgatorio*.⁶

⁴ Miguel de CERVANTES. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición de Martín de RÍQUER. Barcelona: Planeta, 1980, p. 263.

⁵ *Ibid.* p. 264.

⁶ *Ibid.* p. 1068.

Tampoco en la mente de D. Quijote está muy clara la diferencia. Cuando Sancho le pregunta a dónde iban después de muertos los caballeros hazañosos responde: «Los gentiles sin duda están en el Infierno; los cristianos, si fueron buenos cristianos o están en el purgatorio o en el cielo».⁷

En estas réplicas aparecen dos aspectos de la problemática del purgatorio. En primer lugar la duda que existía a la hora de definir su dimensión espacial y funcional. ¿El purgatorio está más cerca del infierno que del cielo? ¿Los suplicios que se padecen son menos terribles o de la misma categoría que los del infierno? Por otra parte, ¿las ánimas en pena podían salir del purgatorio con más facilidad que los condenados del Infierno? La verdad es que los teólogos, moralistas y lexicógrafos responden a la cuestión con bastante ambigüedad y a veces se contradicen.

El erasmista Alejo Venegas es muy discreto en sus evaluaciones y no se extiende mucho en su definición:

Purgatorio es un lugar temporal de los mortales ya confesados cuya plena satisfacción no se acabó de cumplir en la vida con toda la contricción o penitencia debida ... Se encuentra entre el cielo y el infierno; pero más cerca del cielo que del infierno.⁸

Naturalmente, el soplo de un cercano viento renacentista ha trasladado con optimismo el lugar de purificación a las esferas celestes; por el contrario Sebastián de Covarrubias, haciéndose eco de la doctrina contrarreformista en vigor en la época del *Quijote*, no duda en colocar el purgatorio bastante más abajo:

Lugar en las partes infernas donde están las almas de los fieles que murieron en gracia purgando las penas de sus pecados, los cuales son ayudados con los sacrificios y suffragios de los vivos, y con el tesoro de la Yglesia e indulgencias.⁹

Sin tomar ahora en cuenta la parte que se refiere al comercio lucrativo que organiza la Iglesia a cuenta de las ánimas, es de notar que D. Quijote y Sancho parecen estar de acuerdo con las teorías tremendistas que se inclinan a situar al purgatorio en las profundidades de la tierra. Siguiendo la corriente fantástica de lo subterráneo, varios teólogos, como Basilio Santoro, Martín Carrillo y Dimas Serpi, aseguran que es un abismo de más de 11.000 leguas de ancho.¹⁰

Por eso cuando Sancho se cae en un profundo agujero que contenía varias estancias y D. Quijote le oye pedir socorro, viniéndole al pensamiento, como dice Cervantes, que su escudero se había muerto y que su alma estaba

⁷ *Ibid.* p. 635.

⁸ Alejo VENEGAS. *Agonía del tránsito de la muerte*. Toledo: Ayala, 1537. Ed. de la N.B.A.E. t. XVI, 1911, p. 201a.

⁹ Sebastián de COVARRUBIAS. *Tesoro de la lengua castellana o española*. (1611). Ed. Madrid: Turner, 1979. Artículo: *Purgatorio*.

¹⁰ Basilio SANTORO. *Discurso de los cinco lugares a donde van las almas después que parten desta vida*. Pamplona: Tomás de Porralis, 1586, p. 48 y ss; Martín CARRILLO. *Explicación de la bula de los difuntos en el qual se trata de las penas y lugares del Purgatorio y cómo pueden ser ayudadas las ánimas de los difuntos con oraciones y suffragios de los vivos*. Çaragoza: Juan Pérez de Valdivieso, 1601, p. 20; Dimas SERPI. *Tratado del Purgatorio contra Lutero y otros herejes según el decreto del Sagrado Concilio Tridentino*. Madrid: Luis Sánchez, 1617, p. 122 y ss.

allí penando, le grita espantado: «Traeré quien te saque desta *sima* donde tus pecados te deben haber puesto».¹¹

Es cierto que la Iglesia se resistía a intentar materializar visualmente el lugar del purgatorio para evitar que el precepto se contaminara de supersticiones. En la sesión XXV del Concilio de Trento, ni se define el sitio, ni el tiempo de duración de las penas, ni se explica la naturaleza exacta de las mismas.¹² Los padres conciliares aconsejan consultar los detalles en los tratados de los Doctores de la Iglesia. Sin embargo, el común de los mortales tuvo materia de especulación, esplayándose en la difusión de leyendas y cuentecillos más o menos ortodoxos.¹³ Lo que quedó en las mentalidades colectivas fue la idea de un entorno carcelario donde se expiaban los pecados por la aplicación de horribles penas. Las ánimas sufrían física y espiritualmente el fuego purificador y la ausencia de Dios. Ese fuego, se decía que era tan intenso y pertinaz como el del infierno.

Martín Carrillo piensa que las ánimas penaban tanto que si no recibían los socorros de los vivos, salían del Purgatorio y se les aparecían pidiéndoles sufragios. También dice que las almas de los condenados al infierno pueden aparecerse para dar cuenta de sus horribles tormentos. Sin embargo cualquiera que estuviera medianamente adoctrinado podía hacer la diferencia. Las almas infernales iban vestidas de negro, en cambio las ánimas benditas llevaban túnicas blancas, además se movían suavemente, sin contorsionarse, se deslizaban y casi flotaban en el aire.

De aquí que D. Quijote al ver aparecer a la dueña Doña Rodríguez vestida de esa guisa y moviéndose casi sin pisar el suelo, cree encontrarse frente a un alma del purgatorio y muerto de miedo exclama:

— Conjúrote fantasma, o lo que eres, que me digas quién eres, y que es lo que de mí quieres. Si eres *alma en pena*, dímelo; que yo haré por tí todo cuanto mis fuerzas alcanzaren, porque soy católico cristiano y amigo de hacer bien a todo el mundo; que para eso tomé la orden de la caballería que profeso cuyo ejercicio aun hasta hacer bien a las *ánimas del purgatorio* se extiende.¹⁴

Aserción extrañamente categórica, pues a primera vista no consta que

¹¹ *Quijote*, p. 1003.

¹² *Sacri Concilii Tridentini*. Sesión XXV. *Decretum de Purgatorio*: «Enseña que hay Purgatorio y que las almas que están allí detenidas pueden ser ayudadas con los sufragios de los vivos, particularmente con el sacrificio del altar. Manda que se practique esta doctrina con diligencia y cuidado». Cf. D. SERPI. *Tratado del Purgatorio*. (Op. cit.) p. 8.

¹³ Véase sobre todo la leyenda del «Purgatorio de San Patricio». Los *Diálogos* de San Gregorio Magno refieren la visión que tuvo el soldado Esteban, quien bajó al purgatorio y regresó a este mundo contando los suplicios de los condenados. A este propósito véase G. LLOMPART. «Aspectos populares del Purgatorio medieval». *Revista de Dialectología y Tradiciones*, XXVI, (1970). Igualmente, Miguel PLANAS. «Viatge al Purgatori de Sant Patrici per Ramon de Perellos». *Histories d'Altre Temps*. Textes catalans del segle XIV al XVIII. Barcelona, 1917.

También alcanzó una enorme difusión la visión que contaba San Vicente Ferrer. Su hermana salió del purgatorio para darle cuenta de las horribles penas que sufría y cómo estaba condenada a devorar a su hijo nacido de un acto pecaminoso. San Vicente FERRER. *Sermón del fin del mundo*. Toledo: Miguel Ferrer, 1561, p.25. Pedro CIRUELO. *Arte de bien confesar*. Sevilla: Christóval Alvarez, 1554, p. 18; y Martín ROA. *Estado de las almas del Purgatorio*. Sevilla: Francisco de Lyra, 1626, p. 65.

¹⁴ *Quijote*, p. 939.

los caballeros andantes se hubieran dedicado alguna vez a redimir ánimas. Aunque las alusiones al purgatorio no faltan en los *libros de caballerías*. Por ejemplo, en el *Octavo libro del Amadís de Gaula* de Juan Díaz, encontramos a un ermitaño que pronuncia un sermón en las exequias del héroe muerto. Su exordio que contiene referencias a la otra vida, comienza citando el provecho de las *Misas* de San Gregorio para los difuntos, así como la necesidad que tienen de que se les ofrezcan sacrificios, oraciones y limosnas¹⁵. La obra se publica en 1526, momento crucial en que se empieza a reaccionar frente a las teorías revisionistas de Lutero. Sin embargo, la enumeración de los sufragios es discreta y para nada se nombran las indulgencias. La visión erasmista que puede reflejar todavía el *Amadís* ha desaparecido cuando Cervantes escribe el *Quijote*.

En efecto, el caballero andante, si bien ofrece su ayuda desinteresada a las ánimas, también sabe reconocer la deuda en dinero efectivo que conlleva el socorro. En el episodio ya citado de la caída de Sancho en la cueva, vuelve a rogar y a exorcitar a su escudero en los mismos términos que utilizó con Doña Rodríguez:

—Conjúrote por todo aquello que puedo conjurarte, como católico cristiano, que me digas quién eres, y si eres alma en pena, dime qué quieres que haga por ti; que pues es mi profesión favorecer y socorrer a los necesitados deste mundo, también lo seré para acorrer y ayudar a los menesterosos del otro mundo... Por eso dime quién eres, que me tienes atónito, porque si eres mi escudero Sancho Panza y te has muerto, y por la misericordia de Dios estás en el Purgatorio, *sufragios* tiene nuestra Santa madre la Iglesia católica romana bastantes a sacarte de las penas, y yo que lo solicitaré con ella por mi parte *con cuanto mi hacienda alcanzare*.¹⁶

Es interesante constatar que las promesas de D. Quijote son pura fórmula y producto de la rutina de una obligación que, por las amenazas que profería la Iglesia a los fieles, no se solían siempre cumplir. En el caso de D. Quijote podemos pensar que tales promesas son producto de su demencia caballeresca. Cuando en el lecho de muerte se vuelve cuerdo, al redactar su testamento no se le ocurre ordenar ninguna manda para que se celebren misas por su alma ni por la de sus difuntos, como era la costumbre en tal trance.¹⁷

Cabe preguntarse si el espíritu lleno de resabios erasmistas de Cervantes está de acuerdo con el sistema de sufragios organizado o piensa que se trata de un subterfugio lucrativo que beneficia solamente a la Iglesia y no a las almas de los difuntos. En todo caso, la desenvoltura con la que vuelve a tratar el tema en la comedia *Pedro de Urdemalas*, podía dejar perplejo a cualquier lector avisado de la época.

EL PURGATORIO EN *PEDRO DE URDEMALAS*

¹⁵ Juan DÍAZ. *Octavo libro del Amadís que trata de las extrañas aventuras y grandes proezas de su nieto Lisuarte de Grecia y de la muerte del ínclito rey Amadís*. Sevilla: Juan Cromberger, 1526. Cap. CLXXIV. Ed. de Pascual GAYANGOS. B.A.E. Madrid: Atlas, 1950. *Introducción*, p. XXII.

¹⁶ *Quijote*, p. 1002.

¹⁷ *Ibid.* p. 1136.

En la escena entre la viuda rica y Pedro, se encuentran todos los elementos paródicos que constituyen el tratamiento del tema de las ánimas en la comedia.¹⁸ Conforme a las exigencias del género, la convergencia entre la dimensión lúdica y burlesca se opera de entrada por la elección del protagonista, Pedro de Urdemalas. Héroe mítico y folclórico su reputación de pícaro y endiablado está lo suficientemente acreditada en la literatura y en el refranero del Siglo de Oro. Se dice que por su astucia y malignidad puede dar lecciones al propio diablo.¹⁹

En la comedia de Cervantes, ejercerá, como es proverbial, diferentes oficios que denuncian su ascendencia picaresca; entre ellos el de mensajero de las ánimas del purgatorio reencarnado en ermitaño. De este hecho, nos encontramos en seguida frente a un sistema de inversión que gira en torno al engaño manifiesto. Detrás de una sospechosa identidad religiosa se oculta su innato carácter diabólico. Si la asimilación de Pedro de Urdemalas con el diablo es significativa de los oficios que desempeña, (mozo de mulas, lázaro de ciego, aguador, etc), como en su tiempo demostró Monique Joly, poniendo siempre de evidencia el refrán de que «sabe un punto más que el diablo», incluso también puede burlarse de él.²⁰

La astuta inteligencia práctica de Pedro le proviene de su ilustre homólogo el apostol San Pedro, pues parece ser que el santo tenía también fama de socarrón y de brujo a la hora de salvar almas de las garras del diablo, valiéndose de todos los medios a su alcance, aunque no fueran muy ortodoxos. Existe un cuentecillo que relata cómo en una ocasión jugando con el diablo a las cartas le ganó varias almas condenadas al infierno.²¹

Pedro de Urdemalas sigue pues el ejemplo de su predecesor declarándose redentor de ánimas. En la *Jornada Tercera* de la comedia finge salir del purgatorio con la saludable misión de pedir a los vivos socorro para los difuntos. Espera convencer a la escrupulosa viuda de que con su dinero puede abreviar el sufrimiento de sus parientes e incluso ayudarles a alcanzar el paraíso. La viuda enternecida reconoce sus buenas intenciones:

Ya señor, tengo noticia
de quien eres, y sé bien
que tu voluntad codicia
que en misericordia estén
las almas y no en justicia.

¹⁸ Miguel de CERVANTES. *Pedro de Urdemalas. Obras Completas*. t. I. Ed. Angel VALBUENA PRAT. Madrid: Aguilar, 1975, pp. 607-658.

¹⁹ Los *Refranes y frases proverbiales* de Gonzalo CORREAS, nos ofrecen varios ejemplos: «Allá va Pedro a poner lazos» (p. 79b); «Pedro, contigo poco medro», (p. 467a); «A mi ke soi Pedro, i tuerto, i nazido en el Potro de Kórdova» Al ke es taimado i fino bellako, se le dize: Es del Potro de Kórdova» (p. 26b); «Ni moza Marina, ni poio a la puerta, ni abad por vezino, ni mozo Pedro en kasa...» (p. 238b). Ed. de Louis COMBET. Bordeaux: Université, 1967.

²⁰ Véase el estudio completo sobre el personaje de Pedro de Urdemalas, sus oficios y su identidad diabólica, Monique JOLY. *La burla et son interprétation. Espagne 16e/17e siècles*. Lille: Université, 1982, p. 464 y siguientes. e Irma CUNA. *Inmortalidad y ausencia de Pedro de Urdemalas*. Tesis dactilografiada. México: U.N.A.M. 1964.

²¹ I. CUNA. *Inmortalidad...*, p. 13.

... te suplico que me cuentes
como las de mis parientes
tendrán descanso y perdón.²²

Es evidente que los términos que emplea la viuda son significativos de un vocabulario codificado por la teología del purgatorio. «Misericordia», «justicia» y «perdón», aparecen con frecuencia en el discurso jurídico del decreto. En lo que se refiere a la misericordia hay que tener en cuenta que no se trata del perdón de Dios, sino de ofrecer a los mortales un sistema de retribución de la culpa más positivo que el infierno; es, por así decir, una solución intermediaria que la Iglesia administra, ya que aunque se perdone la culpa con el sacramento de la confesión y con la contricción que comporta, no se perdona el castigo, únicamente cuando se cumple la pena. La penitencia, es sólo un primer paso en el proceso de purificación. Al penitente se le ofrecen dos caminos: o bien cumple su pena en la tierra con martirios, enfermedades, ayunos, abstinencia, flagelación y oración; o bien va al purgatorio a limpiar su alma.²³

Una vez dentro, no hay posibilidad de mejorar de condición hasta *sine die*; sin embargo, puede contar con la ayuda material y espiritual de sus parientes. Para ello la Iglesia posee un tesoro acumulado que proviene del martirio y de los sufrimientos de los santos, así como del sacrificio de Cristo en la cruz. Un tesoro contabilizado en misas, novenarios e indulgencias.

Los suplicios de las ánimas del purgatorio están codificados en el tiempo y la intensidad. El tiempo es simbólico, un tiempo fuera de su efectividad formal: las estancias más breves pueden parecer siglos a las almas en pena. En cuanto a la calidad del castigo, ya hemos dicho que se puede comparar a la del infierno: el fuego es de la misma naturaleza. Pero Domingo de Soto afirma que aunque los sufrimientos del purgatorio sean terribles, las oraciones de la Iglesia son tan eficaces que en seguida aprovechan a las almas y cualesquiera que sea su deuda no deben permanecer en él más de 10 a 20 años.²⁴

De aquí que las ánimas manifiestaran su impaciencia pidiendo a voces, con ayes de dolor, el socorro. Según Joseph Boneta en su tratado *Gritos del Purgatorio y medios para acallarlos*, las almas no sólo gritan sino que aúllan para despertar la sordera de los vivos.²⁵ El sistema de solidaridad entre vivos y muertos, al parecer, acusa su deficiencia en la época, así se explica el temor que causaba la aparición de un ánima rencorosa.²⁶

Cervantes, por boca de Pedro de Urdemalas, enumera en dinero contante y sonante el precio que la Iglesia reclama para sacar del purgatorio a los familiares de la viuda:

Vicente del Berrocal,
tu marido, con setenta

²² *Pedro de Urdemalas*. p. 644.

²³ D. SERPI. *Tratado de Purgatorio*. p. 8.

²⁴ Citado por Jean DELUMEAU. *Le péché et la peur*. Paris: Fayard, 1983, p. 427.

²⁵ Joseph BONETA. *Gritos del Purgatorio y medios para acallarlos*. Zaragoza: Gaspar Thomás Martínez, 1699.

²⁶ Véase Gaspar de ASTETE. *Instrucción y guía de la juventud*. Burgos: Philippe de Junta, 1592, p. 199.

escudos de principal
 ha de rematar la cuenta
 de mil bienes de su mal.
 Pedro Benito, tu hijo,
 saldrá de aquel escondrijo
 con cuarenta y seis no más.
 ... Tu hija, Sancha Redonda
 pide ... cincuenta y dos amarillos
 o veintiseis doblados.
 Martín y Quiterio,...
 tus sobrinos...
 amargas voces te dan.
 Diez doblones de a dos caras
 piden ...
 Sancho Mayor, tu buen tío,
 ... catorze ducados pide.
 ...Infinitos otros vi
 tus parientes y criados
 que se encomiendan a ti,
 cuales hay de dos ducados,
 cuales de a maravedí,
 ... a doscientos y cincuenta
 escudos, llega la suma.²⁷

La viuda paga escrupulosamente sus socorros a Pedro y éste se despide prometiéndole terminar su misión diplomática en las dos sedes concertadas, la pontifical y la purgativa:

En transponiendo esta loma
 en un salto daré en Roma
 y el otro en el centro hondo.

La escena se cierra con una réplica de la desolada viuda bastante significativa del juicio socarrón del autor:

Yo ya soy otra alma en pena
 después que me veo ajena
 del talego que entregué.²⁸

Es decir, que la pobre mujer ya no puede contar, para nadar en el piélago mundanal, con la seguridad que le ofrecían sus escudos, por eso no le queda otra cosa que sumergirse en las profundidades de su nuevo purgatorio. Quizás Cervantes recordara en esos versos las palabras que hace pronunciar a Monipodio:

Tenemos costumbre de hacer decir cada año ciertas misas por las ánimas de nuestros difuntos y bienhechores, sacando el estupendo para la limosna de quien las dice, de alguna parte de lo que se garbea, y estas tales misas, así dichas como pagadas, dicen que aprovechan a tales almas por *vía de naufragio*.²⁹

En el *Quijote* el tema del purgatorio parece enjuiciado con precaución y

²⁷ *Pedro de Urdemalas*. p. 644.

²⁸ *Ibid.* p. 646.

²⁹ Miguel de CERVANTES. *Rinconete y Cortadillo*. Ed. *Novelas Ejemplares*. t. I. Ed. Harry SIEBER. Madrid: Cátedra, 1981, p. 213.

recelo, ateniéndose el autor a poner de relieve las ambigüedades del decreto tridentino y la interpretación que el pueblo hace de él. Sin embargo también comporta su dosis de velada crítica a través de ausencias tan graves como el *lapsus* del testamento y la cláusula final: el hidalgo desheredará a su sobrina si esta se casa con un loco aficionado a los libros de caballerías, sólo en este caso los bienes se emplearían en obras pías.

Pedro de Urdemalas pierde el respeto debido a las ánimas del purgatorio no sólo porque las llama «almas almibaradas», o también «almas zapateadoras», pues a la hora de recibir el socorro de los vivos, bailan de contento, sino porque las considera ánimas contables y pedigüeñas, que exigen a gritos el precio de su rescate, haciéndose cómplices del lucro eclesiástico. Es cierto que el personaje folclórico en sí adopta dimensiones menos picarescas y más edificantes en otros textos. Puede presentarse como revelador de una ideología moralizante de concepción erasmista, como en *El viaje de Turquía*.

En este *diálogo* tan impregnado de las ideas del humanista holandés, Pedro sitúa un posible purgatorio en la sede pontifical en una réplica que recuerda el episodio de las galeras del *Quijote* y la frase que pronuncia: «Yo pensaba que la galera era un infierno abreviado, pero más semejante me pareció Roma», también se parece a la palabras de Sancho.

De este hecho, cabe pensar que los personajes cervantinos no pierden ocasión de juzgar severamente a los representantes de la Iglesia con el mismo espíritu de crítica que el del autor del *Viaje*, cuando pone en boca de su protagonista las frases que denuncian el comportamiento de los teólogos que andan en púlpitos y escuelas «midiendo a palmos y a jemes la potencia de Dios», sin seguir la doctrina de los Evangelios y adoptando un dogmatismo supersticioso.³⁰

El tratamiento burlesco del tema adquiere en la comedia una dimensión que hubiera hecho imposible su representación en escena sin provocar la censura de la Inquisición.

³⁰ *Viaje de Turquía*. Ed. de Antonio G. SOLALINDE. Madrid: Calpe, 1919, p. 93a.

EL FEMINISMO ILUSTRADO EN EL MUNDO LITERARIO DE CERVANTES

Park Chul

Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, Seúl

En cuanto al término que he puesto como título de mi ponencia «el feminismo ilustrado», quiero comentar que en Cervantes se encuentra el germen o semilla de un pensamiento que en siglos posteriores se desarrollará plenamente. Digamos que aquí el término «ilustrado» vendría a contraponerse a oscurantismo, a feudalismo y a las ideas características de la Edad Media que Cervantes en su obra no sólo supera, sino que, además, en algunos aspectos como el de las mujeres, empieza a mostrar unas ideas que claramente rompen con la tradición medieval, y concretamente la de la novela pastoril.

Creemos que la época en que Miguel de Cervantes escribió su *Quijote* representa un período de transición entre la Edad Media y la Edad Moderna, cuyos graves e importantes problemas de toda índole se mencionan continuamente a lo largo de *Don Quijote de la Mancha*. Aquella época es de profunda crisis en la sociedad feudal española, cuyas lacras llenan las páginas del *Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*.¹

En el siglo XVI la mujer se hallaba en una situación de verdadera inferioridad respecto al hombre,² y era si no una sierva, su criada de mejor categoría. A pesar de tan decantado culto a la dama, o sea a la mujer, del que estaban llenos los géneros literarios aristocráticos, sobre todo las historias de caballerías y las novelas pastoriles, ésta era poco menos que un mueble, es decir parte de los bienes. Pertenecía primero al padre, y después al marido. El casamiento correspondía a los padres y tutores, como al dueño disponer a su antojo de su hacienda.³

Una vez casada, la mujer pasaba a ser, por así decirlo, la prenda del

¹ Allí se censura el parasitismo, la ociosidad y la estrechez de ánimo de la nobleza, la corrupción de los magistrados, la opulencia y la vida moral de los eclesiásticos, la hipocresía y podredumbre de los grandes, etc.

² Ejemplos que ilustran el estado de inferioridad social de la mujer no faltan. Doña Clara, la hija del oidor, dice, verbigracia, a Dorotea que su padre, por mejor custodiarla, «tenía las ventanas de su casa con lienzos en el invierno y celosías en el verano» (I,43). El clérigo, tío de Marcela, guardaba a su sobrina «con mucho recato y mucho encerramiento» (I,12).

³ Vicens Vives, en *Historia social y económica de España y América* (Barcelona, 1957), define así la posición de la mujer española del siglo XVI: «De la mujer como madre

marido, sin que con esto creciese su posición social. Si era de la clase media toparía con algún hidalgo que la continuase guardando entre las cuatro paredes, rodeándola de dueñas y doncellas que la siguiesen como sombras, inquiriendo sus pasos.⁴ Y si era plebeya, daría con un campesino que la llamase «oíslo», palabra harto significativa, pues demuestra la obediencia que la mujer se veía obligada a rendir a su marido.⁵

Así pues, trataré de las mujeres y su libre albedrío que aparecen en *Don Quijote de la Mancha*. Al estudiar varios episodios femeninos aparecidos en *Don Quijote*, mi propósito es demostrar el feminismo ilustrado de la mujer reflejado en el mundo literario de Cervantes. Porque Cervantes, a diferencia de la situación social de aquel tiempo, aboga por la libertad femenina. De las muchas mujeres protagonistas en el *Quijote*, voy a limitarme a las más destacadas en este aspecto feminista, por así decirlo, tales como Marcela, Claudia, Dorotea, Luscinda, la hija de Diego de la Llana, etc.

A. MARCELA Y GRISÓSTOMO

Nos parece claro que la historia de amor entre Marcela y Grisóstomo trata del mundo de la novela pastoril del Renacimiento. Marcela, hija de Guillermo el rico, quedó huérfana desde su nacimiento y fue acogida por un tío suyo, cura. Se crió tan hermosa que muchos jóvenes quedaban enamorados y perdidos por ella. Ya en edad de casarse, Marcela insistía en rechazar muchas proposiciones de matrimonio que le hacían. Finalmente decidió irse a vivir al campo en hábito de pastora. Grisóstomo, estudiante que había tomado también el hábito de pastor para seguir a la hermosa Marcela, había muerto, suicidándose, desdeñado por la joven. Mientras la gente se lamentaba de la arrogancia y el desdén de Marcela, ella decía que no tenían razón aquéllos que, antes, la culpaban de sus propias penas y, ahora, de la muerte de Grisóstomo.

...La hermosura en la mujer honesta es como el fuego apartado... Pues si la honestidad es una de las virtudes que al cuerpo y alma más adornan y hermocean, ¿por qué la ha de perder la que es amada por hermosa, por corresponder a la intención de aquel que, por sólo su gusto, con todas sus fuerzas e industrias procura que la pierda? (I, 14).

Este episodio ya no es del género de la novela pastoril. Aunque preva-

apenas se habla fuera de los límites del hogar... Como esposa o hija, la mujer era celosamente custodiada. Por regla general, la elección de prometido recaía exclusivamente en el padre, en particular entre las clases privilegiadas...» Cf. Ludovik Osterc, *El pensamiento social y político del Quijote*, UNAM, 1988, p. 98.

⁴ Por ejemplo, «El celoso extremeño» de las *Novelas Ejemplares* de Miguel de Cervantes.

⁵ En el primer diálogo que Sancho entabla con su amo sobre la costumbre de los caballeros andantes de nombrar gobernadores a sus escuderos de las ínsulas o reinos que ganaban, el escudero saca la siguiente conclusión: «De esta manera... si yo fuese rey por algún milagro de los que vuestra merced dice, por lo menos, Juana Gutiérrez, mi oíslo, vendría a ser reina, y mis hijos infantes» (I, 7).

leía el culto a la dama en la novela pastoril, la mujer no era más que objeto de amor del hombre. La mujer no era todavía un ser que razona. Pero ahora Marcela, una mujer activa, empieza a razonar sobre su destino y sobre la libertad de elegir a su marido sin obedecer a sus tutores. Aunque la libertad femenina se reconoce en la sociedad de nuestro tiempo, Cervantes lo había intentado cuatro siglos antes de la liberación de la mujer. Sostiene Marcela defendiendo su independencia para amar o no (I, 14):

Yo nací libre y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos. [...] Fuego soy apartado y espada puesta lejos. [...] Que si a Grisóstomo mató su impaciencia y arrojado deseo, ¿por qué se ha de culpar mi honesto proceder y recato? Si yo conservo mi limpieza con la compañía de los árboles, ¿por qué ha de querer que la pierda el que quiere que la tenga con los hombres?

El discurso de Marcela subraya la libertad femenina, rechazando la actitud pasiva de la mujer en la época anterior. Don Quijote, después de oír todas las razones, dijo que Marcela había mostrado suficientemente la poca o ninguna culpa que había tenido en la muerte de Grisóstomo.

Las palabras de Marcela abogan por el feminismo que rechaza la superioridad del hombre sobre la mujer. Marcela no es la dama mimada y pasiva de la época medieval. Marcela ya no es la pastora que aparece en la novela pastoril. Entonces, ¿se puede decir que Marcela es una verdadera heroína feminista? La respuesta a esta pregunta depende en parte de lo que queramos entender por «feminista». Desde el punto de vista de la liberación de la mujer en nuestros días, la mujer tiene sus propios derechos independientes del hombre.⁶ Si nos contentamos con la posición que dice que la mujer es un ser humano con todos los derechos correspondientes, entonces Marcela sí es una figura feminista para su propia época, en que muchos escritores querían mantener el *statu quo* medieval de la mujer oprimida y pasiva. Se toma la liberación de su propio amor. Entonces es razonable que tengamos que colocar a Marcela en la sociedad literaria en que vivimos. Así se puede considerar a Miguel de Cervantes como feminista desde la perspectiva o carga semántica que esta palabra posee en nuestro tiempo.⁷

B. CLAUDIA Y VICENTE

⁶ Desde el punto de vista de la liberación de la mujer en nuestros días, las ideas sobre lo que es el feminismo incluyen desde posiciones conservadoras (la mujer es un ser humano también y tiene sus propios derechos independientes del hombre), intermedias (pago igual por trabajo igual e igualdad absoluta en todos los aspectos de la vida) y radicales (la mujer sin necesidad del hombre; por ejemplo, el lesbianismo radical). Cf. Matthew D. Stroud, «La literatura y la mujer en el Barroco: Valor, agravio y mujer, de Ana Caro», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, 1986).

⁷ A este respecto Juan Bautista de Avallé-Arce comenta: «lo pastoril aquí esta representado, en especial, por el episodio de Grisostomo y Marcela...» (Juan Bautista de Avallé-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid, Revista de Occidente, 1959, p.217).

Edith Cameron afirma que Marcela es la primera feminista en la literatura española. Marcela es una mujer moderna. Su modernidad se muestra en el ejercicio de su libre albedrío. Ella sostiene su dignidad y hace valer o afirma sus derechos. Va en contra de la corriente de la época; pero tiene el derecho de hacerlo. Por eso don Quijote la defiende a ella, porque reconoce lo justo, aunque insólito, de su posición. Esta idea es apoyada también

Cervantes, rechazando así la prepotencia del varón, insinúa la libertad femenina. En el segundo libro de *Don Quijote* podemos ver otro ejemplo, la historia del amor trágico entre Vicente y Claudia. Vicente prometió a Claudia ser su esposa, y ella le dio la palabra de ser suya. Pero Vicente, traicionando a Claudia, decidió a casarse con otra mujer, lo cual le turbó el sentido y acabó con su paciencia. Claudia, vestida de varón, alcanzó a don Vicente y sin dar quejas ni oír disculpas, disparó la escopeta y le mató.

Aquí la mujer no tolera más ser víctima del hombre ni obedecer las normas sociales de aquel entonces, que eran la superioridad del hombre sobre la mujer. La actitud de Claudia que se ve en la obra de Don Quijote es una revolución de la mujer contra el hombre. La mujer ya no quiere ser una víctima en la sociedad y, a su vez, la mujer inventa su propio destino sin esperar que alguien la venga del hombre traidor. Así, Claudia ante la traición de su novio Vicente no quiere ser víctima: mujer varonil, aparece ante Vicente y le mata por su traición.

Claudia tiene características de los dos sexos: hermosura y valentía. Algunos críticos creen que la mujer vestida de hombre implica la igualdad esencial de la mujer y muestra las virtudes de la mujer y las virtudes del hombre a la vez. Claudia deja de ser la dama mimada y pasiva de la época anterior.

Entonces, ¿es Claudia también una heroína feminista? Si el feminismo conservador insiste en que la mujer es también un ser humano con todos los derechos y responsabilidades, independiente del hombre, entonces Claudia sí es una figura feminista en el siglo XVII, en que muchos escritores querían mantener el *status* medieval de la mujer oprimida e impotente. Ella toma la responsabilidad de su propio honor y no espera que ningún hombre venga su deshonra.

Claudia no se esfuerza como mujer. Claudia, por brava que sea, decide disfrazarse de hombre para vengarse del hombre. Esta es exactamente la situación de que habla J. Kristeva cuando advierte que la mujer se integra en una sociedad masculina solamente cuando se disfraza, pues la mujer, como mujer, es completamente impotente.

C. DOROTEA Y FERNANDO: LUSCINDA Y CARDENIO

por Mckendrick (Héctor P. Márquez, *La representación de los personajes femeninos en el Quijote*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1990, pp.153-157).

Rainer Rutkowski ve el *Quijote* como obra esencialmente misógina y antifeminista (Rainer Rutkowski, «Misoginia y nostalgia en las escenas bucólicas del *Quijote*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 430, abril, 1986, pp.61-63).

Héctor P. Márquez (*op. cit.*) define también a Cervantes como verdadero caballero, que respetaba a la mujer.

Yvonne Jehenson analiza el episodio de Marcela con ideas procedentes del feminismo francés y anglo-americano. Marcela acaba convirtiéndose a los ojos de Jehenson en la mujer liberada que Cervantes podría tener en mente (Yvonne Jehenson, «The pastoral Episode in Cervantes *Don Quijote*: Marcela Once Again», *Cervantes*, X, 2, 1990, p. 17).

⁸ Ludovik Osterc, *op.cit.*, p. 130.

Casi todas las novelas intercaladas del *Quijote* narran amores pueblerinos desde una perspectiva distinta a la del estereotipado mundo pastoril. Esta diversidad de elementos aumenta la densidad de la obra cervantina. El episodio de amor entre Dorotea y Fernando y la historia de amor entre Luscinda y Cardenio ocupan un lugar importante en el Primer Libro de *Don Quijote de la Mancha*. Dorotea y Luscinda son mujeres bellísimas y honradas. Dorotea es una mujer muy honrada aunque es hija de un campesino. Veamos aquí el discurso de Dorotea ante don Fernando, hijo del duque:

Tu vasalla soy, pero no tu esclava; ni tiene ni debe tener imperio la nobleza de tu sangre para deshonorar y tener en poco la humildad de la mía; y en tanto me estimo yo, villana y labradora, como tú, señor y caballero.

Ante las razones de Dorotea, Fernando le promete ser su esposo legalmente. Tomando don Fernando una imagen que en aquel aposento estaba, la puso por testigo de desposorio; con palabras eficacísimas y juramentos extraordinarios le dio la palabra de ser su marido:

ves aquí te doy la mano de serlo tuyo, y sean testigos desta verdad los cielos, a quien ninguna cosa se esconde, y esta imagen de Nuestra Señora que aquí tienes.

Fernando le dijo que subiría por vía de matrimonio de humilde a estado noble al casarse con él. Después de esto don Fernando la deshonoró tras prometerle ser su legítimo esposo. Pero al satisfacer su gusto la abandonó para casarse en una ciudad cercana con una bellísima doncella llamada Luscinda. Dorotea se escapó de su casa con sentimiento vergonzoso y se retiró a Sierra Morena en hábito de pastor con el pensamiento y el deseo de esconderse y huir de su padre y de quienes la andaban buscando.

El noble joven Fernando se burló de Dorotea, hija de un campesino y se escapó inmediatamente como don Juan Tenorio. Fernando engañó a una mujer de clase media aprovechando su estado noble y la promesa de matrimonio. Dorotea, fracasada pero honrada y valiente, hace que Fernando se arrepienta al final.

Luscinda es tan bella como Dorotea, y es hija de un hombre noble y rico. Es novia de Cardenio, pero cayendo en la trampa de Fernando, se vio obligada a casarse con Fernando contra su voluntad. De no haber sido consultada la voluntad de la hija en un problema tan importante para su porvenir, hallamos como ejemplo, entre otros, el de Luscinda, cuyo padre la casó por interés y premeditadamente con don Fernando, aunque estaba comprometida con Cardenio (I, 28). El pretendiente, antes que a la jovencita, se dirigía al padre, pues obteniendo su consentimiento, «lo demás eran tortas y pan pintado». Pero el día de la boda Luscinda se desmayó y al desabrocharla Fernando para darle aire, encontró un papel en que decía que ella no podía ser su esposa porque lo era de Cardenio, y que si había dado el sí a don Fernando era por obedecer a sus padres. El papel daba a entender que ella tenía la intención de matarse después de desposarse, lo cual quedó confirmado por una daga que le encontraron escondida.

La idea social del libre albedrío aparece en el mundo literario de Cervantes, y se extiende a las mujeres. Viene a expresarse en la libertad que Cervantes les reconoce, respecto al hombre y a los padres, en la elección del

consorte. Es clara la posición de Cervantes, reflejada en el *Quijote*, sobre la doctrina concerniente al matrimonio libremente consentido.

De ahí la censura que el autor, por pluma de Luscinda en la carta que ésta dirige a su prometido Cardenio, expresa contra el padre de ella, el cual ha preferido a Fernando, hijo del duque, pasando por alto la voluntad de su hija:

La palabra que don Fernando os dio de hablar a vuestro padre para que hablase al mío la ha cumplido más en su gusto que en vuestro provecho. Sabed, señor, que él me ha pedido por esposa, y mi padre llevada de la ventaja que él piensa que don Fernando os hace, ha venido en lo que quiere, con tantas veras, que de aquí a dos días se ha de hacer el desposorio; tan secreto y tan a solas, que sólo han de ser testigos los cielos y alguna gente de casa (I, 27).

En la conversación con Cardenio que sigue, Luscinda vuelve a la repro-bación del comportamiento de su padre: «Cardenio, de boda estoy vestida; ya me están aguardando en la sala don Fernando el traidor y mi padre el codicioso...»

Pero los lazos matrimoniales son expresión de las inclinaciones amorosas fundadas en las leyes de la naturaleza, así como en la promesa mutua de fidelidad, conforme a la moral humanista, y no en los preceptos eclesiásticos y la moral teológica. Luscinda, por ejemplo, a pesar de haberse casado ante la Iglesia Católica con don Fernando, al ver a su prometido, Cardenio, en el inesperado encuentro con él en la venta, aborda al primero de este modo:

Dejadme, señor don Fernando, por lo que debéis a ser quien sois, ya que por otro respecto no lo hagáis, dejadme llegar al muro de quien yo soy yedra; al arrimo de quien no me han podido apartar vuestras importunaciones, vuestras amenazas, ni vuestras dádivas. Notad cómo el cielo, por desusados y a nosotros encubiertos caminos, me ha puesto a mi verdadero esposo delante, y bien sabéis por mil costosas experiencias que sola la muerte fuera bastante para borrarle de mi memoria (I, 36).

El desenlace que Cervantes da a este episodio confirma su criterio renacentista. Dorotea, en la misma escena, tras apelar a la promesa de casamiento que don Fernando le había dado y en virtud de la cual ella había cumplido su voluntad, dice:

Tú no puedes ser de la hermosa Luscinda, porque eres mío, ni ella puede ser tuya, porque es de Cardenio... Y si no me quieres por la que soy, que soy tu verdadera y legítima esposa, quíereme, a lo menos, y admíteme por tu esclava (I, 36).

Dorotea ya deja de ser una mujer pasiva y calma y al contrario busca su felicidad a base de su libre albedrío. Dorotea es valiente y tiene muchas razones para hacer preguntas sobre su propia felicidad. La mujer deja de ser víctima del juego de amor de que gozaba el mancebo de la clase noble.

Cervantes establece, asimismo, una clara línea divisoria entre el amor verdadero y apetito sensual.⁸ Cardenio en el relato de su desgracia, explica que «el amor en los mozos, por la mayor parte, no lo es, sino apetito, el cual, como tiene por último fin el deleite, en llegar a alcanzarle se acaba — y ha

⁸ En la contestación al romance de Altisidora, don Quijote le recomienda el recato que

de volver atrás aquello que parecía amor, porque no puede pasar adelante del término que le puso la naturaleza, el cual término no le puso a lo que es verdadero amor...» (I, 24).

El matrimonio es la desembocadura casi obligatoria para los sentimientos amorosos, pero éstos tienen que ser mutuos y libremente accedidos, como lo apuntamos más arriba.⁹ Vemos aquí que Dorotea, hija de un campesino, representa la figura de la sabiduría y prudencia mientras Luscinda representa el símbolo de la virtud.

D. LA HIJA DE DIEGO DE LA LLANA Y EL TEMA DE LA LIBERTAD

Sancho, investido del poder de gobernador, durante la ronda de su ínsula topa con una doncella, cuyo padre la tenía recluida desde hacía muchos años. Preguntada por Sancho sobre las razones de su vagar por las calles en hábito de hombre, y a la hora tardía, contesta:

Es el caso, señores... que mi padre me ha tenido encerrada diez años ya, que son los mismos que ha que mi madre come la tierra... y yo en todo este tiempo no he visto que el sol del cielo de día, y la luna y las estrellas de noche, ni sé qué son calles, plazas ni templos, ni aun hombres fuera de mi padre y de un hermano mío, y de Pedro Pérez el arrendador, que por entrar de ordinario en mi casa, se me antojó decir que era mi padre, por no declarar el mío. Este encerramiento y este negarme el salir de casa, siquiera a la iglesia, ha muchos días y meses que me trae muy desconsolada; quisiera yo ver el mundo, o, a lo menos, el pueblo donde nací, pareciéndome que este deseo no iba contra el buen decoro que las doncellas principales deben guardar a sí mismas. Cuando oía decir que corrían toros y jugaban cañas, y se representaban comedias, preguntaba a mi hermano, que es un año menor que yo, que me dijese qué cosas eran aquéllas y otras muchas que yo no he visto; él me lo declaraba por los mejores modos que sabía; pero todo era encenderme más el deseo de verlo. Finalmente, por abreviar el cuento de mi perdición, digo que yo rogué y pedí a mi hermano, que nunca tal pidiera ni tal rogara... (II, 49).

En contra de la autoridad de su padre, la hija de Diego de la Llana, vestida de varón sostiene el libre albedrío defendiendo su libertad.

En consecuencia rogó a su hermano que la vistiese en hábitos de hombre con uno de sus vestidos y que la sacase una noche a ver todo el pueblo, cuando su padre durmiese. Su hermano, importunado de sus ruegos, condescendió con su deseo, y le puso su vestido masculino.

quisiera yo ver el mundo, o, a lo menos, el pueblo donde nací, pareciéndome que este deseo no iba contra el buen decoro que las doncellas principales deben guardar a sí mismas.

De acuerdo con la concepción renacentista de la libertad del hombre, la

conduzca al matrimonio, al recordarle que los hombres «requiébranse con las libres; con las honestas se casan» (II, 46). El cap. 19, II afirma la indisolubilidad de la unión matrimonial, ya que es «accidente inseparable, que dura lo que dura la vida».

hija defiende su libre albedrío contra el yugo del padre. Cervantes fue partidario de la libertad individual, a la par que de la libertad social frente a sus opresores.

Por lo que se refiere al tema de la libertad del hombre, hallamos más ejemplos; entre otros, don Luis, hijo de un caballero aragonés, disfrazado de músico, para poder contra la voluntad de su padre seguir de cerca a Clara, hija del oidor Juan Pérez de Viedma, defiende la libertad de amar según su libre albedrío ante los criados de su padre que trataron de hacerle volver a casa por la fuerza: «Yo soy libre, y volveré si me diere gusto, y si no, ninguno me ha de hacer fuerza» (I, 44).

Cervantes destaca la libertad del hombre en toda su obra. En el momento en que abandona el castillo de los duques, a pesar de haber vivido allí en medio de abundancia y comodidades, don Quijote pronuncia un panegírico a la libertad:

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.... ¡Venturoso aquel a quien el cielo dio un pedazo de pan, sin que le quede obligación de agradecerlo a otro que al mismo cielo! (II, 58).

Cervantes preconizaba igualmente la libertad política que tanto necesitaba España sumida en las tinieblas de la Edad Media, cuando en el resto de Europa ya despuntaba la aurora de los tiempos modernos. De ahí que hablando por labios de Ricote, el morisco expulsado, encomia la libertad de conciencia, alegando como ejemplo a Alemania: «Pasé a Italia y llegué a Alemania, y allí me pareció que se podía vivir con más libertad» (II, 54).

Así llegamos al punto en que nos toca tratar de penetrar en el pensamiento social del gran autor tal como a nuestro parecer trasciende de la novela, ya en forma de exposición de sus ideas generales, ya en forma de dichos o actos de los protagonistas y personajes principales relativos a los diferentes aspectos del problema social.

Examinando la obra a la luz de la concepción humanista de Cervantes, hemos de afirmar que en toda ella se observan posturas feministas, pues don Quijote en cuyos labios, por regla general, habla el mismo autor, tanto en sus famosos discursos y pláticas, como en sus acciones, manifiesta su profunda disconformidad con el sistema social del feudalismo, sus normas, costumbres, discriminaciones e injusticias. La totalidad de sus ideas y obras llevan un sello señaladamente revolucionario y progresista.

E. CONCLUSIÓN

Observando el mundo literario de Cervantes desde la ideología de la ilustración, las mujeres protagonistas manifiestan su profunda disconformidad con el sistema social del feudalismo, sus normas, discriminación e injusticias, etc. La totalidad de sus ideas de libertad femenina lleva un sello señaladamente revolucionario y progresista. Como determinados escritores de la ilustración, Cervantes a través de los personajes femeninos analizados hace una reivindicación del primer derecho de la mujer, el que se refiere a su

libertad para elegir marido. Esta reivindicación nace de la conciencia de que la mujer es un ser responsable e independiente. Cervantes inicia el tratamiento del problema de la libertad de la mujer para decidir sobre su estado y su pareja, en un sentido que culminará Moratín. A Cervantes bien se le podría considerar como precursor feminista, desde la perspectiva o carga semántica que esta palabra posee en nuestro tiempo.

Don Quijote apoya las razones de Marcela aunque otros la culpan de la muerte de Grisóstomo. Marcela ya no es la dama medieval que aparece en la novela pastoril, y, a su vez, empieza a razonar la libertad de elegir a su marido.

Claudia Jerónima, vestida de varón, toma la responsabilidad de su propio honor y no espera que alguien venga su deshonra. Claudia dejó de ser la dama mimada y pasiva de la época anterior. Claudia es una figura feminista en el siglo XVII.

Dorotea no es una mujer pasiva y débil. Al contrario, busca su destino con el libre albedrío. Dorotea es valiente y tiene muchas razones para hacer preguntas sobre su propia felicidad. La mujer ya deja de ser víctima del juego de amor de que gozaba el noble hidalgo. Dorotea representa la figura de la sabiduría y prudencia mientras Luscinda representa el símbolo de la virtud.

En el caso de la hija de Diego de la Llana, su padre la mantiene en un encierro *contra natura* que la obligará a burlar las precauciones de su padre. Este encarcelamiento es comparable al que sufre la Nora de «Casa de Muñecas», obra teatral de Ibsen, con la única diferencia de que ahora es el marido quien inflige la violación de la libertad individual. Pues Nora, protagonista de «Casa de Muñecas», abandonó a su esposo, diciéndole que ya no era su muñeca. Por lo tanto, «Casa de muñecas» se considera como la primera obra de la liberación de la mujer en Europa. Casi tres siglos antes que Ibsen, Cervantes proclama la libertad de la mujer en contra de la opresión del padre o tutor.

BIBLIOGRAFÍA

- Avalle-Arce, J. B., *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974.
- Baquero Escudero, Ana L., *Cervantes y cuatro autores del siglo XIX*, Murcia, Universidad de Murcia, 1989.
- Casaldueño, Joaquín, *Sentido y Forma en el Quijote*, Madrid, Ínsula, 1975.
- Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Crítica, 1987.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Castalia, 1978.
- Chul, Park, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (versión coreana), Seúl, Editorial Kumsong, 1980.
- — — — —, *La Historia de la Literatura Española*, Tomos 1, 2, 3, Seúl, Editorial Song San, 1992-1993.
- — — — —, *Las Novelas ejemplares*, (versión coreana), 6 tomos, Seúl, Editorial Libro de Hoy, 1997.
- Cruz, Anne J., «Feminism, Psychoanalysis, and the search for the M/other in early modern Spain», en *Indiana Journal of Hispanic Literatures*, 8 (1996).

- Donovan, Josephine, *Feminist Theory*, (versión coreana), Seúl, Editorial Moon Ye, 1995.
- Gual, Carlos García, *Primeras novelas europeas*, Madrid, Istmo, 1988.
- Illades, Gustavo, *El discurso crítico de Cervantes en «el cautivo»*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- Kim Chang Su, *Don Quijote en Corea*, Tesis doctoral, Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, Seúl, 1990.
- Lara Zavala, Hernán, *Las novelas en el Quijote*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- Lathrop, Thomas A., «La función del episodio de Marcela y Grisostomo», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (cit.).
- Madariaga, Salvador de, *Guía de Lectura del Quijote*, Madrid, Espasa Calpe, 1986.
- Maeztu, Ramiro de, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980.
- Márquez, Hector P., *La representación de los personajes femeninos en el Quijote*, Ediciones José Porrúa, Madrid, 1990.
- Montero Reguera, José, «Mujer, erotismo y sexualidad en el Quijote», *Anales Cervantinos*, t. XXXII, 1994.
- Morón Arroyo, Ciriaco, *Nuevas Meditaciones del Quijote*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.
- Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, 1957.
- Osterc, Ludovik, *El pensamiento social y político del Quijote*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- Rosales, Luis, *Cervantes y la libertad*, Madrid, Cultura Hispánica, 1985.
- Simón Palmer, Maria del Carmen, «La mujer y la literatura en la España del siglo XIX», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (cit.).
- Stroud, Matthew D., «la literatura y la mujer en el Barroco», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (cit.).
- Unamuno, Miguel de, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, 1956.
- Urbina, Eduardo, «Ironía medieval, parodia renacentista y la interpretación del Quijote», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (cit.).
- Vilanova, Antonio, *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989.
- Williamson, Edwin, *El Quijote y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1991.

CELOS, ADÚLTERAS Y CORNUDOS EN CERVANTES

Carlos Rubio Pachó

Centro de Estudios Literarios
Universidad Nacional Autónoma de México

No cabe duda que los celos son un tema recurrente en la obra cervantina; recuérdense, por ejemplo, el discurso de Damón en *La Galatea*, que ocupa un lugar central, casi al finalizar el Libro III; o el simple título de una de sus comedias: *La casa de los celos* y, para aducir sólo un testimonio más, ¿no son acaso los celos los que hacen perder la razón a Cardenio?¹. Por otra parte, el tema del honor, que forma parte del imaginario español de los siglos XVI y XVII, no fue ajeno a Cervantes aunque, como afirma Américo Castro en un estudio ya clásico, sus opiniones al respecto resultan heterodoxas (357-365).

En el presente trabajo me ocuparé de cuatro textos en los que el tema de los celos aparece relacionado con el del honor o, para ser más preciso, en los cuales los celos del marido aparecen unidos al adulterio femenino, sea éste real o imaginario. Las obras a las que he de referirme son la historia de Timbrio y Silerio, de *La Galatea*; las novelas *El curioso impertinente*, *El celoso extremeño* y el entremés *El viejo celoso*.

Aunque en el caso de la historia de Timbrio y Silerio no podemos afirmar que ninguno de los dos temas enunciados se encuentre presente, su inclusión en el análisis me parece indispensable. Además de los evidentes lazos que unen esta historia con *El curioso impertinente*, como lo es el motivo de los dos amigos —cuya trayectoria estudia con amplitud Avalor-Arce (182-189)—, también aparecen por primera vez algunas de las constantes que se manifestarán en los otros textos, según se verá más adelante. Por el momento, no es necesario insistir en la estrecha relación que existe entre *El celoso extremeño* y *El viejo celoso*, pues la crítica ya lo ha demostrado suficientemente², aunque no existe unanimidad al indicar cuál de las obras precede a la otra.

Pocos críticos se han percatado de las similitudes que existen entre estas cuatro obras a las que me he venido refiriendo, ya que de las ediciones del

¹ Sobre los maridos celosos en Cervantes, véase Georges Cirot. «Gloses sur les 'maris jaloux' de Cervantes». *Bulletin Hispanique* 31 (1929): 1-74, 339-346; 42 (1940): 303-306.

² Asensio, *Entremeses* 193, Introducción 25; Spadaccini 31-35; Molho, «Aproximación» 743.

Quijote que he tenido a la mano (Clemencín, Rodríguez Marín, Casaldueiro, Allen, Riquer, Murillo, Gaos, Ferreras)³, únicamente Murillo y, siguiendo a éste, Juan Ignacio Ferreras, han señalado cierto parecido entre los desenlaces del *Curioso* y la novela ejemplar.

Anota Murillo⁴:

Este desenlace [del *Curioso impertinente*] es análogo al de la novela ejemplar *El celoso extremeño* [...] en que Carrizales, el viejo marido celoso y burlado, perdona a su mujer, la niña Leonora, culpable de adulterio. Carrizales emplea casi las mismas palabras» (Cervantes, *Quijote* 1.445, nota 21).

Ferreras, por su parte, señala:

No encuentro ningún estudio [...] que ponga en paralelo esta carta [la de Anselmo], con las palabras del agonizante Carrizales en *El celoso extremeño*; sin embargo, la disposición de ánimo es la misma, el mismo deseo de perdón» (Ferreras 1.362, nota 36).

Por su parte, Harry Sieber, en su edición de las *Novelas ejemplares*⁵, señala que «Carrizales es uno de esos ‘hijos de sus obras’ que, como Anselmo en *El curioso impertinente*, se destruye a sí mismo» (Sieber 17).

Fuera de estas analogías señaladas y de ciertos rasgos estilísticos, como las expresiones pleonásticas en los momentos culminantes del relato de Timbrio y Silerio y en *El curioso impertinente*, a las que se refiere Avalle-Arce («El cuento...» 188; Introducción 27); así como la idea de la tesis análoga, pero de sentido inverso, cuya presencia sugiere Américo Castro en *El curioso impertinente* y en *El celoso extremeño*, considero que no se han estudiado las profundas relaciones que guardan estos cuatro textos entre sí. En todos ellos se encuentra presente una serie de constantes que, a falta de un nombre mejor, he de llamar psicológicas, con todo el problema que esto implica. Por lo mismo, es necesario precisar que mi intención es mostrar la presencia de estas constantes en la ficción literaria cervantina y que, haciéndome eco de las palabras de Maurice Molho, «su propósito no es describir ningún caso clínico» («Aproximación» 751) ni, mucho menos, sacar conclusiones sobre la psicopatología de Cervantes-autor.

La brevedad del espacio del que dispongo y la riqueza de aspectos que ha revelado una lectura minuciosa de los textos sólo me permitirá realizar ciertas calas en algunas cuestiones que, desde mi punto de vista, merecen mayor atención.

³ Dado que en adelante sólo me refiero a las ediciones de Murillo y Ferreras, consigno aquí los datos bibliográficos de las restantes: Diego Clemencín. ed. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Valencia: Ed. Alfredo Ortells, 1986; Francisco Rodríguez Marín. ed. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. 8 vols. Clásicos Castellanos. Madrid: Eds. de La Lectura, 1911-1913; Joaquín Casaldueiro. ed. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. 2a. ed. 2 vols. El Libro de Bolsillo 1000-1001. Madrid: Alianza, 1984; John J. Allen. ed. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. 7a. ed. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1985; Martín de Riquer. ed. *Don Quijote de la Mancha*. 2 vols. Barcelona: RBA Eds., 1994; Vicente Gaos. ed. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. 3 vols. Madrid: Gredos, 1987.

⁴ Todas mis citas del *Quijote* provienen de esta edición. Para mayor detalle, véase la Bibliografía final.

⁵ Todas mis citas a la novela de *El celoso extremeño* provienen de esta edición.

Como se afirmó anteriormente, *La Galatea* nos ayuda con algunas pistas para la interpretación del resto de las obras, como por ejemplo, por qué considerar la impertinente curiosidad de Anselmo como un caso de celos. Se recordará que en *La Galatea*, tras la disputa poética entre los pastores sobre cuál de ellos había expresado mejor los sinsabores del amor, Damón pronuncia un discurso en el que afirma que «no son los celos señales de mucho amor, sino de mucha curiosidad impertinente» (Cervantes, *Galatea* 256-257) y que, en todo caso, son los síntomas de una enfermedad. Anselmo se refiere a su intento de probar la fidelidad de su esposa como una locura, que sólo su amigo Lotario será capaz de remediar. Estas definiciones de los celos me inclinan a pensar que el *Curioso impertinente* bien podría llamarse la «Novela del celoso»⁶.

Un primer aspecto que me ha llevado a relacionar las cuatro obras entre sí es la presencia de la música. En *La Galatea*, Silerio logra introducirse en casa de Nísida disfrazado de truhán, acompañado de una guitarra; el recuerdo de Loaysa en *El celoso extremeño* es inevitable, pues será de la misma manera en que logre penetrar en la casa de Carrizales. Por otra parte, mientras Anselmo recomienda a su amigo que para granjearse a Camila «le diese músicas» (Cervantes, *Quijote* 1.413), Cañizares muestra cierta prevención hacia los músicos, pues los apedrea si los escucha en la calle⁷ y al final del entremés se muestra reticente a recibirlos en su casa (Cervantes, *Entremeses* 218). La música, pues, desempeña un papel fundamental en nuestros textos en tanto que se trata de un medio de seducción, de la «mediación perversa entre hombres y mujeres», a la que se refiere Molho («Aproximación» 769).

Otro rasgo que comparten estas obras es la sexualidad disminuida de los maridos. En los casos de Carrizales y Cañizares, sus mismos nombres dan idea de un carácter endeble y de su infertilidad; incluso en sus casas —símbolo femenino por excelencia— está ausente todo signo de masculinidad: habitadas únicamente por mujeres o por un ser casi femenino, como lo es el eunuco, ni siquiera los animales machos o los tapetes con figuras masculinas tienen cabida. La carencia de virilidad de Cañizares es resaltada cuando Lorenza refiere que aunque duerme con el viejo, jamás ha visto o sentido la llave de loba que lleva consigo. Este simbolismo fálico es aún más evidente en *El celoso extremeño*, pues la noche en que entra Loaysa a la casa, el viejo guarda la llave «entre los dos colchones y casi debajo de la mitad de su cuerpo» (Cervantes, *Novelas* 2.120).

Cervantes, para referirse a la débil sexualidad de Carrizales, se vale de una metáfora alimenticia: «comenzó a gozar como pudo los frutos del matrimonio» (Cervantes, *Novelas* 2.105), lo que, en opinión de Molho, explicaría la afición de Leonora y sus criadas por la confección de golosinas; se trataría,

⁶ También para Gustavo Illades, la enfermedad de Anselmo son los celos: «El deseo irrefrenable del curioso impertinente [...] surge de un acceso de celos, puesto que persigue dos cosas: probar y comprobar la fidelidad» («El honor» 491). En un trabajo posterior señala que «en el Renacimiento se asoció generalmente celos y curiosidad» («Tres miradas» 106).

⁷ «y si acaso dan alguna música en la calle, les tira de pedradas porque se vayan», le dice Cristina a Ortigosa (Cervantes, *Entremeses* 206).

pues, de una actividad que sustituye las relaciones sexuales. Otra metáfora de carácter alimenticio también aparece en boca de Lorenza, ya que se refiere al hambre que padece en medio de la abundancia.

Aunque las referencias a la sexualidad no son tan explícitas en *El curioso impertinente*, un rasgo del carácter de Anselmo da la pauta para ubicarlo junto a los personajes anteriores: su inclinación a los pasatiempos amorosos. Para el psiquiatra José Manuel Bailón-Blancas, esta afición por las aventuras galantes sería la expresión de su necesidad de autoafirmación masculina, de lo que resulta que su relación con Lotario es un tanto ambigua e, inclusive, homoerótica⁸. Sin ser tan extremo, pienso que efectivamente su donjuanismo es expresión de una sexualidad disminuida, lo cual se ve confirmado también por *El celoso extremeño*, pues cuando Carrizales decide cambiar de vida, se propone «proceder con más recato que hasta allí con las mujeres» (Cervantes, *Novelas* 2.100), lo cual es muestra palpable de su antigua afición por las aventuras amorosas.

La vista juega también un papel muy importante en nuestras obras, recuérdese si no, el *voyeurismo* de Anselmo⁹ o el de las mujeres que espían a Loaysa a través de la cerradura. Anselmo teme lo que no ha visto, la infidelidad de Camila, mientras que Lotario se muestra «impaciente y ciego de la celosa rabia» (Cervantes, *Quijote* 1.426), por lo que sí ha visto: la salida de un embozado de casa de su amigo. Lotario decide entonces vengarse de Camila exhibiendo su infidelidad ante el esposo, a quien le promete: «verás por tus propios ojos, y yo por los míos, lo que Camila quiere» (Cervantes, *Quijote* 1.427). Las aclaraciones posteriores llevarán a los adúlteros a representar una farsa ante los ojos de Anselmo, quien entonces quedará convencido de la inocencia de su esposa. Por otro lado, Lorenza, quien en verdad es inocente, aparecerá ante los ojos de su marido como culpable, ya que Carrizales «vio lo que nunca quisiera haber visto, vio lo que diera por bien empleado no tener ojos para verlo» (Cervantes, *Novelas* 2.130): a su esposa en brazos de otro. Carrizales, como Anselmo, han sido engañados por lo que han visto con sus ojos, mientras que a Cañizares le será imposible ver su deshonor porque Lorenza le arroja una bacía con agua sucia.

Quisiera ahora detenerme en una escena del entremés, ya que me parece importante. Cuando Ortigosa extiende el tapiz ante el viejo Cañizares no se trata sólo de un recurso escénico: ocultarle al marido la entrada del galán, sino que también desempeña una función a nivel del significado. Las acotaciones nos informan que las figuras del tapete son personajes del *Orlando furioso*, lo que ya de por sí resulta significativo; sin embargo, en el diálogo sólo se enfatiza la presencia de un Rodamonte embozado. El personaje en cuestión es definido por Italo Calvino en su versión del *Orlando* como un

⁸ Esta relación homoerótica entre Anselmo y Lotario también es sugerida por Gustavo Illades («El honor» 491-492).

⁹ «Escondido y con sobresalto, el hombre ‘espera ver por sus ojos’, a través del espectáculo de la real o simbólica penetración a la esposa, el del examen y disección de la honra. ¿Podemos imaginar mayor *voyeurismo* y más desenfadada curiosidad que éstos[?]» (Illades, «Tres miradas» 110).

personaje al que engañan las mujeres¹⁰; además, los posibles espectadores de la época tal vez recordaran una comedia de Lope llamada *Los celos de Rodamonte*¹¹. El tapiz funciona, pues, como una suerte de espejo en la que el viejo Cañizares no pudo reconocerse.

Me referiré, por último, a los personajes femeninos.

No hay mujer tan recatada y tan puesta en atalaya para mirar por su honra, que le pese mucho de ver y saber que es querida, porque entonces conoce ella que no es vana presunción que de sí tiene, lo qual sería al revés si viesse que de nadie era solicitada (Cervantes, *Galatea* 182).

Estas palabras puestas en boca de Nísida concuerdan con los argumentos con los que Anselmo intenta convencer a su amigo de poner a prueba a Camila¹². Pero mientras Nísida efectivamente conserva su honra y sale «con la corona del vencimiento», no así Camila, quien terminará por perderse. Sin embargo, no debemos olvidar que primero se nos ha presentado como una mujer «buena por sí», «honesta, desinteresada y prudente» y como tal se comporta cuando «contra su voluntad» se queda a solas con Lotario. Además, ella «no tenía otro gusto ni otra voluntad» que la de su esposo, quien a su vez, la consideraba como «una mujer honesta, honrada, recogida y desinteresada» (Cervantes, *Quijote* 1.403). Leonora es también presentada con rasgos positivos¹³: aunque pobre, es de origen noble y se comporta como una niña tierna y de llana condición cuyos únicos entretenimientos son los juegos infantiles con sus criadas e, inclusive, muestra cierto afecto por su esposo. Además, Carrizales pretende hacerla a su modo y, al igual que Camila, no deberá tener otra condición que la de su marido¹⁴. Por su ingenuidad, Leonora confiará en los falsos juramentos de Loaysa, pero ante los ataques de éste mostrará gran valor con tal de defender su honor; sin embargo, a pesar de que «quedó vencedora» (Cervantes, *Novelas* 2.130), irónicamente será culpable ante los ojos de su marido. Lorenza, aunque más desenvuelta, demuestra cierto temor inicial ante el riesgo de perder su honra, pero serán los razonamientos de su sobrina Cristina y de la vecina Ortigosa, los que la decidan finalmente a buscar un joven amante.

¹⁰ «Rodomonte es un coloso sensible. No tiene miedo de nadie en el mundo, su fuerza y petulancia lo vuelven invencible, pero *las mujeres se burlan de él*, y su mortificación no tiene límite» (Calvino 139). Las cursivas son mías.

¹¹ Esta sería también una prueba a favor de la representabilidad del teatro cervantino, que hasta fechas recientes había sido negada. Véase al respecto, el trabajo de Aurelio González en este mismo volumen.

¹² «Porque ¿qué hay de agradecer —decía él— que una mujer sea buena, si nadie le dice que sea mala? ¿Qué mucho que esté recogida y temerosa la que no le dan ocasión para que se suelte, y la que sabe que tiene marido que, en cogiéndola en la primera desenvoltura, la ha de quitar la vida? Así que la que es buena por temor, o por falta de lugar, yo no la quiero tener en aquella estima en que tendré a la solicitada y perseguida, que salió con la corona del vencimiento» (Cervantes, *Quijote* 1.403).

¹³ Sin embargo, *cfr.* Molho («Aproximación» 752) sobre las niñas ventaneras y su mala fama.

¹⁴ «haréla a mis mañas, y con esto no tendrá otra condición que aquella que yo le enseñaré», dice Carrizales entre sí (Cervantes, *Novelas* 2.102).

«Satanás habla en tu boca» le dice Lorenza a su sobrina (Cervantes, *Entremeses* 211), no una, sino varias veces; también en *El celoso extremeño* aparecerá con frecuencia «el sagaz perturbador del género humano» (Cervantes, *Novelas* 2.106), ya sea en labios de la negra Guiomar o en la risa de la dueña Marialonso, mientras que Lotario se valdrá «del artificio que el demonio usa cuando quiere engañar a alguno que está puesto en atalaya de mirar por sí» (Cervantes, *Quijote* 1.414). No cabe duda que es el mismo demonio el causante de las desgracias de nuestros personajes, pero no me parece que se trate únicamente de un tópico, de una frase hecha para referirse a la catástrofe¹⁵. Creo que este demonio que estructura y subyace en nuestros textos, es el Deseo. Las evidencias textuales son numerosas; en todas nuestras obras la palabra misma es recurrente: ¿no se referirá Anselmo frecuentemente a su curiosidad como un mal deseo?, ¿no es también el deseo lo que lleva a Carrizales a casarse con una niña de trece o catorce años? y la necesidad de Lorenza de un amante, ¿no nos lleva a pensar en el deseo? Por otra parte, las terceras, Leonela, Cristina, Marialonso o la vecina Ortigosa —quien tanto nos recuerda a la Celestina—, ¿no son también presas de su deseo, que buscan satisfacer aún a riesgo del honor de las protagonistas? Este deseo en la mayoría de los casos aparece ligado a la muerte, pues allí están Cañizares, Anselmo, Lotario y Camila para testimoniarlo.

Muchos otros aspectos quedan en el tinero, como mostrar que el marido engañado y el ofensor son casi idénticos y, también, por qué negarlo, resaltar las profundas diferencias que existen entre los distintos textos, pero por el momento sólo es posible hacer algunas consideraciones finales respecto a los textos analizados.

En un principio pensaba que a través del estudio de estos cuatro textos sería posible establecer una posible tipología de los celosos en Cervantes; sin embargo, a pesar de las constantes que he señalado, resulta imposible tratar de encasillar a los distintos personajes celosos bajo un mismo rubro, pues ¿quién podría confundir a Carrizales con Cañizares, a pesar de la similitud de sus nombres? o ¿alguno de ellos es idéntico a Anselmo? y ¿acaso éste y su amigo Lotario son los mismos Timbrio y Silerio bajo otros nombres? La respuesta no puede ser sino negativa porque, a pesar de las profundas similitudes, todos ellos mantienen una individualidad y una autonomía propias que los hace inconfundibles. Aunque ya parece un lugar común referirse al genio cervantino no creo que exista una mejor explicación de que Cervantes, valiéndose de unos cuantos temas tradicionales (los dos amigos, el viejo y la niña, el marido cornudo, etc.) y de mantener ciertas constantes psicológicas, haya logrado crear cuatro obras que siguen siendo materia de interés, de discusión y, sobre todo, de placer literario.

¹⁵ Al parecer, la presencia del diablo es frecuente en Cervantes. A propósito de su presencia en *El retablo de las maravillas*, Molho se pregunta: «¿Qué diablo? ¿El metafórico de las frases hechas [...] diablo inocente que se cita sin pensarlo? ¿O el Luzbel de veras, cómplice seguro, incomparable tracista, que todo lo organiza y manipula, sacando a los suyos de apuro, cuando menos se lo sospechan?» (Molho, *Cervantes* 191)

BIBLIOGRAFÍA

- Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Ed. Giuseppe Grilli. Nápoles: Istituto Universitario Orientale, 1995.
- Asensio, Eugenio. «Entremeses». *Suma cervantina*. Ed. Juan Bautista Avallé-Arce y Edward C. Riley. Londres: Tamesis Books, 1973. 171-197.
- _____. Introducción crítica. Cervantes, *Entremeses* 7-49.
- Avallé-Arce, Juan Bautista. «El cuento de los dos amigos». *Nuevos deslindes cervantinos*. Barcelona: Ariel, 1975. 153-211.
- _____. Introducción. Cervantes, *La Galatea* 5-48.
- Bailón-Blancas, Juan Manuel. «Un modelo de depresión neurótica en la obra de Cervantes: *El curioso impertinente*». *Actas* 463-486.
- Calvino, Italo. *Orlando furioso narrado en prosa del poema de Ludovico Ariosto*. Trad. Aurora Bernárdez y Mario Muchnick, Barcelona: Muchnick, 1990.
- Castro, Américo. «Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII». *RFE* 3 (1916): 1-50, 357-365.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Entremeses* Ed., introd. y notas Eugenio Asensio. 3a. ed. Clásicos Castellanos 29. Madrid: Castalia, 1984.
- _____. *La Galatea*, Ed. Juan Bautista Avallé-Arce. Madrid: Espasa Calpe, 1987.
- _____. *Novelas ejemplares*. Ed. Harry Sieber. 2 vols. Letras Hispánicas 106. México: REI, 1988.
- _____. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Luis Andrés Murillo. 5a. ed. 2 vols. Madrid: Castalia, 1990.
- Ferreras, Juan Ignacio. Estudio y notas. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Por Miguel de Cervantes. Madrid: Akal, 1991.
- Illades, Gustavo. «El honor como espectáculo en la *Novela del curioso impertinente*». *Actas* 487-495.
- _____. «Tres miradas a la *Novela del curioso impertinente*». *Ensayos seleccionados*. México: Universidad Nacional Autónoma, 1996. 99-120.
- Molho, Maurice. *Cervantes: raíces folklóricas*. Biblioteca Románica Hispánica; Estudios y Ensayos 243. Madrid: Gredos, 1976.
- _____. «Aproximación al *Celoso extremeño*». *NRFH* 38 (1990): 743-792.
- Sieber, Harry. Introducción. Cervantes, *Novelas ejemplares* 2.17-20.
- Spadaccini, Nicholas. Introducción. *Entremeses*. Por Miguel de Cervantes. México: REI, 1987. 12-74.

LA OPOSICIÓN BELLO / FEO ENTRE SUSTANCIA Y MUTACIÓN

Maria Caterina Ruta
Universidad de Palermo

Este trabajo sigue una línea de investigación ya experimentada en otros en los que he analizado tanto las cuestiones teóricas como las aplicaciones prácticas en relación con los conceptos de hermosura y fealdad en los retratos femeninos. Por lo tanto remito a estos artículos para el planteamiento teórico, allí bastante tratado.¹

Salgo ahora del *Quijote*, y a partir de las sugerencias provenientes de algunas alusiones, complemento de uno de los trabajos recordados, paso a buscar elementos de apoyo a mi hipótesis en *Las novelas ejemplares* y el *Persiles* con el objetivo de formar un pequeño sistema alrededor del eje semántico bello/feo

Todos los retratos examinados confirman la característica del estilo cervantino de dar los detalles en cantidad más o menos abundante según el aporte de información que el lector contemporáneo necesitaría y en relación al rol desarrollado en la organización del tejido narrativo². No cabe duda de que Cervantes se interesaba extremadamente en la construcción de la ficción y por esto calculaba la importancia de cualquier elemento lexical y significativo relacionándolo sobre todo al punto de vista elegido. Además, si, como se ha dicho repetidas veces, a menudo se situaba por encima de las teorías neo-platónicas y neo-aristotélicas, en cambio parece respetar siempre el precepto horaciano de que la obra literaria debe entretener al público sin ser perjudicial para nadie.

¹ Cfr. M. C. Ruta, «Otros recorridos del realismo cervantino», en *Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y Uslatinos*, J. Villegas (ed.), *Actas Irvine-92*, AIH, University of California, 1994, vol. V, pp.127-136; M. C. Ruta, «Los retratos femeninos en la Segunda Parte del *Quijote*», en G. Grilli (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, AION-SR XXXVII, 2, (1995), Gallo, Napoli, 1995, pp. 497-511; en prensa «Implícito y explícito en la descripción de la mujer en el *Quijote*», en *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Almagro 24-29 de junio de 1991) y «Estereotipos y originalidad de lo feo en la escritura cervantina», en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Alcalá de Henares, julio de 1996). Remito a la bibliografía utilizada en estos artículos en relación tanto a los aspectos teóricos como a la crítica cervantista.

² Entre los estudiosos que se han ocupado de las relaciones entre la pintura y la escritura en la obra cervantina con referencia al retrato merece una mención especial Maragarita Levisi con cuyas observaciones concuerdo en la mayoría de los casos, cfr. «La pintura en la narrativa de Cervantes», en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 48,1972, pp. 293-325.

³ Cfr. en la revista *Cervantes* (*Bulletin of the Cervantes Society of America*, volumen XII, 2,

Los ejemplos que he escogido hacen referencia también al tema de lo «maravilloso», cuya presencia en la obra cervantina en años recientes ha sido analizada bastante, de manera que ahora tenemos una especie de mapa de los lugares de sus textos en los que se utiliza y de las distintas prácticas que se ponen en obra³.

Puesto que se ha hablado mucho de la posición del escritor con respecto a este asunto en sus distintas facetas, me interesa sobre todo verificar cómo funciona la inserción de lo «maravilloso» en los casos que se van a examinar. Todo lo que se ha investigado ha sacado a la luz las posibles fuentes en las que se inspiró Cervantes, pero no ha llegado a delimitar de forma tajante su posición, así como no es fácil definir la actitud del autor frente a los grupos étnicos judíos y moriscos. Una observación de verificación fácil nos lleva a la conclusión de que la intervención maravillosa, cuando actúa sobre los seres humanos, produce daños que se revelan reversibles. Los efectos de los maleficios infligidos tanto a Tomás Rodaja en *El Licenciado Vidriera*, como a Isabela en *La española inglesa* y a Auristela en el *Persiles* se deshacen después de algún tiempo limitando su perjuicio a un paréntesis más o menos breve. Los que se han interesado en este tema han subrayado el respeto por parte del autor del principio según el cual las artes mágicas podían ejercitarse con la permisión de Dios y la ayuda del diablo por un tiempo determinado, así que las transformaciones por ellas provocadas sólo tenían un efecto ilusorio y temporal sin afectar a la sustancia de sus víctimas.

El recurso a este medio, mientras en la estructura superficial responde a la exigencia de variar la narración haciéndola más interesante a través de eventos extraordinarios, a un nivel más profundo, concurre a la determinación de un mensaje en relación con el universo semántico en su conjunto.

Llevado por el afán de delimitar los períodos en los que se escribieron los libros del *Persiles*, Avalle-Arce vuelve a la conjetura de Lapesa⁴ y coloca la redacción de *La española inglesa* entre las dos mitades de la novela bizantina. Acogiendo y ampliando con nuevos argumentos las observaciones de varios críticos sobre las afinidades de las dos obras, Avalle-Arce afirma que en *La española inglesa* se intensifican los temas de la primera mitad (I y II) del *Persiles* que, a su vez, en su segunda parte (III y IV) es una superfetación de la novela ejemplar. Uno de los temas comunes es el de la «fealdad temporaria» de la mujer hermosa que se trata de forma muy parecida en los dos textos⁵.

fall 1992), enteramente dedicada a las comunicaciones presentadas en el coloquio «El erotismo y la brujería en Cervantes» (Montilla, 29-30 de nov./1 de dic. 1991), M. Molho, «‘El sagaz perturbador del género humano’: Brujas, perros embrujados y otras demonomanías cervantinas», pp. 21-32; J. I. Díez Fernández and L. F. Aguirre de Cárcer, «Contexto histórico y tratamiento literario de la ‘hechicería’ morisca y judía en el *Persiles*», pp. 33-62; A. Cruz Casado, «Auristela hechizada: un caso de *maleficia* en el *Persiles*», pp. 91-104; S. Hutchinson, «Las brujas de Cervantes y la noción de la comunidad femenina», pp. 127-136.

⁴ Cfr. R. Lapesa, «En torno a *La española inglesa* y el *Persiles*», en *Homenaje a Cervantes*, ed. F. Sánchez-Castañer, Mediterraneo, Valencia, 1950, II, pp. 367-388.

⁵ Cfr. J. B. Avalle-Arce, «Introducción» a M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Castalia, Madrid, 1982, pp. 18-19.

⁶ M. Levisi, tras examinar las figuras humanas en las pinturas de su época, incluidas las de

Por lo que se refiere a Isabel-Isabela, en la primera parte de *La española inglesa* el narrador hace un retrato físico y moral de la protagonista de los más atractivos. En Cádiz, de niña, Isabela es «...la más hermosa criatura que había en toda la ciudad» y sigue siendo de «incomparable hermosura», además tiene «tan buen natural» que aprende fácilmente todo cuanto se le enseña, llega a hablar perfectamente español e inglés, toca muy bien todos los instrumentos adecuados a una mujer, canta con una voz que parece una dádiva del cielo. La joven, pues, se presenta a los ojos de Ricaredo como un conjunto de «sin igual belleza», «infinitas virtudes y gracias» e «incomparable honestidad», copia fiel del modelo neo-platónico de la belleza ideal. Sin embargo una vez más el narrador no nos proporciona ningún dato concreto relativo al rostro y a la figura de Isabela, se detiene, en cambio, en la descripción de los trajes siempre que la circunstancia merezca ser señalada⁶. Veamos, por ejemplo, en qué atuendo la jovencita de catorce años se presenta por primera vez a la reina de Inglaterra:

...vistieron a Isabela a la española, con una saya entera de raso verde acuchillada y forrada en rica tela de oro, tomadas las cuchilladas con unas eses de perlas, y toda ella bordada de riquísimas perlas, collar y cintura de diamantes, y con abanico a modo de las señoras damas españolas; sus mismos cabellos, que eran muchos, rubios y largos, entretejidos y sembrados de diamantes y perlas, le servían de tocado.⁷

La aparición por las calles de Londres, y poco después en el palacio de la reina, atrae la atención de todos los asistentes dejando ya algún corazón herido por la flecha del pequeño dios. En las líneas citadas se mencionan cualidades de los cabellos de la mujer («...que eran muchos, rubios y largos...»), a lo que se suman los comentarios de la damas de la soberana que alaban «la viveza de sus ojos», «la color del rostro», «la gallardía del cuerpo», «la dulzura del habla», anotaciones vagas que confirman lo que se dice al comienzo de la novela sin salir de los tópicos del retrato femenino conocido en su genérica abstracción por los lectores mediantemente cultos del tiempo. El traje, en cambio, en su peculiar circunstancia —una joven española por las calles de la capital inglesa—, extraña y maravilla a los espectadores no sin provocar la envidia de alguna dama (p. 55) y, según la opinión de la inolvidable Monique Joly, está cargado también de un segundo sentido⁸. Las «eses de perlas» de la saya pueden aludir a la condición servil de Isabela, como evocación parcial de aquellos ‘S’ y ‘clavo’ que se marcaban en las mejillas de los esclavos. Pero en el juego cervantino la joven española rescataría su servidumbre yendo a servir nada menos que a la reina de Inglaterra.

Por todo lo que se ha dicho, el conde Arnesto la proclama «la sin par

asunto religioso, anota el gran relieve que cobra la vestidura, concluyendo que el mismo interés demuestra Cervantes. En los dos casos ella lo explica como atención al problema nacional en que se había convertido el exceso de lujo en el vestuario, cfr. art. cit.

⁷ M. de Cervantes, *La española inglesa*, en *Novelas ejemplares*, J. B. Avallé-Arce (ed.), Castalia, Madrid, 1988, 3ª, II, p. 54.

⁸ M. Joly, «Dos notas al margen de *El amante liberal* y *La española inglesa*», en *Hommage à Robert Jammes*, «Anejos de Crítica», 1, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, vol. II, pp. 593-4.

⁹ Aun apreciando la afirmación de Levisi que los retratos negativos exigen la presencia del

Isabela», epíteto reservado a la dama de don Quijote. Esto hace de la doncella más bien un actante que un personaje rotundo, cuya función es sobre todo la de provocar y motivar las acciones de los que viven a su alrededor.

Sin embargo, cuando Isabela sufre el envenenamiento por parte de la camarera de la reina, el escritor no ahorra pormenores repugnantes en la descripción de la transformación de su cara como consecuencia de la ponzoña ingerida. Comienza dibujando los primeros síntomas de su mutación:

Poco espacio pasó después de haberla tomado (la conserva), cuando a Isabela se le comenzó a hinchar la lengua y la garganta, y a ponérsele denegridos los labios, y a enroquecésele la voz, turbársele los ojos y apretársele el pecho: todas conocidas señales de haberle dado veneno. (pp.80-81)

Mientras los efectos tóxicos agravan la transformación del semblante de la moza, la reina busca un remedio en los «polvos de unicornio», sustancia milagrosa de proveniencia mítica. Con éste y con los otros remedios aplicados por los médicos y con la ayuda de Dios, añade el escritor, la protagonista sobrevive aunque llega a una condición extrema de alteración:

Finalmente Isabela no perdió la vida, que el quedar con ella la naturaleza lo co(n)mutó en dejarla sin cejas, pestañas y sin cabello, el rostro hinchado, la tez perdida, los cueros levantados y los ojos lagrimosos. Finalmente, quedó tan fea, que como hasta allí había parecido un milagro de hermosura, entonces parecía un monstruo de fealdad. (p. 81)

También en este paso el narrador se limita a denominar las partes de la cara que integran el modelo tradicional del retrato poético, acompañándolas con escasas y eficaces connotaciones en un proceso compacto de enumeración. Concluye utilizando, como en otros casos, el adverbio «finalmente» y oponiendo, ahora, la excepcional belleza originaria de Isabela a su monstruosa fealdad actual. La narración nos informa seguidamente que después de pocos meses Isabela recobra, junto con la salud, su hermosura primigenia. Volviendo a la descripción de la fealdad, hay que observar que no se notan en ella tonos burlescos o satíricos, como solía ocurrir en esta clase de literatura y como he verificado en algunos ejemplos sacados del *Quijote*, y que por consiguiente la exageración de los detalles no contribuye esta vez a formar un retrato grotesco, porque en ningún caso el narrador revela tener la intención de ridiculizar al personaje de Isabela⁹. El episodio, y no estoy afirmando una novedad, constituye una prueba más en el camino de formación que Ricaredo va recorriendo. El mozo inglés resiste a la tentación de las riquezas materiales y a la hermosura de la joven escocesa, prometida por sus padres, y no se deja condicionar por la desagradable transformación de la joven española. Leamos sus palabras:

Yo, Isabela, desde el punto que te quise fue con otro amor de aquel que tiene su fin y paradero en el cumplimiento del sensual apetito: que puesto que tu corporal hermosura me cautivó los sentidos, tus infinitas virtudes me aprisionaron el alma, de manera

detalle, no concuerdo con ella cuando basa su análisis en la idea de que la fealdad en Cervantes, como en la pintura, encubre siempre la maldad o la comicidad, cfr. art. cit., pp. 313-315.

¹⁰ Yo misma me atreví a dar mi interpretación de la novela en «*La española inglesa*: el

que si hermosa te quise, fea te adoro; y para confirmar esta verdad, dame esa mano. (p.83)

Confirmando el fundamento espiritual de su amor, además de prometerse como esposo de la española, desea purificar radicalmente su alma viajando a Roma para completar su peregrinación y recibir la bendición papal¹⁰.

No podemos hablar en esta circunstancia de un verdadero recurso a lo «maravilloso», sin embargo, tanto el uso del veneno metido en la conserva destinada a Isabela, que tanto semeja al membrillo hechizado que hace enloquecer al pobre Tomás Rodaja, como el recurso a «los polvos de unicornio» trascienden los límites de la realidad y nos introducen en un mundo sobrenatural. Esto no autoriza a pensar que Cervantes creyera firmemente en esas cosas, pero es cierto que una parte de sus contemporáneos tenía una gran confianza en este género de prácticas y, como los personajes de sus narraciones, hacía uso de ellas para intentar torcer el curso natural de los acontecimientos. En estos ejemplos, entonces, el escritor en cierta medida se mantenía respetuoso al principio de la verosimilitud por lo menos en relación a la cultura de sus lectores.

Paso ahora a considerar el episodio bastante semejante de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*¹¹. Sigismunda-Auristela es evocada por primera vez en la larga respuesta que Taurisa da a Periandro en el barco que había salvado al joven náufrago, de la manera siguiente:

...una principal doncella, a quien yo tuve por señora, a mi parecer, de tanta hermosura, que entre las que hoy viven en el mundo, y entre aquellas que puede pintar en la imaginación el más agudo entendimiento, puede llevar la ventaja. Su discreción iguala a su belleza, y sus desdichas a su discreción y a su hermosura. (I, 2, p. 56)

Topamos una vez más con un retrato genérico en sus indicaciones e idealizado como los que he destacado en el *Quijote* en los precedentes trabajos. También en este caso parece que, del personaje, el narrador quiere subrayar más bien la función simbólica que su personalidad concreta, a pesar de la importancia diegética que el retrato verdadero de Auristela va a revestir en la II parte de la narración (III, 1, p. 282).

Poco después Auristela se encuentra en la Isla Bárbara, en traje varonil aunque ya reconocida como mujer, y al capitán que la está mirando «...le pareció ver el más hermoso rostro de mujer que hubiese visto y juzgó, aunque bárbaro, que si no era el de Periandro, ningún otro en el mundo podría igualársele». (I, 4, p. 66). No olvidemos que en esta circunstancia Periandro viste hábitos femeninos. Reservando a la mención de la hermosura el acostumbrado estilo lacónico y vago, Cervantes vuelve a utilizar la fór-

desdoblamiento del héroe», en *Anales cervantinos*, XXV-XXVI, 1987-88, pp. 371-382.

¹¹ La última novela de Cervantes ha sido objeto en años recientes de numerosos estudios que están intentando escudriñar el texto en todas sus partes y valorar aquellos aspectos que las lecturas precedentes habían descuidado. La bibliografía se ha hecho bastante voluminosa y no toda es pertinente a mi hipótesis de trabajo; para un informe general remito a la «Bibliografía» contenida en la reciente traducción italiana de la obra, véanse en M. de Cervantes, *Le avventure di Persiles e Sigismunda*, a cura di Aldo Ruffinatto, Venezia, Marsilio, 1996, las páginas 615-624.

¹² «...comenzó el sol de su belleza a dar señales y vislumbres de que volvía a amanecer

mula basada en la comparación de bellezas parecidas por el alto grado de perfección que alcanzan. El escritor, pues, tampoco en la última novela cambia su modalidad de escritura respecto al tópico del retrato de la mujer hermosa, honesta y discreta y no parece mudar estilo a lo largo de la extensa narración a pesar de las continuas referencias a esta nueva «Diosa de la belleza»; la alusión no es casual, puesto que en la misma novela se la compara a Venus (IV, 3, p. 428) .

Al final de la novela, en el capítulo 9 del Libro IV, Auristela es víctima del maleficio de la hechicera Julia, esposa del judío Zabulón, por voluntad de la celosa Hipólita, que la había definido antes el «sol... de los ojos de Periandro»; sufre por consiguiente una metamorfosis negativa para volver a su aspecto originario, una vez suspendida la hechicería practicada contra su persona. La enfermedad acomete a la joven no «rostro a rostro» por temor de que la fealdad maléfica sea espantada por su «hermosura», sino «por las espaldas», anunciándose con síntomas preventivos, escalofríos, desgana, desmayos. A los ojos del alborotado Periandro se presenta este espectáculo:

No había dos horas que estaba enferma, y ya se le parecían cárdenas las encarnadas rosas de sus mejillas, verde el carmín de sus labios, y topacios las perlas de sus dientes; hasta los cabellos le pareció que habían mudado color, estrecháronse las manos y casi mudado el asiento y encaje natural de su rostro. (p. 454)

El acercamiento entre «fealdad» y «hermosura» con el que el narrador introduce el ataque de los encantos de la judía, crea una figura oximórica que orienta la descripción citada entregándonos un retrato doble de Auristela. Si, como en *Dulcinea*, en la joven se conjugan todos los atributos de la belleza de derivación petrarquista, el lector por su parte los percibe en neto contraste con los resultados devastantes del hechizo sufrido. El narrador insiste mucho en la transformación de los colores recurriendo, como de costumbre en esta clase de retratos, a las flores y joyas y, cuando añade las referencias a las manos y la cara, crea una imagen monstruosa digna, hoy, de aparecer en una película de horror. Los detalles referidos a la belleza se hacen funcionales, en este caso, a la acentuación de la fealdad, casi de la monstruosidad y vuelven de forma copiosa, como ocurre raramente en los textos cervantinos, en la descripción de la recuperación de la salud por parte de Auristela¹². Astros, flores, piedras preciosas y otros términos positivos, todo concurre a reintegrar una belleza cuyos efectos benéficos se extienden a los circunstantes marcando la vuelta a aquel orden y armonía que la voluntad perversa de Hipólita hubiera querido descomponer. La representación de la fealdad, que por su misma esencia exigía un estilo más realista, está enmarcada, pues, entre los estereotipos de la hermosura. Los signos opuestos desarrollan

en el cielo de su rostro; volvieron a despuntar las rosas de sus mejillas y la alegría de sus ojos; ajuntáronse las sombras de su melancolía; volvió a enterarse el órgano suave de su voz; afinóse el carmín de sus labios; convirtió con el marfil la blancura de sus dientes, que volvieron a ser perlas, como antes lo eran; en fin en poco espacio de tiempo volvió a ser toda hermosa, toda bellísima, toda agradable y toda contenta ...», p. 458.

¹³ A. Ruffinatto construye «un esquema tipológico de los papeles desempeñados por el nar-

una función de exaltación recíproca que, acentuando el aspecto visivo de la escritura barroca, provoca «admiración y maravilla» en el lector sin por eso traicionar sus expectativas¹³.

En el plano hermenéutico el recurso a lo «maravilloso» puede asumir un papel distinto según el significado que se supone oculto en el texto¹⁴. En las lecturas más aceptadas de la novela en esta circunstancia se ve la prueba definitiva por la que Periandro-Persiles tiene que pasar para ganar su lucha en contra del componente sensible y material de sí mismo. Por otra parte también Auristela, quien, después de haber sido víctima de los celos, está dudando si encaminarse a la vida religiosa, tiene que alcanzar una visión clara de sus verdaderos deseos e inclinaciones. Acabada su peregrinación, los dos protagonistas, además, han perfeccionado su conocimiento de la religión cristiana y robustecido su fe. Por eso en tal trance Periandro no se deja impresionar por la fealdad imprevista de la prometida y sólo la ve idealizada a través de sus virtudes¹⁵. El narrador omnisciente con toda su autoridad puede afirmar pues: «Y no por eso le parecía menos hermosa, porque no la miraba en el lecho que yacía, sino en el alma, donde la tenía retratada.»¹⁶. No es así para el duque de Nemurs, quien había sido herido de amor sólo por la hermosura física de la joven princesa y por consiguiente, perdiéndose aquélla, se disipará el motivo de su enamoramiento. Se establece de tal forma cierto

ratarario en el *Persiles*» en «La ficción más allá de la muerte», en P. Frölicher y G. Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Bern, Peter Lang, 1995, pp. 151-177.

¹⁴ Sobre las interpretaciones de la novela véanse antes de todo C. Romero, *Introduzione al «Persiles» di Miguel de Cervantes*, Venezia, CNR, 1968, pp. CXXII-CXXVI y entre otros los trabajos de D. de Armas Wilson, *Allegories of Love. Cervantes's Persiles and Sigismunda*, Princeton, Princeton University Press, 1991; J. B. Avalle-Arce, *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975, pp.58-72 y «*Persiles and Allegory*», en *Cervantes*, X, 1, 1990, pp. 7-16., J. Baena, «*Los trabajos de Persiles y Sigismunda: la utopía del novelista*», en *Cervantes*, VIII, 2, 1988, pp. 127-140, J. Casaldueño, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, Madrid, Gredos, 1975 (1947), R. El Saffar, *Beyond Fiction. The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1984, pp.127-206, la Introducción de M. Molho a Miguel de Cervantes, *Les travaux de Persille et Sigismonde. Histoire septentrionale*, traduit et présenté par Maurice Molho, Paris, Ibériques José Corti, 1994, A. R. Williamsen, *Co(s)mic Chaos: Exploring: Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Newark DE, Juan de la Cuesta, 1994.

¹⁵ Sobre la función del retrato visual y pictórico y del verbal en la estructura del *Persiles* véase K-L- Selig, «*Persiles y Sigismunda: Notes on Pictures, Portraits, and Portraiture*», en *Hispanic Review*, 41, 1973, pp. 305-312.

¹⁶ P. 454. Se ha desarrollado una línea interpretativa de la obra cervantina que a partir del concepto platónico de 'deseo' se ha apoyado en el pensamiento de Freud y sucesivamente en el de Lacan. M. Scaramuzza Vidoni ha analizado la presencia de la temática del deseo en el *Persiles* repasando y confrontando las sugerencias procedentes de los estudios orientados en esta dirección en «Los trabajos del deseo», en G. Grilli (ed.), *op. cit.*, pp. 699-710. Aurora Egido, por su parte, ha comentado todo el episodio como uno de los ejemplos de la presencia en el *Persiles* del tópico literario de la «enfermedad de amor» y especialmente de la enfermedad por celos. Al examinar las funciones diegética y simbólica de la transformación sufrida por Auristela, define la posición de Cervantes frente a la intervención maravillosa de ortodoxia tomista, cfr. A. Egido, «El *Persiles* y la enfermedad de amor», en *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 6-9 nov. 1989), Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 201-224, en especial modo las pp. 214-217.

¹⁷ Cfr. A. K. Forcione, *Cervantes Aristotle and the «Persiles»*, Princeton, Princeton

paralelo por lo que se refiere a la función narrativa entre este personaje y el conde Arnesto de *La española inglesa*, cuya reacción a la deformación de Isabela, empero, se desconoce y del que sólo se sabe que sufre destierro de Inglaterra por seis años. Y, considerando a las numerosas mujeres, incluida la bella y rica Hipólita, las cuales, por la atracción que las empuja hacia el hermoso Periandro, estorban el recorrido del joven hacia la purificación, al mismo tiempo que suscitan los celos de Auristela, un papel parecido se puede atribuir a la bella y rica escocesa, prometida a Ricaredo por sus padres. Así que, excepto por pocos detalles, los dos episodios presentan la misma estructura narrativa, más escueta en la novela ejemplar y más minuciosa en la bizantina.

En el *Persiles*, empero, se encuentra un episodio que nos ofrece otra variante del mismo motivo. En el capítulo 10 del Libro III, al comienzo de su larga narración Periandro cuenta la acogida alegre y admirada que un grupo de pescadores les había brindado a los huyentes mientras estaban festejando una boda doble entre dos mujeres «...la una hermosa sobremanera, y la otra fea sobremanera;...» (p. 210) y dos pescadores, respectivamente uno «gallardo y gentilhombre» y «el otro no tanto» (*ibidem*). La suerte, sin embargo, ha querido que los deseos de los cuatro se enderezaran en direcciones opuestas. En una confesión nocturna Carino declara a Periandro su amor hacia la mujer fea: «Yo adoro a Leoncia, que es la fea, sin poder ser parte a hacer otra cosa...» (p. 212) y por el otro lado el mismo sentimiento existe entre la pescadora bella, Selviana, y Solercio, el mozo menos gallardo. Sin necesidad de recurrir a venenos y hechizos, Cervantes esta vez utiliza el desdoblamiento en dos personajes, dotados de características naturales opuestas, para ejemplificar la posibilidad de un amor nacido exclusivamente por el aprecio de las virtudes más que por la atracción de la hermosura exterior.

Aunque la solución del problema es atribuida por los habitantes de la isla a Auristela, tenida por ser divino en poder de dones sobrenaturales («...y confirmaron, como ya he dicho, ser sobrenatural el entendimiento y belleza de mi hermana...», p. 214), en el cuento de Periandro no se descubre ninguna alusión a eventos extraordinarios, sólo confianza en la razón humana y en el orden natural de las cosas del mundo.

Alban Forcione notó que con este episodio el escritor profundizó su interpretación de la teoría neo-platónica del amor declarándose decididamente en contra de ella, oposición que vuelve a confirmar al final de la novela en la secuencia del envenenamiento de Auristela ya comentado¹⁷. Por lo tanto en la obra cervantina la misma idea se defiende en tres episodios, dos

University Press, 1970, pp.195-197. Recuerdo, aunque es innecesario, que antes de Forcione, E. C. Riley había profundizado las cuestiones de poética en la obra cervantina en el inolvidable volumen *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford, The Clarendon Press, 1962, en la traducción española *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966. A este respecto véase también H. Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, Madrid, Gredos, 1975, 2 vols. y para cuestiones generales de poética cfr. A. Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Barcelona, Puvill Libros, 1986 y *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, Barcelona, Puvill Libros, 1989.

¹⁸ Sobre las relaciones entre las respectivas alegorías cfr. A. Rodríguez, «Algo más sobre las

apoyados en un soporte sobrenatural y uno totalmente inmerso en la realidad, realidad compleja que presenta conjuntamente el problema de la autoridad paternal y de la inclinación natural de los hijos al matrimonio (como observó también Forcione). El episodio de las bodas de los pescadores, además, da pie para la descripción de una fiesta espectacular en la que intervienen figuras alegóricas muy parecidas a las de «Las bodas de Camacho» y que añaden otros significados a la historia al mismo tiempo que subrayan la circularidad de temas y personajes en el interior de la producción narrativa de nuestro escritor¹⁸.

El uso de elementos sobrenaturales, utilizado en los pasos citados de *La española inglesa* y del *Persiles* para producir un contraste entre fealdad y belleza en el plano estético y entre firmeza y volubilidad en el ético, constituye un recurso de la ficción para dar una concreción fuertemente visiva a fenómenos más bien abstractos, fenómenos que se sitúan en la vertiente de la estabilidad y no en la de la mutación y la fugacidad a las que están sometidos los fenómenos físicos. Y si es verdad que, como las intervenciones sobrenaturales, muchas de las extraordinarias coincidencias que enlazan los episodios de la novela son irreales e increíbles¹⁹, es también cierto que a nuestro escritor le importaba sobremanera entretener a su público echando mano a todos los ingredientes narrativos de los que disponía y confiando en la riqueza semántica de la que se podía dotar cualquier unidad narrativa. Concluyo afirmando que el recurso a la fealdad, en los pasos analizados, le sirve a Cervantes por lo menos en una doble función, ya para deslucir el modelo de la mujer y del amor de derivación petrarquista y neo-platónica, ya para tratar temas de orden social y moral. A la finalidad satírico-burlesca del uso de lo grotesco, pues, se une la intención de representar la complejidad de una realidad libre de dogmas y prejuicios y disponible a la crítica de los modelos que se mostraban ya inadecuados a la nueva ciencia y al nuevo arte. Y también lo «maravilloso» lo utiliza según las exigencias de una imaginación fervorosa y exuberante como la cultura que se estaba afirmando y para la que el principio de la verosimilitud, si rigidamente respetado, resultaba ya demasiado estrecho.

‘bodas rústicas’ del *Persiles* y el *Quijote*», en *Cervantes*, X, 1, 1990, pp. 103-107.

¹⁹ Basándose en la conocida afirmación de A. Castro sobre el *Persiles* (*El pensamiento de Cervantes*, Barcelona-Madrid, Noguer, p. 95) A. Garrosa concluye su ensayo afirmando que a Cervantes le interesaba sobre todo «...forzar al máximo la imaginación, llevando los sucesos al límite de lo inverosímil o incluso más allá de éste», añadiendo que de esta forma había realizado el proyecto de novela expuesto en el discurso del canónigo de Toledo («Algunas reflexiones sobre el tema de lo inverosímil y maravilloso en el *Persiles* de Cervantes», *Castilla*, 1, 1980, p. 48). No creo que la opinión de la crítica actual concuerde con ver en la exageración de lo inverosímil el rasgo que establece esta correspondencia. Sobre el tema de lo ‘inverosímil’ y del realismo en el *Persiles* cfr. también M. Baquero Goyanes, «Sobre el realismo del *Persiles*», en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XXIII, 1, enero-marzo, 1947, pp. 212-218; G. Mancini, «L’inverosimile viaggio di Persiles e Sigismunda», en *Studi Ispanici*, III, 1987-88, pp. 63-82; J. Baena, «Los trabajos de *Persiles* y *Sigismunda*: la utopía del novelista» cit.



Quijote

Texto y contexto

Autoría y autoridad

Preceptiva y retórica

Parodias y transformaciones

Vestidos y disfraces

Personajes y episodios

Texto y contexto

EL *QUIJOTE* Y SU ENTORNO SOCIAL: LA ECONOMÍA DEL *QUIJOTE*

Luis Larroque
Madrid

Las dos décadas de silencio literario a que Miguel de Cervantes hace referencia precisamente en el prólogo de la primera parte del *Quijote*, son años parcialmente dedicados al ejercicio de las profesiones de recaudador de impuestos, de proveedor de abastecimientos y víveres a la Armada española, y de agente comercial y de negocios. Como afirmaba su hermana Andrea en 1605, el mismo año de la publicación de la primera parte de nuestro gran libro, Miguel de Cervantes era «un hombre que escribe e trata negocios e que por su buena habilidad tiene amigos».

Todo ello confiere a Cervantes una visión realista y un amplio conocimiento de las condiciones económicas e institucionales en que se desenvuelve su vida personal y social, lo que se manifiesta a través de las aventuras, discursos y sentimientos de Don Quijote y Sancho, y nos facilita hoy la percepción de la estructura económica de la sociedad en que vivían. Paralelamente a las aventuras de Don Quijote y a ellas vinculadas, nos encontramos, a mi juicio, con relevantes manifestaciones y la descripción o referencia de determinadas claves económicas de la época.

Una lectura «intencionada» de sus gloriosas páginas en la línea apuntada anteriormente, permite también intuir y esbozar los elementos fundamentales de la Economía Política del último tercio del siglo XVI y de las primeras décadas del XVII, que, por cierto, conforman el inicio del declive y decadencia de España como primera potencia.

Para exponer las ideas y temas centrales de la Economía del *Quijote*, no voy a basarme en las inteligentes aportaciones y teorías elaboradas por los historiadores, literatos, juristas y economistas especializados en la época y en la obra de Cervantes, sino directamente en las experiencias, opiniones y valoraciones personales de Miguel de Cervantes, expresadas, sobrentendidas o sugeridas en el *Quijote*, sobre la economía que imperaba en la sociedad en que vivían los personajes de su obra y que estructuraba la orteguiana circunstancia en que Don Quijote y Sancho Panza desarrollaron sus vidas y aventuras.

He utilizado para ello una división convencional de las materias que constituyen las bases de la Economía política y social, cuyo resultado e índice sería el siguiente:

- 1.— La propiedad y el trabajo en el *Quijote* y su tiempo.
- 2.— El sistema monetario y la fiscalidad de la época desde la perspectiva del *Quijote*.

- 3.— Precios y salarios de la época a través del *Quijote*.
- 4.— El comercio y la justicia distributiva del *Quijote*.

Voy ahora a analizar sucintamente y a citar textualmente las afirmaciones cervantinas sobre estas cuatro áreas económicas y a proponer unas conclusiones consecuentes. Los textos entrecomillados son una pequeña pero sugestiva muestra de los conceptos y numerosas citas «quijotescas» que he seleccionado y que constituyen la base lógica de mi ponencia, cuyos contenidos he reducido al máximo posible para adaptarla a las páginas disponibles en estas Actas.

LA PROPIEDAD Y EL TRABAJO EN EL *QUIJOTE* Y SU TIEMPO

Son reveladoras de la estructura económica y social de la época las referencias y la crítica de Cervantes a los sistemas de propiedad y trabajo contenidos y expresados en las profesiones y oficios que ejercían los hombres y mujeres de su tiempo. Ello nos debiera inducir a un análisis socio-económico del *Quijote* y de su entorno, como una expresión y anticipo genial de la sociedad que conforma la España y la Europa de la modernidad.

En la economía de la época, la agricultura y la ganadería constituían la base de la producción y de la Renta. Son su reflejo claro y consecuente las continuas y concretas referencias de Cervantes a las distintas actividades del sector agropecuario: labradores y ganaderos, pastores, vaqueros, cabrerizos, porqueros y castradores de puercos, segadores, molineros, azacanes, arrieros, mozos de mulas, y ganapanes... Y a la estructura funcional y orgánica de las actividades empresariales del sector, que aparece sugerida en las referencias a los amos y criados, señores y vasallos, a los capataces y los mayores, a los asalariados y jornaleros...

Y junto a la economía agro-ganadera y su estructuración laboral jerarquizada y funcional, aparecen, asimismo, las profesiones liberales, comerciales y burocráticas de aquella sociedad: los venteros, las placeras y los carniceros, los tenderos, sederos y guanteros, los boticarios, barberos, médicos y algebristas, los corredores de lonja, de oreja y los mercaderes, secretarios, letrados y escribanos, veedores y oidores, alcabaleros y arrendadores de lanas, cuadrilleros y alguaciles, regidores, alcaldes y gobernadores, etc.

Todos estos oficios y profesiones, tienen su origen teórico cervantino en la existencia de los «dos linajes» o clases sociales que hay en el mundo, como decía la abuela de Sancho Panza: «el tener y el no tener». El «no tener» es terrible, porque «el pobre no tiene cosa buena», aunque «la verdadera nobleza consiste en la virtud», y «cada uno es hijo de sus obras». Cervantes destaca críticamente los problemas y características definitorias de la estructura social de la época, y reconoce también el inicio de una cierta movilidad social, en la que unos «se levantan» y otros «se abajan».

La primera característica negativa subyacente, consiste en la tendencia a vivir de las rentas ganadas sin esfuerzo alguno. Es el caso de muchos religiosos y clérigos que viven de «algún beneficio simple o curado o alguna sacristanía que les vale de renta rentada»; el del rico que compra «algún título o

algún oficio con que vivir descansado todos los días»; el de los señores que están «a pierna tendida», «gozando de la renta que les dan» «sin curarse de otra cosa», quienes «toman en arrendamiento los estados de los señores y les dan un tanto por año» o «lo que montare la renta de tal ínsula».

También es aplicable esta crítica a quienes viven habitualmente, como Sancho pretende hacerlo en una ocasión, a través de las rentas de inversiones no productivas: «echo censos y fundo rentas y vivo como un príncipe».

Pero sobre todo, la crítica mas acerada de Don Quijote se refiere a la corrupción generalizada o normalizada, que permite la obtención de beneficios sin merecerlos, por parte de quienes compran fraudulentamente determinados cargos. Como reconoce el propio Duque, ante la presencia de Don Quijote en su castillo, «no hay ningún género de oficio de estos de mayor cuantía, que no se granjee con alguna suerte de cohecho, cual más, cual menos».

En base a estas realidades tan negativas, Don Quijote afirma que en «aquella depravada edad», «triumfa la pereza de la diligencia, la ociosidad del trabajo, el vicio de la virtud».

No le cabe más remedio a nuestro caballero andante y socialista utópico, que añorar aquella dichosa edad y aquellos siglos dorados «en los que en ella vivían, ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío. Eran en aquesta edad todas las cosas comunes».

Y, paradójicamente, pero de acuerdo con su natural impulso a acometer empresas arriesgadas y su pasión por la libertad, apuesta también nuestro caballero andante y liberal auténtico por quien «quisiera valer y ser rico... ejercitando el arte de la mercadería». Reconoce a este efecto Don Quijote que «las cosas dificultosas se intentan por Dios o por el mundo o por entrambos a dos...»; «las que se acometen por respeto del mundo, son las de aquellos que pasan tanta infinidad de agua, tanta diversidad de climas, tanta extrañeza de gentes, por adquirir estos que llaman bienes de fortuna». «Estas cosas son las que suelen intentarse y es honra, gloria y provecho intentarlas, aunque tan llenas de inconvenientes y peligros».

Y, completando estas opiniones, destaca también el hecho de que la codicia de algunos políticos «rompe el saco», lo que induce a Sancho a decir que «partiré al gobierno, a donde voy con grandísimo deseo de hacer dineros, porque me han dicho que todos los gobernadores nuevos van con este mismo deseo». Bien es verdad que, luego, Sancho reconoce que «sin blanca entré en este gobierno y sin ella salgo». Y Don Quijote afirma que los males nacen «de la ociosidad, cuyo remedio es la ocupación honesta y continua». Y, novedosamente, en relación al paro, propugna una política editorial y cultural «para entretener a algunos que ni tienen, ni deben, ni pueden trabajar».

En el fondo, todo ello pone de relieve una concepción democrática y humanista de la economía, de la propiedad y del trabajo: «No es un hombre más que otro si no hace más que otro». «Porque quiero que sepáis, amigos que la gente baldía y perezosa, es en la república lo mismo que los zánganos en las colmenas, que se comen la miel que las trabajadoras abejas hacen».

QUIJOTE

En relación al sistema monetario y a los impuestos de la época, hay asimismo significativas referencias en el *Quijote*, características de quien ha manejado profesionalmente sus instrumentos y ha comprobado vitalmente que conforman o que, al menos, condicionan las relaciones humanas. Llegar por ello a decir que «los oficios mudan las costumbres», como una consecuencia inevitable de los sistemas de propiedad y trabajo y de su monetización.

Las referencias a la moneda de la época son tan numerosas como certeras para conocer los medios de pago de aquella sociedad y sus formas de emisión y utilización: los maravedís, los reales, los cuartos de un real, los ocho reales en una pieza de ocho, los reales de a ocho y los reales de a cuatro, los medios reales, la blanca, el cornado, los ardites, los cuartillos, los dineros, los ducados (de plata) y los escudos (de oro), los doblones de oro, los cuatrines y otras monedas internacionales (no sólo «la corriente moneda castellana»), como los pesos ensayados (provenientes de la Indias), las doblas argelinas y sus cianiis y los zoltanis turcos o los cruzados portugueses. Por cierto, también se refiere a la salida ilegal del dinero de nuestras fronteras, oro y dineros que muchos extranjeros (falsos peregrinos), «con la industria que ellos pueden, los sacan del Reino y los llevan a sus tierras».

Se trataba de un sistema regulado en 1.497, basado en el maravedí como moneda de cuenta y desarrollado con algunas variantes por Carlos V, que recibe una prolija y completa exposición en el *Quijote*, lo que nos debe orientar hoy para valorar las formas, los precios y los medios de pago de la época. Respecto a su emisión, transporte y protección a su curso legal, se refiere Cervantes a la emisión oficial de «la moneda de su Majestad», que se transporta en «carros llenos de banderas reales» y que para evitar su falsificación y fraude, «habían de ser quemados... los que hacen moneda falsa».

El sistema fiscal de la época, también es objeto de un tratamiento cuasi-profesional en el *Quijote*, que divide a los ciudadanos en dos clases: los hidalgos y los pecheros, es decir, los no contribuyentes y los contribuyentes, sean ricos o pobres. Y cita, como impuestos vigentes, el pecho (el Impuesto actual sobre la Renta y el Patrimonio), la alcabala (el IVA de la época), el chapín de la Reina, la moneda forera, el portazgo y la barca, el impuesto de la lana, el servicio y el montazgo, etc. Fueren los impuestos directos o indirectos, fundamentalmente los «pechos» y las «alcabalas», Don Quijote participaba del carácter fiscalmente privilegiado de los hidalgos y caballeros, y «no estaba obligado a pagar nada, que así estaba escrito en los aranceles de la caballería andantesca».

Además de la referencia a la injusta distribución del «pecho», da cuenta Cervantes de que los impuestos indirectos podían ser también destructivos, como es el caso del pequeño ganadero que vende «con perdón sea dicho, cuatro puercos, que me llevaron de alcabalas y socaliñas poco menos de lo que ellos valían».

En relación al gasto público de los fondos obtenidos fiscalmente o recibidos en préstamo de «un Fúcar», reconoce Cervantes que dicho gasto público puede ser un grave error, citando como ejemplo clarificador y sorprendente, el de la pérdida de La Goleta, respecto a la cual, afirma que «fue particular

gracia y merced que el cielo hizo a España en permitir que se asolase aquella oficina y capa de maldades y aquella gomia o esponja y polilla de la infinidad de dineros que allí sin provecho se gastaban...».

PRECIOS Y SALARIOS DE LA ÉPOCA A TRAVÉS DEL *QUIJOTE*

Ambos conceptos constituyen una parte esencial de la microeconomía, y son también señalados en el *Quijote* como un elemento clave para conocer los problemas y las posibilidades vitales de su época. Ya no había que «estar a mercedes», sino que «se señale salario».

En múltiples ocasiones, se habla de «pagar la soldada», «la ración y quitación», el salario, los servicios prestados por meses, años «o por días como peones de albañil». Y también del cese voluntario del trabajador, renunciando al cobro del finiquito y la compensación salarial, «sin entrar en cuentas ni despedimientos con su señor, un día se desgarrase y se fuese a su casa». Y también, por primera vez en nuestra literatura, se sugiere la necesidad de las pensiones de jubilación o invalidez, que conceptúa Cervantes como pagas parciales a los soldados y a los esclavos que ya «son viejos y estropeados».

Hay también unas referencias concretas a los sueldos de la época: el criado cuidador de ovejas del labrador de Quintanar, ganaba «siete reales cada mes». Sanchica Panza ganaba «ocho maravedis horros» cada día, haciendo «puntos de randas». Y Sancho, cuando trabajaba para el padre de Sansón Carrasco, «dos ducados ganaba cada mes, amen de la comida». Y concierta con Don Quijote, una mejora salarial de dos reales más cada mes, diciendo además «que sería justo que se añadiesen seis reales más»... «que por todos serían treinta». Sancho sabe que el dinero es «el mejor cimient y zanja del mundo», y Don Quijote se cuestiona «si es que puede ser honrado el pobre».

Y también aparecen claras las grandes diferencias salariales de los trabajadores, muchos de ellos «atenidos a miserable salario», mientras que otros disfrutaban de «salarios... que caminaban a rienda suelta» y a los que Sancho como Gobernador de Barataria debería «poner tasa», como aconseja Don Quijote, quien combina y equilibra esta congelación salarial con la reducción de los precios de determinados productos de uso y consumo, «como el precio de todo calzado, principalmente de los zapatos, por parecerle que corría con exorbitancia».

Y respecto a los precios, hay precisamente alusiones variadas: por ejemplo, en la Villa y Corte, «el pan vale un real», y «la carne, la libra, a treinta maravedis». El precio de una bacía era de «un escudo» y la sangría practicada por un barbero-cirujano, medio real. Y el de unos libros editados en Barcelona, «a seis reales» cada uno. Respecto al costo de la vida, también nos da un dato clave: «la despensa diaria» de Sancho costaba 52 maravedís cuando vivía en su pueblo.

Y destaca diáfamanamente la moderna distinción entre el coste de un producto o de un servicio y su precio de mercado. Por ello, el ventero le pide a Don Quijote que al menos, le «pague el gasto que esta noche ha hecho en la venta, así de la paja y cebada de sus dos bestias, como de la cena y camas»,

cosa que no hizo nuestro caballero andante, que como tal no estaba obligado a pagar nada y por ello «se fue con el costo de una noche». Y para contabilizar adecuadamente tales costos, el ventero «tenía un libro donde asentaba la paja y cebada que daba». Y el sastre de Barataria pide a Sancho, como Gobernador, que exija a un cliente moroso el pago no del paño vendido, sino de su costo de fabricación o de «hechura».

Y la diferencia entre ambos precios, el de costo y el de venta, es el beneficio al que se puede renunciar en ocasiones, como hace Maese Pedro, cuando afirma «que yo moderaré el precio y con sola costa me dará por bien pagado».

EL COMERCIO Y LA JUSTICIA DISTRIBUTIVA

La distribución comercial de bienes y servicios, fundamentalmente de los agroalimentarios, es objeto también de significativas referencias y valoraciones en el *Quijote*. Ello es inevitable por parte de quien ha sido comisario de abastecimientos y transportes y cuya conciencia le dicta la democrática norma de que «para ganar la voluntad del pueblo que gobiernas, entre otras cosas, has de ... procurar la abundancia de los mantenimientos; que no hay cosa que más fatigue el corazón de los pobres que la hambre y la carestía».

Su primera condición, si no suficiente al menos necesaria, es la libertad de comercio, que el gobernador Sancho impone en la ínsula Barataria, estableciendo como ejemplo de ello en una ordenanza, que sus ciudadanos «pudiesen meter en ella vino de las partes que quisieren, con aditamento que declarasen el lugar de donde era, para ponerle el precio según su estimación, bondad y fama». Y prohíbe la actividad de los oligopolistas y especuladores comerciales, ordenando «que no hubiere regatones de los bastimentos en la república».

Se refiere también Cervantes al relevante papel de las ferias, las plazas y mercados, las lonjas, las tiendas..., donde las mercancías se pagan «de contado», «al fiado», «mediante préstamos» y «prendas»... y de las que a veces se expide una «cédula de recibo». Y el pago se puede realizar también mediante una «libranza» o «cédula de cambio». Por cierto, que el texto de «la libranza pollinesca», emitida por Don Quijote a favor de Sancho, responde con precisión a los requisitos mercantiles y documentarios de las recién nacidas letras de cambio: «esta primera de pollinos», «mando librar y pagar por otros tantos aquí recibidos de contado», «con su carta de pago», dando cuenta del lugar y de la fecha de emisión y firmándola para su validez con la firma y rúbrica correspondiente.

Y en algunos capítulos de nuestro Libro, Don Quijote se refiere a los sistemas de transporte de las mercancías de la época: mulas propias o «de alquiler», «recuas de jacas galicianas» y mulos de los «ricos arrieros de Arévalo», y de los de Galicia, naves genovesas que cargaban en Alicante «lana para Génova», etc., etc.

Y todo ello con una visión internacionalista, como una primera aproximación hacia la hoy llamada «globalización o mundialización de la economía», en la que los mercaderes toledanos «iban a comprar seda a

Murcia»; un mercader valenciano que a la sazón se hallaba en Argel, se trasladaba a Orán, «en la cual hay mucha contratación de higos pasos»; otro negociante hispano se decidía «a comprar allí en Argel una barca con achaque de hacerse mercader y tratante en Tetuán y en aquella costa» (en la que también tienen los genoveses «un portezuelo o casa en que se ejercitan en la pesquería»), asociándose nuestro comerciante con un moro tangerino «en la compañía de la barca y en la ganancia de las mercancías». Economía potencialmente abierta en que se importan y venden «alemanas toallas», y se reconoce que los mercaderes y bajeles de Francia actúan lucrativamente sin límites, «porque jamás se ve harta su codicia», aspecto en que también coincidían con las «inoportunidades de los negociantes» de España, «que a todas horas y a todos tiempos quieren que les escuchen y despachen», «atendiendo solo a su negocio».

Y, obviamente, se refiere también al comercio desde Sevilla con las Indias, que produce cuantiosas remesas de oro y plata para quien, practicando «el arte de la mercancía», opta por «el mar» como alternativa profesional y vital frente a la Iglesia y a la Casa Real, como uno de los hermanos del Cautivo, que escogió «el irse a las Indias, llevando empleada la hacienda que le cupiese».

El papel de los jueces y de los letrados y la aplicación del derecho y de las leyes a la economía y al comercio, por su parte y por parte de los políticos y administradores públicos, constituyen un elemento final decisivo, subrayado elocuentemente por Cervantes, «para poner en su punto la justicia distributiva y dar a cada uno lo que es suyo». Por ello, afirma Don Quijote que la ciencia de la caballería andante consistía también en «saber las leyes de la justicia distributiva y conmutativa, para dar a cada uno lo que es suyo y lo que le conviene».

CONCLUSIONES

Cuanto antecede abre la posibilidad y sugiere la conveniencia de analizar en profundidad las relaciones laborales, profesionales, comerciales, monetarias y fiscales descritas (y cuantificadas en un buen número de operaciones económicas) a lo largo y ancho del *Quijote*, lo que nos dará una visión realista de muchas peripecias e historias del *Quijote* y de sus personajes, tal y como fue leído y entendido por sus coetáneos.

Y ello, además de enriquecer nuestro conocimiento de las condiciones sociales y económicas de la época y de sus antecedentes históricos y desarrollos inmediatos, facilitaría su extrapolación a nuestros días, desde el maravedí de entonces, a la peseta de hoy y al euro de mañana.

Como hombre que «trata negocios», puede afirmarse con toda seguridad que Cervantes no es sólo un escritor literariamente revolucionario y radicalmente renovador del modo de novelar, ni es sólo un viejo soldado de la España imperial, que crea y recrea al final de su vida un personaje heroico, enamorado, aventurero y loco o «encantado» con intervalos de excepcional lucidez. Ni es tampoco únicamente un personaje ejemplar como síntesis equilibrada de «las armas y las letras» que caracteriza a muchos grandes

hombres del Renacimiento y del primer Barroco, y un profundo humanista en sus actitudes y creencias y en su crítica a determinados valores y tópicos vigentes en la sociedad de su tiempo.

Su singular complejidad humana y riqueza de experiencias profesionales, están presentes en el *Quijote*, en el que subyace escondido el Memorial de un auténtico arbitrista (o economista de la época) preocupado por manifestar su «razón de estado y modos de gobierno, enmendando este abuso y condenando aquél, reformando una costumbre y desterrando otra...» para la renovación de «la república». Su «arbitrio», dice el *Quijote* en una ocasión, «ni es imposible ni disparatado, sino el más fácil, el más justo y el más mañero y breve que puede caber en pensamiento de arbitraute alguno».

He basado esta interpretación personal de la obra maestra de nuestra literatura en una, a mi juicio, completa y cuidada selección de sus textos referidos al temario indicado, así como en el análisis de las peripecias cervantinas como hombre «que trata negocios» y de los documentos que las reflejan. Creo por ello que podríamos hablar con razón histórica de la *economía del Quijote*. Si mi aportación para ello resultara útil a los cervantistas, o al menos estimulante para su profundización y desarrollo por los investigadores e historiadores de las ciencias sociales y literarias, me sentiría felizmente influido por nuestro incomparable Miguel de Cervantes.

EL CAMPO DE MONTIEL Y DON QUIJOTE

Justiniano Rodríguez Castillo

Ciudad Real

INTRODUCCIÓN

Leyendo nuestro gran libro por excelencia, siendo natural del Campo de Montiel y por mi afición a la historia, me sucede, creo que como a casi todos, imaginar las andanzas de don Quijote por nuestra tierra. Que hasta ahora no haya trazada por el Campo de Montiel ninguna ruta completa de sus aventuras ha hecho que me atreva a enderezar dentro de mis fuerzas semejante entuerto, siguiendo la regla cartesiana de «buscar, no lo que otros han pensado, sino aquello de lo que podemos tener intuición clara y evidente o que podemos deducir con certeza; porque es así como la ciencia se adquiere».

Para ello he manejado la edición de Justo García Soriano y Justo García Morales, publicada por Editorial Aguilar en 1947. En ella leemos las siguientes referencias al Campo de Montiel:

Don Quijote de la Mancha, de quien opinión, por todos los habitantes del distrito del Campo de Montiel fue el más casto enamorado y el más valiente caballero que muchos años a esta parte se vio en aquellos contornos. (Prólogo, pág. 10).

Y comenzó a caminar por el antiguo y conocido Campo de Montiel y era verdad que por él caminaba. (Y-40).

Acertó don Quijote a tomar la misma derrota y camino, que él había tomado en su primer viaje, que fue por el Campo de Montiel. (VII-94).

Pisó por ella el uno y el otro lado de la gran sierra Negra y el famoso Campo de Montiel, hasta el herboso llano de Aranjuez. (LII-94).

Y pongan los ojos en las que están por venir, que desde ahora en el camino del Toboso comienzan, como las otras comenzaron en los Campos de Montiel (C-VII-P-818).

Parece clarísima la intención de Cervantes de que su héroe fuera el más famoso caballero, que anduviera y pisara el Campo de Montiel, por eso y tal vez imaginando lo que después sucedería, insiste machacona y reiteradamente en que así era, «y era verdad que por él caminaba».

Sorprende, sin embargo, que todos los autores trazan unas rutas de sus aventuras fuera, por no decir alejadas, del mismo y así se sorprendieron quienes por él trataron de buscar su huella, como Azorín, Jacacci y otros más.

Creo, muy en contra de lo admitido, que es en el Campo de Montiel donde mejor, más verosímil y de forma más completa y congruente las podemos ubicar, como en lo que sigue quiero demostrar sin pretensiones de exactitud, sino como hipótesis a estudiar y así tratar de fijar una ruta definitiva sin intereses espúreos tan frecuentes en este tema. Pues Campo de

Montiel sólo hay uno conocido y limitado; Don Quijote, también, sólo uno verdadero y la intención de Cervantes es clara al repetirnos hasta cinco veces que éste fue el escenario de sus aventuras, ¿qué mejor punto de partida para demostrar lo evidente?

He trazado la ruta partiendo de los puntos fijos que nos da Cervantes, distancias y direcciones dentro del Campo de Montiel y por los caminos habituales en aquella época. Así, de Puerto Lápice entran a Sierra Morena por el Llano, a tres cuartos de legua del lugar de la penitencia, y éste a ocho leguas de Almodóvar y a treinta del Toboso, regresando a su pueblo manchego lindante con el Campo de Montiel.

En la segunda parte van al Toboso, cueva de Montesinos y en dirección a Barcelona.

Leo la obra llanamente sin interpretar lo que Cervantes quiso decir ni las intenciones primarias o secundarias que muchos le suponen para que diga lo que no dijo pero sí lo que ellos quisieran.

He de advertir, como punto de partida, que Puerto Lápice no está en el camino de Toledo a Sevilla que se hacía por Orgaz-Malagón-Almodóvar (como los defensores de la ruta clásica quieren, y como entre otros nos lo aclara Quevedo en los relatos de sus viajes de Madrid a Torre de Juan Abad, ruta ésta que por entonces era la más habitual a Sevilla) sino en el camino por Barranco Hondo o Puerto de Montizón.

RUTAS ADMITIDAS

Edgar Agostini Banús¹, que se proclama en comunión intelectual en estos temas con Astrana Marín, Rodríguez Marín, González de Amezua, Vallejo, Lapesa, Menéndez Pidal, J. Terrero, Ángel Dotor, Entrambasaguas, Agradados y otros (y a quienes nos referiremos principalmente suponiendo que las mismas razones movieran a todos), nos aclara: «Insisto. Del tiempo de Cervantes yo no conozco más que tres fuentes de información relativas a los caminos de la Mancha, a saber: Los Repertorios de Villuga, los de Meneses y las Relaciones Topográficas Ordenadas por Felipe II. Agradeceré sinceramente cualquier indicación con que se me amplíe el número de fuentes de información, porque yo no conozco otras a pesar de haber conversado bastantes veces sobre este tema con las personas mejor informadas de España»². Vemos la escasez informativa y desde luego el desconocimiento del Campo de Montiel.

No conocen, él ni sus comunicantes científicos, otro camino de Castilla a Andalucía o Sevilla que el citado, por Almodóvar del Campo, y suponen, con buena lógica, que éste tuvo que ser el seguido por don Quijote a Sierra Morena y en ello basan toda su argumentación posterior.

Nos dice igualmente de Cervantes, «y como la geografía la conocía tan

¹ *Reacciones manchegas ante los problemas cervantinos*. Instituto de Estudios Manchegos, Ciudad Real, 1962.

² Id.

bien, hay que admitir en todos estos contrasentidos, una deliberación bien planeada»³. «Hoy día todo el mundo está de acuerdo en la inverosimilitud del recorrido Puerto Lápice-Sierra Morena..., sin posibilidad material de enlazar rigurosamente unos parajes con otros»⁴.

Pues bien, quiero demostrar, a la luz de otros conocimientos no nuevos, que sí hay posibilidad de enlazar todas las aventuras, que Cervantes no incurrió en contrasentidos geográficos ni deliberaciones exotéricas, sino que sí había y conocía otras vías de comunicación, aunque no cite expresamente rutas o lugares, salvo excepciones como la Cueva de Montesinos, y si cita alguno lo hace estando lejos del mismo como Peralbillo, Miguelturra, El Viso, Almodóvar y otros.

El otro paso conocido de Sierra Morena es el de Despeñaperros, antes del Muradal, y del cual sabemos, con documentación actual y conservada, que sólo empezó a ser funcional en cuanto a comunicaciones rodadas a partir de 1772, para unir la metrópoli a los puertos de embarque de América.

EL CAMPO DE MONTIEL COMO NUDO DE CAMINOS

Esta región, al estar alejada de los principales centros culturales y vías de comunicación, ha sido siempre mal conocida y poco estudiada y, consiguientemente, nunca entró en las posibles rutas por desconocimiento de quienes las trazaron, situación que parece corregirse con modernos estudios y datos, algunos de los cuales expondré, pues van siendo numerosos y sería pesada la enumeración exhaustiva.

No obstante, todavía resulta desconocido el paso de Sierra Morena más corto y más llano de Andalucía a Castilla y Levante por Barranco Hondo, Puerto de San Estaban o «Saltus Castulonensis» de los romanos y que ya Madoz cita por este nombre II-P-286 y el rey Sancho IV llama Puerto Montizón⁵. Es tan rica su historia y tan abundantes los datos, que sorprende su desconocimiento e inadvertencia pero trataremos, en nuestra medida, de remediar tal agravio totalmente inmerecido.

Punto central del Campo de Montiel, y más en el caso que nos ocupa, es la ciudad de Mentesa o Mentissa, de donde don Antonio Blázquez hace derivar la palabra árabe Manxa, pues según Casiri se llamaba anteriormente Manchessa, coincidiendo los límites de la misma con lo que había sido obispado de Mentesa⁶. Esta ciudad que ya Ptolomeo sitúa en latitud y longitud correctamente, está en plena Vía Augusta, que la atraviesa de norte a sur; igualmente, pero de este a oeste, la vía 29 de los itinerarios de Antonino, que se correspondería con las actuales carreteras de Badajoz-Ciudad Real-

³ *Breve estudio del tiempo y del espacio en el Quijote*. Instituto de Estudios Manchegos, Ciudad Real, 1958, pág. 8.

⁴ Id. Nota 1.

⁵ Mercado Ejea, pág. 380.

⁶ Id., págs. 108-169.

Murcia; y de ella parte la vía 30 que la uniría a Toledo por las lagunas de Ruidera, Argamasilla. También partiendo de este puerto encontramos el camino de carros de Andalucía, o carretera vieja de Andalucía como la llama Madoz. Este era el camino de toda Castilla la Mancha a la Chancillería de Granada desde 1587 a 1854, y donde los hijosdalgos debían obtener su carta ejecutoria para seguir manteniendo sus privilegios.

Tenemos de este modo los caminos y encrucijadas, por las que nuestro héroe buscaba sus aventuras, más importantes de la zona; caminos todos ellos perfectamente documentados hoy y con abundante bibliografía.

Creo así suficientemente probada la existencia del paso de Sierra Morena más importante en aquella época.

EL CAMPO DE MONTIEL Y CERVANTES

Sabemos que Cervantes, ya casado en Esquivias, desempeñaba diversas funciones administrativas como recaudador de alcabalas y tercias Reales, comisario de diezmos y salitres, proveedor de la Armada Invencible, etc. En las provincias de Málaga, Granada, Jaén y Córdoba, entre los años 1596 a 1600, debió pasar este camino infinidad de veces, y en aquellos largos y lentos viajes conocer en ventas y paradas el río humano que por él circulaba y donde el único pasatiempo sería oír o contar los más dispares relatos, y demuestra un perfecto conocimiento del mismo como veremos.

Documentalmente consta que el 26 de enero de 1594 recauda quince fanegas y media de trigo y cinco de cebada en Villamanrique, y que tanto él como sus hermanos y hermanas estuvieron al servicio del marqués de Santa Cruz en las Terceras, finca entre Valdepeñas y Cózar y por entonces propiedad del marqués de Santa Cruz y cuyo nombre tal vez tenga relación con la conquista de éste de las Azores o Terceras⁷.

Parece, según algunos autores⁸, que el *Quijote* comenzó a escribirse entre 1597-1598, coincidiendo así con estos viajes por la región que tanto cita y tan bien conoce; sitúa la Mancha donde está, al norte del Campo de Montiel, distingue la Mancha de Aragón, la de Albacete y aclara la pertenencia de siete lagunas al Rey y dos a la Orden de San Juan; habla de la ermita de San Pedro, con su casa aneja, ya citada, en un deslinde del término de Alcaraz en el siglo XIV y que todavía existe así; Cueva de Montesinos, etc.

Cita costumbres de la misma, el romance de Rochafriada, el baile de las espadas, CXIX, pág. 939; curar heridas con romero masticado, tan abundante en la zona, C, pág. 139; mantear perros por carnestolendas, CXVII, pág. 207; la caza con perdigón, manso y hurón atrevido que hacía don Diego Miranda, etc.

Unas palabras que, si no exclusivas de la región, todavía podemos oírlas en boca de nuestros mayores, tales como «majada», la «borrica del ato», «dornajo», «zaque», «zaleas», «arcaduz», «gamella», «garabato», «garran-

⁷ J. Leal Atienza, págs. 180 y 230.

⁸ E. Agostini Banús, *Breve estudio del tiempo y el espacio en el Quijote*, pág. 4.

cho», «terciar», «pergeñar», «mozo» (como criado) y otras más.

También algunos apellidos como Tenorio, Palomeque, Saavedra, son corrientes aquí; sin entrar en la presencia de un hermano suyo en la zona, como quiere algún autor.

Sin pretender que Cervantes hiciera una descripción de la región más que una novela, sin pretensiones de exactitud imposible, no me parece descabellado pensar que cualquier autor plasme en su obra la realidad que conoce, aunque novelada, y menos si él mismo insiste claramente en el lugar donde se desarrolla la obra.

También Mateo Alemán hace seguir a su Guzmán de Alfarache (que Cervantes cita en *La ilustre fregona* p. 399) la misma ruta que él había hecho anteriormente⁹; Vicente Espinel hace andar al Escudero Marcos de Obregón por la misma ruta que había hecho él¹⁰. Nos dicen Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo¹¹, «de este modo Cervantes, magistralmente une admiración a verosimilitud, tal y como pedían los teóricos y los lectores del siglo XVII; y ya también el autor expresa su repulsa por los Libros de Caballerías con aventuras y descripciones fantásticas y fuera de lo real». Por boca del Canónigo nos dice Cervantes: «tras una razonable crítica de los libros de Caballerías, concluye que los autores de estos textos, huyen de la verosimilitud y de la imitación, en que consiste la perfección de lo que se escribe.» XLVIII. p. 670.

Juan Bautista de Avallé-Arce, nos dice de Cervantes: «El narrador retiene y oculta información capital para el lector... engaña al lector a sabiendas y a conciencia» y por ello le llama «narrador infidente»¹², siendo precisamente por ello el creador de la novela, en contra de lo que dicen los ingleses, que atribuyen el invento del «unreliable narrator» a Henry James en 1916. Pero nunca confunde ni tergiversa datos, sólo no los cita o dice no acordarse. Es innovador «porque en la época de Cervantes, donde toda narración y obra literaria descansaba... en la confianza absoluta entre narrador y oyente... según la verosimilitud aristotélica en que se escribía en la Europa humanística de Cervantes; inventando así la novela moderna»¹³.

Manuel Fernández Nieto en representación de D. Joaquín de Entrambasaguas dice que los detalles minuciosos de la comida y bebida, no son irrelevantes para Cervantes, sino que pretenden dar realismo a la novela¹⁴. Suponemos que también son importantes los datos y detalles geográficos. Insiste incluso Cervantes en sus obras teatrales en representarlas de uno u otro modo o con uno u otro decorado porque así lo exige la historia o el lugar¹⁵.

Para deducir dentro del Campo de Montiel la ruta seguida, sólo podemos

⁹ Isado Jiménez, P. *Cuadernos de Estudios Manchegos*, pág. 36.

¹⁰ Id. anterior, pág. 49.

¹¹ *Novelas ejemplares*, pág. 28.

¹² *Cervantistas en La Mancha*, pág. 35.

¹³ Id. anterior, pág. 39.

¹⁴ Id. anterior, pág. 57.

¹⁵ Pedro de Urdemalas, pág. 179.

hacerlo por las distancias y tiempos que nos da, pues en lugares que no conoce o ya fuera del mismo, no las precisa del mismo modo o simplemente no las da.

Es también indicativo que D. Antonio Enríquez Gómez, hijo de conversos granadinos asentados en la Mancha, como muchos más, haga pasar a su pícaro «Don Gregorio Guadaña» por el Puerto de San Esteban y por la misma ruta casi que la que proponemos para el *Quijote*¹⁶. Citándolo como paso habitual de Sevilla a Madrid. En todas sus obras y de casi todos los lugares citados, distancias y tiempos, se ha comprobado su exactitud y veracidad. ¿Por qué no habría de ser lo mismo en el *Quijote*?

Cervantes nos describe en el *Quijote* el caso clínico de paranoia de su héroe tan completo y perfecto que es la referencia en los manuales de psiquiatría. Pero tan completo que no podía corresponder a una sola persona como algunos quieren, porque es raro que se dé tan puro en alguien, y es opinión avalada por varios psiquiatras que debió extraer esa pureza clínica de diversos casos conocidos directamente¹⁷, pues la descripción que nos hace de la monomanía o paranoia de Don Quijote en la segunda parte, al principio del capítulo XLIII, es para su época simplemente genial. Es opinión común en críticos y médicos la imposibilidad de esta descripción digamos clínica de la paranoia de don Quijote basándose en la observación de un solo caso. Por estos caminos transitaban, como hemos dicho, los hidalgos de toda Castilla en busca de su ejecutoria que los acreditase como tales y mantuviera sus privilegios anteriores, que terminada la guerra con los musulmanes ya no tenían razón de ser, situación que los empobrecía, y para no aceptar esta realidad construirían delirios mentales como limpiar Sierra Morena de bandoleros. Sería don Quijote el prototipo de todos ellos y tal vez por eso no le adjudicó patria conocida, pues podría ser cualquiera de los que había conocido. No sólo no hay nada que impida o estorbe esta hipótesis, muy al contrario y como iremos viendo, encajan en ella como un guante todas las jornadas a los treinta o cuarenta kilómetros que normalmente se hacían en aquel tiempo; no hacemos pasar carruajes por caminos de pezuña ni a Rocinante saltar 120 kilómetros en una tarde como quieren algunos por ajustar la geografía al *Quijote* y no al contrario, es en cambio toda ella continua, sin lagunas y explicable sin recurrir a esoterismos o segundas intenciones del autor.

EL CAMPO DE MONTIEL Y DON QUIJOTE

Vamos a correr camino con nuestro héroe y comprobar si lo antedicho encaja y se ajusta, hasta donde se podría exigir, al marco y geografía que proponemos:

Salidos la segunda vez de «Argamasilla» (así lo supongo porque es

¹⁶ Id. anterior, págs. 62 y 85.

¹⁷ C. Varo. *Génesis y evolución del Quijote*. Edit. Alcalá, 1968, págs. 72 y 80.

Argamasilla de los pocos pueblos manchegos de la Orden de San Juan, cuyo límite con la de Santiago —Campo de Montiel— pasaba casi por el borde del poblado, y así, nada más salir de su casa, ya estaban en el Campo de Montiel) van buscando la ruta de Puerto Lápice «porque allí, decía don Quijote, no era posible dejar de hallarse muchas y diversas aventuras, por ser lugar muy pasajero» VIII, pág. 102, y propicio. Lo avistan a las 15 horas del día 18 de agosto, según J. Terrero¹⁸ y se encuentran de frente a los viajeros que van a Sevilla, ocurre la refriega con el Vizcaíno y vencido éste, les ruega que vuelvan al Toboso a presentarse a Dulcinea, VIII, págs. 107-109. Es decir, al norte.

Estaban, por tanto, al sur de Puerto Lápice, y dice Sancho: «mire vuestra merced que por todos estos caminos no andan hombres armados, sino arrieros y carreteros. Porque no habremos estado dos horas por estas encrucijadas...», X, pág. 128; y le contesta don Quijote: «Advertid hermano Sancho que ésta aventura y las a ésta semejantes no son aventuras de ínsulas, sino de encrucijadas...», X, pág. 123. Parece claro que buscaban encrucijadas de caminos.

Temeroso Sancho, como de costumbre, aconseja: «paréceme, señor, que sería acertado irnos a retraer a alguna iglesia», X, pág. 124; y se retraen a un bosque que allí junto estaba. O sea, que sin llegar a Puerto Lápice, cambian de rumbo hacia el sur y esa noche duermen en descampado, por no haber llegado a ningún pueblo, en la majada de los pastores donde le curan la oreja a don Quijote con romero, sal y saliva, XI, pág. 139.

La aventura del Vizcaíno podríamos situarla al norte de Villarta de San Juan, la majada alrededor de Manzanares o Membrilla, encontrándonos así en el camino que en 1624 hizo Felipe IV a Andalucía perfectamente documentado¹⁹. Sabemos que el rey pernoctó en Madridejos, Membrilla, Torre de Juan Abad y Santisteban del Puerto, es decir, que de Membrilla a Torre de Juan Abad hay una jornada y vemos por el relato de Quevedo que Puerto Lápice está en el camino a Sevilla por Barranco Hondo; haciéndose el otro por Orgaz—Malagón—Ciudad Real—Almodóvar, no habiendo nada que nos diga o indique un cambio de caminos.

Al día siguiente madrugan para presenciar el entierro de Grisóstomo, XIII, pág. 149; y en el camino se encuentran con Vivaldo que, desviado de su camino a Sevilla con la misma intención, los invita a acompañarlo; «le rogaron que se viniese con ellos a Sevilla» y don Quijote les contesta «que por entonces no quería ni debía ir a Sevilla, hasta que hubiese despejado todas aquellas sierras de ladrones y malandrines, de quien era fama que todas estaban llenas y determinó de ir a buscar a la pastora Marcela», XIV, pág. 174.

El entierro pudo ser al norte de San Carlos del Valle, en la sierra de Alhambra y efectivamente un poco desviado del camino habitual citado.

Terminado el entierro salen en pos de la pastora Marcela por las faldas

¹⁸ J. Terrero, pág. 13, *Epistolario de Don Francisco de Quevedo*, de Astrana Marín.

¹⁹ MOPMA, pág. 72.

de la sierra «y habiendo andado más de dos horas por él... vinieron a parar a un prado lleno de fresca yerba, junto al cual corría un arroyo apacible y fresco... que convidó y forzó a pasar allí las horas de la siesta», XV, pág. 174. En efecto, como a dos horas de donde suponemos fue el entierro, se encuentra el Puerto de Vallehermoso, lugar por donde el río Azuer cruza la sierra de Alhambra y pasa el camino de Toledo a Granada, como nos dicen las Relaciones Topográficas, por una puente de cal y canto; y del cual dice Cosme de Médicis en 1668 que «pasaron una bellísima agua llamada Azuer»²⁰. Era, pues, el lugar ideal para sestar a la sombra mientras pastaban los animales la yerba de su ribera, por lo que los Yangüeses también tenían sus animales sueltos, lo que motivó, por el rijo Rocinante, el apaleamiento y huida del maltrecho don Quijote, XV, págs. 175 y 176.

Después del apaleamiento de D. Quijote por los Yangüeses, Sancho acomoda a D. Quijote sobre el asno y «puso de reata a Rocinante, y llevando al asno del cabestro, se encaminó poco más o menos, hacia donde le pareció que podía estar el camino real... y aún no hubo andado otra pequeña legua, cuando le deparó el camino, en el cual descubrió una venta», XV, pág. 185; pues bien uno de los caminos hacia el sur que parte de Vallehermoso, se cruza perpendicular con otro que para nuestra sorpresa se llama en el M. T. N. hoja 813; «Camino Real de la Plata», nombre que ratifica la teoría del camino este-oeste por donde se llevaría a embarcar a Cartagena la plata del Valle de Alcudia, pues extraña de otro modo el nombre en esta tierra. Es un camino antiguo, pues limita términos municipales, y protegido por castillos como el de Alcubillas, Peñaflor, Fuenllana y Montiel, en esta zona.

En esta intercesión hay una casa de labranza conocida con el nombre actual de casa del Capitán, con arquitectura y trazas de venta, situación estratégica, y que bien pudo ser donde los arrieros de Córdoba, Sevilla y Segovia mantearon a Sancho «como perro por Carnestolendas», XVII, pág. 207.

Manteados Sancho, salen de la venta sin rumbo explícito, supongo que siguiendo hacia el Este el citado camino de la Plata, donde está la Venta, y después del alanceamiento de los ganados y pérdida de muelas de don Quijote, dice éste: «sube amigo, y guía; que yo te seguiré al paso que quisieras. Hízolo así Sancho y encaminándose hacia donde le pareció que podía hallar acogimiento, sin salir del camino real, que por allí iba muy seguido», XVIII, pág. 224.

Si hubiesen seguido en dirección sur, esa noche habrían llegado a Sierra Morena, siendo más verosímil pensar que habrían cambiado el rumbo hacia el este, por el citado camino a Cartagena paralelo al río Jabalón pasando por Villanueva de los Infantes y Montiel; atravesando el término de Villahermosa donde sucedería el lance de los carneros, que en este tiempo de la siega, como anteriormente había dicho Sancho, no podían ser transhumantes como algunos quieren, porque en estas fechas (estamos en agosto) los ganados ya estaban en los pastos de verano, principalmente rastrojeras y por tanto muy polvorientos.

²⁰ Corchado Soriano, pág. 57.

Conocemos por las Relaciones Topográficas el gran censo ganadero de este pueblo, con 30.000 cabezas de ganado censadas en 1575, tradición que se mantiene hasta nuestros días.

Si suponemos bien y caminaban hacia el nacimiento del río Jabalón, llegaron a la vía Augusta, de la cual el mojón o hito de los términos de Montiel, Albaladejo y Villanueva de la Fuente podría ser un miliario; y en efecto, es por aquí tan recta y seguida que en imágenes por satélite se aprecia su trazado mucho mejor que el de las actuales carreteras.

«Caminaban creyendo Sancho que pues aquel camino era real, a una o dos leguas... hallaría en él alguna venta... vieron que por el mismo camino que iban, venían hacia ellos gran multitud de lumbres...», XIX, pág. 225; irían camino de Villanueva de la Fuente, al norte, donde todavía uno de sus barrios se llama de la venta, y muy probablemente encontrarían la venta de los Santos, en plena Vía Augusta.

Doscientos metros al este del pueblo nace el río del mismo nombre, magnífico abrevadero para los ganados trashumantes que se desviaban desde el camino real antes de llegar al pueblo y «entre dos montañuelas precisamente», CIX, pág. 235. Aguas abajo y a unos trescientos metros, hay dos molinos harineros y dos fábricas de tejidos con sus correspondientes batanes donde tratar los paños. Subiendo aguas arriba por el «camino de derecha mano», no hay otro, se llega al nacimiento del río y para coger de nuevo el camino real, se cruza la carretera de Cartagena «con esto volvieron al camino real» «y torciendo el camino a la derecha mano, dieron en otro como el que habían llevado el día de antes», XXI, págs. 257 y 265 (ver croquis).

Consta en el A. M. de Alcaraz que en 1476 «pasaron por el contadero de Villanueva 140.796 cabezas de ganado ovino»²¹, se documenta una cárcel de mujeres moras en 1249²² y todavía el Madoz la cita²³; con un batán con su industria textil en 1249 y 1689²⁴, industria que ha pervivido hasta nuestros días. Igualmente hay constancia de la destrucción de sus murallas en el 1475²⁵ por lo que ya C. Plinio y Tito Livio nos hablaban del «oppidum» de Mentesa, es decir, ciudad amurallada²⁶.

Retomando el camino, se encuentran nuestros héroes con los frailes en la dirección norte que suponemos, pues parece que se trataba del traslado de los restos mortales de San Juan de la Cruz desde Úbeda a Segovia, hecho que para E. Agostini ocurrió en 1593. Sin llegar a la venta nuestros héroes descienden, «y a poco trecho que caminaban por entre dos montañuelas», XX, pág. 235, llegan al prado donde después de cenar les aterra el ruido de los batanes. «Digo que oyeron que daban unos golpes a compás, con un cierto crujir de hierros y cadenas, acompañados del furioso estruendo del agua», CXX P-236. O sea, que no sólo eran golpes acompasados del batán, sino otros más

²¹ A. Pretel Marín, id., nota 18.

²² Joaquín Mercado Egea.

²³ Madoz, *Villanueva de la Fuente*, pág. 454.

²⁴ A. Pretel Marín, *Visitas de la Orden de Santiago*. Joaquín Mercado Egea. Madoz, pág. 454.

²⁵ Aurelio Pretel Marín, *Una ciudad castellana...* pág. 166.

²⁶ Tito Livio, I 26.17; Antonio García Bellido. P. Mela, pág. 124.

que pueden corresponder a molinos de piedra, lavaderos de lana, cardas, saltos de agua, y otros provenientes de las instalaciones que hemos dicho.

Entre las funciones de Cervantes estaba la de vigilar la molienda de trigo para la Armada Invencible, estos molinos eran de los mejores de la zona y posiblemente Cervantes conocería el ruido que aquí se originaba.

Por miedo o por frío tiene Sancho los «retortijones» que hacen decir a don Quijote, «que ahora más que nunca hueles, y no a ámbar» C. XX p. 246 y 247. Estamos a 1.005 metros de altitud, clima extremado, mañanas muy frías y, por tanto, propiciadoras de «retortijones» semejantes.

Aclarado el ruido que los asustó la noche anterior, continúan su caminar por el camino de su derecha mano hacia el camino real donde se encuentran con el barbero, XXI, págs. 265 y 259, que iba a trabajar muy de mañana a una pequeña aldea que podría ser Cañamares o Povedilla, ambas distantes como 6 o 7 kilómetros y llamada la segunda por entonces La Povedilla.

Conquistado el yelmo de Mambrino, «almorzaron de las sobras del real... y bebieron agua del arroyo de los batanes», XXI, pág. 265. Caminaban, pues, al norte y más tarde Sancho comenta que se gana poco con «estas aventuras... por estos desiertos y encrucijadas». Encrucijada ya hemos visto que lo era, y desierto también Quevedo años después la llamaría.

Se encuentran más adelante con los Galeotes, XXII, pág. 279, que suponemos irían de la cárcel de Toledo (cárcel de la región de los condenados a galeras) a un puerto mediterráneo que sería Cartagena. Así nos lo dice Cervantes en el *Licenciado Vidriera*, pág. 304, y en el *Coloquio de los perros*, pág. 597. Habrían dormido en algún lugar más seguro que una venta, probablemente una cárcel, e irían por el camino más corto, dándose la circunstancia de que Villanueva está en la línea recta ideal que une Toledo a Cartagena.

Uno de los galeotes, Ginés de Pasamonte o Ginesillo de la Parapilla, nos dice: «Ginés me llamo y no Ginesillo, Pasamonte es mi alcuernia y no Parapilla como voacé dice», XXII, pág. 279; pues por qué no de la Povedilla, ya que, además, volveremos a verlo siempre alrededor de estos pueblos.

Estamos a 34 kilómetros de Sierra Morena, son las diez de la mañana, XXII, pág. 287, «que aún no son las diez del día», nos dice Ginés. Sancho preocupado justamente de las consecuencias que traería la liberación de los condenados, y temiendo a la Santa Hermandad, que acertadamente supuso que los perseguiría, aconseja a don Quijote esconderse en Sierra Morena, refugio secular de malhechores, y de lo que ya Petronio en el *Satiricón* y Polión en su *Epistolario Ciceroniano*, entre otros, nos dan noticia²⁷.

Quieren esconderse en la sierra y salir de la misma por otro lugar alejado de donde los buscan para volver a su pueblo, llegan a ella de noche, XXIII, pág. 290, «se entraron por una parte de Sierra Morena que allí junto estaba, llevando Sancho intención de atravesarla toda e ir a salir al Viso o a Almodóvar del Campo y esconderse algunos días por aquellas asperezas, por no ser hallados si la Santa Hermandad los buscase».

No dicen por dónde entran, pero si pensaban, atravesándola, salir (que no entrar) por lugar alejado, debemos suponer que entraron largo del Viso y

²⁷ MOPMA, págs. 161 y ss.

de Almodóvar, y el puerto más alejado de ambos es el puerto que estamos tratando, no habiendo ningún motivo que nos haga pensar otra cosa. Nos está diciendo Cervantes por dónde llegan a Sierra Morena, aunque no lo nombre, y en cambio, si cita otros, es porque no pasan por allí.

En esta dirección este-oeste, es decir, desde Barranco Hondo hacia el Viso y equidistante de ambos, se encuentra la sierra del Cambrón, como a unos tres cuartos de legua de la entrada, y donde suponen algunos autores que don Quijote hizo la penitencia por su dama Dulcinea, a unas ocho leguas de Almodóvar y treinta del Toboso, XXIII, pág. 305, «a la villa de Almodóvar que está de aquí a ocho leguas».

Llevando Sancho la carta a Dulcinea, ya en el camino real, que sería por el que habían llegado, y buscando el del Toboso (supongo que ahora iría a dicha Venta por el camino más corto, y si lo buscaba era porque no era el mismo que habían traído, por Torre de Juan Abad y Cózar, todavía llamado en el M. N. T. camino de carros de Andalucía) llega a la venta del manteo «otro día a la hora de comer», XXXVI, págs. 348 y 349. «En saliendo al camino real, se puso a buscar el del Toboso, y otro día llegó a la venta donde le había sucedido la desgracia de la manta... por ser la hora de comer.» Lo que nos hace suponer que esa noche durmió probablemente en Venta Nueva, antes del Villar, perteneciente por entonces al Duque de Feria, donde también pernoctó Cosme de Médicis, perfectamente descrita y documentada por Corchado Soriano²⁸ y donde se cobraban los derechos de «roda», es decir, se cobraba a los carruajes, del mismo modo que se cobraba peaje a los peatones o animales sin carro en los caminos de herradura.

Esta venta, hoy casa de labor, está en plena Vía Augusta, antes de entrar en Sierra Morena. A ella confluyen varios caminos reales antes de cruzarla, uno de ellos el citado camino de carros de Andalucía. Curiosamente al terreno circundante todavía se le sigue llamando «el llano» y conserva una cocina peculiar posiblemente de la época. Estamos a unos 20 kilómetros o media jornada de la que suponemos venta del manteo de Sancho.

Llevando la carta se encuentra Sancho en la venta que lo mantearon con el Cura y el Barbero que iban en busca de don Quijote, y a mediodía se vuelve con ellos a buscarlo, debieron dormir nuevamente en la citada venta Nueva, pues llegaron otro día a las tres de la tarde a las señales de retama que había dejado Sancho, XXVII, págs. 356 y 369; hallando a don Quijote como a unos tres cuartos de legua en el lugar de su penitencia, XXIX, pág. 402.

Ya todos de vuelta a su pueblo, se adelantaron el Cura y el Barbero por ir a pie y más deprisa, y esperan a los demás en «el llano», XXIX, pág. 407. Redacción sorprendente, pues «el», como artículo determinado, no se refiere a cualquier llano, sino a uno concreto, nombre que difícilmente encontraremos en otro lugar y en estas circunstancias. Debieron dormir otra vez en Venta Nueva, pues no llegan a la del manteo de Sancho «que estaría como a dos leguas», hasta otro día a la hora de comer, XXIX, pág. 409. En el camino dice don Quijote a Sancho: «que me parece que fuiste y viniste por los aires,

²⁸ Corchado Soriano, pág. 182.

pues poco más de tres días has tardado en venir desde aquí al Toboso, habiendo de aquí a allá más de treinta leguas», XXXI, pag. 429; distancia real poco más o menos del Toboso al lugar que describo.

Subiendo de Sierra Morena, dice también el Cura a la princesa Micomicona: «si es así, si vais al reino de Micomicón, y embarcáis en Cartagena, por mitad de mi pueblo hemos de pasar, y allí tomará vuestra merced la derrota de Cartagena», XXIX, pág. 409. Es decir, que el Cura era de un pueblo situado en el cruce del camino que llevaban hacia el norte con el citado camino Mérida-Cartagena o camino real de la Plata.

De la venta del manto de Sancho al pueblo de don Quijote, nos dice el Cura, «no está más de dos jornadas de aquí», XXXVII, pág. 523, lo mismo que habían tardado en venir; y como llegan a su pueblo seis días después, suponemos que Cervantes cambió el camino para prolongar su relato, como así lo creen diversos autores.

En contra de su primera intención, y posiblemente por la intervención de los distintos personajes, el Cura y el Barbero, vuelven a salir de Sierra Morena por el mismo sitio que habían entrado, y como Sancho se temía, allí les esperaba la Santa Hermandad; si bien, por intercesión de sus acompañantes, no los prenden, XLV, pág. 641, «traía un mandamiento contra don Quijote, a quien la Santa Hermandad había mandado prender, por la libertad que dio a los Galeotes».

Emprenden el camino con Don Quijote encerrado en una jaula de madera, en un carro de bueyes que por allí acertó a pasar, y en efecto en esta dirección pasaban muchos carros vacíos después de haber llevado la madera de la Sierra de Alcaraz a toda la Mancha y Campo de Calatrava.

Explicaríamos la mayor tardanza si suponemos que optaron por el camino a Toledo desde Villanueva-Cañamares-Ruidera-Argamasilla, para lo cual hacen hasta dos leguas, XLVII, págs. 661 y 662 en esta dirección y paran en un valle para que pasten los bueyes. En el camino los alcanzan hasta seis o siete hombres, servidores de un canónigo de Toledo que venía con ellos: «Vio que a sus espaldas venían hasta seis o siete hombres a caballo... deseosos de llegar presto a sestear a la venta que menos de una legua por allí parecía» (id). Sin embargo, el canónigo envía a por viandas a la venta para comer con tan extravagante comitiva. Se acomodan y comienzan a comer, llegando a ellos un cabrero que les relata sus desgraciados amores, después de haberlo tranquilizado con «darle con la punta del cuchillo los lomos de un conejo fiambre» y un trago de vino, CL, pág. 701 comida, bebida y costumbre normal en esta región.

Si el lugar de la comida fue como supongo «debajo del recuesto», LII, pág. 714, de la ermita de la Virgen de los Desamparados, coincidirán las siguientes circunstancias: Un pueblo tres kilómetros al norte de donde trajeron la comida, de donde sería el Cura y de donde traerían a la Virgen en rogativas, por eso el Cura conoció a otro que venía en la procesión, LII, pág. 716. Un cortijo todavía llamado de los Canónigos²⁹ de donde vendría

²⁹ Hervás Buendía, pág. 77.

éste, dos kilómetros al sur; y una aldea pequeña y rica, como a tres leguas al sur, con un enorme y centenario álamo en la plaza donde Vicente de la Rocha contaba sus aventuras, también como todavía hoy se sigue haciendo. «Sentábase en un poyo que debajo de un gran álamo está en nuestra plaza», LI, pág. 705, y que no puede ser otro que el pueblo de Albaladejo. Ya nos dice Luis Ceballos³⁰ la costumbre de Cervantes y de la Mancha de llamar álamo al hoy llamado olmo negro, que es el que hay en dicha plaza.

De aquí se despiden todos, llegando don Quijote a su pueblo el día tres de septiembre, domingo, y terminando la segunda salida.

En la segunda parte y tercera salida de don Quijote, reitera Cervantes por quinta vez que «comienzan las nuevas aventuras camino del Toboso, como las otras comenzaron en los Campos de Montiel», CVIII, pág. 818. Parece que quisiera dejar constancia de que así era, pues incluso puede ser la única vez que en sus obras insiste tanto en un dato geográfico, tal vez suponiendo lo que después ha pasado, que ninguna ruta de las trazadas coincide, y que nadie hasta la fecha se ha puesto de acuerdo en este punto.

Comienzan con una visita a Dulcinea para recibir sus bendiciones para las nuevas aventuras y ofrecerle la gloria que en las mismas esperaba alcanzar en las justas de Zaragoza, a donde se dirigen. Hasta después de la aventura del Caballero del Bosque, Cervantes no da distancias ni métricas ni temporales y debemos suponer que vuelven desde el Toboso al sur porque luego aparecen en la cueva de Montesinos.

En esta zona tenemos la carretera 450 de Mérida a Valencia, o bien a Zaragoza por Lezuza, pasa por Manzanares—Membrilla—La Solana—Alhambra—Ruidera—Ossa de Montiel, cruzándose en la ermita de San Pedro con el citado camino Villanueva-Toledo.

Hasta que no se encuentran con los comediantes que iban de una aldea a otra que «por estar tan cerca y escusar el trabajo de desnudarnos y volvernos a vestir, nos vamos vestidos con los mismos vestidos que representamos», CXI, pág. 851, no empieza otra vez a dar distancias, y en la ruta que suponemos se trataría de Manzanares y Membrilla, distantes dos kilómetros.

Vencido el Caballero del Bosque, y otra vez de camino, se encuentran a don Diego Miranda que les dice: «soy un hidalgo natural de un lugar donde iremos a comer hoy...», vestido con un gabán de paño fino verde jironado, XVI, págs. 904 y 899, es decir, el Caballero del Verde Gabán. La distancia a su pueblo debía ser de unos 15 o 20 kilómetros, o media jornada, distancia, en el mismo camino, a La Solana, donde se encuentran con un carruaje que traía «dos bravos leones enjaulados que el general de Orán envía a la Corte», XVII, pág. 913. También debemos suponer que procedentes de un puerto mediterráneo iban camino de Toledo y la Corte en carruaje.

Después de la estancia en la casa del Caballero del Verde Gabán, expresa don Quijote su deseo de conocer la Cueva de Montesinos y a ella se dirigen por el mismo camino y dirección que habían traído, pues nada se dice en contra, y en el cual se encuentran con dos clérigos y dos labradores en la

³⁰ Luis Ceballos, *La Flora del Quijote*.

misma dirección que les invitan a ver la mejor boda de la Mancha: «si vuesa merced no lleva camino determinado... se venga con nosotros; verá una de las mejores bodas y más ricas que hasta el día de hoy se habrán celebrado en la Mancha», CXIX, pág. 938; con ellos se van y encuentran preparado para la boda entre otras cosas «danzas así de espadas como de cascabel menudo», XIX, pág. 939; danzas que trocando espadas por garrotes todavía se bailaban en Ossa de Montiel hace unos años y que ganaron un premio en Televisión hacia los años setenta; el pueblo o lugar de las bodas de Camacho, que tradicionalmente se sitúa por allí, pudo ser Alhambra, en la misma dirección y a unos dieciocho kilómetros de La Solana y donde parece que también se bailaba el baile de las espadas.

Nos dice que las bodas se celebraban en un prado cercano, no en el pueblo, y conociendo Alhambra, construida como castillo o fortaleza sobre un monte, nada más necesario que para hacer una celebración tan populosa tenerse que salir del pueblo a lugar más despejado.

A Camacho el rico, que no era del pueblo de la novia, hay quien lo identifica con algún hijo o pariente de Juan Pérez Cañuto, que poseía como diez molinos, una hacienda mayorazgo en Fuenllana por valor de 60.000 ducados y que donó el hospital de Santiago en Villanueva de los Infantes; y nada más lógico que cambiar, novelándolo, sobre todo después del fracaso de la boda, por el apellido Camacho.

Terminada la accidentada boda, e invitados por Basilio, lo acompañan a su pueblo, «aldea cercana», XXI, pág. 969; pueblo que bien podría ser Carrizosa, desviado ligeramente de este camino pero también en la misma dirección, y desde donde los acompaña el Primo a la Cueva de Montesinos, tardando un día en llegar a una aldea a dos leguas de la Cueva: «en estas y otras gustosas pláticas se les pasó aquel día, y a la noche se allegaron a una pequeña aldea, a donde el Primo dijo que desde allí a la cueva de Montesinos no había más de dos leguas», XXII, pág. 976. La aldea no podía ser otra que la de Ruidera, desde donde tardan otro medio día en llegar a la cueva, y «otro día a las dos de la tarde llegaron a la cueva», XXII, pág. 970. Así cuadran ambas distancias con la ruta que proponemos.

Contando don Quijote lo sucedido dentro de la cueva, habla del «puñal buido que debía ser del sevillano Ramón de Hoces», XXIII, pág. 985. Puñal buido es «acanalado o con estrías», y estrías tienen las hoces todavía usadas para segar la mies, y las que aún se fabrican y exportan a todo el mundo desde La Solana.

Nos dice, estando todavía en la cueva, «no lejos de aquí, está una ermita que tiene una habitación o pequeña casa», XXIV, pág. 1000, ermita y pequeña casa que todavía persisten en la de San Pedro y documentada en los A. de Alcaraz en el siglo XIV³¹. San Pedro es el patrón de Ossa de Montiel y la ermita está situada poco más o menos en el cruce de caminos Toledo-Cartagena y Mérida-Valencia o Zaragoza; y es allí donde se encuentran a un mozo que va de la Corte a Cartagena «hasta el embarcadero que dicen ha de

³¹ Citada por Pretel Marín, A., es un deslinde de la Orden de Santiago en el concejo de Alcaraz.

ser en Cartagena», XXIV, pág. 1004; y a otro que va con un macho cargado de lanzas y alabardas, que pensaba dormir en la venta que está a dos leguas más arriba de la ermita a donde llegan todos al anochecer, XXIV, pág. 1000, «dando varazos a un macho que venía cargado de lanzas y alabardas... en la venta que está más arriba de la ermita me pienso alojar esta noche... a la cual llegaron poco antes de anochecer.» Id.

Efectivamente, la ermita está en la depresión de las lagunas, y subiendo a dos leguas sólo encontramos un pueblo, Ossa de Montiel, que sería donde duermen aquella noche y donde Maese Pedro monta su retablo, distante cuatro leguas del pueblo del rebuzno a donde llevaban las lanzas y alabardas, que posiblemente procederían de La Solana, donde todavía persiste, como hemos dicho, una industria metalúrgica de forja; habla Cervantes aquí de la Mancha de Aragón y, en efecto, este pueblo ya es de la provincia de Albacete.

Hemos visto cómo esta ruta va hilada de jornada en jornada, es redonda, pues no hay lagunas significativas y, por tanto, no hay que echar mano de segundas intenciones o esoterismos del autor, se ajustan las jornadas todas a las distancias propuestas y al camino que normalmente se andaba en aquel tiempo y, sobre todo y principalmente, se desarrollan íntegramente en el Campo de Montiel, como Cervantes nos dice hasta cinco veces en su inmortal obra.

Como diría sir Arthur Conan Doyle: Una vez descartado lo imposible, lo que queda, por improbable que parezca, debe ser la verdad. Y verdad debe ser que don Quijote siga siendo el caballero más famoso del Campo de Montiel, con el que Cervantes lo identificó, por donde le hizo andar y donde posiblemente lo concibió.

BIBLIOGRAFÍA

- Agostini Banús, Edgar: *Itinerarios y parajes cervantinos*. 1936.
 —: *Breve estudio del tiempo y del espacio en el Quijote*. 1958.
 —: *Un debate periodístico de tema quijotesco*. 1962. Instituto de Estudios Manchegos.
 Aguirre Prado, Luis: *Geografía del Quijote*. Pub. Españolas. Madrid, 1963.
 Astrana Marín, Luis: *Epistolario completo de D. Francisco de Quevedo y Villegas*. Ed. Reus. Madrid, 1946.
 Avalué-Arce, Juan Bautista, y Fernández Nieto, Manuel: *Cervantistas en la Mancha*. Universidad de CCM, 1993.
 Azorín: *La ruta de Don Quijote*. Biblioteca Edaf. 1984.
 Biblioteca de estudios Manchegos, BAM, 1992.
 Blázquez, Antonio: *La Mancha en tiempos de Cervantes*. 1905. Boletín de la Real Sociedad Geográfica. T. XLII.
 —: *El itinerario de D. Fernando Colón y las Relaciones Topográficas*. 1904. Imprenta del Cuerpo de Artillería. Madrid.
 —: *Historia de la provincia de Ciudad Real, épocas romana, árabe y moderna*. Boletín de la Sociedad Geográfica. Ávila, 1898.
 —: *La habitación de Wamba*. Id. 1907.

- : *Nuevo estudio sobre el itinerario de Antonino*. Id.
- Bosca, E.: *Tributo a Cervantes*. Bol. Real Sociedad de Historia Natural. T. XVI. N° 8, 1916.
- Caballero, Fermín: *Pericia geográfica de D. Miguel de Cervantes*. Boletín de la Real Sociedad Geográfica. Madrid, 1905.
- Cavaldá, Antonio C. de: *La ruta de D. Quijote*. Imp. Azul. Barcelona, 1915.
- Ceballos y Fernández de Córdoba, Luis: *La flora del Quijote*. Imp. G. Brens, 1996.
- Censo de población de la Corona de Castilla, S. XVI*. Imprenta Real, 1829.
- Censo de Castilla de 1591*. Universidad de Caen (Francia).
- Censo de población de la Corona de Castilla «Marqués de la Ensenada»*. 1752.
- Cervantes, Miguel de: *Novelas ejemplares*. Espasa Calpe. 1994.
- : *El rufián dichoso. Pedro de Urdemalas*. Ed. Cátedra. Madrid, 1986.
- Corchado Soriana, Manuel L.: *Avance de un estudio geográfico-histórico del Campo de Montiel*. Instituto de Estudios Manchegos, 1971.
- Efrén de la Madre de Dios, O.C.M. y Otger Steggink. O. C.: *Tiempo y vida de Santa Teresa. Tiempo y vida de San Juan de la Cruz*. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1957.
- Estrabón. Lib. III-IV. Ed. Gredos, 1992.
- Foronda y Aguilera: *Cervantes viajero*. Sociedad Geográfica de Madrid. T. VIII. 1880.
- García Bellido, A.: *La España del siglo primero de nuestra era*. 1978. *Veinticinco Estampas de la España antigua*. 1977. *España y los españoles hace dos mil años*. 1978. Espasa Calpe, Colección Austral.
- García Martí, Victoriano: *Don Quijote, su mejor camino*. Ed. Dossat. Madrid.
- Hermúa, Jacinto: *Cervantes, administrador militar*. Madrid, 1879.
- Hervás Buendía, Inocencio: *Diccionario de la provincia de Ciudad Real*. 1890.
- Isado Jiménez, Pedro Jesús: *Cuadernos de Estudios Manchegos*.
- Jacacci, A. F.: *El camino de D. Quijote por tierras de la Mancha*. 1915.
- Jara y Sánchez de Molina, J. F.: *Estudio histórico-topográfico del Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid, 1916.
- Jessen, Otto: *La Mancha, estudio geográfico*. Boletín de estudios geográficos. 1946.
- Leal Atienza, Juan: *Fin de una polémica*. Ciudad Real, 1916.
- Madoz, Pascual: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico*. Reedición de las JJ. CC. de CCM. 1987.
- Madrid Medina, Ángela: *El castillo de Rochafriada...* Revista de la Facultad de Geografía e Historia, n° 4, 1989.
- Madrid Medina, Ángela: *Alfonso X El Sabio y la Mancha santiaguista*. Espacio, Tiempo y Forma, Serie III Historia Medieval. T. 2, págs. 205-218, 1989.
- Mercado Egea, Joaquín: *Santisteban del Puerto. Historia y Diplomática hasta finales del siglo XIV*. Diputación de Jaén, 1997.
- MOPMA. Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente. *El camino de Andalucía*. 1993.

- Ootiz Afán, Ángel María: *En la ruta de D. Quijote*. Bilbao, 1964.
- Pérez Pastor, Cristóbal: *Documentos cervantinos*.
- Perona de Villarreal, Diego: *Geografía Cervantina*. 1988. Espasa Calpe.
- Planchuelo Portales, Gregorio: *Estudio del alto Guadiana y de la altiplanicie del Campo de Montiel*. Instituto de Estudios Manchegos. 1954.
- Pretel Marín, Aurelio: *La ciudad de Alcaraz (1475-1525)*. Instituto de Estudios Albacetenses. 1979.
- : *Una ciudad castellana en los siglos XIV y XVI. Alcaraz 1300-1475*. Id. Id.
- : *Villanueva de la Fuente, un concejo rural en tierra de Alcaraz y una encomienda atípica de la Orden de Santiago (1213-1525). Relaciones topográficas de la provincia de Ciudad Real*. C. Viña y R. Paz.
- Rodríguez Guillén, Santiago y Otros: *Castillos del Campo de Montiel*. B. A. M. 1993.
- Rodríguez Marín, Francisco: *Burla, burlando...* Madrid. Rev. de Archivos. 1914.
- : *En un lugar de la Mancha*. C. Bermejo. Madrid, 1939.
- Ruibal, Amador: *El enclave de Montiel*. Anuario de Estudios Medievales. 1984.
- Ruis Rodríguez, José Ignacio: *Organización política y económica de la Orden de Santiago en el siglo XVII*. B. A. M. 1993.
- Sánchez Pérez, J. B.: *El ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha. Ruta y cronología*. Ed. Escelicer, S. L. Madrid. 1914.
- Sánchez Sánchez, Isidro: *Castilla-La Mancha y el MADDOZ*.
- Sanmartín Montilla, Concepción: *Congreso de Historia de Castilla-La Mancha*, IV, Servicio de publicaciones de la Junta de Comunidades.
- Serrano Vicens, Ramón: *Ruta y patria de Don Quijote*. Zaragoza. 1972.
- Terreno, José: *Las rutas de las tres salidas de D. Quijote*. Anales Cervantinos VIII, 1959-60, págs. 1-49.
- Tito Livio: *Lib. 21-30*. Edic. de Ramírez de Berger y Juan Fernández Valverde.
- Torres Yagües: *La ruta de Don Quijote*. 1962. Soc. Cervantina. Madrid.
- : *Cervantes, Don Quijote, La Mancha*. 1976, id.
- Tovar, A. Y Blázquez, J. M.: *La romanización*. Ed. Istmo. 1986.
- Varo, Carlos: *Génesis y evolución del Quijote*. Ed. Alcalá, 1968.
- Zanón, Jesús: *Un itinerario de Córdoba a Zaragoza en el Siglo XX, según relato de Ibn-Hayyan*. Revista Al-Quantara. Vol. VII, nº 1 y 2, 1986.

EL *QUIJOTE*, PRIMERA NOVELA MODERNA, PRIMER MITO MODERNO: ENTRE ORALIDAD E IMPRENTA

Alan E. Smith
Boston University

INTRODUCCIÓN

El posible sentido de la doble afirmación que encabeza este ensayo —Don Quijote es el primer mito moderno, y su novela la primera novela moderna— se podría buscar no lejos de la frontera entre dos medios de comunicación colectiva, oralidad e imprenta.

Empecemos por considerar la naturaleza de aquella comunicación colectiva llamada mito, narración tan conocida por un colectivo, que puede funcionar como punto de referencia generalizado. De ahí su necesaria repetibilidad. Pero también de ahí su estatuto de lugar común. Es en el mito, *topos*, verdadero suelo compartido, donde podemos conocernos como grupo, y donde también nos reconocemos en nuestra individualidad.

Esencial en la imaginación mitológica es la imaginación analógica; es decir, las figuras del mito provocan consciente o inconscientemente analogías con otras, precisamente como los sueños. De ahí la formulación de Joseph Campbell: el mito es un sueño público, y el sueño un mito privado.¹ Por eso, para dar un ejemplo destacado, el padre en el mito, como en el sueño, evoca una serie de figuras analógicas como las del rey o la de Dios Padre.

Que *Don Quijote* sea un mito en el primer sentido, narración central en la imaginación de un colectivo, es evidente; quizás el adjetivo «moderno» lo sea menos. Por ahora aclararemos un tanto esa atribución diciendo que es la primera narración que debe su inmediata mitologización a la imprenta, que fue condición necesaria —aunque no suficiente— para la muy pronta y muy amplia difusión de la historia del caballero errante. Y es ahí donde... con la novela hemos topado, como veremos.

DIFUSIÓN

¹ «Dream is the personalized myth, myth the depersonalized dream; both myth and dream are symbolic in the same general way of the dynamics of the psyche» (*The Hero With a Thousand Faces* 19). Y dice en la primera página de esta obra: «(...) myth is the secret opening through which the inexhaustible energies of the cosmos pour into human cultural manifestation. (...) the very dreams that blister sleep, boil up from the basic, magic ring of myth» (3).

Repasemos brevemente algunos de los datos más significativos de la muy pronta y muy extendida difusión culta y popular del *Quijote*. Dentro de España, como señala Franco Meregalli, «el personaje de Don Quijote y el de su escudero, llegaron a ser rapidísimamente célebres» (34).² Aunque nota un relativo descenso de interés en España en la segunda mitad del siglo XVII, indica seis ediciones antes de 1620 (34). Keith Whinnom, basándose en el número de ediciones que ha podido documentar, coloca al *Quijote* dentro del contexto español de libros de ficción, que es el que aquí nos interesa, en cuarto lugar, empatado con el *Amadís*, y después de la *Celestina*, el *Guzmán de Alfarache*, *La Diana* de Montemayor y *Cárcel de amor* (193).³

Cuarto lugar, desde luego, señala una enorme difusión, y deberíamos tener en cuenta lo que el mismo Whinnom nos advierte: la imposibilidad de conocer la efectiva circulación de los libros, pues no tenemos evidencia del tamaño de las tiradas de las ediciones (190-191). No me parece arriesgado suponer un incremento en el tamaño de las tiradas conforme avanza el Siglo de Oro, lo cual tendría que afectar ese «ranking».

Fuera de España, el impacto del *Quijote* fue enorme y también rápido. La primera traducción inglesa, la de Sheldon, es de 1612, primera de una larga serie; como indica S. Staves: «Ninguna literatura asimiló la idea de don Quijote más a fondo que la inglesa» (citado en Meregalli 36). Si tenemos en cuenta la importancia seminal de la novela inglesa del dieciocho para la fundamentación moderna del género, se comprende la primacía del *Quijote* en su genealogía. Francia también sufrió hondamente la «manía» quijotesca, contando con la traducción de Oudin en 1614. La primera traducción alemana es de 1621 y la italiana data de 1626.⁴

Las dimensiones de la difusión del *Quijote* en el ámbito popular las podemos inferir de algunos testimonios anecdóticos. Como señala Meregalli, «ya antes de la publicación de la Segunda Parte, Don Quijote era popularísimo. Apareció en un desfile de Valladolid en junio de 1605» (34). Las figuras de don Quijote y Sancho aparecen en un carnaval en Lima, en 1607 (Iffland, 35, nota 20), y como también nos recuerda James Iffland, el conocimiento multitudinario de la inmortal pareja se caracteriza en la Segunda Parte del mismo *Quijote*: como explica Sansón Carrasco, «los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden, los viejos la celebran; y finalmente,

² Las paginaciones entre paréntesis se refieren a las publicaciones de la lista de Obras Citadas al final de este estudio. En mi texto, he traducido las citas del inglés y del alemán, y he dejado las citas francesas en francés. En las notas cito en el idioma original.

³ En la categoría de no ficción, el *Libro de la oración* de Fray Luis de Granada se lleva la palma, seguido por la venta también desmesurada del *Marco Aurelio* de Guevara (Whinnom, 193,194).

⁴ Sobre la difusión fuera de España del *Quijote*, pueden consultarse los siguientes estudios, con sus respectivas bibliografías, en *Cervantes Accross the Centuries*: Edwin B. Knowles, «Cervantes and English Literature (267-93)»; Esther J. Crooks, «French Translations of Cervantes» (294-304); Lienhard Bergel, «Cervantes in Germany» (305-342); Ludmilla B. Turkevich, «Cervantes in Russia» (343-371).

es tan trillada y tan leída y tan salida de todo género de gentes, que apenas han visto a algún rocín flaco, cuando dicen: ‘Allí va Rocinante’» (II, 3). De forma simétrica, o mejor sería decir especular, *Don Quijote*, que tanto influye en la cultura popular, a su vez se ha alimentado en ella.

INFLUENCIAS POPULARES EN EL *QUIJOTE*

Las influencias de la cultura oral en el *Quijote* han sido puestas de manifiesto por un nutrido equipo de cervantistas.⁵ Aquí sólo nos bastará un somero resumen de sus conclusiones para destacar algunos aspectos que atañen a nuestro estudio. Con respecto al cuento, y dentro del contexto español en general, el *Quijote* es una de muchas obras que reciben su influjo popular,⁶ como muestra Maxime Chevalier (*Folklore* 37, 62). Chevalier señala las dos instancias de cuentos directamente difundidos en el *Quijote*, el cuento de las cabras —que cuenta Sancho en la solemne noche de los batanes— y el pleito sobre los escudos prestados (37). En otra ocasión muestra Chevalier la impronta del cuento de la hija del diablo, en la novela del Cautivo («El Cautivo entre cuento y Novela»). Por su parte, Maurice Molho muestra una relación estructural y dinámica entre la figura popular de Juan Tonto y Sancho, y también entre aquél y don Quijote (*Cervantes: raíces folklóricas*, tercera parte). El tonto como arquetipo folklórico de don Quijote es estudiado por Vsevolod Bagnó, quien concluye su artículo señalando la naturaleza de «reconocimiento» que el público lector experimentaría ante el *Quijote*, concepto que merece conocerse directamente por sus palabras: «Los principios generales de las relaciones entre el héroe y el mundo, que entusiasaban a los primeros lectores del *Quijote*, estaban mucho antes en los cuentos y las anécdotas sobre los tontos, tan preferidos por todos los pueblos. De la misma

⁵ Entre ellos: Maxime Chevalier, «El Cautivo entre cuento y novela», *NRFH* 32 (1983), 403-416; y del mismo, *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Ed. Crítica, 1978; Mauricio Molho, *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976; Vsevolod Bagnó, «El tonto de los cuentos populares como el arquetipo folklórico de Don Quijote», *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1993, 321-24; Augustin Redondo, «El personaje de don Quijote: tradiciones folklórico literarias, contexto histórico y elaboración cervantina», *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Guiseppe Bellini, ed. tomo II, 847-56; Marilyn Stewart, «Carnival and *Don Quixote*: The Folk Tradition of Comedy», *The Terrain of Comedy*, The Dallas Institute of Humanities & Culture, 1984, 143-62; Manuel Sito Alba, «La ‘Commedia dell Arte’, clave esencial de la gestación del *Quijote*», *Arbor*, 116.456, 1983, 7-30 [355-78].

⁶ Uso el término en el sentido que define Mauricio Molho: «La literatura ‘popular’, en nuestra civilización, es una literatura oral [sic], que no sale de la oralidad (15). «Otro criterio de identificación, ligado al precedente, es la transformabilidad [sic]. Un texto de la literatura popular oral es por definición móvil» (17). «La literatura popular emana del pueblo [sic] (...). Entiendo, pues por literatura popular una literatura que nace y se desarrolla en el pueblo» (18). Molho define pueblo, con Gramsci: «el conjunto de los grupos subalternos e instrumentales existentes en cualquier sociedad [A. Gramsci. *Osservazioni sul folclore* en *Letterature e vitra nazionale*, 19]. Y concluye Molho: «La literatura popular es, pues, la del pueblo, subalterno e instrumental, frente a la literatura culta que, en todas sus manifestaciones, tiende a definirse como la del grupo hegemónico» (19).

manera, en el arquetipo folklórico estaba engendrada la dualidad de la actitud respecto al personaje que provoca al mismo tiempo la risa y la simpatía. (...) La simiente cayo sobre tierra buena: el héroe literario, 'inventado', resultó reconocido, comprensible y afín.» (324).

Con respecto al otro gran surtidor de inventiva oral, el carnaval, y el espectáculo en general, contamos con los trabajos de Agustín Redondo y Marilyn Stewart.⁷ Aquél establece convincentes relaciones con la *Commedia dell'arte*. Ésta sitúa la relación del *Quijote* con la tradición carnalesca en general, dentro de unos parámetros bakhtinianos. Según nos recuerda Stewart: «Bahktin señala que la coronación del tonto en el carnaval es un reconocimiento implícito del ideal comunitario de autoridad moral» (160). Según esta estudiosa, en la venta «Don Quijote toma su lugar como rey de carnaval, que debe ser ejecutado por la comunidad. Su posición se pone en duda por la autoridad oficial, la Santa Hermandad, pero ésta es subvertida por los amigos de don Quijote» (160). Y concluye: «La utilidad del Carnaval como metáfora crítica (...) es que identifica las raíces históricas de una orientación vital cómica, que los gustos y convenciones de una sociedad racionalista tienden a suprimir» (161).

Las conclusiones teóricas de Molho y Chevalier son imprescindibles para nuestras consideraciones. Fundamental nos parece la observación de éste sobre la relación entre discurso culto y popular: «(...) el Renacimiento fue a la vez continuidad y ruptura. Continuidad, porque estos cuentecillos, en muchos casos, serán anteriores a los últimos años del siglo XV, y primeras décadas del siglo XVI. Ruptura, en el sentido de que la nueva actitud de una corta minoría de hombres cultos libera, bruscamente, unas fuerzas enormes. Los cuentecillos, por fin *valorizados* [énfasis mío], van a deramarse por todas partes, como las aguas estancadas cuando se hunde una presa» (*Folklore y literatura* 62-63).

Molho, uniendo criterios sociológicos, políticos y psicoanalíticos, tras mostrar la importancia de la figura reversible del tonto listo en el *Quijote* y en don Quijote, concluye: «Este tonto listo, o necio-astuto (...) es un arquetipo psicofolklórico, es decir, un mecanismo psíquico que, plasmándose en una figura, ofrece a nuestras propias fuerzas psíquicas un terreno de identificación catártica y liberadora: (337). El neologismo «psicofolklórico» de nuestro llorado Molho resume precisamente la condición mitológica de sueño público-mito privado, que aducimos antes.

DISCURSO ORAL E IDEOLOGÍA

¿Cómo fue esa fuerza que la sociedad culta tiende a suprimir, pero que inunda la cultura de la escritura, y que entraña una catarsis liberadora? Según Vladimir Propp, el cuento invierte la postura ideológica del mito. Toda vez que los valores oficiales diseminados en el mito y el ritual hayan huído de

⁷ Véase la nota 5.

las historias que los transportan, surge el cuento, que propaga las tramas, cambiándolas en un sentido que subvierte el del discurso poderoso.⁸ A su vez, Propp postula un origen popular del mito, luego apropiado por el poder: «Nous n'avons pas une connaissance directe des mythes de ces peuples; ils ne nous ont pas été transmis par les masses populaires qui les ont créés. Ils nous sont parvenus à travers la déformation de l'écriture. (...) La plupart du temps, nous ne connaissons que la religion officielle, mise au point par les prêtres pour servir des buts politiques, et approuvée par le palais ou la haute société» (31). En el «palais», precisamente, de los duques podemos ver cómo don Quijote, nuevo mito, pues nacido y propagado desde fuera del poder, sufre los intentos de los nobles para retornarlo, someterlo de nuevo, a la figura para ellos inofensiva del tonto-listo del cuento oral.

Y es que el cuento, si bien entraña una tremenda energía convulsiva, que puede liberarse de manera específica gracias a la imprenta, como veremos, se ha asociado con el discurso fuera del poder por excelencia, el de la mujer. Como indican Fabre y Schmitt en el prefacio a la edición de *Raíces históricas del cuento maravilloso*: «quelle formation sociale est, de façon souvent indirecte, représentée dans les contes? Tout simplement le premier état des sociétés humaines, celui des chasseur-cueilleurs, organisés en clan autour d'un chef que la matrilinearité domine» (xv). Platón, en el libro segundo de la *República*, señala a las «nodrizas y las madres» como contadoras de cuentos, fábulas pequeñas, contrapartida de las «grandes», es decir los mitos (92).

Don Juan Manuel localiza la diseminación del refrán (cuya proximidad metonímica al cuento es señalada por Chevalier en *Folklore y literatura* 35), en la tradición femenina, llamándolo «una palabra que dicen las viejas en Castiella» (77). Esta conexión entre oralidad y mujer es puesta de manifiesto en el título mismo de la colección de refranes publicada en 1508 y atribuida al Marqués de Santillana, precisamente, *Refranes que dicen las viejas tras el fuego*. Al otro extremo de la supervivencia de la tradición oral, a finales del romanticismo europeo, Heinrich Heine recuerda un cuento tremendo, cuyo estribillo, «Sonne, du klagende Flamme», sol, llama acusadora, lo dirige el poeta como una acusación, efectivamente, contra el poder político de su tiempo. Del estribillo, dice: «Das ist der Schlussreim des alten Lieds, / Das oft Meine Amme gesungen» [«es el estribillo de una vieja canción que frecuentemente cantaba mi nodriza»] (192). El discurso femenino oral, elevado a la imprenta, se convierte en poderosa arma ideológica, en Heine como en Cervantes.

Pero no tenemos que ir tan lejos de nuestro siglo cervantino. Chevalier cita a Covarrubias: «Las viejas, cuando enretienen a los niños contándoles algunas patrañas, suelen decir...etc.» (29). Y también cita al mismo Cervantes, quien en *El casamiento engañoso* define la conseja precisamente como «cuento de viejas», convirtiendo el sexo del difundidor, en elemento

⁸ «D'après tout ce qui a été dit, il est visible que, très tôt déjà, commence la profanation du sujet sacré si, par «profanation», on entend la transformation du récit sacré en récit profane (...). Cela est le moment même de la naissance du conte proprement dit» (Racines 478).

característico del género literario. En el *Quijote* mismo (I, 42), se refiere el Cura al relato del Cautivo como un cuento parecido a una conseja que «las viejas cuentan el invierno junto al fuego» (citado en Chevalier, «El cautivo» 403).

Si con la palabra «folletín» designamos un medio de comunicación —la hoja suelta de un periódico— que a su vez condicionaba la estructura misma del mensaje —el «folletín» como género literario, con su suspense y otras características morfológicas derivadas de su medio de difusión—, ¿no debemos considerar también la relación entre difusión y estructura semántica en estos «cuentos de viejas»? La tradición oral expresada en refranes y cuentos corre por debajo de la escrita, a veces socavándola; me parece significativa su conexión con el discurso de la mujer, situado fuera del poder. No sé si sólo metafóricamente podríamos designar un elemento importante en el *Quijote*, influido por el cuento oral, como, precisamente, femenino.

CONCLUSIONES

Cervantes incorpora la tradición oral en el nuevo medio de un libro impreso y distribuido masivamente. De esa manera eleva el discurso antes subordinado, que podríamos caracterizar más o menos metafóricamente como «femenino», al mismo nivel del antiguo mito oficial, al nivel del discurso patriarcal.⁹ Si antes la iglesia y el poder político tenían en exclusiva el «megáfono» de la difusión, es decir, de la publicación en púlpito y épica, la imprenta posibilita que un hombre pobre, desde fuera del poder, propague su voz enormemente.

Esta manera de concebir la narración impresa nos ayuda a reconsiderar el propósito inicial y explícito del *Quijote*: barrer a los libros de caballerías de la plaza pública de la conciencia española y europea. Cervantes arremete contra su terrible rival. Vimos que el *Amadís* tuvo más o menos las mismas ediciones que el *Quijote*. Había que eliminar al libro de caballerías para que la hegemonía cultural no se extendiera también sin contestación al nuevo medio de difusión multitudinaria. Precisamente ese género había también tomado el «megáfono» de la mano del poder, pero... para propagar su misma voz hegemónica.¹⁰ De allí la apremiante necesidad de desarzonar a su precursor y, en parte, compañero, de camino, de echarle por tierra, para poder cumplir su propia misión con el nuevo medio de difusión de masas.

Así podríamos volver a pensar en una extraña repetición en el *Quijote*. Me refiero a los dos combates asimétricos con el disfrazado Sansón Carrasco.

⁹ Sentido y forma del poder, relacionado histórica y psicológicamente con lo masculino, y más específicamente con el padre; para una discusión de este término, y sus implicaciones histórico-políticas y psicológicas, véase mi estudio «Galdós, Kafka y Rosa Montero: contra el discurso patriarcal», especialmente las páginas 270-71.

¹⁰ Menéndez Pidal indica la relación genealógica entre los libros de caballerías y sus antecesores, el romancero y la épica: «Cierto que éste [el Romancero] y los libros de caballerías son medio hermanos, hijos ambos de la epopeya medieval; (...)» (31).

Ahora podemos comprender que el caballero de los espejos le presenta a don Quijote su imagen especular, es decir, es emblema de la figura paródica inicial de don Quijote, caballero de libro de caballerías, que nuestro héroe definitivamente derrota. El caballero de la Blanca Luna será otro señor más poderoso, la muerte misma, tantas veces emblemática por la luna que muere. Pero igual que la luna que muere, y el héroe mítico que también muere, será para nacer a nueva vida.

El público lector europeo acoge al *Quijote* con enorme entusiasmo, tanto es así, que don Quijote y Sancho pronto aparecen como figuras arquetípicas en actos populares, óperas,¹¹ y por supuesto, libros impresos, como hemos visto; es decir, se impone como mito, entendiendo como tal una narración central para una cultura, un punto de referencia comunal, nacido del mismo inconsciente individual y proyectado en la conciencia comunitaria gracias a infinitas repeticiones. Lo que antes ocurría lentamente, ahora, gracias a la imprenta, pudo ocurrir con una jamás vista rapidez. La importancia de esa figura es atestiguada por su continuada vigencia. Pero don Quijote no sólo es un mito moderno por la rapidez de su difusión, sino por su sitio de nacimiento: en un extra-muros más ancho que La Mancha, el lugar en las afueras del poder.

La novela que inaugura Cervantes, pues, es un proceso vertical en dos direcciones opuestas: aupamiento del discurso oral y ahondamiento en su inconsciente creativo y político. Quizás la vertical y oscura historia de la cueva de Montesinos nos sirva de emblema para este proceso de hundimiento y elevación. Lo «novel» del género novela, establecido por el arte de Cervantes, es precisamente el rodear la figura arquetípica de la tradición oral, —forma exteriorizada del inconsciente colectivo— con un contexto que tendríamos que llamar, siguiendo a Castro y Gilman,¹² «de conciencia». El tiempo largo que el libro impreso posibilita, contra la rapidez del cuento y del espectáculo, permite un dilatado dialogismo gracias al cual se desarrolla una conciencia, íntimamente asociada con el proceso de memoria.¹³ En don Quijote nos reconocemos todos, pues nuestras vidas también son el sitio de encuentro de una asediada conciencia epistemológica, y la rítmica información, o formación, del inconsciente personal y comunitario.

¹¹ Véase la lista de óperas y composiciones musicales de todo tipo reunidas por Charles Haywood en su artículo, «Musical Settings to Cervantes Texts», en *Cervantes Across the Centuries*, 254-63.

¹² Como indica Américo Castro en *De la edad conflictiva*, «la novela (...) no consiste en la expresión de lo que acontezca a la persona, sino de cómo ésta se encuentre existiendo en lo que acontece» (210). Stephen Gilman, quien aduce el texto de Castro, a su vez, desarrolla estas consideraciones: «(...) the acquisition of Sancho provides his master with someone with whom to talk. Thereafter each 'happening' or discrete adventure becomes increasingly self-conscious. The two men, because they are together, feel themselves 'existing' in what is going on and fully communicate that feeling to the reader» (17).

¹³ Son pertinentes en este contexto las siguientes palabras de Gilman: «(...) novelistic reading begins and voluptuous identification comes to an end whenever a protagonist turns to the past for self-understanding. However apparently episodic a given work of fiction may be, if the characters (...) remember and are concerned with remembering (...) the hermeticism of isolated adventures is over and the novel is in the wings» (31).

La tremenda originalidad del *Quijote* fue su rearticulación de viejos mitos, y la articulación de uno nuevo, *desde fuera del poder institucional*. La imprenta, por tanto, hizo posible la creación de una conciencia colectiva que se podía reconocer en un nuevo *lugar común*, el nuevo *topos* de una historia conocida de todos, es decir de cristianos, judíos y protestantes, de franceses, ingleses y alemanes en común, como si desembocaran en una fabulosa plaza mayor, pero una plaza mayor muy particular, pues nos la imaginamos sin las dos estructuras que representan e imponen el discurso del poder: iglesia y municipio. Allí no sólo españoles, sino también muchos otros europeos disfrutaron de una nueva experiencia mitológica libre, en su origen excéntrico y su devenir errante.

Para un período golpeado terriblemente por la violencia institucional (los autos de fe, la masacre de San Bartolomé en Francia, la guerra de los treinta años germana),¹⁴ el impacto de esta historia de transgresión, de este mito no impuesto por el filo ni del acero ni de la llama, provocó un sacudimiento psíquico análogo al temblor del alumbramiento. Simultáneamente un nuevo mito y un nuevo género fueron dados a luz: historias extra-institucionales publicadas mucho más allá que el recinto definido por el amor de la lumbré.

¹⁴ Montaigne, en la «Apología por Raymond Sebon,» refleja la Europa de su tiempo, escindida por versiones oficiales de la realidad: «What am I to make of a virtue that I saw in credit yesterday, that will be discredited tomorrow, and that becomes a crime on the other side of the river? What of a truth that is bounded by these mountains and is falsehood to the world that lives beyond...? (67). Y a continuación, muy cervantinamente, *avant la lettre*, expresa la condición precaria de nuestra percepción de la realidad, y la necesidad de tomar en cuenta la duda y afirmar de manera menos tajante lo real, cuya existencia es producto de un diálogo con una conciencia: «Now, since our condition accommodates things to itself and transforms them according to itself, we no longer know what things are in truth; for nothing comes to us except falsified and altered by our senses (...) The uncertainty of our senses makes everything they produce uncertain... Furthermore, who shall be fit to judge these differences? As we say in disputes about religion that we need a judge not attached to either party, free from preference and passion, which is impossible among Christians, so it is in this» (67).

BIBLIOGRAFÍA

- Bagnó, Vsevolod. «El tonto de los cuentos populares como el arquetipo folklórico de Don Quijote». *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 12-16 noviembre, 1990*, Barcelona: Anthropos, 1993: 321-24.
- Bergel, Lienhard. «Cervantes in Germany». *Cervantes Across the Centuries*, Angel Flores y M. J. Bernardete, editores, New York: The Dryden Press, 1947: 305-42.
- Castro, Américo. *De la edad conflictiva*. Madrid: Taurus, 1976.
- Cervantes, Miguel de. *El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Luis Andrés Murillo, ed. Madrid: Castalia, 1987.
- Chevalier, Maxime. «El Cautivo entre cuento y novela». *NRFH* 32 (1983): 403-16.
- ——. *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*. Barcelona: Editorial Crítica, 1978.
- Croaken, Esther J. «Translation of Cervantes into French». *Cervantes Across the Centuries*: 294-304.
- Flores, Angel y M. J. Bernadete, editores. *Cervantes Across the Centuries*. New York: The Dryden Press, 1947.
- Gilman, Stephen. *The Novel According to Cervantes*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1989.
- Heine, Heinrich. *Deutschland. Ein Wintermärchen*. Texto Bilingüe, introducción, notas y traducción, Jordi Jané. Barcelona: Bosch, 1982.
- Iffland, James. «Don Quijote dentro de la 'Galaxia Guttenberg' (reflexiones sobre Cervantes y la cultura tipográfica)». *Journal of Hispanic Philology* 14.1 (1984): 23-41.
- Don Juan Manuel. *El Conde Lucanor*. ed. José Manuel Blecua. Madrid: Clásicos Catalia, 1971.
- Knowles, Edwin B. «Cervantes and English Literature». *Cervantes Across the Centuries*: 267-93.
- Menéndez Pidal, Ramón. «Un aspecto de la elaboración del *Quijote*». En *De Cervantes y Lope de Vega*. Madrid: Espasa-Calpe (Austral), 1964: 9-60.
- Meregalli, Franco. «Los primeros dos siglos de recepción de la obra cervantina: una perspectiva». *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*; Alcalá de Henares, 12-16 de noviembre, 1990. Barcelona: Anthropos, 1993: 33-42.
- Molho, Mauricio. *Cervantes: raíces folklóricas*. Madrid: Gredos, 1976.
- Montaigne, Michel de. *Selections from the Essays*. Donald M. Frame, edición y traducción. Arlington heights, Illinois: Harlan Davidson, Inc., 1973.
- Platón. *La república o el estado*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina (Austral), 1964.
- Propp, Vladimir. *Les racines historiques du conte merveilleux*. Trad. Lise Gruel-Apert. Prefacio por Daniel Fabre y Jean-Claude Schmitt. Paris: Gallimard, 1983.
- Redondo, Augustin. «El personaje de don Quijote; tradiciones folklórico literarias, contexto histórico y elaboración cervantina». *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Guiseppe

- Bellini, ed. Roma: Bulzoni Editore, 1982: II, 847-56.
- Sito Alba, Manuel. «La 'Commedia dell Arte', clave esencial de la gestación del *Quijote*». *Arbor* 116.456 (1983): 7-30 [355-78].
- Smith, Alan E. «Galdós, Kafka y Rosa Montero: contra el discurso patriarcal.» *Revista Hispánica Moderna* 48 (1995): 265-73.
- Stewart, Marily. «Carnival and *Don Quixote*: The Folk Tradition of Comedy». *The Terrain of Comedy*, Louise Cowen, editora. Dallas: The Dallas Institute of Humanities and Culture, 1984: 143-62.

Autoría y autoridad

¿ES EL *QUIJOTE* UNA TRADUCCIÓN?

Jadwiga Konieczna-Twardzikowa

Universidad de Katowice

Universidad de Kraków

1. Efecto de la provocación: 1.1. el duelo «del gallardo vizcaíno» vs. «el valiente manchego»; 1.2. el duelo de Cervantes vs. el *Quijote*; 2. El disfraz y su testigo; 3. Lo creativo en la traducción del disfraz; 4. Falta negativa y positiva del original en el Prólogo si es entendido como traducción de promoción

1. La provocación de Cervantes en el capítulo IX de la Primera Parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* que consiste en introducir un cambio estructural en la novela, pasarla a su traducción, nos abre dos posibilidades; es decir, nos pone ante la obligación de escoger una de dos opciones: a) aceptar la provocación y *seguir con la traducción*, o b) *traducir* a Cide Hamete Benengeli y al morisco aljamiado al narrador.

Ya que ambos actos tienen carácter translaticio, apoyándome en la opinión de Francisco Rico de que «es legítimo pensar que el más cierto valor de nuestra novela está justamente en la excepcional capacidad de suscitar interpretaciones contradictorias y aun completamente inconciliables»¹, mas cervantesco me parece el primero.

No solamente cervantesco, sino también quijotesco. «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo [...]», el comienzo del primer capítulo, el mismo hidalgo lo traduce, en el segundo capítulo, al (futuro) comienzo siguiente: «Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos [...], cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha [...]subió sobre su famoso caballo Rocinante; y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel».²

1.1. El capítulo VIII termina con una de las más atractivas escenas:

Venía, pues, como se ha dicho, don Quijote contra el cauto vizcaíno, con la espada en alto, con determinación de abrirle por medio, y el vizcaíno le aguardaba ansimesmo

¹ Francisco Rico, *Breve biblioteca de autores españoles*, Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona 1991, Segunda edición, p.140.

² Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 27ª edición, Espasa-Calpe, Col. Austral, Madrid 1976, pp.19-23.

levantada la espada y aforrado con su almohada, y todos los circunstantes estaban temerosos y colgados de lo que había de suceder de aquellos tamaños golpes con que se amenazaban [...]. Pero está el daño de todo esto que en este punto y término *deja pendiente* el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas³.

La belleza de esta escena estriba en plastificarla, en inmovilizarla, en dejarla pendiente. En inmovilizarla aparentemente, porque el capítulo IX empieza así:

Dejamos en la primera parte desta historia al valeroso vizcaíno y al famoso don Quijote con las espadas altas y desnudas, en guisa de descargar dos furibundos fendientes, tales, que si en lleno se acertaban, por lo menos, se dividirían y fenderían de arriba abajo y abrirían como una granada, y en aquel punto tan dudoso paró y quedó destroncada tan sabrosa historia⁴

La provocación de Cervantes en el capítulo IX, que consiste en el hecho de producir un cambio estructural en la novela, introduce la relación interlingual entre el texto original de Cide Hamete Benengeli, un autor arábigo, y el texto traducido al español por un «morisco aljamiado».

1.2. Si nos rendimos a la provocación y aceptamos la idea de la traducción, no podemos pararnos en la traducción interlingual: seguimos estando provocados a notar que existe una relación de traducción intralingual en la escena interrumpida del duelo, en la escena del cuadro parado, ya que tiene por lo menos dos descripciones: la del capítulo VIII y la del IX. Si hay dos descripciones del mismo fenómeno, relacionadas entre sí (o no), una debe ser traducción de la otra. La doble versión de la batalla interrumpida y parada, teniendo forma de repetición, presenta una traducción intralingual, la cual no solamente nos ofrece una lectura clásica, cerrada dentro del concepto original/traducción, sino —lo que aquí nos interesa— una lectura abierta a la provocación del disfraz: ¿Cervantes sale del campo de batalla, deja al Quijote, desaparece? ¿Desaparece o se disfraza de Cide Hamete Benengeli y del traductor?

Aceptemos, pues, provocados por Cervantes, el disfraz del duelo del gallardo vizcaíno y del valiente manchego al de Cervantes *vs.* el *Quijote*. Esta lectura tiene su correspondencia y su confirmación en la traducción del comienzo citado del *Quijote*.

Por ahora gana Cervantes con el concepto primordial de entregar la novela a Cide Hamete Benengeli y al traductor, un morisco aljamiado.

La importancia que Cervantes da a la traducción resulta clara y evidente, sobre todo si la comparamos con la opinión del Quijote, tantas veces citada y al fin y al cabo contradictoria, del capítulo LXII de la Parte Segunda:

—Osaré yo jurar —dijo don Quijote [conversando con el traductor de *Le Bagatelle*]
— que no es vuesa merced conocido en el mundo, enemigo siempre de premiar ingenios ni los loables trabajos. ¡Qué de habilidades hay perdidas por ahí! ¡Qué de

³ *Op. cit.*, p. 50.

⁴ *Op. cit.*, p. 50

ingenios arrinconados! ¡Qué de virtudes menospreciadas! Pero, con todo esto, 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. Fuera desta cuenta van los dos famosos traductores: el uno, el doctor Cristóbal de Figueroa, en su *Pastor Fido*, y el otro, don Juan de Jáuregui, en su *Aminta*, donde felizmente ponen en duda cuál es la traducción, o cuál el original.⁵

En suma: la rendición a la provocación de la traducción nos lleva en consecuencia a tratar el disfraz como traducción y el duelo como cuadro translaticio.

2. Provocados por la perspectiva de la traducción, no podemos dejar de notar que Cervantes no se disfraza completamente de Cide Hamete Benengeli. Queda en el YO expresado o callado.

El YO expresado: «Estando yo un día en el Alcaná de Toledo»⁶, o callado:

Dice el que tradujo esta grande historia del original, de la que escribió su primer autor Cide Hamete Benengeli, que llegando al capítulo de la aventura de la cueva de Montesinos, en el margen dél estaban escritas de mano del mesmo Hamete estas mismas razones: «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.»⁷

no puede no jugar su papel en la argumentación, una vez propuesta, respecto a la lectura del *Quijote*.

¿Ponerse disfraz exige trazar el marco? Sin el marco, ¿el disfraz deja de ser difraz?, ¿se funde?

2.1. Si un disfraz de Cide Hamete Benengeli y de un morisco aljamiado hubiese podido ser «un golpe bastante» por parte de Cervantes «para dar fin al riguroso duelo» con don Quijote, no lo es.

2.1.1. Don Quijote para a Cervantes no tanto como un tal Quijada o Quesada:

Quijada o Quesada [...] aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quijana, [quien] puesto nombre, y tan a su gusto, a su caballo, quiso ponérsele a sí mismo, y en este pensamiento duró otros ocho días, y al cabo se vino a llamar *don Quijote* [...]. Pero acordándose que el valeroso Amadis, no sólo se había contentado con llamarse Amadis a secas, sino que añadió el nombre de su reino y patria [...] así quiso, como buen caballero, añadir al suyo el nombre de la suya y llamarse *don Quijote*

⁵ *Op. cit.*, p. 628

⁶ *Op. cit.*, p. 51

⁷ *Op. cit.*, p. 445

*de la Mancha*⁸

2.1.2. pero lo paran sus compañeros en el registro de Quijana: el Cura y el Barbero, *traduciéndose*, es decir, disfrazándose de doncella andante y de escudero respectivamente, para poder hablar con él en el mismo registro.

y que así irían adonde don Quijote estaba, fingiendo ser ella una doncella afligida y menesterosa, y le pediría un don, el cual él no podría dejarse de otorgar, como valeroso caballero andante. Y que el don que le pensaba pedir era que se viniese con ella donde ella le llevase [...] y que le suplicaba ansimesmo que no la mandase quitar su antifaz [...] y que creyese, sin duda, que don Quijote vendría en todo cuanto le pidiese por este término, y que desta manera le sacarían de allí, y le llevarían a su lugar, donde procurarían ver si tenía algún remedio su extraña locura.⁹

Así disfrazados, intercambian su disfraz:

Mas apenas hubo salido de la venta, cuando le vino al Cura un pensamiento: que hacía mal en haberse puesto de aquella manera, por ser cosa indecente que un sacerdote se pusiese así, aunque le fuese mucho en ello; y diciéndoselo al Barbero, le rogó que trocasen trajes, pues era más justo que él fuese la doncella menesterosa, y que él haría el escudero, y que así se profanaba menos su dignidad; y que si no lo quería hacer, determinaba de no pasar adelante, aunque a don Quijote se le llevase el diablo.¹⁰

2.1.3. El proceso de disfrazarse no cesa, se acumula: en el capítulo XXIX de la Primera Parte el papel de la doncella andante lo toma Dorotea:

A lo cual dijo Dorotea que ella haría la doncella menesterosa mejor que el Barbero, y más, que tenía allí vestidos con que hacerlo al natural, y que la dejasen el cargo de saber representar todo aquello que fuese menester para llevar adelante su intento, porque ella había leído muchos libros de caballerías y sabía bien el estilo que tenían las doncellas cuitadas cuando pedían sus dones a los andantes caballeros.¹¹

Parece interesante la correspondencia, la co-traducción, entre Dorotea que «hace la doncella menesterosa mejor que el Barbero» y el morisco aljamiado que traduce «bien y fielmente»¹².

2.2. Y otro compañero, el bachiller Sansón Carrasco, alias el Caballero de la Blanca Luna, quien, disfrazado, quiere, como los dos primeros, desdizfrazar a don Quijote a Quijana:

Y una mañana, saliendo don Quijote a pasearse por la playa [...] vio venir hacia él un caballero, armado asimismo de punta en blanco, que en el escudo traía pintada una luna resplandeciente; el cual, llegándose a trecho que podía ser oído, en altas voces, encaminando sus razones a don Quijote, dijo:

—Insigne caballero y jamás como se debe alabado don Quijote de la Mancha, yo soy el Caballero de la Blanca Luna, cuyas inauditas hazañas quizá te le habrán traído a la memoria; vengo a contender contigo, y a probar la fuerza de tus brazos, en razón

⁸ *Op. cit.*, pp. 19-21

⁹ *Op. cit.*, p. 156

¹⁰ *Op. cit.*, pp. 156-7

¹¹ *Op. cit.*, p. 178

¹² *Op. cit.*, p. 52

de hacerte conocer y confesar que mi dama, sea quien fuere, es sin comparación más hermosa que tu Dulcinea del Toboso; la cual verdad si tú la confiesas de llano en llano, excusarás tu muerte, y el trabajo que yo he de tomar en dártela; y si tú peleares y yo te venciere, no quiero otra satisfacción sino que dejando las armas y absteniéndote de buscar aventuras, te recojas y retires a tu lugar por tiempo de un año, donde has de vivir sin echar mano a la espada, en paz tranquila y en provechoso sosiego, porque así conviene al aumento de tu hacienda y a la salvación de tu alma [...].

Don Quijote quedó suspenso y atónito, así de la arrogancia del Caballero de la Blanca Luna como de la causa porque le desafiaba, y con reposo y ademán severo le respondió:

—Caballero de la Blanca Luna, cuyas hazañas hasta ahora no han llegado a mi noticia, yo os haré jurar que jamás habéis visto a la ilustre Dulcinea; que si visto la hubiéradades, yo sé que procurárades no ponerlos en esta demanda¹³

2.3. Un elemento une ambas situaciones: el testigo, que será Sancho Panza.

2.3.1. Sancho Panza hace el papel de testigo pasivo de dos registros de la acción, descubriendo el disfraz / creando la traducción en el registro de los protagonistas:

Dos días eran ya pasados: los que había que toda aquella ilustre compañía estaba en la venta; y pareciéndoles que ya era tiempo de partirse, dieron orden para que, sin ponerse al trabajo de volver Dorotea y don Fernando con don Quijote a su aldea, con la invención de la libertad de la reina Micomicona, pudiesen el Cura y el Barbero llevársela, como deseaban, y procurar la cura de su locura en su tierra [...].

Llegaron a él, que libre y seguro de tal acontecimiento dormía, y asiéndole fuertemente, le ataron muy bien las manos y los pies, de modo, que cuando él despertó con sobresalto, no pudo menearse, ni hacer otra cosa más que admirarse y suspenderse de ver delante de sí tan extraños visajes; [...] y se creyó que toda aquellas figuras eran fantasmas de aquel encantado castillo, y que, sin duda alguna, ya estaba encantado, pues no se podía menear ni defender; todo a punto como había pensado que sucedería el Cura, trazador desta máquina. Sólo Sancho, de todos los presentes, estaba en su mismo juicio y en su misma figura; el cual aunque le faltaba bien poco para tener la misma enfermedad de su amo, no dejó de conocer quién eran todas aquellas contrahechas figuras.¹⁴

2.3.2. Si Sancho Panza hace el papel de testigo pasivo, de testigo activo lo podría hacer don Antonio Moreno en Barcelona,

caballero rico y discreto, y amigo de holgarse a lo honesto y afable; el cual, viendo en su casa a don Quijote, andaba buscando modos como, sin su perjuicio, sacase a plaza sus locuras; porque no son burlas las que duelen, ni hay pasatiempos que valgan, si son con daño de tercero¹⁵.

Activo, porque siendo sospechado, injustamente, por el visorrey que el duelo del Caballero de la Blanca Luna con don Quijote «sería alguna nueva aventura fabricada por él», quería cambiar el efecto del disfraz:

siguió don Antonio Moreno al Caballero de la Blanca Luna [...]. Entró don Antonio

¹³ *Op. cit.*, pp. 635-637.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 297

¹⁵ *Op. cit.*, p. 621

con deseo de conocerle; salió un escudero a recibirle y a desarmarle; encerróse en una sala baja, y con él don Antonio, que no se le cocía el pan hasta saber quién fuese. Viendo, pues, el de la Blanca Luna que aquel caballero no le dejaba, le dijo:

—Bien sé, señor, a lo que venis, que es saber quién soy; y porque no hay para qué negároslo, en tanto que este mi criado me desarma os lo diré, sin faltar un punto a la verdad del caso. Sabed, señor, que a mí me llaman el bachiller Sansón Carrasco; soy del mismo lugar de don Quijote de la Mancha, cuya locura y sandez mueve a que le tengamos lástima todos cuantos le conocemos, y entre los que más se la han tenido, he sido yo [...].

—¡Oh, señor —dijo don Antonio—, Dios os perdone el agravio que habéis hecho a todo el mundo en querer volver cuerdo al más gracioso loco que hay en él! ¿No veis, señor, que no podrá llegar el provecho que cause la cordura de don Quijote a lo que llega el gusto que da con sus desvaríos? Pero yo imagino que toda la industria del señor bachiller no ha de ser parte para volver cuerdo a un hombre tan rematadamente loco; y si no fuese contra caridad, diría que nunca sane don Quijote, porque con su salud, no solamente perdemos sus gracias, sino las de Sancho Panza su escudero, que cualquiera dellas puede volver a alegrar a la misma melancolía»¹⁶.

En suma: el testigo del disfraz ¿podría sugerirnos que al principio era la traducción? Ya que lo ve desde el campo de un original no expresado.

3. Los límites entre la ficción/original y la ficción/traducción están transgrediéndose continuamente.

3.1. Sancho Panza no es sólo un testigo, pasa también a ser creador del disfraz respecto a su coprotagonista, introduciendo un elemento creativo a la traducción:

Ya en esto salieron de la selva y descubrieron cerca a las tres aldeanas. Tendió don Quijote los ojos por todo el camino del Toboso, y como no vio sino a las tres labradoras, turbóse todo, y preguntó a Sancho si las había dejado fuera de la ciudad.

—¿Cómo fuera de la ciudad? —respondió—. ¿Por ventura tiene vuesa merced los ojos en el colodrillo, que no ve que son éstas, las que aquí vienen, resplandecientes como el mismo sol a medio día?

—Yo no veo, Sancho —dijo don Quijote—, sino a tres labradoras sobre tres borricos.

—¡Agora me libre Dios del diablo! —respondió Sancho—. Y ¿es posible que tres hacaneas, o como se llaman, blancas como el ampo de la nieve, le parezcan a vuesa merced borricos? ¡Vive el Señor, que me pele estas barbas si tal fuese verdad!

—Pues yo te digo, Sancho amigo —dijo don Quijote—, que es tan verdad que son borricos, o borricas, como yo soy don Quijote y tú Sancho Panza; a lo menos, a mí tales me parecen.

—Calle, señor —dijo Sancho—; no diga la tal palabra, sino despabile esos ojos, y venga a hacer reverencia a la señora de sus pensamientos, que ya llega cerca.

Y diciendo esto, se adelantó a recibir a las tres aldeanas, y apeándose del rucio, tuvo del cabestro al jumento de una de las tres labradoras, y hincando ambas rodillas en el suelo, dijo:

—Reina y princesa y duquesa de la hermosura, vuestra altivez y grandeza sea servida de recibir en su gracia y buen talante al cautivo caballero vuestro, que allí esta hecho piedra mármol, todo turbado y sin pulsos, de verse ante vuestra magnífica

¹⁶ *Op. cit.*, pp. 637-8.

presencia. Yo soy Sancho Panza su escudero, y él es el asendereado ccaballero don Quijote de la Mancha, llamado por otro nombre el Caballero de la Triste Figura.

A esta sazón ya se había puesto don Quijote de hinojos junto a Sancho, y miraba con ojos desencajados y vista turbada a la que Sancho llamaba reina y señora; y como no descubría en ella sino una moza aldeana, y no de muy bien rostro, porque era carirredonda y chata, estaba suspenso y admirado, sin osar desplegar los labios. Las labradoras estaban asimismo atónitas, viendo aquellos dos hombres tan diferentes hincados de rodillas, que no dejaban pasar adelante a su compañera; pero rompiendo el silencio la detenida, toda desgraciada y mohina, dijo:

—Apártense nora en tal del camino, y déjennos pasar; que vamos de priesa.

A lo que respondió Sancho:

—¡Oh princesa y señora universal del Toboso! ¿cómo vuestro magnánimo corazón no se enternece viendo arrodillado ante vuestra sublimada presencia a la coluna y sustento de la andante caballería?

Oyendo lo cual otra de las dos, dijo:

—Mas ¡jó, que te estrego, burra de mi suegro! ¡Mirad con qué se vienen los señoricos ahora a hacer burla de las aldeanas, como si aquí no supiésemos echar pullas como ellos! Vayan su camino, e dejenos hacer el nueso, y serles ha sano.

—Levántate, Sancho —dijo a este punto don Quijote—; [...]

Pensativo además iba don Quijote por su camino adelante, considerando la mala burla que le habían hecho los encantadores volviendo a su señora Dulcinea en la mala figura de la aldeana¹⁷

3.2. La citada escena, la citada creación del disfraz ficticio, la citada traducción a la ficticia escena sigue continuando la creatividad, crece en la creatividad en un interesante juego por no admitir la aceptación/la burla sospechada del coprotagonista. ¿Se crea otra vez el cuadro del duelo?

Después de salir de la cueva de Montesinos Sancho Panza le pregunta a don Quijote:

Pero dígame vuesa merced [...] ¿cómo o en qué conoció, a la señora nuestra ama? Y si la habló, ¿qué dijo y qué le respondió?

—Conocíla —respondió don Quijote— en que trae los mismos vestidos que traía cuando tú me la mostraste. Hábléla, pero no me respondió palabra; antes me volvió las espaldas, y se fue huyendo con tanta priesa, que no la alcanzara una jara. Quise seguirla y lo hiciera, si no me aconsejara Montesinos que no me cansase en ello [...] Díjome asimesmo, que andando el tiempo, se me daría aviso cómo habían de ser desencantados él y Belerma, y Durandarte, con todos los que allí estaban; pero lo que más pena me dió de las que allí vi y noté, fue que estándome diciendo Montesinos estas razones, se llegó a mí por un lado, sin que yo la viese venir, una de las dos compañeras de la sin ventura Dulcinea, y llenos los ojos de lágrimas, con turbada y baja voz, me dijo: «—Mi señora Dulcinea del Toboso besa a vuesa merced las manos, y suplica a vuesa merced se la haga de hacerla saber cómo está; y que, por estar en una gran necesidad, asimismo suplica a vuesa merced cuan encarecidamente puede, sea servido de prestarle sobre este faldellín que aquí traigo, de cotonia nuevo, media docena de reales, o los que vuesa merced tuviere; que ella da su palabra de volvérselos con mucha brevedad». Suspendióme y admiróme el tal recado, y volviéndome al señor Montesinos, le pregunté: «—¿Es posible, señor Montesinos, que los encantados principales padecen necesidad?» [...] «—Decid, amiga mía, a vuesa señora que a mí me pesa en el alma de sus trabajos [...] y así le haré yo de no sosegar [...] hasta desencantarla». «—Todo eso, y más, debe vuesa merced a mi señora» —me respondió la doncella. Y

¹⁷ *Op. cit.*, p. 376- 378

tomando los cuatro reales, en lugar de hacerme una reverencia, hizo una cabriola, que se levantó dos varas de medir en el aire¹⁸

El duelo entre Sancho Panza y don Quijote es afirmar la traducción a través de la *negación* de su traducción. Lo podemos observar en la siguiente rebeldía de Sancho Panza:

—¿No lo decía yo —dijo Sancho—, que no se me podía asentar que todo lo que vuesa merced, señor mío, ha dicho de los acontecimientos de la cueva era verdad, ni aun la mitad?¹⁹

En el siguiente fragmento, en el que don Quijote sigue o finge seguir con la conciencia de la traducción/encantorio, esta vez es Sancho quien toma o intercepta de don Quijote el juego con la traducción a través de la autonegación o creatividad insistiendo en no admitir el seguir su creatividad:

preguntó la Duquesa a don Quijote que qué nuevas tenía de la señora Dulcinea [...] A lo que don Quijote respondió:

—Señora mía, mis desgracias, aunque tuvieron principio, nunca tendrán fin. Gigantes he vencido, y follones y malandrines le he enviado; pero ¿adónde la habían de hallar, si está encantada, y vuelta en la más fea labradora que imaginar se puede?

—No sé —dijo Sancho Panza—: a mí me parece la más hermosa criatura del mundo; a lo menos, en la ligereza y en el brincar bien sé yo que no dará ella la ventaja a un volteador: a buena fe, señora Duquesa, así salta desde el suelo sobre una borrica como fuera un gato.

—¿Habéisla visto vos encantada, Sancho? —preguntó el Duque.

—Y¿cómo si la he visto! —respondió Sancho—. Pues ¿quién diablos sino yo fue el primero que cayó en el achaque del encantorio? ¡Tan encantada está como mi padre!²⁰

3.3. Sancho Panza deja el cuadro del duelo, vuelve a ser testigo —ya testigo activo— cuando sale fuera del marco de la traducción informando desde dentro de otro marco de la relación translaticia a la Duquesa:

Pues como yo tengo esto en el magín, me atrevo a hacerle creer lo que no lleva pies ni cabeza, como fue aquello de la respuesta de la carta, y no le habrá seis o ocho días, que aun no está en historia, conviene a saber: lo del encanto de mi señora doña Dulcinea, que le he dado a entender que está encantada, no siendo más verdad que por los cerros de Úbeda²¹

En suma: la creatividad de la traducción ¿puede consistir en insistir en no admitir el seguir la creatividad por parte del receptor, en este caso don Quijote?

4. Cervantes, el maestro de la promoción, es maestro en tratar al cliente,

¹⁸ *Op. cit.*, pp. 443-444.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 454

²⁰ *Op. cit.*, p. 480

²¹ *Op. cit.*, p. 491

al receptor, como factor de la traducción²²

Encontramos en el Prólogo una traducción negativa del original no existente y una traducción positiva del original no existente. El original es expresado a través de la imposibilidad/posibilidad de crearlo.

Parece una manera muy rebuscada: 4.1. cómo debería ser y cómo no es, es decir, cómo se realiza una traducción de un original-ideal, es decir, como se traduce en forma negativa el original. 4.2. cómo se realiza en forma positiva el original, burlándose de él, entonces ¿existe o no existe el original?

Lo vemos en el Prólogo.

4.1.

[...] Acontece tener un padre un hijo feo y sin gracia alguna, y el amor que le tiene le pone una venda en los ojos para que no vea sus faltas; antes las juzga por discreciones y lindezas y las cuenta a sus amigos por agudezas y donaires. Pero yo, que aunque parezco padre, soy padraastro de don Quijote, no quiero irme con 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 [...] Sólo quisiera dárte la monda y desnuda, SIN EL ORNAMENTO DE PRÓLOGO, NI DE LA INNUMERABILIDAD Y CATÁLOGO DE LOS ACOSTUMBRADOS SONETOS, EPIGRAMAS Y ELOGIOS QUE AL PRINCIPIO DE LOS LIBROS SUELEN PONERSE. Porque te sé decir que, aunque me costó algún trabajo componerla, ninguno tuve por mayor que hacer esta prefación que vas leyendo. Muchas veces tomé la pluma para escribilla, y muchas la dejé, por no saber lo que escribiría; y estando una suspenso [...] entró a deshora un amigo mío gracioso y bien entendido, el cual, viéndome tan imaginativo, me preguntó la causa, y, no encubriéndosela yo, le dije que pensaba en el prólogo [...] «Porque ¿cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que [...] salgo ahora [...] con una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina, sin acotaciones en las márgenes y sin acotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que admiran a los leyentes, y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y eloquentes? [...] De todo esto ha de carecer mi libro, porque ni tengo qué acotar en el margen, ni qué anotar en el fin, NI MENOS SÉ QUÉ AUTORES SIGO EN ÉL, para ponerlos al principio, como hacen todos, por las letras del ABC, comenzando en Aristóteles y acabando en Xenofonte y en Zoilo o Zeuxis, aunque fue maldiciente el uno y pintor el otro. También ha de carecer mi libro de sonetos al principio, a lo menos, de sonetos cuyos autores sean duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celeberrimos [...] En fin, señor y amigo mío —proseguí—, yo determino que el señor don Quijote se quede sepultado en sus archivos en la Mancha, hasta que el cielo depare quien le adorne de tantas cosas como le faltan;

4.2.

[...] Oyendo lo cual mi amigo [...] me dijo:

—Por Dios, hermano, que ahora me acabo de desengañar de un engaño en que he estado todo el mucho tiempo que ha que os conozco [...] Pues estadme atento y veréis cómo en un abrir y cerrar de ojos confundo todas vuestras dificultades, y remedio

²² Refiriendome al cliente me baso en el artículo de Patrick Zabalbeascoa Terran, «A new factor in translation theory, an old factor in translation practice: the client», *Sintagma* 4 (1992), pp. 35-45

todas las faltas que decís que os suspenden y acobardan para dejar de sacar a la luz del mundo la historia de vuestro famoso don Quijote, luz y espejo de toda la caballería andante.

[...] —Lo primero en que reparáis de los sonetos, epigramas o elogios que os faltan para el principio, y que sean de personajes graves y de título, se puede remediar en que vos mismos toméis algún trabajo en hacerlos, y después los podéis bautizar y poner en nombre que quisiéredes, ahijándolos al Preste Juan de la Indias o al emperador de Trapisonda, de quien yo sé que hay noticia que fueron famoso poetas; y cuando no lo hayan sido y hubiere algunos pedantes y bachilleres que por detrás os muerdean y murmuren desta verdad, no se os dé dos maravedís; porque ya que os averigüen la mentira, no os han de cortar la mano con que lo escribistes.

En lo de citar en las márgenes los libros y autores de donde sacáredes las sentencias y dichos que pusiéredes en vuestra historia, no hay más sino hacer de manera que vengan a pelo algunas sentencias o latines que vos sepáis de memoria, o a lo menos, que os cuesten poco trabajo el buscarlos [...]. Y con estos latinicos y otros tales os tendrán siquiera por gramático; que el serlo no es de poca honra y provecho el día de hoy.

En lo que toca al poner anotaciones al fin del libro, segurmanete lo podéis haver, desta manera: si nombráis algún gigante en vuestro libro hacelde que sea el gigante Golías, y con sólo esto, que os costará casi nada, tenéis una grande anotación, pues podéis poner: *El gigante Golías o Goliat. Fue un filisteo* [...] Tras esto, para mostraros hombre erudito en letras humanas y cosmógrafo, haced de modo como en vuestra historia se nombre el río Tajo, y veréisos luego con otra famosa anotación, poniendo: *El río Tajo fue así dicho por un rey de las Españas* [...] En resolución, no hay más sino que vos procuréis nombrar estos nombres, o tocar en la vuestra estas historias que aquí he dicho, y dejadme a mí el cargo de poner las anotaciones y acotaciones [...]

Vengamos ahora a la citación de los autores que los otros libros tienen, que en el vuestro os faltan. El remedio que esto tiene es muy fácil, porque no habéis de hacer otra cosa que buscar un libro que los acote todos, desde la A hasta la Z, como vos decís. Pues ese mismo abecedario pondréis vos en vuestro libro; que, puesto que a la clara se vea la mentira, por la poca necesidad que vos teníades de aprovecharos dellos, no importa nada; y quizá alguno habrá tan simple que crea que de todos os habéis aprovechado en la simple sencilla historia vuestra; y cuando no sirva de otra cosa, por lo menos, servirá aquel largo catálogo de autores a dar de improvisio autoridad al libro. Y más, que no habrá quien se ponga a averiguar si los seguistes o no los seguistes, no yéndole nada en ello. Cuanto más que, si bien caigo en la cuenta, este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa e aquellas que vos decís que le faltan, porque todo el es una invectiva contra los libros de caballerías, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón; [...] Sólo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo; que cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere. Y pues esta vuestra escritura no mira amás que a deshacer la autoridad y cabida que n el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías, no hay para qué andéis mendigando sentencias de filósofos, consejos de la Divina Escritura, fábulas de poetas, oraciones de retóricos, milagros de santos; [...] 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 [...] Con silencio grande estuve escuchando lo que mi amigo me decía y de tal manera se imprimieron en mi sus razones, que [...] de ellas mismas quise hacer este prólogo [...] Yo no quiero encarecer el servicio que te hago en darte a conocer tan notable y tan honrado caballero; pero quiero que me agradezcas el conocimiento que tendrás del famoso Sancho Panza, su escudero [...]²³

Cervantes juega con nosotros, los lectores de su traducción a la promo-

²³ *Op. cit.*, p. 9-13

ción. Entrando en duelo con nosotros «dio con nosotros por el suelo una peligrosa caída»²⁴

En suma: provocados por Cervantes a la lectura translaticia, retados al duelo, podemos pregonar a todo el mundo que Miguel de Cervantes siendo el más ingenioso *translator* de si mismo abre delante de los teóricos de la traducción no solamente el Toboso sino toda La Mancha.

²⁴ *Op. cit.*, p. 63

LA DÉBIL AUTORIDAD DEL PADRASTRO DEL *QUIJOTE*

José Manuel Martín Morán

Universidad de Turín

Cuando la crítica cervantina se ha detenido a analizar el *Quijote* como texto de crítica social¹, ha visto en algunos de sus personajes la transposición de personajes históricos (Carlos V, el duque de Osuna, los duques de Luna, etc.) y en la obra toda un compendio de ideas de una corriente religiosa o de pensamiento (la contrarreforma, el erasmismo, etc.). Habrá que decir que raramente en los últimos años el cervantismo ha seguido esta línea de investigación; la causa de su abandono tal vez se pueda ver en la recepción de las nuevas perspectivas de la crítica literaria, que tienen como denominador común la mayor atención a los aspectos inmanentes del texto en detrimento de su dimensión transcendente. Y sin embargo, existe un terreno de estudio donde tal vez los dos puntos de vista pueden coexistir; no es necesario recurrir a la concepción del texto literario como documento histórico para analizar la relación de la obra con su tiempo; y tampoco es necesario prescindir de la perspectiva transcendente para analizar las características estructurales de un texto; el terreno de encuentro de los dos puntos de vista puede ser el de las relaciones entre el autor y su texto, entre la autoridad normativa del narrador y la dispersión caótica hacia la que tiende el texto; inevitablemente en ese cuerpo a cuerpo entre el narrador y la narración, entre la tendencia hacia la unidad de significados, la línea, el proyecto narrativo, por un lado, y la propensión hacia el enriquecimiento connotativo, la asociación, el paralelismo, por el otro, una de las armas claves del autor, la que fortifica su posición, la intención de su proyecto, es la que le proporcionan los *arquetipos ideológicos* que reproducen las relaciones de poder de la visión del mundo de su época.

En el *Quijote* asistimos, quizás por primera vez en la historia de la literatura, a la expresión del conflicto entre el autor y su obra del que, como sabemos, nacerá la concepción moderna de la ficción. La rebelión del texto al poder omnímodo del autor queda patente en las dificultades de transmisión de la historia, la materialidad del manuscrito que lo contiene, la coexistencia

¹ Citaré solamente dos estudios entre los más recientes: Ludovik OSTERC, «La transcendencia universal del episodio del *Quijote* sobre los dos ejércitos (I, 18)», en Manuel CRIADO DE VAL [ed.], *Cervantes su obra y su mundo*, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 761-66; y Roger GARAUDY, *La poesía vivida: Don Quijote*, Córdoba, El Almendro, 1989.

de varios autores, la escasa fiabilidad de la voz narrante, la falta de congruencia de los hechos narrados y la abundancia de descuidos narrativos. Todos estos son síntomas de un escaso control del autor sobre el texto, que halla su máxima expresión en la renuncia explícita de aquél a la paternidad del mismo («Yo [...] aunque parezco padre soy padrastro de don Quijote» [I, prólogo, 12]²); en el abismo abierto por tan tajante repudio se sume, como es lógico, lo que modernamente hemos llamado la *propiedad intelectual* y, con ella, la autoridad del emisor, es decir, la posibilidad de representación del mundo real en el ficticio. El juego de espejos de una voz narrante encajada en la siguiente, la distancia irónica de lo narrado, el enjuiciamiento del relato por parte del narrador, la negación de la historicidad del relato, son algunos de los síntomas de la crisis abierta por la ausencia del autor en el ejercicio de la función de autoridad, de mediador entre el discurso y el mundo. Al difuminar tanto el perfil del autor, desaparece la entidad responsable del discurso que vuelve a ordenar el mundo, desaparece el demiurgo responsable de la selección y la interpretación de los elementos narrativos; en una palabra, se pierde la efigie tonante del autor, pero no su pedestal de apoyo: los arquetipos ideológicos sobre los que se constituye la posibilidad de enunciar el discurso, tales como el acatamiento o el rechazo de la jerarquía de poder, los valores éticos, la iconografía de la autoridad de la época, siguen pulsando con toda su vitalidad intacta, sin hallar, empero, la expresión unívoca en una figura concreta.

AUTORIDAD Y AUTORÍA. RESUMEN DE LO PUBLICADO

En un anterior trabajo sobre el *Quijote* distinguía yo³, siguiendo en parte las teorías de Foucault y Said⁴, las dos funciones del autor, que di en llamar *autoridad* y *autoría*. Con la primera, el autor dota a su texto de cohesión y unidad, establece su distancia de la realidad, y garantiza la pertinencia de sus significados; el proyecto y la intención narrativos son las dos expresiones típicas de la función de autoridad. Con la autoría, en cambio, el autor incluye al nuevo texto en un sistema personal de textos, que es lo que le permite reivindicar su propiedad intelectual y recibir la sanción social correspondiente. En cierto sentido, la autoría pertenece a la figura del escritor, a la persona que ejerce la profesión de autor, y la autoridad al ejercicio de ella, a la reducción de la riqueza de aspectos del hombre a la sola actividad de la escritura, es decir, al autor. Pues bien, el Cervantes que se dirige al lector

² He consultado la edición de Martín DE RIQUER, Barcelona, Planeta, 1972, a la que me referiré, a partir de ahora, con la indicación entre paréntesis de la parte, el capítulo y la página oportunos.

³ «Autoridad y autoría en el *Quijote*», en AA. VV., *Actas del IV Congreso Internacional de la AISO*, Madrid, 1998.

⁴ He consultado la versión italiana del artículo: Michel FOUCAULT, «Che cos'è un autore», *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 1-21. Edward W. SAID, *Beginnings. Intention and Method*, New York, Basic Books, 1975.

desde el prólogo de la I parte del *Quijote* es un escritor que divide en dos su persona para dar cuerpo a las funciones de autoridad y autoría, alejando de sí la primera, embarazosa plaza que reserva al amigo que le visita mientras está redactando la prefación; de este modo el prólogo se convierte en un diálogo entre la autoridad y la autoría, entre el autor y el escritor, y al terminar el diálogo se termina el prólogo.

DON QUIJOTE AUTOR DE SU PROPIA HISTORIA

Después proseguía mi razonamiento por otros derroteros que no vienen ahora al caso, que es el de la relación de don Quijote con los dos conceptos de autoridad y autoría, pues, al fin y al cabo, su acción en el mundo tiene mucho en común con la actividad autorial. Don Quijote, cual avezado novelista, aspira a atribuir un orden, a encerrar en los límites del terreno acotado de la narración ficticia, el caos reinante en el mundo; para él es fácil interpretar el discurso latente de la esencia de las cosas, establecer relaciones, encontrar explicaciones para la apariencia engañosa de la realidad; los signos del mundo escriben el mismo texto que el caballero lleva en su mente⁵. Su proyecto de autor comprende la selección de los elementos de la realidad, la atribución de un sentido por analogía con las situaciones de un libro de caballerías, y la composición en un texto de significado único que ensalce como se debe a quien ha ejercido su autoridad de modo tan satisfactorio. Primero quiere aplicar su autoridad y luego recoger las mieles del triunfo, reivindicar su autoría en la felicidad colectiva. Pero el mundo ya tiene su orden y su autor, su discurso y su norma, y los representantes de ella no están dispuestos a consentir que el desaforado manchego campe por sus fueros. Los cuadrilleros, la Santa Hermandad, los clérigos, el caballero del Verde Gabán y otros se encargarán de recordarle la existencia de ese discurso oficial, la ley del estado y la autoridad real; y cuando esto no sea posible, vendrá en su ayuda una legión de encantadores a imponer la inexorable lógica de las cosas, la voz del padre, contra el ensueño ideal de don Quijote.

Entre la I parte y la II la posición autorial de don Quijote sufre una mutación. En la I don Quijote pretende imponer su autoridad sobre el mundo, sin que consiga ver reconocida su autoría. En la II su autoría le ha sido ya reconocida, el mundo ha cambiado después de la publicación de su libro y ya no necesita perseguir la imposición de su autoridad. Por eso las aventuras son quijotadas interrumpidas —como la batalla con los leones, que no se llega a producir—, porque don Quijote no necesita demostrar quién es: le basta con decirlo. El mundo de la II parte del *Quijote*, poblado por los lectores de la I, y en consecuencia por el propio autor de ella, manifiesta continuamente su complacencia con el existir del caballero; hay una sinergia interesada de

⁵ Don Quijote es el lector de la realidad contemporánea; cfr. Michel FOUCAULT, *Las palabras y las cosas*, [1ª ed. francesa 1966], Madrid, Siglo XXI, 1981, pp. 53-57; Carlos FUENTES, *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Joaquín Mortiz, 1976, p. 75.

todos los elementos narrativos del *Quijote* de 1615 que desmonta el mecanicismo de la aventura quijotesca. En su tercera salida, don Quijote encuentra un mundo movido por el conflicto entre el escritor y el autor; él, que estaba acostumbrado a orientar sus acciones en la axiología autoría-autoridad, ahora se queda sin colocación: sus actos ya no van encaminados a imponer su autoridad personal, sino a demostrar que él es él, y Cervantes su legítimo padre.

DON QUIJOTE Y CERVANTES CRECEN JUNTOS

No cabe duda de que esta evolución de las aspiraciones autoriales del caballero corre parejas con las del propio Cervantes. En el paso desde la portada del libro, en la que aparece citado como compositor, al prólogo, el autor ha sufrido un proceso de ficcionalización que culmina en el desdoblamiento de las funciones de autoridad, el oportuno amigo, y autoría, el prologuista. Al transponer el umbral del prólogo y entrar en la ficción del relato, la voz autorial se vuelve a su vez ficticia y se modula en la del narrador. El primer autor, el serio investigador de archivos que narra los 8 primeros capítulos, se distingue del autor del prólogo en que no asume oficialmente su proyecto narrativo —de hecho no lo lleva a término—, a pesar de que se arroge la autoridad de componer su texto sobre la autoría anónima y oficial de los archivos manchegos; se distingue también del segundo autor en que éste se despoja incluso de la función de la autoridad, en un avance más en el proceso de ficcionalización de la voz narrativa, al trasladarla junto con la autoría a Cide Hamete, el cronista por él mismo tildado de mentiroso, y por consiguiente con un grado superior de ficcionalización, al menos en lo referente a la veracidad de lo narrado.

Las diferencias entre los dos narradores se hacen evidentes en su posición ideológica y técnica hacia lo narrado: el primero adopta una postura de fuerte crítica hacia don Quijote, hasta llegar a las descalificaciones personales («rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo» (I,1,36)), y la alterna con momentos de impregnación de la palabra del hidalgo loco, cuando usa sus mismas expresiones («y desta manera deshizo el agravio el valeroso don Quijote» (I,4,59)); si por un lado parece distanciarse de la historia, luego inmediatamente se acerca a ella hasta casi involucrarse personalmente. Resume constantemente los hechos y relata los diálogos, casi nunca los transcribe. El investigador paciente de archivos manchegos parece tener el máximo control sobre su relato, como quien lo elabora a partir de datos y memorias escritas y orales que él ha de rehacer y conjuntar en un discurso único.

El segundo autor, por su parte, se halla más cercano al protagonista, de quien lo separa no más que una suave ironía, que, por otro lado, también depara al cronista arábigo. Concede un gran espacio a los diálogos, hasta convertirlos en el núcleo de su narración, y detalla los hechos minuciosamente. Carece casi por completo de control sobre los sucesos y sobre la lógica del relato, que se debe a Cide Hamete, y en lo editorial no le queda más remedio que aceptar las imposiciones del traductor, el cual, por ejemplo, se

permite pasar por alto los detalles de la casa del Caballero del Verde Gabán, y otras menudencias por el estilo.

La diferencia de posición autorial en ambos narradores parece determinada, como es lógico, por la existencia de Cide Hamete, el cual libera al segundo autor de la carga de la autoridad narrativa. Pero si a alguien hay que atribuir el mérito de esta evolución técnica, ese alguien es Sancho, pues su presencia en el relato instituye el diálogo entre las dos opuestas visiones del mundo y, con él, la dramatización de los hechos. La distancia entre don Quijote y la norma social era el terreno de intervención del primer autor con su ácido sarcasmo; a partir del nacimiento de Sancho esa intervención ya no será necesaria; al narrador le basta con dar espacio a Sancho y sus recriminaciones al loco de su amo. El diálogo entre los dos debilita la función de autoridad del narrador y hace posible su escisión en las hipóstasis del segundo autor y el autor arábigo y mentiroso, confinando así la autoridad narrativa en la zona del silencio del segundo autor y en las islas extrañas de la otredad cultural, la ficción y la mentira propias de Cide Hamete.

La fuerza de la autoridad del narrador se halla en relación inversa con la fuerza de la personalidad de don Quijote. La autoridad de Cervantes, el peso de su mano, modela la personalidad de su héroe. Cuanto más se ve la mano del escritor, más desaparece la capacidad de iniciativa, el control de los propios hechos y el programa de acción del personaje, y, al contrario, cuanto más se diluye la autoridad del narrador en el discurso, más se enriquece éste de nuevos niveles de lectura y nuevas opciones de creación de situaciones. Se podría decir que, desde cierto punto de vista, existe solidaridad de intereses entre la acción narrativa de Cervantes y el proyecto de vida de don Quijote; algo que resulta explícito en el final de la II parte, cuando el hidalgo cuerdo repudia los libros de caballerías, y convalida explícitamente la intención autorial de Cervantes en el prólogo de 1605:

—Yo tengo juicio ya, libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia, que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de caballerías. Ya conozco sus disparates y sus embelecos, y no me pesa sino que este desengaño ha llegado tan tarde, que no me deja tiempo para hacer alguna recompensa, leyendo otros que sean luz del alma [II,74,1133].

LA PLUMA DE CIDE HAMETE Y LA AUTORÍA DE CERVANTES

Y es poco después cuando asistimos a lo que podemos considerar como la revelación del verdadero sentido del conflicto entre autoridad y autoría en el *Quijote*. Cide Hamete se dirige a su pluma en el acto de licenciarla y agradecerle el servicio, augurándole que no vuelva a ser profanada por «presuntuosos y malandrines historiadores»; orgullosa reivindicación de la autoridad narrativa hecha desde dentro de la ficción por un ente ficticio, que se repite a un nivel aún más bajo de *desrealización* cuando la misma pluma, ente imaginativo de Cide Hamete, exclama:

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 [II,74,1138].

Nótese como han variado los acentos al cambiar la voz: la de Cide Hamete identifica en la péñola la autoridad narrativa («no sé si bien cortada o mal tajada péñola mía»), mientras que ella misma reclama su propiedad intelectual sobre el personaje. La pluma parlanchina es la autoría, la transformación del autor en su texto, y, en cierto sentido, la reversibilidad de Cervantes en don Quijote.

La pluma va cediendo la palabra a Cide Hamete, que va adoptando la postura declarada por Cervantes en el prólogo de 1615. Cide Hamete recupera la palabra en una nueva exhortación a la pluma de que advierta a Avellaneda que respete el eterno descanso de don Quijote:

a quien advertirás, si acaso llegas a conocerle, que deje reposar en la sepultura los cansados y ya podridos huesos de don Quijote. [II,74,1138]

Hay una razonable duda sobre la identidad del enunciador de estas frases, que muy bien pudiera ser el propio Cervantes; no existe en cambio duda alguna en el colofón:

Y con esto cumplirás con tu cristiana profesión, aconsejando bien a quien mal te quiere, y yo quedaré satisfecho y ufano de haber sido el primero que gozó el fruto de sus escritos enteramente, como deseaba, pues no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero don Quijote van ya tropezando, y han de caer del todo, sin duda alguna. Vale [II,74,1139].

No era ésta la intención de Cide Hamete, sino la del autor, Cervantes, que se dirige al lector en el exordio de la I parte. Claro que «el primero que gozó el fruto de sus escritos» hubo de ser el segundo autor, narrador-editor del texto de Cide Hamete. Su identidad queda confusa en este final, a causa de la falta de los verbos *dicendi* en el paso de una voz a otra (Cide Hamete a su pluma, ésta a Cide Hamete de nuevo, y por último el autor arábigo al segundo autor y a Cervantes); el deslizamiento de la voz emisora a través de las cuatro posiciones posibles, sin demarcación clara de los confines entre una y otra, revela el juego de máscaras autoriales puesto en pie por Cervantes⁶, justo en el momento en que deja de tener sentido mantenerlo, pues el relato ha llegado a su fin. El silencio inicial, la afasia del prologuista del *Quijote* de 1605, absorto con la mano en la mejilla y el codo en el bufete, que en otro lugar⁷ he interpretado como síntoma del conflicto entre escritor / autor, autoría / autoridad, ha sido colmado con el discurso y definitivamente superado en la síntesis final de todas las voces narrantes. Ese es el punto en que Cervantes puede recuperar la palabra y, tras reivindicar por enésima vez su autoría, declarar, por enésima vez también, el sentido último de su libro.

LA ESCRITURA DESATADA DEL *QUIJOTE*

⁶ Un análisis de esta escena final se hallará en James A. PARR, «Narración y transgresión en el *Quijote*», en *Confrontaciones calladas: El crítico frente al clásico*, Madrid, Orígenes, 1990, pp. 107-126, [pp. 117 y ss.].

⁷ Art. cit.

La energía autoafirmante de la voz enunciadora se disuelve en el continuo intercambio de posiciones, dando origen a una serie de conflictos sin fin que minan la autoridad de la voz narrante. Efecto de la inconsistencia de la figura del narrador son las vacilaciones, algunas declaradas y otras no, en la presentación de los referentes textuales; así por ejemplo, nunca sabremos el número de los calderos que don Quijote emplea para enjuagarse el lavado de cabeza en suero de requesones (II,18), o la especie de árbol que le cobija en sus elevadas reflexiones (II,60); tampoco nos será dado acceder al nombre único del protagonista, ni al de Sancho y su mujer, ni al de Vicente de la Roca / de la Rosa, etc. No hay una autoridad narrativa que pueda garantizar la correspondencia entre el relato y la historia, entre la palabra y la cosa; todo se haya sometido a la operación desrealizante de la parodia que todo lo proyecta sobre la negación de la fuerza *dicendi* del autor de los libros de caballerías.

En el mismo cajón de sastre pueden ser incluidos los casos de renuncia a completar un programa narrativo preciso: el mozo de campo y plaza no vuelve a aparecer; Andrés el niño apaleado va en busca de don Quijote buscando justicia y cuando lo encuentra lo que hace es reprocharle que le haya ayudado; no se sabe qué sucedió con el asno de Sancho, ni con los escudos hallados en Sierra Morena; el narrador no ha contado cómo don Quijote perdió su espada y consiguió la nueva; después de la aventura de la cueva de Montesinos, Cide Hamete anuncia una retractación en punto de muerte del caballero, que no tiene lugar; Sansón Carrasco, tras su derrota, va en pos de don Quijote con la única intención de vengar la afrenta, pero cuando le encuentra se limita a ayudarlo a volver a casa, etc. El relato se traza un camino, unas citas narrativas que cumplir, se da una disciplina, una autoridad, a sí mismo y puntualmente la desatiende. La difracción de la responsabilidad autorial en múltiples instancias libera al texto aun de sus propias constricciones. La autodisciplina como medio de sujeción a una autoridad que garantiza la aumentación⁸, el crecimiento del texto, cede su plaza a la acomodación de los mismos elementos a las nuevas exigencias de la narración. El progresivo debilitamiento de la autoridad narrativa condena al texto a la inestabilidad de sus referentes internos.

La función de autoridad del narrador, como acabo de insinuar, se manifiesta en las formas de autodisciplina del texto, en las citas narrativas que se va dando, en la congruencia entre sus partes, en la coherencia de los personajes consigo mismos y en la consistencia de los episodios nuevos con los referentes textuales ya dados. Otra forma de autodisciplina del texto, que engloba, en cierta medida, las formas ya mencionadas, es la que le impone el género al que pertenece; el código novelesco acepta como norma fundamental la consecuencialidad de las acciones, base lógica de la inversión de la situación inicial en la situación final, tras el proceso diegético intermedio, que define la estructura semántica de la trama novelesca⁹. Pues bien, esa norma resulta desmentida, como era fácil de prever, en el *Quijote* por los casos de infrac-

⁸ Cfr. Said, *op. cit.*, pp. 84-85.

ción al programa reseñados y por la estructura fragmentaria del relato que impide el deslizamiento semántico de una situación a otra, y, sobre todo, por el tratamiento del tiempo y el espacio, base imprescindible de la relación causa-efecto. El tiempo en el *Quijote* ha sido calificado de laberíntico¹⁰ por quien ha intentado verlo según el canón clásico de la causalidad genérica, es decir, como elemento que ordena las acciones de los personajes; y, en efecto, desde esta perspectiva, como en un laberinto temporal se siente el lector que, al principio del *Quijote* de 1615, escucha la respuesta de don Quijote a los comentarios de Sansón Carrasco acerca del *Quijote* de 1605, cuyo final le da por muerto y sepultado.

Raramente el caballero realiza acciones que tengan una repercusión posterior; sus acciones no duran en el tiempo, duran en la mente de los personajes, y eso, como es lógico, impide que se pueda establecer un orden cronológico-consecuencial de las aventuras; esa fue la razón por la que en 1780 V. de los Ríos fracasó en su intento de diseñar el plan cronológico del *Quijote*¹¹. El nuevo género que Cervantes iba delineando no llega a decantar en su obra maestra la que luego sería una de sus características fundamentales, es decir, la temporalidad de las acciones de los personajes, su repercusión en las acciones posteriores, y permanece anclado aún a una concepción típica de las narraciones orales, en las que el tiempo es concebido simplemente como marco de los hechos de los personajes¹².

LA NORMA LITERARIA Y LA DOBLE VERDAD DE CERVANTES

La autoridad narrativa del *Quijote* es incapaz de garantizar el cumplimiento de las normas del género, limitar la narración dentro de las cordenadas espacio-temporales y darle una estructura consecuencial; tampoco respeta la coherencia de mundos posibles, pues mezcla personajes de novela sentimental como Cardenio o Dorotea, novela picaresca como el ventero el mozo de mulas por amor, novela morisca como el cautivo y Zoraida, etc. Así las cosas, cabe preguntarse ¿cuál es la espina dorsal que asegura la firmeza de esta narración?, ¿existe aún un reducto de autoridad en esta novela? La respuesta podría ser afirmativa siempre y cuando reconociéramos la existencia de un tipo de autoridad diferente a la que vengo evocando, es decir, una *autoridad*

⁹ Cfr. A. J. Greimas, *Semántica estructural*, (*Sémantique structurale*, 1966), Madrid, Gredos, 1971, pp. 316-7.

¹⁰ Cfr. Félix MARTINEZ BONATI, *La unidad del Quijote*, en AA. VV., *El «Quijote» de Cervantes*, ed. de G. Haley, Taurus, Madrid, 1980, 2ª reimpresión 1987, pp. 349-372, [p. 354]; Luis Andrés MURILLO, *El verano mitológico: Don Quijote de la Mancha y Amadís de Gaula*, en AA. VV., *El «Quijote» de Cervantes*, cit., pp. 91-102, [pp. 92-3]; Edward C. RILEY, *Introducción al Quijote*, Barcelona, Crítica, 1990 (*Don Quixote*, Londres, 1986), pp. 98-9.

¹¹ Vicente DE LOS RÍOS, «Análisis del Quixote», ed. del *Quijote* de la RAE, Madrid, Joachin Ibarra, 1782, 4 vols., vol. 1, pp. lxxvii-cclvi.

¹² Cfr. Walter J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986, [*Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, 1982], pp. 212-3.

en eco, que se propone como fondo normativo, como marco, sin exigir la adhesión del sujeto, sin imponer la relación de autoridad. La cuestión de la norma literaria podrá ilustrar convenientemente el concepto. La discusión literaria que mantienen en diferentes momentos los personajes fija unos hitos teóricos dentro de los que, en apariencia, se debería desenvolver el relato. Cuando el cura y el barbero expolían la biblioteca de don Quijote sin ahorrar comentarios de crítica literaria (I,6), o cuando el canónigo de Toledo, coadyuvado por el cura, expone la teoría neoaristotélica (I,47-8), ofrecen la pantalla teórica sobre la que se proyecta la obra entera; el hecho de que, en realidad, el autor no acate esos preceptos¹³ importa poco; lo que cuenta es que su evocación, así sea como simple tema de conversación entre los personajes, impregna al relato de su autoridad: de cara al lector, la coherencia genérica, el tratamiento del tiempo y el espacio, la unidad de la trama, su relación con los episodios, están regulados y garantizados por la preceptiva neoaristotélica; si así no fuera, parece preguntarse el lector, ¿qué sentido tendría que se la expusieran tan pormenorizadamente?

El autor hace gala de una posición ambigua, de doble verdad, en lo relativo a la norma literaria: de palabra parece adscribir su relato a ella, pero de hecho la niega en la realización práctica. Cervantes reserva también ese doble tratamiento, de aparente aceptación y real rechazo, a temas de mayor envergadura, como reveló en su día A. Castro, al hablar de la hipocresía de Cervantes en materia religiosa¹⁴. Su posición respecto a las formas exteriores de religiosidad, al problema de la expulsión de los moriscos, la hidalguía, la limpieza de sangre, y otros muchos temas que preocupaban a sus contemporáneos, ilustran bien a las claras la doble verdad de Cervantes para con la norma establecida.

Es reveladora, a este respecto, la doble vertiente del personaje de don Quijote: por un lado es el objeto de la parodia, y por el otro el portavoz de las verdades aceptadas por todos; de su boca sale una colección de máximas, juicios, consejos, consideraciones morales y sociológicas que ofrecen material suficiente para enteras recopilaciones de aforismos, y de hecho son varias las que abrevan de esa fuente. Otra vez la verdad se escinde en dos planos de existencia: los discursos afirman la norma; los hechos le quitan el

¹³ Según Cesare DE LOLLIS, (*Cervantes reazionario e altri scritti d'ispanistica*, ed. de Silvio Pellegrini, Firenze, Sansoni, 1947, [Roma, Pubblicazioni dell'Istituto Cristoforo Colombo, 1924], pp. 11-227, [pp. 86 y ss.]), Cervantes no podía ser aristotélico porque su natural lo llevaba hacia la frondosidad y la improvisación y lo alejaba de las constricciones normativas. Jean François CANAVAGGIO, en su ya clásico estudio sobre el aristotelismo de Cervantes «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el «Quijote»», *Anales Cervantinos*, VII (1958), pp. 13-108, [pp. 82 y 104], concluye que Cervantes supera los preceptos aristotélicos con su realización práctica en la novela. Alban K. FORCIONE (*Cervantes, Aristotle, and the Persiles*, Princeton, Princeton University Press, 1970, p. 6 y *passim*) sostiene que el anticlasicismo de Cervantes consintió el nacimiento del *Quijote*. Defendía, en cambio, la tesis del aristotelismo cervantino, y no podía ser de otro modo, De los Ríos (op. cit., p. ccxiv), y la defiende, modernamente, Edward C. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1962; [*Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford, University Press, 1962].

¹⁴ Américo CASTRO, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Hernando, 1925, p. 244 y ss.

fundamento; en el contraste se genera el dialogismo que la uniformidad de la tesis central nos negaría, y de paso la parodia se va salvando de caer en el monolitismo de la idea única.

La misma actitud de acatamiento superficial de la norma y posterior rebelión a la misma se puede hallar en los hechos del caballero loco, el cual en más de una ocasión proclama su vasallaje al rey, y en cuanto se le presenta la oportunidad ataca sus pertenencias felinas y combate la aplicación de sus leyes liberando a los galeotes, o rebelándose a la autoridad de los cuadrilleros; en lo referente a la religión, su postura no cambia: se proclama católico, pero se dedica a desbaratar procesiones de disciplinantes, de frailes benitos al séquito de la dama vizcaína, o de encamisados que acompañan al cuerpo muerto, o a polemizar poco respetuosamente con los representantes de la verdad de la Iglesia.

Si se me permite el juego de palabras, podría decir que Cervantes *acata* y simultáneamente *ataca* la norma; se hace portavoz de las verdades comunitarias, pero les priva del sostén simbólico en la figura de la autoridad real, eclesiástica, o policial. Y no podía ser de otra manera: para conseguir que su parodia funcione debe asegurar la participación activa de su auditorio, con la exposición de ideas de vasta aceptación, aun a costa de desmentirlas subrepticamente a renglón seguido. De ahí que se haya podido decir que en ninguno de los temas tratados en el *Quijote* Cervantes se sale de lo trillado; todas sus afirmaciones en materia de religión, normas de vida, sociedad, etc. reproducen las ideas dominantes del periodo; Cervantes es, en este sentido, el campeón de la normalidad¹⁵. Pero para nosotros tal vez no tenga tanto interés comprender los motivos de la afirmación de la norma, como los de su negación; y no para entender cómo pensaba Cervantes, que no es ese mi interés, sino para rebuscar, entre esos indicios, la explicación del duradero encanto del *Quijote* a través de los siglos.

INDULGENCIA POÉTICA PARA CON LOS MARGINADOS

Cuando Cervantes reniega de su poder de engendrador del texto, situándolo en la zona de la anonimidad, desentendiéndose de él, atribuyéndolo a alguien infidente, ronda la heterodoxia, la herejía textual, pues no sólo parodia el afán de verificación del texto caballeresco, sino que también juega y niega las claves de su falsificación, de su desmentido, de su negación; niega la negación, la posibilidad de que el texto vaya subrepticamente afirmando su propia falsedad, con lo que el texto se autoafirma perennemente. El precio que ha de pagar es el de consentir que afloren a la superficie del relato conflictos no resueltos por la firmeza de la disciplina narrativa; a la afloración de esos conflictos habremos de achacar la convalidación de las éticas marginales, como por ejemplo, la de un forajido como Roque Guinard, que

¹⁵ Cfr. Oscar MANDEL, «The Function of the Norm in *Don Quixote*», *Modern Philology*, vol. 55, nº 3 (1958), p. 154-163, [p. 163].

adquiere contornos míticos, casi mesiánicos; la misma valoración positiva de la vida marginal es la que parece justificar que el narrador deje en libertad al aspirante a galeote Ginés de Pasamonte bajo la falsa identidad de Maese Pedro; que dé un tratamiento positivo al personaje de Zoraida que abandona su patria, su religión y a su padre enfermo por el amor del cautivo; que a Ricote se le quiera premiar por haber infringido el decreto de expulsión del rey; que Ana Félix reciba el perdón después de haber causado indirectamente la muerte a algunos soldados del rey, etc.

La justicia poética se manifiesta en todos estos casos de la misma forma: el narrador premia, de algún modo, el esfuerzo de autoafirmación de un personaje, con lo que termina por avalar posiciones morales que entran en contraste con la moral dominante, aunque no con la moral popular; por ejemplo, la moral popular tal vez estaría dispuesta a perdonar a un bandolero que lo sea si se muestra caballeroso, a una mora que abandone a su padre si lo hace por amor, a los moriscos Ana Félix y Ricote que maten a soldados españoles y no respeten el decreto de expulsión si lo hacen por volver a su patria, etc.; no así la autoridad social, que ciertamente no podía consentir la existencia de bandoleros, prófugos de la justicia, moriscos refractarios al decreto de expulsión, etc. Se parece perfilar en el tratamiento de las figuras marginales un conflicto latente entre dos tipos de norma, manifestados en dos diferentes niveles de expresión: la ética de la autoridad social se halla implícita en la narración, se aloja veladamente en la transgresión de los personajes rebeldes, que en su acción enuncian la norma en forma negativa; mientras que la moral común, popular, halla expresión explícita en la sanción positiva del hacer del personaje rebelde; la justicia poética, o, en otras palabras, la necesidad compositiva del narrador, se sirve de la sensibilidad ética del pueblo para dar el cierre oportuno al episodio.

Nótese que todas esas visiones del mundo corresponden a formas de vida —bandoleros, forajidos, galeotes, moriscos— que la norma ya había expulsado del cuerpo comunitario, en aras de una más nítida definición de la identidad nacional. La variedad del panorama de posiciones vitales crea la ilusión del dialogismo, de la confrontación paritaria entre todas ellas; en realidad son visiones del mundo escasamente equipolentes, por lo que no pueden situarse a un mismo nivel de consideración, y, sobre todo, son lógicas existenciales escasamente representativas de la realidad de la época —algunas están claramente marcadas por su condición literaria, son puntos de vista de personajes de novela, como Ana Félix, o incluso el picaresco Maese Pedro—; son además puntos de vista éticos poco consistentes en sí mismos, por cuanto, como ya hemos visto, la mayoría de ellos se impregnan de la visión autoritaria del sentido común, con lo que acaban por reafirmar el punto de vista etnocéntrico y monolítico del cristiano viejo. La visión relativista del mundo, el plurilingüismo, la polifonía fecundante del dialogismo social, quedan aún muy lejos de esta gama de posiciones de vida más o menos artificiosas.

Lo que desde luego parece indiscutible es la valoración positiva de la moral antagonista, ligada a personajes errantes, que han sufrido una afrenta y van en busca de la reparación debida. Y no deja de ser curioso que la decisión del narrador de contar una historia de personajes vagabundos le

obligue a contraponerse a la moral al uso. La fuerza de la narración corrompe la moral dominante. Son personajes movidos, en cierto sentido, por el espíritu caballeresco, por una idea de la justicia que tiene poco que ver con el ordenamiento estatal moderno, que separa a la víctima del victimario, interponiendo la sanción abstracta del veredicto o la compensación impersonal, y sitúa al acto justiciero en una zona de la abstracción que excluye el contacto material directo del afrentado con la causa de la afrenta. Son, a su modo, los alteregos de don Quijote, el cual se erige en portador de una autoridad y un sentido individual de la justicia, que inevitablemente se tiñe con los colores de la libre intuición y el arbitrio personal. La individualidad, el heroísmo, la conquista individual ya no tienen cabida en el espacio burocrático y centralizado de la España de Felipe II y Felipe III. Todo ha de ser convergente hacia el centro; ya no existen mundos desordenados, sino simplemente desequilibrados; ya no hay espacio para la diversidad racial y cultural, para la heterodoxia y el disenso. De una forma de poder de tipo carismático, basada en las cualidades excepcionales de su detentador¹⁶ —que sería la que pretende ejercer don Quijote—, se ha pasado a una forma racional, basada en el orden establecido, un sistema de reglas, que ha concedido el poder legislativo a la burocracia estatal¹⁷, y el ejecutivo al control policial del territorio.

«CON LA IGLESIA HEMOS DADO, SANCHE»

Acabamos de observar cómo, ya sea por debilidad de la autoridad narrativa, ya sea como refuerzo de la identidad cultural y del sentido común del pueblo a través del uso de la justicia poética, las formas de vida marginales reciben un tratamiento positivo en el *Quijote*. Veremos ahora qué sucede en el otro bando, el de los representantes de la norma social. Y habrá que empezar por decir que el narrador asume en contadas ocasiones el punto de vista de la ley y de la autoridad; el tratamiento que reciben las figuras portadoras de autoridad es revelador a este respecto; sin llegar al caso extremo del odioso capellán de los duques, dialécticamente derrotado por el loco don Quijote, los representantes de la norma aparecen casi siempre alejados del ejercicio de sus funciones, ocupados en otras acciones u opinando sobre argumentos ajenos al ámbito de su autoridad, lo cual, como es lógico, les priva de cualquier tipo de incisividad cuando enuncian la norma. El cura abandona a sus feligreses para perseguir a un loco, y se diría más ducho en la cura de libros que en la cura de almas; análogas capacidades poseen el canónigo de Toledo y el eclesiástico de los duques. Los propios duques, teórico modelo de comportamiento aristocrático, parecen preferir los pasatiempos y las burlas a la gestión de sus negocios. Y en cuanto al virrey de

¹⁶ Me baso en la tipología del poder, según el carácter de su legitimación, establecida por Max WEBER (*Economía e società*, vol. I, Milano, Edizioni di Comunità, [Mondadori], 1995, [*Wirtschaft und Gesellschaft*, 1922], pp. 210 y ss.

¹⁷ El gobierno del imperio hizo necesaria la creación de un fuerte aparato burocrático; cfr. John H. ELLIOT, *La Spagna e il suo mondo, 1500-1700*, Torino, Einaudi, 1996, [*Spain and its World, 1500-1700*, 1989], pp. 20 y ss.

Barcelona más que una autoridad de gobierno se diría autoridad narrativa, pues interviene a modo de *deus ex machina* para sancionar positivamente las acciones reprobables, desde el punto de vista estatal, de Ricote y su hija.

Las fuerzas del orden público, por su parte, no salen mejor paradas: ni los comisarios que escoltan a los galeotes, ni el cuadrillero del candil, ni los cuadrilleros del baciylmo, consiguen que la ley sea respetada; o por las malas maneras de don Quijote, o por las buenas palabras del cura y don Fernando, el caso es que nunca salen con su cometido. Los caminos de la Mancha están infestados de maleantes, a los que se suman los liberados por don Quijote, y el propio caballero, quien, cual empedernido malhechor, ataca a hombres de iglesia y libera galeotes, sin que la Santa Hermandad logre controlar el territorio de sus acciones. El desarraigo territorial de la autoridad policial facilita la acción de don Quijote; las hazañas del caballero necesitan un mundo dividido en dos zonas, una ordenada, sometida al imperio de la ley, y la otra caótica y sin ley; su tarea consiste en extender a la zona caótica el orden de la reglamentada; su errancia hace posible la difusión de los valores positivos que vehicula; de ahí que fuera inevitable que, más tarde o más temprano, don Quijote topara con la autoridad territorial de los cuadrilleros o de la iglesia (y aquí la sugestión de la letra me impone citar, así sea entre paréntesis, las palabras de don Quijote a Sancho en El Toboso: «con la iglesia hemos dado, Sancho» (II,9,639)). La suya es una autoridad que no admite jurisdicción, ni competencia, ni sometimiento¹⁸, y él mismo lo reclama en más de una ocasión:

¿Quién [es] el que ignoró que son esentos de todo judicial fuero los caballeros andantes, y que su ley es su espada, sus fueros sus bríos, sus premáticas su voluntad? [Y,45,500]

El único modo de evitar el conflicto entre don Quijote, el caballero andante, y la autoridad estatal, centralista, que controla el territorio, consiste en inmovilizar al loco, detener su peregrinación, acallar su mensaje enajenado y libre. Es lo que consigue primero Sancho, al confinar al caballero en Sierra Morena, un espacio marginal, fuera del control territorial del poder, y luego la princesa Micomicona al traducir en farsa caballeresca la camisa de fuerza que la norma quiere para el loco libertario. Sierra Morena es el espacio anómico, sin constricción normativa, donde la ley del padre no llega, el refugio de todos los que carecen de nombre, como los galeotes liberados, o se lo han dado a sí mismos negando el del padre, como don Quijote, o han adoptado una identidad diferente como Dorotea y Cardenio¹⁹. El nombre del padre, la autoridad, sujeta a una norma y a un territorio; su negación es la condición necesaria para la errancia, que todos los cimarrones de la Sierra conocen perfectamente, y por eso, antes de emprender viaje, se han

¹⁸ Cfr. Adolfo BONILLA Y SAN MARTÍN, «Don Quijote y el pensamiento español», [1905], en *Cervantes y su obra*, Madrid, Tipografía Artística, 1926, pp. 9-40, [pp. 31-2].

¹⁹ Cardenio ha vaciado su identidad en su maleta y luego la ha abandonado; es lo que sostiene Carlos FEAL, «Against the Law: Mad Lovers in *Don Quixote*», en Ruth Anthony EL SAFFAR, Diana DE ARMAS WILSON (eds.), *Quixotic Desire: Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*, Ithaca, Cornell UP, 1993, pp. 179-199, [p. 180].

apresurado a negar su apariencia externa, lo que les permite ser reconocidos, designados con el nombre del padre, y convertidos en objeto de la autoridad de la ley estatal.

TEORÍA DE LA AUTORIDAD

El origen del relato está en el movimiento de los personajes, su desplazamiento por la geografía manchega, como forma de rebelión a la autoridad que les impone el acatamiento de lo que ellos consideran una injusticia; ellos mismos, entonces, se erigen en su propia autoridad moral; el suyo es un acto posesivo de responsabilidad personal, que les permite enarbolar con orgullo su diversidad; en último término se puede atribuir a su conflicto con la autoridad el acto de fundación del relato. Así pues, habida cuenta de la importancia de la relación de los personajes con la autoridad y de su centralidad en el acto narrativo, será conveniente dar una mayor sistematización a las ideas expresadas anteriormente a la luz de las teorías sobre la autoridad. Ya he mencionado de pasada a Weber; ahora es el turno de J. M. Bochenski y su estudio acerca de la lógica de la autoridad²⁰.

Para Bochenski, la autoridad es una relación que se establece entre un portador y un sujeto sobre las proposiciones o las órdenes de un determinado ámbito. El portador se hace intermediario entre las proposiciones o las órdenes del ámbito y el sujeto, ejercitando de tal modo una *autoridad epistemológica*, si el ámbito es el de un determinado saber, o una *autoridad deontológica*, si el ámbito está relacionado con alguna forma de poder. Bajo esta nueva perspectiva, podemos comprender el motivo de la escasa incisividad del cura, los eclesiásticos, los duques, y demás representantes de la norma; ellos pretenden ejercer una autoridad epistemológica sobre los demás personajes, pero el ámbito del que se sienten portadores de autoridad no suele corresponder con el que les es propio; en puridad, son unos usurpadores del ámbito de la autoridad. Los cuadrilleros, en cambio, ejercen la autoridad deontológica para la que han sido delegados, a pesar de lo cual su éxito no es mayor que el de los otros; más bien, al contrario, fracasan por completo en la instauración de la relación de poder.

DON QUIJOTE Y LAS DOS AUTORIDADES

¿Y don Quijote? ¿Qué tipo de autoridad pretende ejercer? Podría pensarse, a primera vista, que la suya es una autoridad de tipo deontológico, desde el momento que pretende aplicar los preceptos del ámbito caballeresco a la sociedad; no cabe duda de que sus acciones contra Juan Haldudo, abusador de menores, y contra los arrieros que ultrajan sus armas, entran en la

²⁰ Joseph M. BOCHENSKI, *¿Qué es autoridad? Introducción a la lógica de la autoridad*, Barcelona, Herder, 1989, [Was ist Autorität?, 1974].

esfera de la autoridad deontológica; pero una vez que Sancho hace acto de presencia, la suya se diría más bien una autoridad de tipo epistemológico, que intenta demostrar su conocimiento de las proposiciones del ámbito caballeresco; de hecho suele acompañar sus arremetidas contra la realidad con el anuncio a su escudero «ahora verás, amigo Sancho...»; todo su afán se centra en demostrar su conocimiento del ámbito. En la II parte, en cambio, pierde por entero el ímpetu del portador de cualquier tipo de autoridad, porque él mismo se ha convertido en el ámbito de ella; deberá simplemente mostrar que es él mismo, afirmar su presencia, para que los demás acepten entrar en el ámbito de proposiciones del libro de sus aventuras.

No cabe duda de que don Quijote mismo no compartiría este análisis de su acción en el mundo; para él la suya es, sin duda, una autoridad de tipo deontológico, de alguien que conoce las normas e intenta imponerlas imperativamente en el mundo. Él mismo parece distinguir las dos formas de autoridad, sin mencionarlas, cuando contrapone los letrados y los cortesanos a los caballeros andantes:

Los extraordinariamente afligidos y desconsolados, en casos grandes y en desdichas enormes no van a buscar su remedio a las casas de los letrados, ni a la de los sacristanes de las aldeas, ni al caballero que nunca ha acertado a salir de los términos de su lugar, ni al perezoso cortesano que antes busca nuevas para referirlas y contarlas que procura hacer obras y hazañas para que otros las cuenten y las escriban: el remedio de las cuitas, el socorro de las necesidades, el amparo de las doncellas, el consuelo de las viudas, en ninguna suerte de personas se halla mejor que en los caballeros andantes. (II,36,865)

En las palabras del caballero aparecen perfectamente delineados los dos tipos de ámbitos de autoridad posibles: los cortesanos, los letrados y los sacristanes ejercen una autoridad epistemológica, conocen las proposiciones de un ámbito e intentan difundirlas y aplicarlas («buscan nuevas para referirlas», dice de ellos don Quijote); los caballeros andantes, en cambio, consiguen poner «remedio a las cuitas», amparar a las doncellas, etc., es decir, imponen el respeto de una norma, ejercen una autoridad deontológica.

Y sin embargo, a despecho de la alta consideración de don Quijote por su categoría e indirectamente por sí mismo, en toda la I parte nadie le reconoce como portador de autoridad; y esto por dos motivos fundamentales, que son el hecho de que nadie reconoce ya la aplicabilidad del ámbito caballeresco al contexto social presente, y la falta de dignidad del caballero como portador de la autoridad de tal ámbito. La autoridad, en opinión de H. G. Gadamer²¹, se funda en el reconocimiento por parte del sujeto de autoridad, el destinatario de la relación, de la superioridad del portador en un determinado campo; y eso es lo que los contemporáneos de don Quijote no están dispuestos a reconocerle, si no es en ciertos momentos y limitadamente a su capacidad discursiva; de ahí que cada vez que el hidalgo orate intente imponer la ley caballeresca salga mal parado, y decida mudar su carisma desde la casa del poder a la del saber: en efecto, don Quijote parece hallar

²¹ H. G. GADAMER, *Verità e metodo*, Milano, Fabbri, 1983, [*Wahrheit und Methode*, 1960], p. 328.

adecuado refugio a sus ínfulas autoritarias en la expresión magnilocuente de su autoridad epistemológica sobre el mismo ámbito del que no consigue ejercer la deontológica.

La relación de autoridad conlleva en sí misma un acto performativo, que es el que hace que los preceptos o las proposiciones del ámbito determinado se conviertan en acciones. En la base de toda relación de autoridad se halla la convicción de que la palabra puede transformar la realidad, de que las proposiciones o los preceptos pueden modificar las cosas; para ello, habrá que conseguir que los enunciados del ámbito entren en relación con los elementos de la realidad, acercándolos a sí, para conseguir moldearlos según lo estipulado por el precepto o la proposición; verbigracia, un médico intentará contener los elementos de la realidad dentro del ámbito de sus conocimientos, para que éstos puedan ser aplicados y transformar la enfermedad en salud. Esa es también la creencia básica de don Quijote; él quiere que lo dispuesto en los libros de caballerías se convierta en hechos cotidianos; fracasa en su intento, entre otros motivos, porque no busca la modificación de la realidad, su acercamiento a la letra del libro, sino su pedestre asimilación a lo dicho en la norma caballeresca; él debería adaptar las cosas a la norma y lo que hace es identificarlas, provocando la inadecuación entre ambas.

EL ÁMBITO DE AUTORIDAD DEL AUTOR

Una de las condiciones de propiedad de un acto de habla es la de la autoridad del emisor; al igual que don Quijote, el narrador del libro de sus aventuras, el segundo autor, carece de la autoridad que se arroga, pues depende de versiones ajenas, carentes, según él mismo afirma, de la credibilidad indispensable para promoverlas al rango de fuentes de la historia, por lo que no se comprende la razón de que termine por darles crédito y publicarlas: la autoridad narrativa en transfondo es la de un cronista árabe mentiroso, y la de superficie pertenece a un traductor morisco, que no había de ser menos mentiroso que su paisano, y que se permite modificar a su criterio el texto original. El segundo autor, al decidir publicar la historia de don Quijote, le atribuye un carisma de excelsitud y ejemplaridad, hace pasar por serio y sublime lo que no es más que una serie de hechos disparatados, y da por sentado que al lector le van a interesar. Para permitirse tal lujo, la picaresca hubo de reforzar la debilidad de la posición autorial con el simulacro de la pseudoautobiografía; el recurso de Cervantes ya sabemos que consiste en la ocultación de la voz emisora entre los pliegues del aparato enunciativo, y su fragmentación en multitud de instancias que se descalifican recíprocamente.

Pero si nos atrevemos a descorrer el velo y echar una ojeada a la fuerza enunciativa del propio Cervantes en cuanto autor, en cuanto función de autoridad que transmite su texto al lector con una finalidad comunicativa bien precisa, explícita, por lo demás, en el prólogo de 1605, nos percataremos de que también ésta ha sido desmontada por el impenitente autor del *Quijote*. Según la tipología de las relaciones de autoridad establecida por Bochenski, la del autor de una novela respecto del lector correspondería, en principio, a la epistemológica, que aparentemente le derivaría de su cono-

cimiento de todas las proposiciones del ámbito de la historia; el pacto narrativo por el que el lector suspende su incredulidad ante lo narrado hace del autor el máximo experto en la materia contada, de la que, supuestamente, no es más que un simple transcriptor. Es más verdad, en cambio, que en el relato se acumulan hechos inventados, sin referente externo, que hacen del autor una autoridad deontológica que impone la obediencia del lector al precepto de lectura y de credulidad de lo narrado; el lector, previamente, le ha reconocido el poder de fabulación y ha aceptado la relación de autoridad de tipo solidario, que mira a la consecución de un bien común²². El «hagamos como si» subyacente al pacto narrativo transforma la autoridad deontológica, el poder omnímodo del autor, en la autoridad epistemológica de quien simula no ser más que alguien informado de los hechos. El equilibrio continuo entre aumentación y dispersión²³, el continuo control del discurso y su progresión hacia un objetivo final, la explicitación y el cumplimiento de un proyecto narrativo prefijado solo pueden ser llevados a cabo por quien posee un pleno poder sobre el relato; la realización del plan previo desvela la falacia de no poseer más que una simple autoridad epistemológica, que no le habría permitido al autor la realización del proyecto narrativo. Cervantes no recurre al simulacro de la autoridad epistemológica, no estipula el pacto narrativo con su lector en términos de suspensión de incredulidad, ya que desde muy pronto califica a su narración de «mentirosa»; pero tampoco se encastilla en la autoridad deontológica, más bien, al contrario, la aleja de sí, renuncia a su ejercicio explícito, y la traslada en el campo de la ficción, al poner en boca del oportunísimo amigo que le viene a visitar en el difícil trance de escritura del prólogo de 1605 la explicitación de la intención última de su libro:

Y, pues, esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías... [I, prólogo, 18].

El prólogo de la I parte es todo él una invectiva contra el recurso a las *autoritates* como estrategia de consolidación de la fuerza *dicendi* de un texto; una forma de coherencia con ese planteamiento ideológico es la desposesión de la función de autoridad que le tocaba ejercer de pleno derecho al autor. Incluso en esa circunstancia auroral, cuando probablemente más justificado estaría el recurso a la propia efigie autoritaria para enunciar el sentido del libro, incluso entonces, Cervantes escurre el bulto tras el amigo ficticio. Inmediatamente después se difumina en los humos de los varios ectoplasmas narrantes de su novela, desaparece, se esconde tras la autoridad ficticia de Cide Hamete, y nos deja a solas con su texto, en el que, como hemos visto, hacen eco las autoridades de los ámbitos del sentido común, por encima de todas las otras, entre las que se cuentan, como no, las de don Quijote y Sancho.

JERARQUÍAS DE ÁMBITOS DE AUTORIDAD

La teoría de Bochenski no aclara un aspecto sociológico de la autoridad

²² Cfr. Bochenski, *op. cit.*, p. 122.

²³ Cfr. Said, *op. cit.*, pp. 85 y ss.

que a nosotros nos interesa especialmente, y es que no todos los ámbitos de autoridad son iguales de cara a la sociedad. El ámbito de autoridad de don Quijote, sin ir más lejos, recibe una mayor consideración que el saber popular en que Sancho se revela un gran experto. No cabe duda de que la importancia relativa de ese ámbito de autoridad epistemológico depende también de la capacidad de reproducción discursiva del ámbito mismo y de su grado de sintonía con las jerarquías de poder de la sociedad. Ese es, a mi modo de ver, el aspecto crucial a la hora de entender la mayor importancia de un ámbito respecto a otro: el hecho de que las proposiciones de ese ámbito capaciten al portador, mediante la asimilación del código de generación de discursos, para que en la relación de autoridad epistemológica sea capaz de conectarlos con la realidad del momento y las jerarquías de poder que regulan la disposición de los diferentes estratos sociales²⁴.

El *Quijote* habla precisamente de esa jerarquía de los ámbitos en los que se asienta una autoridad, la capacidad de producir discursos y la posibilidad intrínseca a los mismos de ser aceptados como discursos de poder por la sociedad. Los ámbitos de autoridad de don Quijote y Sancho, la caballería y el saber popular, que corresponden a otros tantos mundos, la cultura medieval y la cultura campesina, son campos marginales y marginados en el nuevo modelo de estado que había surgido a raíz de la expansión del imperio, cuya crisis comienza a dejarse sentir precisamente en torno a aquellas fechas. La administración del imperio necesitaba un estado centralizado, con normas claras y rígidas, y un sistema de control del territorio que garantizara la aplicación de las mismas, sobre todo en las fronteras. Cualquier otra forma de entender la ley y la justicia, la religión y la cultura racial, eran consideradas aberrantes, heterodoxas, desviantes; la represión del aparato estatal se encargaba entonces de que el núcleo potencial de contaminación fuera extirpado. Esa fue la suerte que corrieron los dexados, alumbrados, protestantes, brujas, moriscos, gitanos, bandoleros, y demás impuros del momento, y la que habían corrido en los inicios de la era del casticismo los árabes y los judíos. A la proliferación caótica de la realidad la autoridad le sobreimpone el ideal renacentista de orden, claridad y unidad; a los puntos de vista divergentes, la norma contrapone la visión centralista, unitaria y ortodoxa²⁵. La tentación de reproducir literariamente ese esquema de relación de poder había de ser grande para quien como Cervantes vivía inmerso en un clima de verdad única y religión oficial; al fin y al cabo, él mismo había sido uno de los defensores de los axiomas sobre los que se asentaba la sociedad de su tiempo; y sin embargo, en el *Quijote* da cabida, como ya hemos visto, a los puntos de vista marginales, las heterodoxias, la desviación de la norma, aunque sin concederles la misma importancia que a la cosmovisión cris-

²⁴ Richard SENNET (*La autoridad*, Madrid, Alianza, 1982) estudia la autoridad desde el punto de vista psicológico y ofrece el fundamento para lo que acabo de decir, cuando define (p. 186) la autoridad como un acto imaginativo de quien busca en otros la solidez y fuerza que no posee, es decir, añado yo, la capacidad de creación de discursos personales sobre el mundo.

²⁵ Ruth EL SAFFAR («The Making of the Novel and the Evolution of Consciousness», *Oral tradition*, 2/1 (1987), pp. 231-48, [pp. 233 y ss.]) ve todas estas características opresoras, centralistas y excluyentes de lo diferente y lo disperso ya en el lema de los Reyes Católicos.

tiano vieja; revela comprensión por ellas, pero no comparte sus posiciones; Cervantes, a pesar de todo, permanece siempre del lado de la ortodoxia.

En lo que respecta al reflejo literario de la autoridad y su transposición en las funciones del autor, hay que decir que Cervantes no renuncia completamente a ella, sino que discute su modo de presentarse en la narración bajo la apariencia de un portavoz oficial de la racionalidad o de la versión oficial, pero sin dejar de salvaguardar los contenidos de la visión ortodoxa del mundo. El poliperspectivismo implica equidistancia en los puntos de vista, y eso es lo que Cervantes no propone; no hay nunca un conflicto, una verdadera beligerancia de puntos de vista sobre la realidad. En la novela moderna, los personajes son equipolentes; sobre esa base se implanta el dialogismo, la dialéctica entre varias concepciones del mundo, sin relación de subalternidad. En el *Quijote* no cabe duda de que el narrador plantea varias concepciones del mundo en sus personajes, pero todas en relación de subalternidad a, lo que podríamos llamar, el sentido común. La dialéctica del *Quijote* es la que se establece entre culturas subalternas, una, la de don Quijote, anacrónica, literaria, ficticia, desrealizante; otra la de Sancho, cultura dominada, campesina, sin opción de contraste con la cultura dominante, la de las formas del protocolo, la de los conceptos elevados, la crítica literaria, el placer de la lectura de novelas, el rigor en el trato a los moriscos, etc. Su crítica a la autoridad se aprecia, mejor que en los contenidos y en el contraste de puntos de vista, en la forma en que hace propio, en cuanto autor y por tanto autoridad, el discurso de poder en su novela.

LA MODERNIDAD DEL *QUIJOTE*

Tal vez la modernidad del *Quijote* estribe precisamente en que en él Cervantes propone una alternativa al discurso de poder de todos los tiempos —aunque él probablemente pensaba solamente en el suyo—: no existe creación, libertad, discurso abierto a las interpretaciones, a la autogeneración continua de significados, si no se debilita la autoridad, si no se diluye la autoridad en diferentes instancias de poder, si no se anulan los efectos perversos de la aplicación del poder derivado de la autoridad en un determinado ámbito mediante su dispersión en muchos portadores. Cervantes comprendió los mecanismos de instauración y aumentación del discurso, los desmontó y buscó alternativas, jugando precisamente con ellos, hablando de ellos, en un metadiscurso sobre la autoridad del enunciador, la relevancia del ámbito de su autoridad, la pertinencia del portador de autoridad y la limitación del ámbito a contextos de aplicación bien demarcados. Esta posición de Cervantes respecto a la autoridad, que podría ser considerada anacrónica para su tiempo, es el fundamento de su autoconciencia de autor, de portador de la autoridad del discurso narrativo, y la raíz de la nueva mentalidad autorial que se va afirmando entre los escritores de la época, y de la que, sin duda alguna, Cervantes es un pionero.

LOS PROLOGUILLOS INTERNOS DEL *QUIJOTE II*

Alberto Porqueras Mayo

Universidad de Illinois, Urbana-Champaign

Para comprender esta nueva lectura que propongo acaso convenga establecer la actitud creativa de Cervantes al iniciar —y sobre todo una vez concluida la obra— su criatura artística nueva, atrevida, independiente, genial. Para ello conviene revisitar sus dos prólogos oficiales a ambas partes¹. El prólogo a *Quijote I* fue escrito, como la mayoría de ellos, *a posteriori* del libro. Se trataba, en tono irónico, de una seria meditación ante su arte y de justificar su obra, bastante distinta a toda la literatura anterior. Era difícil una justificación a no ser partiendo de una postura revolucionaria e independiente, aunque con aparentes concesiones a la crítica oficial, simplemente desmostrando que conocía las teorías más comunes de sustrato aristotélico para concluir, implícitamente, que «no le servían». Es lo que viene a decir el amigo que irrumpe en el prólogo. Por ello Cervantes, tras leer y releer todos los prólogos importantes que le han precedido, decide escribir uno distinto, original, cálido con el lector. Es como un emblema o imagen de lo que también ha hecho en *Quijote I*: algo nuevo, independiente, aunque ha escogido un género tradicional, como son los libros de caballerías, con la excusa de atacarlo, para inyectarlo de todos los otros géneros, y basar su fórmula artística en la frescura y sonoridad del lenguaje, en el diálogo sobre todo. De aquí que en el prólogo haga lo mismo, contagiado, permeabilizado de su libro recién concluido. Escoge un modelo tradicional, el prólogo, para romperlo con la fuerza del lenguaje, y mostrándonos, además, cómo va escribiéndolo, sus vacilaciones, sus dudas, que va controlando y superando. Eso hará en *Quijote II* sobre todo a través de sus prologuillos internos. Ya lo veremos.

En realidad el género que más le interesa a Cervantes es la novela pastoril, que ha ensayado y que ahora puede renovar con algo nuevo disfrazado de libro de caballerías pero repleto de otras técnicas novelísticas que la novela pastoril anterior no había conseguido aclimatar todavía². Cervantes sabe que

¹ Para un planteamiento general véase mi «En torno a los prólogos de Cervantes» en *Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes* (Madrid: EDI-6, 1981), I, 400-409. Volví, de pasada, sobre el tema, con nuevas interpretaciones, en «Cervantes y la teoría poética» en *Actas del Segundo Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Barcelona: Anthropolos, 1991), 83-98.

² Una reciente exposición de estas cuestiones en Dominick Finello, *Pastoral Themes and Forms in Cervantes's Fiction* (Lewisburg: Bucknell University Press, 1994).

Jorge de Montemayor (hombre sin cultura humanística), simplemente con la belleza del lenguaje y la intensidad de su sentimiento, había producido un *bestseller* de la literatura española con *La Diana* (1559). El hecho debió constituir un estímulo en su intento de conquistar definitivamente el panorama literario español. No quiso competir con otro *bestseller*, el *Guzmán de Alfarache* (1599) de Mateo Alemán por ser demasiado reciente, entre otros motivos, y acaso porque la picaresca pura no entraba en sus aficiones, y mucho menos la picaresca descafeinada con adoctrinamiento moral. No voy a insistir en que Cervantes, en *El Quijote*, prácticamente, hace incursiones en todos los géneros narrativos conocidos, sin olvidar la poesía (que aparece separada, *per se*, es decir, no hay, apenas, prosa poética) y la literatura ensayística o miscelánea. Cervantes puede amalgamar tantos géneros y estilos diversos porque con el experimento manierista anterior se produce no sólo una intersección de las diversas «artes», sino también de los estilos y géneros literarios, que han roto la rigidez aristotélica, y se mueven fluidos, creando otros géneros y experimentos. De aquí que una nueva crítica literaria, surgida ante los nuevos experimentos, va sustituyendo a la retórica y poética oficiales³. Y Cervantes es consciente de ello, sobre todo de un factor determinante, el público, y hay que buscar, decide él, como sea, este espacio. Lope ya lo ha conseguido en el teatro⁴. Hay que tener en cuenta estas reflexiones al leer el prólogo a *Quijote I*, y, sobre todo, cuando intentemos detectar los latidos de los prologuillos internos en *Quijote II*. Vemos ya en el prólogo a *Quijote I* (y sobre todo después en los prologuillos internos de *Quijote II*) que Cervantes cultiva, deslumbra, hipnotiza al lector. Ahora, en la literatura moderna, la fuerza está en el público, no en los críticos, y son las mismas obras las que generarán el debate literario. Cervantes, sin embargo, no antagoniza a los críticos totalmente, incluso intenta englobarlos, a veces, en una técnica de tira y afloja. Ello se ve también sobre todo en los prologuillos internos, donde no renuncia a la conquista de un lector más sofisticado.

Ya en el prólogo a *Quijote I* aparece claramente su programa de escritor, su fórmula operante: «procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y periodo sonoro y festivo...» (I, p. 58)⁵. Notemos que también los versos preliminares «elogiosos» se contagian de la misma estrategia, es decir, de literatura viva, hay person-

³ Expuse mis ideas sobre estos problemas en *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles* (Barcelona: Puvill, 1996), 19-22.

⁴ Véase mi «El 'Arte Nuevo' de Lope de Vega o la loa dramática a su teatro», *Hispanic Review* 53 (1985), 394-414.

⁵ Citaré siempre por la edición de Luis Andrés Murillo (Madrid: Castalia, 1987), 2 vols, 5ª edición. Indicaré simplemente la página; el volumen también, cuando lo considere necesario. Varias veces expondrá Cervantes este modelo literario. Por ejemplo: «Yo, señores, por mis pecados, he estudiado Cánones en Salamanca, y pícome algún tanto de decir mi razón con palabras claras, llanas, y significantes» (II, 182; se trata del cap. 19). En la dedicatoria al Conde de Lemos de *Quijote II* leemos que el emperador de China «...quería fundar un colegio donde se leyese la lengua castellana, y quería que el libro que se leyese fuese el de la historia de don Quijote». Aquí, este énfasis en la *lengua* tiene de nuevo mucha miga, o mejor, mucho arroz. Bonita manera de Cervantes, conocido su desparpajo, de decir: ¡que si quieres arroz, Catalina! o, mejor en este caso, ¡naranjas de la China!.

ajes de ficción que irrumpen en el pórtico del libro, como ya lo había hecho el amigo de Cervantes al intervenir en el prólogo.

Como necesaria preparación a los prologuillos internos de *Quijote II* conviene que observemos, brevemente, algunos aspectos del prólogo a esta segunda parte. Ofrece características muy distintas al de *Quijote I*, que era básicamente introductivo, mientras que el segundo es, sobre todo, epilodal de toda la parte primera. Comparten ambos prólogos una máxima preocupación: ganarse al lector. Pero ahora, en la segunda parte, el lector ya es un amigo, un cliente. Cervantes ya ha publicado una primera parte con éxito y varios libros más. No le preocupa excesivamente (aunque evidentemente le duela) la desfachatez agresiva de Avellaneda que decide aprovechar, precisamente, para acercarse, en un clima afectivo, de gran contundencia dialéctica por la fuerza de la verdad, a su lector de siempre, a su *fan*, al que nombra «juez y parte» en la contienda con Avellaneda. Cervantes se mantiene en actitud controlada, digna, sin caer en la trampa de devolver los insultos que le han propinado. En los insultos de Avellaneda hay también materia de crítica literaria, es más, de la propia utilización de géneros literarios («que eso [comedias en prosa] son las más de sus novelas»). Cervantes reserva para los prologuillos internos una estrategia más global, eficaz y continuada en su defensa de escritor. Es posible que muchos de estos prologuillos internos los haya escrito también *a posteriori*, como los prólogos oficiales a *Quijote I* y *Quijote II*, ahora, sin embargo, aunque con una cierta relación con ellos, ensaya nuevos recursos de intercepción del discurso literario, como intensos paréntesis en su proceso creativo (¿no había hecho ya algo de ello en el prólogo a *Quijote I*?), con un contacto continuado, fluido, con el lector, y, por extensión, encarándose, original e irónicamente, con la crítica. Es más, generando el mismo Cervantes una crítica militante que surge del proceso creativo que es el que va a dictar la crítica viva y verdadera que necesita España. La constante alusión a lo *verosímil* y a lo *apócrifo* en los prologuillos internos anticipa objeciones, que destruirá con su progresiva conquista de un nuevo espacio en la ficción literaria.

Conviene notar también que ahora Cervantes, al contrario de lo que ocurrió en *Quijote I*, ha cuidado y controlado muy mucho el mundillo periférico de los otros preliminares⁶. Hay una estupenda dedicatoria al Conde de Lemos y nada menos que tres aprobaciones, dos de ellas muy densas, con crítica literaria, especialmente importante es la tercera de Márquez Torres, en la que, como es mayormente aceptado, ha intervenido directamente Cervantes⁷. No hay ahora versos preliminares. Por varios motivos, uno de ellos obvio: no los necesita; las recomendaciones elogiosas se han trasvasado en este caso a las

⁶ Los problemas técnicos y cronológicos en torno a los preliminares de *Quijote I* están muy bien estudiados en Francisco Rico, «El primer pliego del 'Quijote'», en *Hispanic Review*, 64 (1996), 313-333.

⁷ Véase Elias L. Rivers, «On the Prefatory Pages of *Don Quixote*, Part II», *Modern Language Notes*, 75 (1960), 219-221; y Jean Canavaggio, «El licenciado Márquez Torres y su aprobación a la Segunda Parte del *Quijote*: las lecturas cervantinas de unos caballeros franceses», *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, editados por Dian Fox y Harry Sieber (Newark, De.: Juan de la Cuesta, 1989), 33-39.

aprobaciones. Además, después de la agresiva actitud de Cervantes frente a los versos preliminares en la primera parte del *Quijote*, era difícil cambiar de actitud, o repetir la misma pirueta original ensayada allí para salir del paso.

El primer prologuillo interno, aunque no es buen ejemplo por las razones que explicaré, aparece en el cap. 3. Este prologuillo es más bien tímido, incipiente, bastante poco estructurado y surge como fundido a todo el cap. 3, que constituye, o absorbe en su funciones, un prólogo a toda la segunda parte. Es decir, Cervantes lo ha reservado, claramente, para plantear una discusión, viva, técnica, detallada, de crítica literaria militante en torno a toda la Primera Parte. No lo pudo hacer en el prólogo ya estampado a la segunda parte, obsesionado allí por el tema Avellaneda. Por supuesto, al reflexionar sobre *Quijote I* se dan las pautas programáticas sobre *Quijote II*. Cabe la posibilidad de que este capítulo fuese escrito, o al menos considerablemente estructurado y ampliado, después de haber terminado la segunda parte, y todavía dolido por la agresión avellanedesca. En este capítulo palpita la misma preocupación que aflorará en los verdaderos prologuillos internos. Se trata de establecer contacto con el lector, de mostrar que se controla lo que se está haciendo, de ejercer un debate de crítica literaria viva, y, también, ¿por qué no?, de conquistar o englobar, en lo posible, a un nuevo tipo de lector preparado y con exigencias artísticas, que ya va comprendiendo el experimento total y nuevo de Cervantes, escritor que crea definitivamente el lenguaje de la prosa de ficción española. En la crítica literaria ahora se debate, se opina, no es monolítica, y se intercambian ideas entre Don Quijote (Cervantes, en este caso) y Sansón Carrasco (que refleja opiniones que Cervantes quiere examinar, para aceptar o no). Es sintomático que Sansón Carrasco sea bachiller por Salamanca, representa por tanto a un lector universitario; cabe pensar, quizá, en ciertos ribetes de humanista. Atrás queda la crítica literaria conservadora que ejercía el cura en la Primera Parte, un graduado por una universidad de tercera fila, la de Sigüenza. Cuando Cervantes quiere expresar opiniones más especulativas y sólidas escoge entonces a un canónigo de Toledo. Me interesa subrayar este pronunciamiento de Don Quijote (Cervantes, en este caso): «...siendo de caballero andante, por fuerza había de ser grandilocua, alta, insigne, magnífica y verdadera» (p. 58)⁸. Sansón Carrasco, crítico, o lector con capacidad crítica, tiene que doblegarse ante el éxito que representan las muchas ediciones impresas de *Quijote I*. Efectúa un análisis de pormenores del libro, de sus aciertos, con ejemplos específicos, concretos; postura próxima, pero más vívida, a la de un moderno comentario de textos. Y Don Quijote y Sancho aluden a la verdad poética, distinta de la histórica, que es el principio aristotélico más repetido en las dos partes del *Quijote*, aunque en realidad no le importa demasiado a Cervantes. Lo usa como una cortina de humo para seguir haciendo lo que le da la gana: crear, arrollar, con un lenguaje fresco, sonoro. Sansón le transmite

⁸ Una vez más, su preocupación máxima por la lengua literaria. Aquí con un nuevo matiz o dirección, pero subrayando el deleite en la sonoridad, en el «bien oír». Recuérdese la nota 5 de este trabajo.

a Don Quijote que algunos opinan no es oportuna la inclusión de *El curioso impertinente*. Cervantes, autor, parece encajar esta objeción, que después le sirve para prever y controlar cierto material de *Quijote II*, con juegos anticipadores e interceptivos con el lector y el crítico, especialmente en sus prologuillos internos próximos. Y hasta en los títulos de algunos capítulos donde introduce, para mostrar su dominio de la materia literaria, los conceptos de *apócrifo* e *impertinente*. Sansón expresa opiniones típicas de la crítica militante que está surgiendo en España, y en toda Europa. También Cervantes echa mano de Don Quijote para, como se dice en inglés, adoptar una actitud *self-serving*: «Decir gracias y escribir donaires es de grandes ingenios...». Es consciente de que ha conseguido engrosar el cuadro de los grandes ingenios y, con tacto e ironía, defenderá esta posición ya que sabe que cuenta con el lector cómplice de siempre y sospecha que, quizá, algún crítico profesional ecuaníme se convencerá ante la rotundidad de su éxito como escritor.

Me he detenido en este cap. 3 por lo que tiene de sucedáneo de prólogo doctrinal, como ya he indicado, y porque en él se prepara o insinúa el terreno de las escaramuzas constantes que practicará en los prologuillos internos. Éstos se nutren de las cuestiones planteadas aquí, en este cap. 3, y sobre todo del tono de seguridad y alegría por el éxito. Cervantes, después de estas dos partes del *Quijote* ha conquistado, para rebasarlo creativamente, el concepto de *verosimilitud*. Para él lo verosímil es todo lo *imaginable* por el escritor y lo *gustado* por el público que será el que, a la postre, determinará las leyes literarias, los géneros, o mejor, la ausencia de géneros delimitados.

Explicado todo lo anterior ahora podremos ir más de prisa. En sentido estricto los prologuillos internos se inician en el cap. 5, y se reiteran, aquí y allá, con carácter intermitente, en los capítulos 8, 10, 24, 27, 40, 43, 44, 45, 50, 52. A ellos hay que sumar lo que llamaríamos *prologuillos-bisagra*, que irrumpen dentro de los capítulos, suelen ser más breves, simples toques parentéticos y controladores de conexión con el lector. He aquí algunos ejemplos: cap. 5: «Todas estas razones...» (p. 78); cap. 12: «Digo que dicen...», «Y no le parezca a alguno...» (ambos en p. 123); cap. 17: «Y es de saber que...» (p. 163); cap. 18: «Aquí pinta...» (p. 169); cap. 44: «Aquí exclamó Benengeli...» (pp. 370 y 371); cap. 48: «Aquí hace Cide Hamete un paréntesis...» (p. 399); cap. 70: «Y dice más Cide Hamete...» (pp. 564-565). Sólo he señalado el inicio de estos breves prólogos-bisagra en caso de que quiera consultarlos mi lector de ahora. A veces los títulos de los capítulos ofrecen juicios literarios, por lo que cabría relacionarlos con los prologuillos internos y los prólogos-bisagra⁹. He aquí unos ejemplos de tales títulos: cap. 6: «...y es uno de los *importantes* capítulos de toda la historia» (p. 79); cap. 23: «...hace que se tenga esta aventura por apócrifa» (p. 211); cap. 24: «...tan impertinentes como necesarias al verdadero entendimiento desta grande historia» (p. 223); cap. 66: «Que trata de lo que verá el que lo leyere, o lo oirá el que lo escuchare leer» (p. 541). En este último título se subraya el valor

⁹ Sobre el mecanismo de los capítulos que afecta a veces a sus títulos véase Raymond S. Willis, *The Phantom Chapters of the Quijote* (New York: Hispanic Institute, 1953).

de la lectura oral (indicado en la obra en muchos otros lugares), con lo que se destaca también el tema de la sonoridad.

Veamos, pues, el primer prologuillo interno propiamente dicho:

Llegando a escribir el traductor desta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio, y dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las supiese; pero que no quiso dejar de traducirlo, por cumplir con lo que a su oficio debía, y así, prosiguió diciendo... (p. 73).

Aquí, ya de manera estructurada, rigurosa, empieza la técnica no sólo introductoria sino interceptora del proceso literario. Tras el vocablo *traductor* hay que leer en este caso: «Yo, Cervantes, al revisar este material literario noto que rebasa las leyes de la verosimilitud, pero espero que tú, lector, lo aceptes, lo apruebes y te deleites en él, puesto que esta ha sido mi intención de escritor». Cervantes introduce una dialéctica irónica con lo de *apócrifo*. Más adelante hará lo mismo, como ya he anticipado líneas más arriba, con el concepto *impertinente*, o sea, que lo *apócrifo* y lo *impertinente* están por encima de lo verdadero y de lo pertinente en una literatura de ficción. Vuelve a remachar el clavo de lo *apócrifo* en los «prologuillos-bisagra» de este mismo capítulo donde desliza de nuevo las opiniones interceptoras del traductor (pp. 76 y 78). El cap. 6 no tiene un claro prologuillo capitular; se aprovecha el primer párrafo para referirse al capítulo anterior como «*impertinente plática*».

En el cap. 8 encontramos otro prologuillo interno o capitular, claramente delimitado desde el punto de vista formal. En este caso, como en otros prologuillos internos posteriores, se refleja el pensamiento de Cide Hamete Benengeli, pero es obviamente el traductor quien nos lo hace saber:

‘¡Bendito sea el poderoso Alá! —dice Hamete Benengeli al comienzo deste octavo capítulo—. ¡Bendito sea Alá!’; repite tres veces, y dice que da estas bendiciones por ver que tiene ya en campaña a don Quijote y a Sancho, y que los lectores de su agradable historia pueden hacer cuenta que desde este punto comienzan las hazañas y donaires de don Quijote y de su escudero; persuádeles que se les olviden las pasadas caballerías del Ingenioso Hidalgo, y pongan los ojos en las que están por venir, que desde agora en el camino del Toboso comienzan, como las otras comenzaron en los campos de Montiel, y no es mucho lo que pide para tanto como él promete; y así prosigue diciendo... (p. 92).

Notemos, de pasada, que aquí empiezan las aventuras de *Quijote II*, y hay cierto paralelismo estructural con *Quijote I*, ya que allí la salida de Don Quijote también se efectúa en el cap. 8.

El próximo prologuillo interno ocurre en el cap. 10:

Llegando el autor desta grande historia a contar lo que en este capítulo cuenta, dice que quisiera pasarle en silencio, temeroso de que no había de ser creído; porque las locuras de don Quijote llegaron aquí al término y raya de las mayores que pueden imaginarse, y aun pasaron dos tiros de ballesta más allá de las mayores. Finalmente, aunque con este miedo y recelo, las escribió de la misma manera que él las hizo, sin añadir ni quitar a la historia un átomo de la verdad, sin dársele nada por las objeciones que podían ponerle de mentiroso; y tuvo razón, porque la verdad adelgaza y no quiebra, y siempre anda sobre la mentira, como el aceite sobre el agua. (pp. 103-104).

Se ve, pues, una vez más, que Cervantes aprovecha estos prologuillos

internos para recalcar un alejamiento de la verdad y la verosimilitud aristotélicas. No se trata ya de defender a cal y canto la verdad poética (aunque Cervantes nos muestra varias veces que, teóricamente, conoce estas doctrinas) sino de abrir perspectivas hacia la ficción o mentira poética, destacando que no hay criterios absolutos de verdad: «...porque la verdad adelgaza y no quiebra, y siempre anda sobre la mentira, como el aceite sobre el agua». En otras palabras, en la literatura de ficción, cabe ampliar fronteras, experimentar, y no sujetarse al inmovilismo teórico de siglos atrás.

El prologuillo interno del cap. 24 es muy importante y corrobora todo lo que estoy apuntando. El traductor introduce unas notas manuscritas de Cide Hamete, en donde se plantea el problema de la verosimilitud y de si ha mentido Don Quijote al contar sus experiencias en la cueva de Montesinos en el cap. 23. Allí, en el título del capítulo, se leía: «...cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa». Es curioso que el título del cap. 24 sea: «Donde se cuentan mil zarandajas tan *impertinentes* como *necesarias* al verdadero entendimiento desta grande historia». Cide Hamete, según nos recuerda «el traductor», concluye: «y así sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere...». Aquí hay que destacar que ya desde la perspectiva del autor (en este caso, como en muchos otros, Cide es Cervantes) no importa la verdad y falsedad de los hechos. Estamos ante un fenómeno extraliterario y la competencia del artista es fundamentalmente entretener y deleitar al lector. De aquí que, al fin y a la postre, sea el lector destinatario de la obra el que tenga el juicio último y verdadero. Como en este caso se trata de un prologuillo relativamente extenso lo copio íntegramente en la nota¹⁰.

El prologuillo interno al cap. 27 sirve simplemente de control pasajero al relato de Maese Pedro y no emerge en él profunda discusión literaria. Hay que avanzar en la lectura del libro hasta encontrar otro prologuillo interno, al principio del cap. 40, muy importante por cierto. Helo aquí:

Real y verdaderamente, todos los que gustan de semejantes historias como ésta deben de mostrarse agradecidos a Cide Hamete, su autor primero, por la curiosidad que tuvo en contarnos las semínimas della, sin dejar cosa, por menuda que fuese, que

¹⁰ «Dice el que tradujo esta grande historia del original, de la que escribió su primer autor Cide Hamete Benengeli, que llegando al capítulo de la aventura de la cueva de Montesinos, en el margen dél estaban escritas de mano del mesmo Hamete estas mismas razones: '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 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 asatearan. Por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias 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'» (pp. 223-224).

no la sacase a luz distintamente. Pinta los pensamientos, descubre las imaginaciones, responde a las táticas, aclara las dudas, resuelve los argumentos; finalmente, los átomos del más curioso deseo manifiesta. ¡Oh autor celebrísimo! ¡Oh don Quijote dichoso! ¡Oh Dulcinea famosa! ¡Oh Sancho Panza gracioso! Todos juntos y cada uno de por sí viváis siglos infinitos, para gusto y general pasatiempo de los vivientes. (pp. 338-339).

Es importante porque aquí parece indicar, además del valor creativo que ya sabemos obsesiona a Cervantes, su dominio de las técnicas retóricas: «Pinta los pensamientos, descubre las imaginaciones, responde a las táticas, aclara las dudas, resuelve los argumentos». Es decir: «yo Cervantes quiero tener la libertad creativa para experimentar y ampliar todas las posibilidades del arte ficcional y así innovar como artista. Pero, ojo, no olvidéis que conozco y practico con rigor, cuando quiero, los principios retóricos».

Poca importancia tiene el prologuillo interno del cap. 43, donde alude a la discreción de Don Quijote en sus consejos a Sancho vertidos en el capítulo anterior y en éste también.

Importantísimo es el prologuillo al cap. 44 porque aquí emerge una vez más un debate de crítica literaria viva y militante. Se trata de nuevo de abordar el problema de la oportuna inclusión de *El curioso impertinente*, y se hace extensivo el problema a *El capitán cautivo*. Es muy extenso y remito al lector al texto original. Me interesa subrayar que esta meditación sobre el pasado la conecta ahora claramente con el proceso creativo de la segunda parte, que ya va muy avanzada, por cierto. Ahora justifica su no inclusión: «...en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas...» (p. 366). Creo que lo más relevante es la reafirmación de su seguridad y confianza de escritor: «...teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no se desprecie su trabajo y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir» (pp. 366-367).

En el prologuillo al cap. 45 ensaya, excepcionalmente, un tipo de prólogo-invocación. En este caso se trata de invocar a Apolo, dios de los poetas, y con ello Cervantes rompe el esquema de los prologuillos que ha venido practicando para abrir una ventana a la tradición retórica, sobre todo en poesía, donde son frecuentes este tipo de invocaciones.

Los prólogos a los caps. 50 y 52 son simples paréntesis narrativos para aludir irónicamente a Cide Hamete. Y el último prologuillo que yo encuentro es el 53, en donde se filosofa sobre el rápido paso del tiempo y del final del gobierno de Sancho, es decir, sin excesiva o nueva importancia.

La obra termina con un parlamento de Cide Hamete, es decir, Cervantes, con su pluma para testificar la muerte de Don Quijote y evitar así otra salida o imitación ajena. Cumple la función de un emotivo epílogo, utilizando una técnica, la de encararse con la pluma, que ya había sido practicada en las zonas preliminares de los libros de la Edad de Oro.

Hay ya varios trabajos sobre Cide Hamete Benengeli y las actividades del autor, del narrador y el lector. Hoy he pretendido alejarme de ellos para proponer una nueva lectura desde la función prologal de estos mecanismos que Cervantes sabe utilizar con maestría y eficacia.

EL PRÓLOGO Y LA DEDICATORIA DEL *QUIJOTE* DE 1615: LA AUTORÍA ENMASCARADA Y LA LECTURA CÓMPlice

María Stoopen de Morfin

Universidad Nacional Autónoma de México

El prólogo y la dedicatoria que Cervantes escribe para la segunda parte del *Quijote* (1615) —y el libro mismo—, son los últimos eslabones de la cadena de recepción productiva¹ iniciada por el prólogo a la primera parte (1605) que, como sabemos, es en un sentido, respuesta al de *El peregrino en su patria* (1604) de Lope de Vega.² El prólogo de Alonso F. de Avellaneda a *El segundo libro del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1614) continúa la serie, ya que es escrito como réplica principalmente al del *Quijote I* y a la primera parte de la historia, puesto que presenta la suya como su continuación, y en menor grado, como respuesta también al prólogo a las *Novelas ejemplares*. Poco antes de que apareciera *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, en la dedicatoria de las *Comedias y entremeses* al conde de Lemos (1615), Cervantes adelanta que va a desenmascarar en su continuación de la historia de don Quijote la ilegitimidad del apócrifo, recién publicado.

Todas estas piezas que forman parte del *incipit* de las obras mencionadas —esa «zona indecisa», de tránsito entre el texto que preside y el discurso del mundo sobre el texto—³ componen, pues, un tejido de referencias textuales que cobran un significado más cabal cuando el lector las tiene todas presentes. Aquí me ocuparé de las relaciones entre el prólogo y la dedicatoria.

¹ «[...] las ‘influencias’, dice María Moog-Grünwald, cualquiera que sea su tipo y su volumen, ya no se explican causal-genéticamente de obra a obra, de autor a autor, de nación a nación; más bien han de insertarse como ‘recepción productiva’ en un proceso muy complejo de recepción, en el que participan tres ‘instancias’: autor, obra, público.» «Investigación de las influencias y de la recepción», en Dietrich Rall (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, trad. Sandra Franco y otros, México: Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, 1987, [Col. Pensamiento social], p. 250.

² En la tesis doctoral que preparo, intitulada *El Quijote de 1605. La tríada autor-lector-libro como guía de lectura* (Doctorado en Literatura Española, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM), incluyo dos capítulos «Las dedicatorias de Miguel de Cervantes a sus mecenas» y «El prólogo de 1605», en los que me ocupo de los asuntos de autoría, lectura y recepción de esos *incipit*.

³ «Paratexto», «umbral», «vestíbulo», «orillo» llama a esos textos Gérard Genette. «El paratexto. Introducción a *Umbrales*», *Criterios*, núms. 25-38, ene. 1989-dic. 1990, Casa de las Américas, La Habana, p. 44.

⁴ Jean Canavaggio. «Cervantes en primera persona», *Journal of Hispanic Philology*, vol. 2,

ria que Cervantes redacta para el *Quijote* de 1615 y el prólogo al apócrifo del seudo-Avellaneda. Tendré asimismo en cuenta la pieza introductoria al *Quijote* de 1605, la cual, además de ser el punto de inicio de la cadena, es antecedente del prólogo a la segunda parte en varios sentidos.

Jean Canavaggio opina que «los prólogos cervantinos revelan cómo el código del exordio ha sido poco a poco penetrado por un ‘decir’ cuyo polifacetismo renueva por completo el sentido del discurso prologal.»⁴ Así el prólogo al segundo *Quijote* como texto introductorio, cumple apenas y sólo al final, con la función de ser una advertencia explícita al lector sobre la obra que va a leer, puesto que, en principio, está escrito no como su presentación, sino como reacción al falso *Quijote*, y su referente textual básico es el prólogo que preside al apócrifo, el cual tampoco llena aquel cometido, ya que, como adelantamos, habla más del primer *Quijote* y de su autor que del libro que acompaña.

Sin embargo, el prólogo cervantino de 1615 junto con la dedicatoria al conde de Lemos constituyen una unidad con la obra literaria a que anteceden en el sentido de que adelantan al lector el impacto que tiene en ella la publicación del intruso rival, al tiempo que son piezas que participan ya de la naturaleza narrativa y ficticia de la obra. La discusión estará centrada en las relaciones que establecen con esos otros textos, así como en la ficcionalidad de dichas piezas introductorias, la cual depende en gran medida de las figuras y los papeles que juegan en este aspecto el autor y el lector. Por ello, me serviré de los conceptos definidos por la teoría de la recepción, así como por Umberto Eco, relativos a las clases de autores —real, empírico o histórico; liminar; implícito o modelo y ficticio— y los correspondientes lectores (Ver definiciones *infra*).

En principio, hay que subrayar que el autor manifiesto de este prólogo, al igual que el del *Quijote* I, participa de ciertos datos biográficos del autor empírico, por lo que la presencia del real se acentúa en el texto. Además, el autor del prólogo ahora es más fácilmente identificable con Miguel de Cervantes que en el de 1605, puesto que, entre otras cosas, se multiplica en menor número de funciones que las que adopta en el primero.

La postura de la crítica sobre la índole ficticia del prólogo de 1615, con referencia a la indiscutible del de 1605, linda en los extremos. En el de la primera parte, Cervantes crea una situación imaginaria a partir de la introducción de un personaje ficticio, el *amigo gracioso y bien entendido* con quien dialoga el autor manifiesto. Por dicha razón éste se transforma también en personaje ficticio y, además, porque al tiempo que se identifica con Miguel de Cervantes, se hace pasar por un supuesto historiador que investiga en archivos con el fin de narrar la historia de don Quijote. En el prólogo a la segunda parte, en apariencia, Cervantes habla por sí mismo, ya que se presenta como autor de los dos *Quijotes*: *El ingenioso hidalgo* y *El ingenioso caballero*. Por ello, Charles Presberg, al contrario de lo que sostiene sobre la

1977, p. 42.

⁵ «[...] in the Prologue to Part II, Cervantes inveighs against Avellaneda in his own authorial

naturaleza ficticia del autor del prólogo de 1605, asegura que el de 1615 es equivalente a Miguel de Cervantes⁵.

Por su parte, Giovanna Calabró coincide con la opinión de que Cervantes Saavedra en las dedicatorias y en los prólogos «habla en primera persona con el peso de su palabra y su testimonio de autor histórico»⁶. Sin embargo, en otro sentido, considera que el cuento imaginario narrado en la dedicatoria sobre la carta que el emperador de la China envía al autor del *Quijote*, así como el hecho de que en el prólogo no se menciona abiertamente ni el título ni al autor del apócrifo —los que sólo al final de *El ingenioso caballero* recobran su completa identidad, aunque en labios de los personajes ficticios—; ambos hechos, dice Calabró, insertan al prólogo y al episodio de Avellaneda en el universo imaginario de la novela, y señalan «la dependencia absoluta que Cervantes quiere imponer a su rival, reduciéndole [*sic*] a ser una emanación de su propia escritura novelesca»⁷. A partir de estas opiniones extremas queda, pues, abierta la discusión sobre la naturaleza ficticia del prólogo al último *Quijote*, así como la del autor y el lector.

Habiendo leído la imitación del pseudo-Avellaneda y consciente de su calidad de creador frente a la falsificación, en el prólogo al *Quijote* de 1615 se trasluce que Cervantes el escritor confía en que la verosimilitud de los personajes y la verdad poética alcanzadas en la primera parte han sido capaces de originar en su lector un pacto de lealtad y, por ello, una legítima expectativa de recepción: la apetencia de proseguir con la lectura no sólo de la historia, sino del prólogo mismo:⁸ «¡Válame Dios, y con cuánta gana debes de estar esperando ahora, lector ilustre o quier plebeyo, este prólogo [...]!» (QII, pról. p. 33)⁹. Si bien se adivina que Miguel de Cervantes está agraviado por

voice, and refers to both parts of the 'true' *Quixote* as his own artistic creations. [...] Hence, both, the title page and the Prologue of 1615, unlike those of 1605, are extrafictional utterances written in the voice of the actual author [...].», Charles Presberg. *Ob. cit.*, p. 221. Para una discusión sobre la página que contiene el título del *Quijote* de 1605, ver *Ibidem*, pp. 220-1, así como John Weiger. *In the Margins of Cervantes*, Hanover: University Press of New England, 1988, pp. 37-9 y Mauricio Molho. «Instancias narradoras en *Don Quijote*», *Modern Language Notes*, 104, 1989, PP. 273-285.

⁶ Giovanna Calabró. «Cervantes, Avellaneda y don Quijote», *Anales Cervantinos*, XXV-XXVI, 1987-88, p. 94.

⁷ Giovanna Calabró observa que: «No deja de ser curioso que Cervantes no haga mención explícita del nombre de Avellaneda, ni del título exacto de su libro. Y aun cuando cita el nombre del lugar de impresión —Tarragona— y de la patria del rival —Tordesillas— lo hace insinuando la duda, a través de ese sintagma introductivo 'dicen'.» *Ob. cit.*, p. 94.

⁸ Es importante tomar en cuenta los datos de las ediciones de las dos partes del *Quijote* en el momento de la aparición de la segunda. En 1615 circulan impresas al menos diez ediciones distintas de la primera parte. Todavía en 1617 ésta aparece sola en una edición de Bruselas. La segunda tiene cuatro ediciones separadas antes de la primera aparición de las dos partes juntas en Barcelona, en 1617. Estos datos llevan a Isaías Lerner a la consideración de que «los lectores (y Cervantes) le[s] otorgaron [a las dos partes del *Quijote*] cierto grado de independencia necesaria». Asimismo, a la suposición de dos tipos de lectores en los que Cervantes tuvo que haber pensado: los que conocían y los que no conocían la primera parte. «*Quijote*, segunda parte: parodia e invención», *NRFH*, XXXVIII (1990), núm. 2, p. 817 y p. 819.

⁹ Cito de la edición de Luis Andrés Murillo. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* II, 5a. ed., Madrid: Clásicos Castalia, 1991.

¹⁰ Umberto Eco. *Los límites de la interpretación* (1990), 1ª. reimpres. en México: Lumen,

la impostura del seudo-Avellaneda, el autor del prólogo contiene la explosión de su cólera y crea una máscara tras la cual la atempera, pues no es su intención perder los estribos ante los lectores; antes bien, desea aparecer como un hombre virtuoso: «puesto que los agravios despiertan la cólera en los más humildes pechos, en el mío ha de padecer excepción esa regla.» (*Ibidem*)

La particularidad de que la enunciación prologal sea hecha por un sujeto en primera persona que se dirige al lector y de que ese sujeto se asuma como el viejo soldado de Lepanto, provoca la inevitable asociación de que el autor del prólogo es el propio Miguel de Cervantes. Por ello y a partir de que las intenciones autoriales de dicho texto pueden ser atribuidas a Cervantes mismo, se puede hablar de la presencia de un *autor liminal*, sugerido por Mauro Ferraresi y descrito de la siguiente manera por Umberto Eco:

[...] entre el autor empírico y el Autor Modelo (que no es sino una explícita estrategia textual) hay una tercera figura más bien espectral que [Ferraresi] ha bautizado como Autor Liminal, o autor ‘en el umbral’, el umbral entre [la] intención de un determinado ser humano y la intención lingüística exhibida por una estrategia textual.¹⁰

Será ese autor liminal al que atenderemos básicamente en nuestra exposición. Sin embargo, es importante aclarar que la del autor empírico no es intención verificable en el texto —solamente presumible— y que son la intención y las iniciativas del *autor modelo* las que tienen presencia en el texto, el cual, según Umberto Eco, es:

[...] un artificio cuya finalidad es la construcción de su propio lector modelo. El lector empírico es aquel que formula una conjetura sobre el tipo de lector modelo postulado por el texto. Lo que significa que el lector empírico es aquel que intenta conjeturas, no sobre las iniciativas del autor empírico, sino sobre las del autor modelo. El autor modelo es aquel que, como estrategia textual, tiende a producir un determinado lector modelo.¹¹

Indagar sobre la intención del texto es, entonces, indagar tanto sobre las iniciativas del autor modelo —en este caso colindante con el liminal—, así como sobre la construcción del *lector modelo*.

Por tanto, la máscara de contención de las emociones del escritor será identificada aquí como una de las intenciones del autor modelo o *autor implícito*, reconocido este último por la teoría de la recepción de manera similar al primero, o sea, aquella instancia autorial en la cual el autor empírico deposita las intenciones de su escritura¹². Dicho autor implícito, discernible en el texto, construye un lector imaginario, al cual el *autor*

1992, p. 126.

¹¹ Umberto Eco. *Los límites de la interpretación*, p. 41.

¹² El autor implícito, define Alberto Vital, «es quien soporta la responsabilidad de la intención de sentido de cada texto [...] el autor implícito se halla dentro del texto y es por medio de los elementos que configuran este último como puede ser reconocido por el análisis.» *El arriero en el Danubio. Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*, Instituto de Investigaciones Filológicas. Centro de Estudios Literarios, México: UNAM, 1994, [Letras del siglo XX], pp. 22 y 23.

¹³ Giovanna Calabro. *Ob. cit.*, p. 96.

manifiesto —sujeto de la enunciación prologal y fácilmente identificable con Cervantes, por lo que es a la vez liminal— le propone que asuma el papel de cómplice frente al advenedizo autor del segundo *Quijote*, quien resulta enemigo común porque se aprovecha ilícitamente de la invención cervantina, al tiempo que engaña al lector al falsear la historia, sobre todo, desde el punto de vista artístico. De allí que esté en juego un problema de *auctoritas* de la escritura, la cual, según Calabró, «puede ser autorizada sólo si es también fiel a la verdad íntima de la invención narrativa.»¹³

Usando un recurso similar al del prólogo de 1605, en donde el autor implícito se vale de un amigo, interlocutor del autor manifiesto, con el fin de que pronuncie lo que no conviene sea atribuido a ninguna figura autorial, el autor implícito del prólogo de 1615 concibe ahora a un lector narratario, de quien el manifiesto supone que está esperando con ansias leer el prólogo a la segunda y legítima parte, ya que —imagina el autor— este lector querría ver convertido el texto introductorio en arena de un combate verbal y oír a aquél pronunciar una serie de epítetos en contra de su enemigo para cobrarse el agravio del falso *Quijote*, lo que —le advierte al lector— no sucederá. Por ello, este prólogo se construye en su parte inicial, al igual que el anterior, como una negación.¹⁴

Así, este autor manifiesto y liminal proyecta en el lector sus propios deseos y emociones belicosos, al tiempo que frustra las supuestas expectativas que le atribuye a aquél. De esta manera, se desembaraza de la responsabilidad de los insultos escritos en el texto y dirigidos al autor del apócrifo y puede, entonces, escudarse en una imagen virtuosa de sí mismo. Esta maniobra podría ser resumida en la siguiente fórmula: «los escribo yo, autor legítimo de *El ingenioso hidalgo* y *El ingenioso caballero: asno, mentecato y atrevido*, pero responsabilizo a otro —al lector imaginario que he concebido— del deseo de escucharlos.»¹⁵ En este sentido, el lector virtual ideado por el autor, a la vez que su doble especular es también otra de sus máscaras.

Resulta entonces que la cólera de Miguel de Cervantes en contra de su imitador es disimulada por el autor manifiesto —la primera de sus máscaras—, el cual, por medio de su contención, quiere dejar en claro que, por su parte, no convertirá el prólogo en campo de exhibición de insultos y, a la vez, insinuar que el *Quijote* apócrifo y su autor le tienen sin cuidado. Del mismo modo como sucedió diez años atrás con los prólogos antagónicos de Lope a *El peregrino* y de Cervantes al *Quijote* I, si el de Avellaneda resulta

¹⁴ Elias L. Rivers hace un análisis de este recurso cervantino: «He begins his prologue by teasing the reader with a typically Cervantine paraleipsis [...], but he does reply to some of the personal insults of Avellaneda's prologue, at first in a tone of conscious moderation and restraint; then, with a disarming remark to the reader [...], he reveals more of the violence of his feelings in the two rather repellent anecdotes about madmen and dogs.» «On the Prefatory Pages of *Don Quixote*, Part II», *MLN*, vol. LXXV, March 1960, p. 218.

¹⁵ Giovanna Calabró supone que el objetivo de Cervantes en su prólogo, «parece ser el de recorrer hasta las últimas consecuencias el camino emprendido por su mismo adversario y llevar a consecuencias extremas el juego de las máscaras, de los espejos, de las copias paródicas.» *Ob. cit.*, pp. 87-8.

¹⁶ Alonso F. de Avellaneda. *Quijote*, Buenos Aires: Colección Austral, 1946.

al igual que el del Fénix un texto cargado de maledicencia, éste de Cervantes, por contraste, es un texto no maledicente, sino malicioso, igual que lo es el primero, sobre todo, gracias a su astucia y a su capacidad de dotarse de múltiples disfraces literarios.

Si en el dominio literario el autor consigue manejarse con distancia, en el biográfico parece perderla y, así, ahora, en este otro terreno transforma al lector en el confidente de los sentimientos que le provocan las injurias que Avellaneda hace de su persona («soldado tan viejo en años cuanto mozo en bríos, tiene más lengua que manos», para citar la de factura más afortunada)¹⁶. A dichos insultos el autor manifiesto y liminal contesta no con armas similares, sino con el orgullo del héroe, la sabiduría de la edad, la admiración y el respeto del hombre de letras por el trabajo de un colega dedicado y talentoso, cuyo nombre calla —Lope, al igual que en el prólogo de 1605, otra vez como fantasma— y finalmente, con la honra de un oficio honesto que le ha permitido vivir con decencia, aunque con estrecheces.

Ahora la máscara cubre también a otro sujeto, ya que la estrategia de aludir las características que transparentan la figura de Lope de Vega, al tiempo de callar su nombre —cándidamente explícito en el prólogo del pseudo-Avellaneda—, es empleada por el autor del prólogo al *Quijote* II con el propósito de dejar en el reino de las conjeturas una serie de claves para que el lector las resuelva: la identidad del personaje aludido, los nexos del autor con el objeto de su alabanza, los lazos de complicidad entre el pseudo-Avellaneda y el Fénix —elogiado por aquél en su prólogo como personalidad en la que se apoya y a la que desea desagaviar— y, finalmente, la supuesta enemistad de Cervantes con el célebre dramaturgo. El autor aventura un elogio, pero al dejar velada la identidad del destinatario, el encomio se diluye, pues no alcanza con claridad al personaje al que va dirigido.

La construcción del lector-interlocutor y a la vez narratorio de los relatos que contiene el prólogo, le permite al autor triangular su discurso y evitar responderle directamente a Avellaneda, así como crear una atmósfera íntima de confianza y un tono de complicidad amistosa con aquél, con el fin de darle la vuelta a la injuria. Por su parte, Avellaneda, en el suyo, sin intermediación alguna y, por lo mismo, sin distancia ni literaria ni emocional, convierte a Miguel de Cervantes y su obra en los objetos de su discurso, el cual emite en voz alta y a los cuatro vientos —a todos y a nadie— para proclamar en primer lugar y de manera airada, su antipatía por el autor del *Quijote* y evidenciar su deseo de venganza por las supuestas injurias que éste le dedicó a Lope en el prólogo a la primera parte.

Conseguidas por medio del tuteo la cercanía, y por medio de la confianza, la complicidad del lector, el autor, en un nuevo ejercicio imaginativo, crea una realidad virtual que depende de la posibilidad de que el lector imaginario llegase a conocer al impostor no identificado —del que tampoco menciona el (seudo) nombre con que firma su obra—. Ello con el fin de que aquél sea su vocero ante éste —una función más solicitada a este lector— y

¹⁷ «Autour du texte donc une zone indécese, ou il joue sa chance, ou se définissent les con-

le transmita un mensaje, cifrado en los cuentos de locos y de perros que le relata. Narrados en la intimidad del prólogo al lector ficticio, es claro que por este medio no llegarán a su destinatario, a quien, escondido en el anonimato, ni ese lector ni ningún otro podrá identificar.

De este modo, los lectores imaginarios del prólogo resultan ser instancias que translucen a un destinatario privilegiado —que no es otro que el autor del apócrifo—, quien tendrá que leer el prólogo a la segunda parte del *Quijote* para recibir directamente los mensajes que allí le destina su autor. De esta manera, si es verdad que Cervantes conocía la identidad del embaucador y prefirió callarla, actuó de una forma magistral, ya que a la máscara del seudónimo bajo la cual se escondió el escritor del falso *Quijote*, el del legítimo, lejos de arrebátarsela, le superpone otras con el fin de dejarlo soterrado bajo ellas: estrategia que resultó mucho más astuta que la alternativa de haberlo desenmascarado.

Hasta aquí podría resumirse la fórmula del prólogo al *Quijote* de 1615, estrategia imputable al lector modelo, de la siguiente manera: presenta en el texto introductorio la imagen de un autor atemperado —el autor manifiesto y a la vez liminal, el cual se mueve entre los límites de las iniciativas textuales de dicho autor modelo o implícito y las intenciones del ser humano llamado Miguel de Cervantes—, y que funge como su intermediario ante el lector real. El lector al que se invoca en el prólogo es un lector imaginario, asimismo creación del autor implícito, quien le atribuye a aquél los verdaderos deseos del escritor real. El autor manifiesto plantea una situación virtual en la que el lector imaginario será portador de su mensaje, cifrado en dos cuentos, a un autor apócrifo al que aquél no conoce ni conocerá, entre otras razones, porque éste mantiene oculta su identidad, «encubriendo su nombre» y «fingiendo su patria» (*Ibidem*, p. 34). Lo que significa que, por este medio, el recado del autor no podrá llegar a su destinatario, quien quedará obligado a leer el prólogo para enterarse de lo que en él se opina de su obra y de su persona. De este modo, el prólogo al *Quijote* de 1615 resulta un soberbio ejercicio de ninguneo y descalificación del enemigo, en el cual al lector se le conmina a que forme parte de él.

Por otro lado, el hecho de que en la dedicatoria del libro al conde de Lemos se plantee otra situación imaginaria en la que participa el escritor junto con otros personajes ficticios, transforma una vez más al autor en personaje de ficción. La carta supuestamente enviada por el emperador de la China a Cervantes, quien firma la dedicatoria, es un extraordinario subterfugio por medio del cual el autor hace que en su misiva, el soberano declare las excelencias de la obra cervantina frente al «otro don Quijote, que con nombre de segunda parte se ha disfrazado y corrido por el orbe» (Dedicatoria, *ibidem*, p. 38). El emperador sería el más sobresaliente de los incontables lectores de su historia caballeresca —«es mucha la priesa que de infinitas partes me dan a que le envíe» (*Ibidem*)—. Esos lectores esperan la aparición de este segundo *Quijote* que les quitará «el hamago y la náusea que ha causado» el otro (*Ibidem*).

La ficción encubre la suprema importancia con que Cervantes, consciente de las virtudes literarias que contiene, quiere destacar su obra: el primer *Quijote*, el suyo, el legítimo, ha trascendido las fronteras nacionales

y europeas —lo cual es históricamente cierto— y es esperado con ansias, no por cualquiera, sino por el emperador chino para que con la lectura del libro sus súbditos puedan aprender la lengua castellana. Fábula magistral que señala al *Quijote* como la obra por excelencia de la lengua castellana.

De esta manera, la dedicatoria del libro al conde de Lemos, la más original de las escritas por Cervantes, es una continuación del prólogo en varios sentidos. Igual que en éste y en la obra misma, surge el apócrifo como un elemento estructural. Presencia imposible de ser soslayada, es sin embargo, otra vez sagazmente encubierta y descalificada por la ficción literaria que consiste en la invención de la carta del emperador de la China, un cómplice más del autor, y de gran relevancia. En este sentido, llama la atención que, al revés que la dedicatoria de 1605 al duque de Béjar —la cual precede al prólogo y queda por ello fuera del alcance de la ficción literaria que inicia con él—, ésta de 1615 se incluya entre el prólogo y el relato. ¿Con ello se habrá querido destacar que la dedicatoria es ya parte de la ficción? Parece que su índole narrativa y ficticia, misma de la de prólogo y relato, apunta en este sentido.

Sin embargo, no hay que olvidar —para ello nos lo señala Paul Duchet— que: «En torno al texto existe [...] una zona indecisa en donde se juega su suerte, en donde se definen las condiciones de la comunicación, en donde se mezclan dos series de códigos: el código social, en su aspecto publicitario y los códigos productores y reguladores del texto.»¹⁷ Códigos —añadimos nosotros— que fatalmente involucran a autor y lectores. De allí que el autor de los paratextos en cuestión quiera disimular ante el público los aspectos menos aceptables de su propio rostro y los oculte tras la máscara de un lector supuestamente airado, ya que no es su deseo poner en evidencia ante sus lectores la rudeza de sus propias pasiones. Por ello, los umbrales, además de ser esa zona indecisa en donde el texto se juega su suerte, pueden también convertirse en los territorios privilegiados de la escritura en donde se arriesga la frágil humanidad del escritor.

ditions de la communication, ou se melent deux séries de codes: le code social, dans son aspect publicitaire, et les codes producteurs et régulateurs du texte.» Claude Duchet. «Pour une socio-critique ou variations sur une incipit», *Littérature*, I, feb. 1971, p. 6.

Preceptiva y retórica

ÉPICA Y NOVELA EN EL *QUIJOTE*

Mercedes Alcalá Galán
Universidad Complutense

Antes de adentrarnos en los problemas específicos de dos géneros narrativos en el *Quijote*, la épica y la novela, quisiera comenzar recordando las infinitas resonancias generadas por el acto de inventar, contar y escuchar historias. Se dice que el lenguaje es un instrumento que nos permite pensar en lo ausente; también podríamos afirmar, enfocando nuestro tema, que la narración sería la forma del discurso más apta para representar la vida. La narración implica desde sí misma la evolución de un proceso en desarrollo: las ideas de movimiento, acción, dinamismo, devenir, temporalidad, secuencia y causalidad, entre otras muchas, nos son sugeridas desde su misma configuración discursiva. A través del relato el lenguaje se transforma, merced a su capacidad proteica, en representación verbal y mental del universo conocido y también, por qué no, de todos los mundos soñados, y soñables, desde la ficción. Así, dos ejemplos literarios de enorme belleza nos darán las claves para reflexionar sobre la capacidad enajenadora de la narración.

En la *Odisea* de Homero, Circe advierte a Ulises de un terrible peligro que debe sortear para no perecer: se trata de «*las Sirenas que hechizan a los hombres*, cualquiera que sea el que salga a su encuentro». Pero además de esta advertencia, la maga le explica los trucos que debe hacer para burlar el sortilegio y poder «*disfrutar a tu gusto del canto que canten*».¹ Así lo hizo el avisado Ulises que eligió escuchar el canto de las Sirenas protegiéndose doblemente: por un lado, se ató al mástil, y por otro, ordenó a sus hombres que se taparan los oídos con cera y advirtió que si rogaba ser soltado lo ataran más fuertemente aun. Así, al pasar junto a ellas comenzaron a entonar el canto siguiente:

— Ven, famoso Odiseo, renombre preclaro de Acaya.
Para aquí tu navío y escucha el cantar que cantamos.
*Nunca nadie pasó por aquí con su negro navío
sin que de nuestras bocas oyera las voces suaves,
y después, recreados, se iban sabiendo más cosas.
No ignoramos los males que en Troya la vasta sufrieron*

¹ *Odisea*, canto XII. Cito por la edición de José Alsina, traducción de Fernando Gutiérrez (Barcelona, Planeta, 1980), p. 191. Tanto aquí como en todos los pasajes citados, el énfasis es mío.

*los argivos y teucros por causa de un dios que lo quiso,
y sabemos también lo que ocurre en la tierra fecunda.*
Así hablaron con voces tan bellas que dentro del pecho
sentí afán de escuchar y a mis hombres, moviendo las cejas,
ordené que soltasen, mas ellos, curvados, remaban.²

Este hermoso pasaje homérico no deja de ser inquietantemente sugeridor. Por un lado se nos habla de la belleza de sus voces pero, por otro, lo que realmente hechiza es el «canto que cantan», es decir, *lo que dicen*. Hay un marcado énfasis en la curiosidad de saber lo que las Sirenas saben y, en efecto, las Sirenas cantan el pasado, la historia de sus víctimas. Enajenan a los hombres haciéndolos perecer e interrumpiendo su camino gracias al placer turbador que éstos experimentan al escuchar su propio pasado y el de su pueblo en la música de estas engañosas criaturas. Las Sirenas, de forma traicionera, prometen una ambigua verdad que se resuelve en un final macabro: «Nunca nadie pasó por aquí con su negro navío / sin que de nuestras bocas oyera las voces suaves / y después, recreados, se iban sabiendo más cosas». Y en efecto, los viajeros se iban de la vida con la ilusión de revivir placenteramente el pasado. En el fragmento de la *Odisea*, lo que las Sirenas recitan se refiere a la *Ilíada*, una historia que el propio Ulises conoce muy bien porque la ha vivido. Su poder es tal que, como lectores, no podemos entender que el astuto Ulises, tan advertido de la muerte segura que supone entregarse confiado al placer de la melodía, quiera desatarse y morir con tal de seguir escuchando su propia historia.

Más de veinte siglos más tarde, una criatura de ficción que llegaría a ser con el tiempo tan legendario como el mismo Ulises, se ve sumergido en el océano de la locura por entregarse sin prevención a los cantos de las cada vez más prolíficas Sirenas de su tiempo: los libros. Aquel hidalgo manchego desaparecerá para revivir bajo la identidad de don Quijote según los modelos de los cantos o cuentos que lo atraparon en sus redes.

Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas sonadas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo.³

Don Quijote es seducido por las historias, repetitivas y formulaicas, heroicas y maravillosas de los libros de caballerías. El mundo estilizado que presentan estas obras pertenece al pasado mítico de los contemporáneos de don Quijote. Por consiguiente, las narraciones enajenadoras de su biblioteca contaban de alguna manera la historia de un pasado ficcionalizado y heroico que formaba parte de la identidad del hidalgo manchego. En los dos ejemplos que hemos citado, hemos podido encontrar una radical metáfora sobre el infinito poder de alienación que tiene la palabra, el relato, la narración.

En torno a este poder sugeridor y creador de identidades, se configura lo que, de forma amplia, entendemos por épica. La épica es, ante todo, la

² *Odisea*, canto XII, pp. 195-96.

³ Cito de la edición de Luis Andrés Murillo, 5ª ed., 2 vols. (Madrid, Castalia, 1987), I, 1,

narración de un pasado mítico, legendario y colectivo. Pero además, y de forma increíblemente eficaz, la épica establece la identidad del individuo como perteneciente a un grupo; diluye los rasgos particulares de la persona y apela al recurso literario tan frecuente de la identificación con el héroe que, por arquetípico, refleja y anula a la vez las imágenes que quieran oponérsele. No obstante, Ulises, héroe épico por antonomasia, no se deja fagocitar por el océano mítico y, separándose de su pasado, reinicia su camino, estableciendo así la base de su individualidad. En un principio, don Quijote, o Alonso Quijano, deja de ser quien es para sumirse en los arquetipos contruidos por la ficción y la historia e intentará convertirse en un héroe genérico, es decir, en un caballero andante tan bueno como los demás.

Las imbricaciones entre el *Quijote* y la épica son más que evidentes, sobre todo por la ligazón innegable que se establece a partir de los romances⁴ de caballerías. Edward Riley, entre otros, sostiene que «Aparte de las parodias y los recuerdos épicos que el *Quijote* contiene, existe una esencial conexión con la épica a través de la novela de caballerías»⁵ Sin embargo, veremos cómo la obra cervantina renovará su cauce formal desde el punto de vista narrativo, esto es, el romance de caballerías, y se instalará en otro ámbito discursivo inaugurando así una tradición renovada en cuanto a los modos de contar historias, lo que supondrá la transformación cualitativa de la naturaleza estética y artística del romance en prosa.

En sus *Meditaciones del Quijote* Ortega especula de forma explícita sobre la esencialidad épica de los libros de caballerías:

Los libros de caballerías fueron el último grande retoñar del viejo tronco épico.

El libro de caballerías conserva los caracteres épicos (...) El instrumento poético en el libro de caballerías es, como en la épica, la narración. (...)

De modo que el autor del libro de caballerías, a diferencia del novelista, hace gravitar toda su energía poética hacia la invención de sucesos interesantes. Estas son las aventuras. Hoy pudiéramos leer la *Odisea* como una relación de aventuras; la obra perdería sin duda nobleza y significación, pero no habríamos errado por completo su intención estética.⁶

Edwin Williamson, en su libro *El «Quijote» y los libros de caballerías*, traza la trayectoria de este género desde los mitos y leyendas bretones hasta la obra cervantina. Se trata de un complejo y revelador itinerario muy condicionado por los cambios de mentalidad y de visión del mundo en sus orientaciones filosófico-religiosas. Hitos fundamentales en este camino que va

73.

⁴ Aquí y en lo sucesivo, mediante el término *romance*, me referiré obviamente al *romance* en prosa que, como forma narrativa ficcional, considero imprescindible no convertirlo en sinónimo de *novela* o *libro de caballerías*, ya que cada una de estas tres voces posee especificidades muy importantes. Lamento la procedencia extranjera del término, pero evitado ya el peligro de confusión con el *romance* en verso, creo que su uso resulta pertinente y ventajoso en el contexto de este ensayo, que se ocupa del nacimiento del género novelístico y de las tradiciones narrativas enraizadas con la épica que confluyen en él.

⁵ Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes* (Madrid, Taurus, 1989), p. 96.

⁶ José Ortega y Gasset, *Meditaciones del «Quijote»*, ed. Julián Marías (Madrid, Cátedra,

de la leyenda a la novela moderna son los relatos de Chrétien de Troyes,⁷ su reelaboración a partir del siglo XIII por los romances franceses en prosa y, por supuesto, la posterior adaptación española de esta materia narrativa en el siglo XIV que culminará con la configuración del libro de caballerías autóctono, género inaugurado ruidosamente por el *Amadís de Gaula* de Montalvo. De ahí a la extravagante caterva de libros de caballerías quemados por el ama y la sobrina en el *Quijote*, no hay ni un paso. Sin embargo, no tiene nada de disparatado afirmar, con otros, que el *Quijote* es el último gran libro de caballerías, la obra genial con la que se cierra una larga tradición iniciada en el tiempo inmemorial en el que florecieron los mitos y leyendas bretones. Creo que desde el punto de vista artístico no es coherente pensar que el inmenso experimento narrativo que constituye el *Quijote* vaya encaminado principalmente a censurar un género que por atrabiliario y anticuado que estuviera a comienzos del XVII había producido algunas obras profundamente admiradas por el propio Cervantes. Además, en cualquier caso, el romance idealista en su versión caballeresca no suponía ninguna amenaza estética ya que su auge había pasado y el género languidecía por sí solo. Riley aporta el dato significativo de que el último libro de caballerías se publica en 1602. Mario Vargas Llosa, en el prólogo al libro de Williamson antes citado, reitera esta idea:

Cervantes en el *Quijote* no «mató» la novela de caballerías, sino le rindió un soberbio homenaje, aprovechando lo mejor que había en ella, y adaptando a su tiempo, de la única manera en que era posible —mediante una perspectiva irónica— su mitología, sus ritos, sus personajes, sus valores.⁸

En Cervantes se da una vocación muy definida por la experimentación artística. El hecho de que en su prólogo repita la idea de combatir los libros de caballerías no debe tomarse en el sentido más simple de esa aseveración. Cervantes probablemente exploró los cauces que la narrativa caballeresca le ofrecía, y, siguiendo los preceptos teóricos de su tiempo, que tanto le preocuparon, quiso componer un romance que estuviera sostenido por el hilo milenario de la aventura, y que a su vez no atentara contra el neo-aristotélico principio de la verosimilitud. Así, se encontró con el reto de hacer un romance caballeresco y hallar la fórmula que le permitiera experimentar con un género tradicional las necesidades estéticas y artísticas dictadas por su época. En el famoso, y archiestudiado, pasaje del canónigo de Toledo se enuncian de forma explícita los peligros inherentes desde el punto de vista literario

1984), pp. 203-05.

⁷ Edwin Williamson, en *El «Quijote» y los libros de caballerías* (Madrid, Taurus, 1991), explica las causas que permitieron que los relatos de Chrétien de Troyes fueran un eslabón fundamental en la tradición narrativa de la que nos ocupamos: «en el siglo XII los escritores franceses como Chrétien de Troyes que se propusieron reelaborar los cuentos bretones, crearon una relación entre la imaginación y la realidad que permitió a las siguientes generaciones representar la experiencia de maneras sugestivas y fascinantes. El poder imaginativo de la mitología celta se concilió con la estructura intelectual del platonismo cristiano, combinación que proporcionó a Chrétien gran libertad para ejercitar su imaginación en la interpretación de la realidad» (p. 259).

⁸ Williamson, p. 12.

que acechaban al género aunque, por otro lado, son esos mismos peligros los que sorteados convenientemente ofrecen una potencialidad enorme en el plano de la invención, la creatividad y el ejercicio sin constreñimientos de la escritura. En este más que revelador pasaje de teoría literaria que en realidad constituye una teoría del romance en prosa y de sus posibilidades narrativas, hay tres voces: las del canónigo, del cura y de don Quijote, y dos de ellas plantean problemas distintos que atienden a diferentes aspectos de la teoría y la práctica del relato largo de ficción.

Aunque el canónigo comienza quejándose de la vorágine imaginativa que devoraba cualquier traza de coherencia en estas obras, termina confesando que ha escrito cien páginas de un libro de caballerías intentando aqulatar la invención maravillosa con el artificio literario para conseguir así un punto de verosimilitud que permita cierto asentimiento en el lector ya que «la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible» (*DQ* I,47,565). Al fin y al cabo y después de todo, Cervantes lleva a cabo el proyecto que el canónigo abandona. Sin embargo, sus palabras ponen de manifiesto el goloso botín artístico que el género ofrecía a un escritor con voluntad de experimentar literariamente. En su testimonio se evidencia también la mezcla de libre ficción y de mito que configuraba el género —en suma, su sólida raigambre épica:

hallaba en ellos una cosa buena: que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, describiendo naufragios, tormentas, rencuentros y batallas (*DQ* I,47,566).

Y terminará remarcando la idea de la versatilidad y grandeza implícita que permite el cultivo del género al afirmar que «la épica también puede escribirse en prosa como en verso» (*DQ* I,47,567).

Tradicionalmente la postura teórica de Cervantes se ha identificado con el testimonio del canónigo. Sin embargo, podría entenderse, tal y como lo ha visto Forcione, que la postura de Cervantes es una desde el punto de vista teórico y otra desde el punto de vista práctico, y que así como el *Persiles* intenta ser, punto por punto, la aplicación práctica de las teorías del canónigo, el *Quijote* es, al fin y al cabo, de forma consciente o no, la síntesis entre la postura del canónigo y la de don Quijote que construye *ad hoc* un ejemplo literario admirable, verdadera metáfora de lo que el lector se encuentra al ponerse en funcionamiento la suspensión de incredulidad. El pasaje del Caballero del Lago (I,50) es una imagen bellísima del juego literario, del poder de la narración para crear mundos nuevos y vivencias virtuales mediante los resortes de la ensoñación. El Caballero del Lago es el relato de alguien que nos habla desde el otro lado, desde el fondo del mar después de haber sido seducido por las Sirenas. No podemos tener lástima del viajero atrapado sino que inevitablemente sentimos una desconcertante envidia asombrada.⁹

Al intentar conciliar las exigencias teóricas en las que creía firmemente,

⁹ «Si no, dígame: ¿Hay mayor contento que ver, como si dijésemos, aquí ahora se muestra delante de nosotros un gran lago de pez hirviendo a borbollones, y que andan nadando y cruzando

basadas sobre todo en la verosimilitud, con la creación de un verdadero romance caballeresco que sumergiera al lector en un mundo de deleites y fascinaciones, Cervantes debe replantear los presupuestos narrativos del género. Por consiguiente, introduce dos elementos en su libro que, juntos, van a revolucionar la historia de la narrativa. Me refiero a la parodia irónica y a un cambio sustancial de los ejes en los que se construye la percepción temporal del relato. Estos dos ingredientes redundarán en una libertad creadora y artística del autor desconocida hasta entonces. Ya no será el género el que escriba la historia, dejando al autor meterse en el texto con interpolaciones o digresiones más o menos enfadosas, sino que será el autor, y podemos decir por vez primera y con pleno derecho, el novelista, el que desbaratará un género ya nunca más prefigurado y el que creará una obra propia según su idea del arte y gracias a su individual forma de narrar. Edwin Williamson incide explícitamente sobre el radical cambio que el *Quijote* supone en cuanto a la actitud y a la relevancia creadora del autor:

Los libros caballerescos medievales y renacentistas no se preocupaban por mostrar la impresión que tenía de la vida un escritor determinado; su fin era más deliberadamente didáctico, en el sentido de que intentaban interpretar la experiencia humana de acuerdo con una tradición autorizada y universal. La principal contribución de Cervantes a la ficción moderna fue la de conseguir la libertad del autor 'para sentir y para expresarse' por encima de reglas y convenciones, por encima de la propia impresión de la vida que tiene el lector.¹⁰

El caso del *Quijote* es, desde el punto de vista de la experimentación artística, más que peculiar dada la ambigua autoridad de las tradiciones narrativas en las que se basa, lo que deja la puerta abierta a una evolución literaria esencialmente radical. Para muchos teóricos, Bajtín y Ortega entre ellos, el rasgo fundamental de la épica es su unión irremediable con el pasado. Ortega define el género como la narración de sucesos acaecidos en un pasado mítico. Al poner el acento en la peculiaridad cronológica, llega a conclusiones que se basan en una dimensión estrictamente temporal. Por lo tanto, para Ortega, el arcaísmo será la forma literaria de la épica, su instrumento básico de poetización. Bajtín, por su parte, coincide en el carácter de «pasado» que va indisolublemente unido a la representación épica. Sin embargo, establece un matiz fundamental a la hora de entender en toda su trascendencia la temporalidad: la percepción del tiempo corresponde a una *actitud* más que a la

por él muchas serpientes, culebras y lagartos, y otros muchos géneros de animales feroces y espantables, y que del medio del lago sale una voz tristísima que dice 'Tú, caballero, quienquiera que seas, que el temeroso lago estás mirando, si quieres alcanzar el bien que debajo destas negras aguas se encubre, muestra el valor de tu fuerte pecho y arrójate en mitad de su negro y encendido licor; porque si así no lo haces, no serás digno de ver las altas maravillas que en sí encierran y contienen los siete castillos de las siete hadas que debajo desta negregura yacen?' ¿Y que apenas el caballero no ha acabado de oír la voz temerosa, cuando, sin entrar más en cuentas consigo, sin ponerse a considerar el peligro a que se pone, y aun sin despojarse de la pesadumbre de sus fuertes armas, encomendándose a Dios y a su señora, se arroja en mitad del bullente lago, y cuando no se cata ni sabe dónde ha de parar, se halla entre unos floridos campos, con quien los Elíseos no tienen que ver en ninguna cosa?» (*DQ* I, 50, 584)

¹⁰ Williamson, pp. 22-23.

objetividad de un pasado literario más o menos mitificado por la tradición. Esto se explica mediante una sorprendente analogía.

A los muertos se les quiere de otra manera; se les extrae de la esfera de contacto; se puede hablar de ellos, y hay que hablar, en otro estilo. La palabra acerca de un hombre muerto se diferencia profundamente, desde el punto de vista estilístico, de la palabra acerca de un hombre vivo.¹¹

Bajtín repite una y otra vez que lo importante de la epopeya no está en las fuentes reales, ni en los contenidos, sino en la actitud reverencial que acepta el material épico como legítimo, ya que se apoya en la leyenda impersonal e incontestable, lo que implicará un profundo respeto hacia el objeto de la representación y hacia el mundo legendario. Así, el universo épico se configura como perfecto y cerrado, dándonos una imagen inaprehensible y lejana e inmutablemente prestigiada. El factor de la temporalidad pretérita no deja de ser anecdótica si lo interpretamos como un ámbito inaccesible para el hombre contemporáneo y sin posibilidades de interacción.¹²

Lo que Cervantes hace es representar el mundo caballeresco en su mismo nivel temporal y valorativo. Por consiguiente, la experiencia personal opera radicalmente en el mito. No obstante, no hay que olvidar que el escritor se encontró gran parte del trabajo ya hecho por la misma historia. En el caso del universo caballeresco hallamos una curiosa influencia recíproca entre mito y vida.¹³ En efecto, la elaboración literaria parte de mitos autorizados por la antigüedad de quiméricas fuentes históricas; esos mitos se contemporaneizan, y se adaptan a la realidad social, religiosa y militar de su tiempo. Sigue alimentándose un mundo legendario, plagado de prodigios, por la propia vida que se ve sublimada a través de la ficción maravillosa. Pero no sólo la vida influye en el mito, sino que la literatura caballesca provoca conduc-

¹¹ Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra (Madrid, Taurus, 1991), p. 466.

¹² «Destruir esa frontera significa destruir la forma epopéyica como género. Pero, precisamente porque está separado de todas las épocas posteriores, el pasado épico es absoluto y perfecto. Es cerrado como un círculo, y todo en él está completamente elaborado y acabado. En el universo épico no hay lugar para lo imperfecto, para lo imposible de resolver, para lo problemático. No queda en él ningún portillo hacia el futuro; se basta a sí mismo; no supone continuación, y no tiene necesidad alguna de ésta. En el pasado épico, las definiciones temporales y valorativas están unidas en un todo indisoluble (al igual que están unidos también en los antiguos estratos semánticos del lenguaje). Todo lo que está implicado en ese pasado, está implicado a su vez en los valores esenciales y significativos auténticos; pero, al mismo tiempo, adquiere un carácter acabado, finito; pierde, por decirlo así, todos los derechos y posibilidades de ser continuado de manera real. El carácter absoluto, perfecto y cerrado, es el rasgo esencial del pasado épico valorativo y temporal» (Bajtín, p. 461).

¹³ Martín de Riquer, *Caballeros andantes españoles* (Madrid, Espasa-Calpe, 1967), p. 168: «En la segunda mitad del siglo XIV y en el XV, los caballeros de todos los reinos españoles leen y admiran los libros de caballerías, hasta tal punto que algunos imponen a sus hijos, que después serán también caballeros, nombres de los héroes más admirados, y ya hemos tenido ocasión de mencionar a un Lancelot de Bardaxí y a un Galvany Tolsá. La lectura de estos libros no tan solo exalta la fantasía y puede llevar a un irreal mundo de ensueño y exotismo, sino que mantiene vivos los principios de honor, valentía, fidelidad, sin los cuales, por lo menos nominalmente, el concepto mismo de la caballería se resquebrajaría en sus fundamentos.»

tas y modelos en la vida real. Así lo atestigua Riley en su *Introducción al «Quijote»*, donde cuenta cómo los héroes de los romances de caballerías eran imitados por los caballeros y ofrece el ejemplo, citado por Martín de Riquer, de Miquel d'Orís que prometió llevar una daga clavada en su muslo hasta que hubiera luchado con un caballero inglés.¹⁴

En la Edad Media la práctica y la literatura de la caballería estaban fuertemente cohesionadas. Caballeros españoles, franceses e ingleses se dedicaron, en el siglo XV, a imitar a conciencia a los héroes de los *romances* y a emular sus aventuras. En el siglo XVI, doce de los hombres de Cortés hicieron votos caballerescos a semejanza de los Doce Pares de Francia. Este tipo de acciones podía llegar hasta límites insospechados. La promesa de un caballero catalán del siglo XV, Miquel d'Orís, de llevar una daga clavada en su muslo hasta que hubiera luchado con un caballero inglés no era, sin duda alguna, un acto de exhibicionismo sin precedentes.¹⁵

¿No es ésta la historia, al fin y al cabo, de don Quijote? Incidentalmente, el canónigo se queda estupefacto al escuchar al caballero cuando éste argumenta la veracidad de lo que se cuenta en los libros de caballerías, ya que don Quijote mete en el mismo saco a Amadís, Carlo Magno, Héctor, los doce Pares de Francia, Tristán, la dueña Quintañona, Suero de Quiñones, el Cid y don Gonzalo de Guzmán.

Lo que Cervantes hace en el *Quijote* es radicalmente distinto al tratamiento, ya sea reverencial o paródico, que del universo caballeresco hacían los romances del género. Cervantes no introduce un realismo cómico *per se* como aparece en *Tirant lo Blanc*, sino que establece una diferencia que cambia en profundidad la materia narrativa y su tratamiento artístico. La representación del mundo del pasado en el *Quijote* no supone una actualización sino que el universo pretérito es representado objetivamente como tal y se opone a la contemporaneidad de la voz narrativa. Según Bajtín, la revolución que la novela supone consiste sobre todo en la aparición de la imagen del autor en el campo de la representación. Ese nuevo *status* del autor es uno de los resultados de la superación de la distancia épica.¹⁶

Así que, por un lado, el *Quijote* establece una revolución profunda de la

¹⁴ Martín de Riquer, p. 122: «El 20 de agosto de 1400, en París, Miquel d'Orís, caballero catalán (el castillo de Orís está próximo a Vich), firmaba un cartel dirigido nada menos que a todos los caballeros de Inglaterra pidiéndoles que lo liberasen de su voto luchando con él. El voto de Miquel d'Orís, muy parecido al que cumplía Bernat de Coscón todos los años el día de San Sebastián, consistía en llevar un punzón clavado en el muslo hasta haber luchado con un caballero inglés, a pie primero y después a caballo, con las condiciones que largamente se exponen en el mencionado cartel, que se copia, junto con otras epístolas caballerescas de nuestro caballero y su adversario, a partir del capítulo segundo de la crónica de Enguerrand de Monstrelet.»

¹⁵ Edward C. Riley, *Introducción al «Quijote»* (Barcelona, Editorial Crítica, 1990), p. 81.

¹⁶ «Pero lo importante no es sólo la aparición de la imagen del autor en el campo de la representación; lo es también el hecho de que el autor mismo, auténtico, formal, primario (autor de la imagen del autor), tenga nuevas relaciones con el mundo representado: ambos se hallan ahora en las mismas coordenadas valorativas y temporales; la palabra del autor que representa, está situada en el mismo plano que la palabra representada del personaje, y puede entrar (más exactamente, no puede dejar de entrar) con él en relaciones dialogísticas y en combinaciones híbridas» (Bajtín, p. 472).

jerarquía de los tiempos, y por otro, al incluir la voz autorial como presencia viva en el texto, hace posible el cortocircuito narrativo que se produce mediante la presencia de la risa. Como ha señalado Bajtín, la risa destruye la distancia épica, aniquila el respeto al objeto, al mundo, transformándolo en algo familiar y accesible. Al fin y al cabo, la risa nos acerca a una comprensión realista del universo.¹⁷

Para terminar, un ejemplo paralelo que pondrá en claro la enorme distancia que media entre la épica y la novela. En la *Odisea*, en la corte de Antinoo, un rapsoda empieza a cantar en una velada en honor de un Ulises todavía anónimo para sus anfitriones. De pronto, el héroe se cubre su rostro y comienza a llorar preso de la emoción. El canto que escucha es, casualmente, su propia historia, narrada con solemnidad y veneración. Tal vez sea éste uno de los pasajes más hondamente emotivos de la literatura antigua. En cambio, en la primera salida de don Quijote, el caballero, llevado por la ensoñación, escribe mentalmente la crónica de sus andanzas que, presumiblemente, un encantador omnisciente haría pública. Su libro, que nunca se escribirá como él lo concibe en su imaginación, comienza pomposamente: «Apenas había el rubicundo Apolo, tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra, las doradas hebras de sus hermosos cabellos...» Pero además, y acentuando la distancia entre realidad y deseo, en la segunda parte de la novela don Quijote asistirá, descompuesto y furibundo, a la lectura de la seca y prosaica crónica que de sus aventuras ha hecho un prolijo y poco inspirado moro. El abismo que media entre los dos ejemplos —el de Ulises y el de don Quijote, es decir entre un ejemplo épico y otro novelístico— es insondable. Asistimos asombrados al acto, de signo contrario en ambos casos, de la lectura dentro de la historia de la misma historia por parte de sus protagonistas.¹⁸ Al fin y al cabo, el humor y la irreverencia temporal serán, en última instancia, los responsables del nacimiento de una nueva forma de contar.

¹⁷ «La risa es, precisamente, la que destruye la distancia épica y en general, todo tipo de distancia: jerárquica (valorativa). En la imagen distanciada el objeto no puede ser cómico; para convertirlo en cómico ha de ser acercado; todo lo cómico es cercano; toda creación cómica opera en la zona de máximo acercamiento. La risa posee una considerable fuerza para acercar al objeto; introduce al objeto en la zona de contacto directo, donde puede ser percibido familiarmente en todos sus aspectos» (Bajtín, p. 468).

¹⁸ Jorge Luis Borges, en «Magias parciales del *Quijote*» (*Prosa completa*, 2 vols., Barcelona, Bruguera, 1980), reflexiona sobre la sensación de vértigo que el lector experimenta al leer historias en las que se contienen ellas mismas, tal y como acabamos de señalar en el *Quijote*. Cito parte del pasaje dedicado a este tema en el ensayo «Magias parciales del *Quijote*»: «¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben» (2:175).

SOBRE LAS RAZONES DE LA PRESENCIA DE DISCURSOS Y DE RETÓRICA EN EL *QUIJOTE*

Heinz-Peter Endress
Universidad de Friburgo

Visto de cerca encontramos un impresionante número de verdaderos discursos en las dos partes de la gran novela cervantina, es decir de situaciones en las cuales un personaje, hablando sobre un asunto o problema preciso, se dirige con cierto detenimiento a un público de dos o más personas. El propio Cervantes utiliza las palabras *discurso*, *arenga*, *plática*, *razonamiento* o simplemente *razones* para denominar este fenómeno. La mayoría de estos discursos son pronunciados por el mismo Don Quijote, pero otros personajes como Marcela, Lotario, el canónigo, el cura e incluso Sancho Panza se dedican a ellos también. Más que en otras partes de la obra, en estos discursos pudo Cervantes aplicar sus excelentes dotes y conocimientos retóricos.

Al preparar un estudio sobre este asunto, me he llegado a preguntar *cuáles son las causas y razones de la existencia de estos discursos y cuál es el origen de la competencia retórica por parte de Cervantes*. Para contestar a estas preguntas cercanas entre sí, aduciré a continuación siete puntos o ámbitos de explicación que van de lo más general a lo cada vez más específico. Me parece evidente que sólo la consideración de una pluralidad de factores puede garantizar una respuesta sólida y válida.

I. EL CARÁCTER NACIONAL

«Es muy española esta afición a la oratoria», afirmó Rodríguez Marín en una nota suya al famoso discurso de don Quijote sobre las armas y las letras, después de señalar que «es cierto que don Quijote, luego que ve gente reunida, no sabe irse a la mano y les echa un discurso. Esto hizo al cenar con unos cabreros en el capítulo XI, esto hace ahora, y esto hará después (II,27) para apaciguar a los del pueblo cuyos regidores rebuznaron.»¹ De manera semejante se expresó Paul Hazard en un capítulo titulado «El alma española» de su libro sobre Cervantes: «Latina —dijo—, ama las actitudes

¹ Miguel de Cervantes, *El ingenioso don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rodríguez Marín, Madrid, Atlas, 1948, t. 3, p. 149.

estéticas, los hermosos gestos, los hermosos discursos; incluso tiende a creer que los hermosos discursos crean la realidad.»² Tales afirmaciones fueron alegadas con preferencia por representantes de una generación anterior. Pero hoy no satisfacen a la nuestra, porque se sitúan demasiado cerca de clisés y estereotipos, son demasiado globales, generales y ahistóricas.

II. EL GÉNERO NARRATIVO

«Un medio principal para el hermoso despliegue épico son los discursos», constató ya August Wilhelm Schlegel.³ En efecto, discursos en el sentido arriba definido han sido desde siempre elementos constitutivos de obras narrativas (y dramáticas). En tanto que modo de presentación, al igual que la narración, la descripción, el monólogo, el diálogo, la relación de un personaje, la carta, el diario, etc., los discursos representan un ingrediente formal y sirven a las leyes artísticas de la variación y de la multiplicidad. Así pues, éstos ya se encuentran en la *Odisea*, la *Iliada*, la *Eneida*, el *Cantar del Mío Cid*, la *Divina Comedia* y el *Orlando Furioso* (como también en los dramas de Shakespeare). Esta explicación es sin duda justa, pero sigue siendo muy general y ahistórica; es válida para todos los tiempos. Para la presencia de discursos en el *Quijote* hay que buscar, pues, razones históricas más precisas...

III. EL MARCO DE LA HISTORIA DE LAS IDEAS

Son hechos consabidos que la época de Cervantes se encontraba todavía bajo el influjo del humanismo y que en ese entonces la retórica se consideraba como la *regina artium*.⁴ «Nihil est perfectio oratore praeclarius», esta máxima de Cicerón (*De oratore*, II, 33) adquirió el estatuto de una ley para el movimiento y el propio Cicerón pasó a ser el gran modelo. El medio lingüístico fue, desde luego, al principio exclusivamente el neolatín. En efecto, dentro del ámbito de la prosa neolatina fue precisamente el discurso el que, al lado de la carta, se constituyó en el género predominante. Pero no solamente en la literatura, sino también en la vida pública, para diplomáticos, oradores de corte, predicadores, jueces y profesores, desempeñaron la retórica y los discursos un papel muy importante. Lo cual vale también para España. En el transcurso del Renacimiento español se publicó un número considerable de tratados de retórica. José Rico Verdú enumera unos treinta y los describe.⁵

² «Latine, elle aime les attitudes esthétiques, les beaux gestes, les beaux discours; elle a même tendance à croire que les beaux discours créent la réalité» (P. Hazard, *Don Quichotte de Cervantès. Étude et analyse*, Paris, Mellottée, 1949, p. 152).

³ «Ein Hauptmittel zur epischen Entfaltung sind die Reden» (A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*, Heilbronn, Henninger, 1884, t. 1, p. 336).

⁴ Cf. George A. Kennedy, *Classical Rhetoric and Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, Chapel Hill, The Univ. of North Carolina Press, 1980, p. 197: «for some two centuries rhetoric made a claim to be the queen of the arts».

⁵ J. Rico Verdú, *La Retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1973.

Con respecto a Cervantes, los discursos del *Quijote* se explican efectivamente en parte todavía como una repercusión del humanismo. Así la veneración humanista por la retórica debió de impresionarle a él también. No es un mero azar, sin duda, el hecho de que Cervantes haya puesto al principio de una de sus primeras obras, a saber la tragedia *El cerco de Numancia*, la ardiente arenga de Cipión el Africano dirigida a su ejército — arenga que fue calificada de «colección de argumentos estoicos de los humanistas». ⁶ Y no sin razón ha visto José Antonio Maravall a Don Quijote como «ese héroe por cuyas venas circula sangre de humanismo». ⁷ Hace ya mucho tiempo que las investigaciones de Américo Castro y de Giuseppe Toffanin habían evidenciado magistralmente lo mismo.

Entre las instituciones y entidades que transmitieron el entusiasmo humanista por la retórica figuran ante todo los colegios jesuitas. En ellos, después de cuatro años de gramática, y un quinto dedicado a las humanidades, constituía la retórica en el sexto año el término y coronación de los estudios, con la meta de educar para la perfecta elocuencia, *ad perfectam eloquentiam informare*. ⁸ Los jesuitas habían tomado de los humanistas, junto con el ideal de cultura, el sistema de la retórica con su división en unidades de enseñanza teóricas y prácticas, y lo habían integrado en su *Ratio studiorum*. Especial relevancia tenían allí los ejercicios prácticos, es decir los así llamados *Progymnasmata*, que provenían de los retóricos griegos y que trataban de la redacción de las distintas partes de un discurso (se llaman *fabula, narratio, chria, sententia, exemplum, refutatio / confirmatio, locus communis, laus*, etc.). ⁹ Para ello se contaba con toda una serie de manuales. Y a este propósito señala Rico Verdú que: «toda la influencia que haya podido ejercer la Retórica sobre la literatura en vulgar de la época habrá que buscarla en estas clases prácticas.» ¹⁰ — Se supone, aunque sin ninguna certeza, que Cervantes frecuentó los Colegios de la Compañía de Jesús en Córdoba y/o más tarde en Sevilla. ¹¹ Lo que sí sabemos es que en el *Estudio de la Villa* de Madrid fue alumno en la «clase de mayores» del maestro Juan López de Hoyos, quien, según Canavaggio, fue «un humanista notable e incluso verdaderamente eminente». ¹² Después, en vez de poder asistir a la Universidad que era otro lugar de intensiva instrucción retórica, por causa de peculiares circunstancias, Cervantes se va por muchos años «a la escuela

⁶ «Sammlung stoischer Argumente der Humanisten» (Christoph Strosetzki, en: Idem, ed., *Geschichte der spanischen Literatur*, Tübingen, Niemeyer, 1991, p. 38).

⁷ J. A. Maravall, *El humanismo de las armas en Don Quijote*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1948, p. 5.

⁸ Cf. Rico Verdú, *op. cit.*, p. 59.

⁹ Cf. Luisa López Grigera, «Corrientes y generaciones en la Retórica del siglo XVI en España», en: Idem, *La Retórica del Siglo de Oro*, Salamanca, Eds. Universidad, 1994, pp. 55-59.

¹⁰ Rico Verdú, *op. cit.*, p. 45.

¹¹ Cf. Cristóbal Zaragoza, *Cervantes. Vida y Semblanza*, Madrid, Mondadori, 1991, pp. 57-59.

¹² «ein beachtlicher und vielleicht sogar wirklich bedeutender Humanist» (Jean Canavaggio, *Cervantes. Biographie*, trad. alemana de Enrico Heinemann, Zurich/Munich, Artemis, 1989, p.

de Italia», donde su formación experimentó una ampliación e intensificación sin iguales —con toda seguridad también desde el punto de vista en cuestión. Recordemos al respecto la frase de Américo Castro: «La estancia en Italia fue el más trascendental hecho en la carrera espiritual de Cervantes.»¹³ — Allí y posteriormente en España conoció las así denominadas «Academias», como ha mostrado José Sánchez.¹⁴ Eran éstas establecimientos en que los debates, las disputaciones y las competiciones en el terreno de los discursos sobre cualquier posible asunto resultaban cosa corriente. Así en el *Persiles* se menciona una cierta *Academia de los Entronados* de Milán, a propósito de la cual leemos que «aquel día era de Academia, y que se había de disputar en ella, si podía haber amor sin celos».¹⁵

En términos generales, sin embargo, no debemos olvidar que por mediación de los establecimientos docentes y de las instituciones artísticas, Cervantes sólo recibió una (¿pequeña?) parte de su saber. Con su espíritu siempre curioso adquirió lo más por sí mismo, sobre todo gracias a sus inmensas lecturas. De ahí que Alberto Sánchez pueda hablar del «carácter predominantemente autodidáctico de su formación cultural»¹⁶ y Francisco Márquez Villanueva de «una depurada cultura humanística»¹⁷ en el sentido de una cultura improvisada. Sobre este trasfondo es claro que la pregunta por los conocimientos concretos de Cervantes en materia de retórica no resulta fácil de contestar. Es cosa segura que aun en este contexto no fue ese semiculto genial o «ingenio lego», por el que por mucho tiempo se lo tuvo. De una u otra manera había recibido los preceptos de los más importantes retóricos clásicos. Riley está convencido: «Sin duda, algunas obras clásicas como la *Institutio oratoria* de Quintiliano, el *De Oratore* de Cicerón, y quizá la *Rhetorica ad Herennium* y el *Ars Poética* de Horacio, formaban parte de su educación básica».¹⁸ Porqueras Mayo corroboró esta afirmación hace poco, añadiendo la Retórica de Aristóteles¹⁹, y más recientemente aún Luisa López Grigera quiso ver la influencia de las teorías retóricas de Hermógenes de Tarso en Cervantes.²⁰ A todo esto habría que agregar uno u otro tratado del

49.

¹³ A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, ed. por Julio Rodríguez Puértolas, Barcelona/Madrid, Noguer, 1972, p. 389.

¹⁴ J. Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961, pp. 26-29 y pp. 36-38.

¹⁵ Miguel de Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1969, p. 401.

¹⁶ A. Sánchez, «Estado actual de los estudios biográficos», en: J. B. Avallé-Arce y E. Riley, ed., *Suma Cervantina*, London, 1973, p. 6.

¹⁷ F. Márquez Villanueva, «Cervantes», en: J. Alberich et al., ed., *Historia de la literatura española*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 581.

¹⁸ E. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971, p. 24.

¹⁹ Alberto Porqueras Mayo, «Cervantes y la teoría poética», en: *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, p. 84: «Por supuesto que Cervantes había leído las más importantes poéticas y retóricas de la literatura greco-latina (Aristóteles, Horacio, Cicerón, Quintiliano, *Rhetorica ad Herennium*...). Las habrá leído, al menos fragmentariamente, en sus posibles años de estudiante con los jesuitas y en el estudio de López de Hoyos.»

²⁰ L. López Grigera, «Introducción a una lectura retórica de Cervantes: *El Quijote* a la luz

siglo XVI, escrito sea en latín, sea en español (Cervantes, en efecto, conocía bastante bien el latín²¹). Es así que Mary Mackey, tras analizar dos discursos en el *Quijote*, saca la siguiente conclusión: «El conocimiento a fondo de Cervantes de los preceptos retóricos, la facilidad con que utiliza las figuras clásicas de pensamiento y de lenguaje, son patentes en cada línea.»²²

IV. LA RETÓRICA SAGRADA

Unas breves palabras solamente: ésta no se circunscribía al campo de la Iglesia —así como, en sentido inverso, el término «humanista» en España tenía siempre una connotación religiosa. La retórica sagrada tuvo por cierto un influjo masivo sobre la literatura profana, que, especialmente en la época de la Contrarreforma, no se desarrolló desligada del ámbito de la fe y de la vasta literatura religiosa.²³ Es éste un terreno abierto a fructíferas investigaciones. Un papel decisivo juega aquí sobre todo Fray Luis de Granada con su *Ecclesiastica Rhetorica* de 1575 y sus grandes obras escritas en castellano (*El libro de la Oración y Meditación*, *Guía de Pecadores* e *Introducción del Símbolo de la Fe*).— La renovación de la retórica no fue importante sólo para la predicación y la educación, sino también para la literatura. Y la elevada prosa de Fray Luis, con amplios períodos y comparaciones solemnes, ejerció una considerable influencia sobre el estilo (y el contenido) de las letras mundanas, trascendiendo los límites de lo eclesial. Ya al comienzo de su estudio estilístico del *Quijote* opina con razón Hatzfeld que, en las partes de la novela en que aparecen discursos, hay puntos de contacto con autores que hoy en día habría que llamar manieristas, y dentro de este contexto menciona expresamente a Fray Luis de Granada.²⁴

V. EL MARCO DE LA HISTORIA LITERARIA

Antes que nada hay que volver al latín de los humanistas. Su variante fastuosa y elevada, el llamado ‘asianismo’, influyó considerablemente sobre las lenguas vulgares, que, conscientes de su propio valor, estaban imponiéndose en el espíritu del Renacimiento. Marc Fumaroli habló así de «la tent-

de Hermógenes», en: Id., *op. cit.*, pp. 165-178.

²¹ Cf. Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, *op. cit.*, p. 106: «leía el latín, lo cual no quiere decir que lo supiera como Vives o Quevedo»; o Angel Rosenblat, *La lengua de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1971, p. 19: «Es indudable que Cervantes sabía el latín, que había aprendido probablemente, o perfeccionado, en la alta escuela de López de Hoyos, pero no era un latini-sta».

²² «Cervantes' intimate knowledge of rhetorical precepts, the ease with which he uses the classical figures of thought and language, are apparent in every line» (M. Mackey, «Rhetoric and Characterization in *Don Quixote*», en: *Hispanic Review*, 42, 1974, p. 51).

²³ Cf. Dietrich Briesemeister, «Religiöse Literatur», en: Chr. Strosetzki, *op. cit.*, pp. 192-213.

²⁴ Helmut Hatzfeld, *El Quijote como obra de arte del lenguaje*, ed. refundida y aumentada,

ación asianista».²⁵ En España esta influencia se hace sentir ya en los albores del siglo XV. Ya entonces nos topamos con «la acumulación de términos sinónimos, similitudines, antítesis o cláusulas simétricas, paralelismos, frases rimadas...»²⁶. Destacadas obras como *El Corbacho*, la *Cárcel de amor* y la *Celestina* atestiguan esta influencia. Los rastros más evidentes, sin embargo, los deja este latín en pleno Renacimiento español en la lengua de Fray Antonio de Guevara, a quien Rafael Lapesa calificó de «el prosista más artificial».²⁷ Juan Marichal, por su parte, le llamó «un hábil divulgador en castellano del acervo retórico latino».²⁸ En su *Libro Aureo o Relox de príncipes* de 1549, que tuvo un éxito enorme, insertó Guevara numerosos razonamientos, llenos de reflexiones morales y de sentencias.²⁹ Pues bien, un camino directo conduce de Guevara hasta ciertos discursos de don Quijote. Lapesa confirma: «con paralelismos antitéticos y frases contrapesadas, su huella es indudable en los pasajes más atildados de la prosa cervantina»³⁰.

Asimismo ha de mencionarse la literatura italiana del Renacimiento. Se sabe que ella había brotado orgánicamente del humanismo latino. En Cervantes podemos «encontrar huellas de lo mejor que le podía ofrecer una rica y multifacética producción literaria».³¹ He aquí primero el problema de Boccaccio: por lo general se supone una relación bastante estrecha entre él y Cervantes. Ya Menéndez y Pelayo habló de su prosa elegante, periódica y cadenciosa, de su remedo de la facundia latina y del número ciceroniano, recalcando su «influencia profunda e incontrastable» sobre la «prosa de aparato, alarde y bazarra» de Cervantes.³² Semejantes fueron más tarde los pareceres de Hatzfeld y de Rosenblat. Franco Merigalli, sin embargo, tiene sus dudas; según él, es «difícil distinguir un influjo estilístico de Boccaccio de un influjo de sus secuaces del siglo XV y XVI».³³ En efecto, resulta perfectamente posible que Cervantes haya tenido acceso también a las obras de Bandello y, por qué no, a las de Straparola y Cintio. —Luego, no se debe

Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966, p. 2.

²⁵ «la tentation asianiste» (M. Fumaroli, *L'Age de l'Eloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'âge classique*, Ginebra, Droz, 1980, p. 228).

²⁶ J. Alborg, *Historia de la literatura española. Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Gredos, 1972, t. 1, p. 438.

²⁷ R. Lapesa, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1980, p. 307.

²⁸ J. Marichal, *La voluntad de estilo (Teoría e historia del ensayismo hispánico)*, Barcelona, Seix Barral, 1957, p. 81.

²⁹ Cf. Augustin Redondo, *Antonio de Guevara (1490? - 1545) et l'Espagne de son temps*, Ginebra, Droz, 1976, p. 478: «Guevara, rompu à la pratique de l'*allocutio*, rédigeant une oeuvre présentée comme historique, insère dans son livre de nombreux discours (razonamientos) fictifs de Marc Aurèle, riche en réflexions morales et en sentences.» — Luisa López Grigera demostró que, en realidad, hay muchos estilos en Guevara. Cf. Id., «Los estilos de Guevara en las corrientes de su época», en: Id., *op. cit.*, pp. 107-120.

³⁰ Lapesa, *op. cit.*, pp. 308-309.

³¹ «Man kann sagen, daß sich in seinen eigenen Werken Spuren finden vom Besten, das eine vielseitige und reichhaltige literarische Produktion ihm bieten konnte» (J. Canavaggio, *op. cit.*, p. 83).

³² Menéndez y Pelayo, «Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del *Quijote*», en: Id., *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Madrid, 1941, t. 1, p. 333.

olvidar la *Arcadia* de Sannazaro, que fue traducida al español en 1549. Para Meregalli es indudable que Cervantes la conocía.³⁴ Y Fucilla pudo probar sin dificultad que la *Arcadia* constituye el trasfondo de toda una serie de pasajes del *Quijote*, en especial —junto con la *Aminta* de Tasso— de algunos elementos particulares del discurso de don Quijote sobre la Edad de Oro.³⁵ — De igual modo hay que subrayar la importancia del *Cortesano* de Castiglione, que aboga por el ideal de un hombre culto y elocuente.³⁶ Y finalmente debemos tomar en cuenta los grandes poemas épicos como el *Morgante*, el *Orlando enamorado* y sobre todo el *Furioso*, al que se hace mención más de veinte veces en el *Quijote* y que está igualmente dotado de toda una serie de discursos.³⁷

Es más, en relación a discursos y retórica, y fuera de las obras ya mencionadas, la prosa hispana autóctona contiene para Cervantes aun otras cosas dignas de imitar. Por un lado se encuentran los representantes más importantes de la historiografía: Hurtado de Mendoza y el Padre Mariana —por nombrar sólo a dos—, cuyos libros muestran elegantes y vivos discursos junto con reflexiones morales e ilustrativos retratos. Por el otro están los cuatro tipos españoles de novelas del siglo XVI, que asimismo juegan una función significativa. Aquí puedo ser conciso: respecto a la *novela bizantina* remítase a Jacques Amyot, el traductor francés de Heliodoro, quien escribió en su prefacio a la *Historia etiópica* que la obra contiene «hermosos discursos, sacados de la filosofía natural y moral, muchos dichos notables y palabras sentenciosas, muchas oraciones y pláticas, en que el artificio de la elocuencia está muy bien empleado».³⁸ —Tocante a la *novela picaresca*, no hay que pensar, desde luego, en el presente contexto en el *Lazarillo*, pero sí en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. Allí leemos en una especie de prólogo titulado «Declaración para el entendimiento deste libro»: «nuestro pícaro, habiendo sido muy bien estudiante, latino, retórico y griego (...)».³⁹ Concorde con ello se multiplican ahí las consideraciones y discursos didácticos, expresión de la intención moralizante de Alemán y de su actitud de «arbitrista». — No me ocupo de la *novela pastoril*, que, en cuanto

³³ F. Meregalli, «La literatura italiana en la obra de Cervantes», en: *Arcadia*, 6, 1971, p. 8.

³⁴ *Ibid.*, p. 3.

³⁵ Joseph G. Fucilla, «Ecos de Sannazaro y de Tasso en *Don Quijote*», en: Id., *Relaciones hispano-italianas*, Madrid 1953, pp. 28-29 (*Revista de Filología Española* - anejo 59).

³⁶ Cf. Américo Castro, *op. cit.*, p. 52: «cuya acción sobre Cervantes es muy perceptible», p. 136: «El *Cortegiano*, tan manejado por nuestro novelista» y p. 141: «muy imitado por él». Y Menéndez y Pelayo sobre la traducción del *Cortegiano* por Boscán: «(...) sin que sea difícil reconocer en el mismo Cervantes la huella de los discretos razonamientos de la corte de Urbino. Hay pocos libros escritos antes del *Quijote* que anuncien tan claramente el tipo de su prosa en la parte que pudiéramos decir grave y doctrinal» (Id., «Estudio preliminar», en: B. Castiglione, *El Cortesano*, trad. de Juan Boscán, Madrid, 1942, p. LII).

³⁷ Cf. Maxime Chevalier: «Tous les lecteurs de l'Arioste et de Cervantès savent combien le romancier espagnol a goûté l'oeuvre du poète italien» (Id., *L'Arioste en Espagne (1530-1650)*, Bordeaux, Féret, 1966, p. 439).

³⁸ Trad. española por Francisco de Mena, 1554 (cit. en: Alban K. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, Princeton, Univ. Press, 1970, p. 60).

³⁹ Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, ed. de Benito Brancaforte, Madrid, Cátedra, 1979,

a la retórica, también proporciona a Cervantes un material altamente interesante⁴⁰, y llega en cuarto lugar a las *novelas de caballerías* que tienen una relación inmediata con el *Quijote*. Ellas se encuentran a menudo preñadas de largos, y en ocasiones prolijos discursos. Así Menéndez y Pelayo dijo sobre el cuarto libro del *Amadís* de Rodríguez de Montalvo: «La manía oratoria del refundidor, que ya despuntaba en los libros anteriores, se desborda aquí sin traba ni freno en *continuos razonamientos, arengas, embajadas, cartas mensajeras* (...)».⁴¹ Fue esto tan ostensible que en 1559 se publicó en Francia una antología precisamente de estos textos, que se convirtió en un manual de buenas costumbres y que alcanzó a tener hasta 1600 nada menos que veinte ediciones.⁴² Y es justo, el *Amadís* es el gran modelo de don Quijote. La obra cervantina, en efecto, se alimentó en buena parte de «la constante parodia de situaciones caballerescas, de sus usos, ademanes y discursos»⁴³. Por lo demás el mismo don Quijote expresa su parecer sobre el vínculo de los protagonistas de los libros de caballerías con el ámbito retórico, cuando, tras el fracaso de la aventura con el rebaño de ovejas (en I,18), replica a Sancho que le ha considerado más apto para predicador que para caballero andante:

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 (...).

VI. UNA RAZÓN POETOLÓGICA

A partir de esta misma cita podemos derivar una razón de preceptiva literaria, que el propio don Quijote pone por obra gracias a su amplia actividad discursiva. Puesto que los caballeros andantes de quienes él habla no son auténticos caballeros de la realidad histórica, sino personajes que conoce sólo de los libros, es decir héroes novelescos ficticios —aun cuando él confunda unos con otros— la cita puede leerse también en el sentido de que los héroes novelescos «han de saber» cómo se pronuncia un discurso convin-

t. 1, p. 88.

⁴⁰ J. B. Avallé Arce enumera los rasgos constitutivos de la novela pastoril: «preocupación analítica», «prioridad del razonar sobre el sentir», «expresión conceptual del sentimiento amoroso, *el continuo ejercicio discursivo* (...)». (Id., *La novela pastoril española*, Madrid, Revista de Occidente, 1959, p. 57). — *La Galatea* de Cervantes contiene en cierto lugar la fórmula de todo el género: «razonar de casos de amor» (Cervantes, *La Galatea*, ed. de Avallé-Arce, Madrid, 1961, t. 1, p. 117). En el cuarto libro de la *Galatea* encontramos una verdadera competición oratoria entre el *desamorado* Lenio que trata del *vituperio de amor* y el *discreto* Tirsi que entona la *defensa y alabanza de amor* (*Ibid.*, t. 2, pp. 43-54 y pp. 57-68). Cf. Avallé-Arce en su prólogo: «los discursos forman un verdadero ejercicio académico» (*Ibid.*, t. 1, p. XIX).

⁴¹ M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, Madrid, 1905, t. 1, p. 232.

⁴² Su título significativo reza «*Thrésor de tous les livres d'Amadís, contenant les harangues, epistres, conscions, lettres missives, demandes, responces, repliques, sentences, cartels, complaints, & autres choses les plus excellentes, pour instruire la ieune noblesse Françoisse à l'éloquence, grace, vertu & generosité*, Ambers, Christophe Plantin, 1560.

⁴³ «die stetigen Parodien der kaballeresken Situationen, Gepflogenheiten, Gebärden und

cente en una coyuntura dada. Que don Quijote se entienda a sí mismo no sólo como un caballero andante real en tiempos tardíos, sino también como un héroe novelesco e incluso épico, ya se desprende de su primera salida, y resulta más que evidente en II,3, cuando tiene noticias por boca de Sansón Carrasco de la edición ya impresa de sus aventuras. Allí se ve colocado en una línea con Ulises y Eneas. — Una corroboración de esta razón poetológica se halla en el capítulo 47 de la Primera Parte, donde el Cura y el Canónigo de Toledo conversan de libros de caballerías. El Canónigo condena los que se han escrito realmente, pero al final de su declaración esboza con detenimiento su concepto de un posible *buen* libro de caballerías. Para lo cual enumera una serie de ejemplos, de los que ya el primero evoca a «un capitán valeroso con todas las partes que para ser tal se requieren, mostrándose (...) *elocuente orador persuadiendo o disuadiendo* a sus soldados» (I,47). También aquí se le exige competencia retórica a un protagonista novelesco. — Tales ideas, por supuesto, no son nuevas. Se encuentran asimismo en Poéticas de la época. Con respecto al héroe épico se expresaron así de modo semejante en Francia Ronsard⁴⁴ y Du Bellay⁴⁵, en Italia Torcuato Tasso⁴⁶ y en España López Pinciano.⁴⁷ Por cierto que soy consciente del problema de que la novela cervantina es, según formula Riley, «a lo sumo una épica burlesca».⁴⁸ Sea como fuere, los protagonistas novelescos, incluso cuando son anti-héroes, siempre son descendientes de los héroes épicos...

VII.

La razón inmanente a la obra misma finalmente consiste en el hecho de que la actividad oratoria es el resultado lógico de la condición social de los personajes y de la constitución de sus caracteres. En el caso de don Quijote, que es el que sobre todo nos interesa, veo dos causas. Por una parte, la conciencia de su misión caballeresca, que lo motiva a convencer a su prójimo de

Reden» (H. Hatzfeld, *Don Quijote als Wortkunstwerk*, Leipzig, Berlin, B. G. Teubner, 1927, p. 161).

⁴⁴ Pierre de Ronsard, «Préface sur la Franciade, touchant le Poème Héroïque»: «le Poète héroïque (...) *fait haranguer* les Capitaines comme il faut» (cit. en: A. Buck, K. Heitmann, W. Mettmann, *Dichtungslehren der Romania aus der Zeit der Renaissance und des Barock*, Frankfurt / M., Athenäum, 1972, p. 362).

⁴⁵ Joachim Du Bellay, en cuanto al poema épico: «je voudroy' bien (dy-je) les avertir d'employer *cete grande eloquence* à recueillir ces fragmentz de vieilles chroniques Francoyses (...) y entremeslant à propos *ces belles concions & harangues* (...)» (Id., *Deffence et Illustration de la Langue Françoise*, ed. de L. Terreaux, Paris, Bordas, 1972, p. 81).

⁴⁶ Tasso: «e per aventure non sono prive d'imitazione *l'orazioni*, (...). Molti *raggionamenti* ancora si leggano in Erodoto, in Senofonte, scrittori delle cose greche, e ne gli altri che poi seguirono, ne' quali si vede un' imitazione quasi poetica» (Id., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, ed. de Luigi Poma, Bari, Giuseppe Laterza, 1964, pp. 76-77).

⁴⁷ Sus afirmaciones a este respecto no son tan claras y precisas; con todo me inclino a pensar que su observación de que la épica trata de «un varón consumado en todas cosas, así naturales como adquiridas» (Alonso López Pinciano, *Philosophia antiqua poetica*, ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, 1953, t. 3, p. 221) puede ser comprendida en el mismo sentido..

lo justo y fundado de su actuar no sólo con la espada, sino también mediante la palabra. Su inspiración y entusiasmo, su inquebrantable idealismo e imperturbable seguridad en sí mismo (o, si se quiere, su obstinada locura) refuerzan su talante misionero y hacen que guste de presentarse con autoridad como una persona que prefiere hablar a oír, instruir a ser instruido. Por otra parte, he aquí sencillamente la riqueza de su personalidad, su «naturaleza dotada de múltiples talentos», al decir de Hegel⁴⁹: su inteligencia, su brillante erudición, su saber casi universal («de todo han de saber los caballeros andantes») y, en fin, su sobresaliente elocuencia.

Termino con dos breves observaciones:

1. Aquí he hablado exclusivamente de causas y razones en general; cada discurso en particular tiene, como es obvio, su(s) propia(s) fuente(s).

2. Al llegar al *final* quisiera subrayar con firmeza, y para no recaer ingenuamente en el positivismo de antaño, que todo lo dicho hasta aquí no es más que un *comienzo*: no explica en absoluto la originalidad de los textos cervantinos, puesto que la originalidad resulta precisamente de la superación creativa de todas las causas, razones y fuentes por parte del Príncipe de los Ingenios.

⁴⁸ «mock-epic at most» (E.Riley, *Cervantes' Theory of the Novel*, Oxford, Clarendon Press, 1962, p. 55).

HUMANISMO, RETÓRICA E IRONÍA EN EL *QUIJOTE*

Emilio Hidalgo-Serna
Universidad de Braunschweig

Yo he llegado al *Quijote* a través de una reflexión filosófica de la retórica, de la tradición latina y de nuestro humanismo. La historia de la filosofía occidental, Hegel o Heidegger, por ejemplo, negaron al humanismo cualquier función cognoscitiva y especulativa. En clara oposición al pensamiento racionalista he mostrado en los últimos años de qué manera *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián*¹ y la singular concepción humanista del lenguaje retórico en la obra de Juan Luis Vives² prosiguen y enriquecen la argumentación filosófica que había dominado en Italia con Petrarca, Salutati, Bruni, Alberti, Valla, Pontano o Poliziano durante los siglos XIV y XV.

El pensamiento humanista de Vives y su filosofía del lenguaje pueden ayudarnos a comprender ahora la gran novela de Cervantes. El lenguaje cervantino difiere de la palabra racional y de la acción dogmática y deductiva del hombre escolástico. La ironía verbal de Cervantes vuelve al revés las significaciones y muestra el devenir del ser en situaciones siempre diferentes.

El autor del *Quijote* hace uso del lenguaje común y de una lógica ingeniosa, prerracional y antimetafísica. En la acción deductiva o imitación repetitiva de la *sinrazón* de Alonso Quijano, Cervantes nos ilustra la locura utópica del hombre metafísico que, tras la lectura de los libros de caballerías, vuelve la espalda a su propia circunstancia histórica³. En este sentido nuestra interpretación del *Quijote* deberá llevarse a cabo fuera de la óptica racionalista y cartesiana.

Frente a la metafísica tradicional, el filósofo y humanista Juan Luis Vives advierte que el olvido sistemático del lenguaje metafórico y retórico por parte de la escolástica fue la verdadera causa de la corrupción del *verbum* y

¹ Cfr. Emilio Hidalgo-Serna, *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián. El «concepto» y su función lógica*, trad. de Manuel Canet, Barcelona, 1993.

² Cfr. Emilio Hidalgo-Serna, *Vergessenheit der geschichtlichen Sprache und ihrer Funktion. J. L. Vives' Humanismus als notwendiger Wendepunkt des Philosophierens*, en Juan Luis Vives, *Über die Gründe des Verfalls der Künste*, ed. de E. Hidalgo-Serna, München, 1990, pp. 5-99. Existe una versión italiana de este trabajo: *Linguaggio e pensiero originario. L'umanesimo di J. L. Vives*, Milano, 1992.

³ En el primer capítulo de la primera parte, el autor del *Quijote* hace concepto ya del olvido del hombre histórico —es decir, de Alonso Quijano— respecto a sí mismo y a su circunstancia. Cfr. Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, en *Obras completas*, ed. de A. Valbuena Prat, Madrid,¹⁸ 1975, pp. 309-311.

del *sermo*, de todas las ciencias y de la filosofía. Pero la novela cervantina, por el contrario, responde a la necesidad de mostrar las trágicas consecuencias de la abstracción de la historicidad del mundo por parte del hombre metafísico en la España de su tiempo.

Partiendo del lenguaje, de la traslación de las significaciones y de la ironía es posible desvelar el sentido originario y actual de la gran novela filosófica. En esta ironía creemos identificar la esencia y la única llave de acceso a la comprensión del humanismo cervantino. Cervantes y Vives proponen un vuelco de la identidad utópica y racional del pensamiento escolástico. La figura retórica de la ironía desempeña en el humanismo y en Cervantes un protagonismo filosófico en cuanto *verbum* necesario para *hacer concepto* en una situación determinada de aquellas verdades que sólo pueden ser representadas y expresadas mediante el acto inventivo de trasladar metafóricamente las significaciones.

Conviene distinguir con Vives y con Cervantes entre la palabra racional y la palabra retórica, entre el *verbum* lógico, abstracto y metafísico, y el *sermo communis*⁴. Es indispensable ver el *Quijote* bajo la luz latina y como la cristalización más aguda y la representación más patética del pensamiento ingenioso español y de las consecuencias propias de los libros de caballería.

La elocución irónica expresa el sentido de la vuelta definitiva de Don Quijote del *querer ser-otro* al *ser real* y originario, tal y como puede observar el lector en los últimos capítulos de la genial novela⁵. Se trata del cambio ingenioso del hombre metafísico —de Don Quijote—, que vuelve a ser Alonso Quijano, es decir, el hombre histórico y real en la parodia irónica. Tengamos presente que mediante la lectura de los libros de caballerías, Alonso Quijano renunció a su propio ser y a su circunstancia, olvidándose de la satisfacción de sus propias necesidades⁶.

La tradición europea, por el contrario, se ha contentado con ver en el *Quijote* la *inmortal comedia del loco y simpático Caballero de la Mancha*, que nos ha hecho reír y participar de su locura a lo largo de cuatro siglos. Es cierto que desde los presupuestos racionalistas e idealistas no es posible comprender ni la fuerza reveladora de la metáfora y de la ironía ni el método humanista de hablar, de saber y de actuar que Cervantes nos propone en su drama especulativo.

Así, por ejemplo, si el lenguaje irónico es una *elocutio translata*, la tradición metafísica ha interpretado la elocución cervantina como palabra idéntica a sí misma y, por lo tanto, como lenguaje no retórico y discurso no irónico.

Vives afirma que la *ironía* es una figura retórica que sugiere y da a entender una cosa distinta de aquello que dice, pudiendo afirmar exactamente

⁴ Cfr. E. Hidalgo-Serna, *Vergessenheit der geschichtlichen Sprache und ihrer Funktion*, cit., pp. 54-64.

⁵ Cfr. Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cit., pp. 851-863.

⁶ «Es, pues, de saber que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso (que eran los más del año), se daba a leer libros de caballerías, con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aun la administración de su hacienda; y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto, que vendió muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer, y así, llevó a su casa todos cuantos pudo haber dellos.» *Ibid.*, p. 309.

lo contrario⁷. Esta ironía verbal no trata de ocultar el ser, *sino de mostrarlo a través de la comparación de su contrario*. El lenguaje irónico implica una traslación metafórica de las palabras, esto es, una inversión significativa al servicio de una determinada situación histórica.

El humanista valenciano escribe: «Si queremos que se entienda lo contrario de lo que decimos, deberemos trasladar o invertir las significaciones del ser de la *res* para mostrarla a través de alguna imagen: *tal cambio* —asegura nuestro Vives—, *radica en la palabra, mientras que la inversión afecta a la significación*»⁸.

Y si el lenguaje irónico da a entender una cosa diferente, distinta y hasta contraria de aquello que afirma es evidente que la elocución irónica de Cervantes niega y destruye en su *Quijote* el principio de identidad del pensamiento racional. Por esta razón Hegel condenó la ironía en cuanto «negación infinita y absoluta»⁹, es decir, como vuelco total y amenaza de la identidad onto-teo-lógica.

Trasladando las significaciones, Cervantes expresa las semejanzas reales entre los objetos concretos. El humanismo reconoció en la palabra inventiva la raíz de nuestra historia y el fundamento del pensamiento ingenioso. En la primera parte del *De disciplinis* (1531), titulada *De causis corruptarum artium* (*Sobre las causas de la corrupción de las ciencias*), Vives asegura que el trabajo, la necesidad y la invención¹⁰, el mundo humano, las ciencias y la filosofía son generadas sin excepción por la palabra histórica en cuanto la verdadera expresión del *sermo communis*¹¹.

Vives y Cervantes no inventaron un lenguaje nuevo. Para representar con mayor fuerza y eficacia las significaciones de los vínculos históricos entre las cosas —relaciones que el hombre ingenioso ve y después debe expresar en la elocución—, los humanistas recogen y utilizan aquellas manifestaciones verbales de sentimientos e imágenes, que el hombre común usa cuando habla de aquello que le es *propio* y que la filosofía tradicional exprime equivocadamente en un lenguaje *im-propio* y *a-histórico*¹².

⁷ «Quum diversum volumus intelligi, vel adversum, id est vel aversum: in adverso sive contrario est sita illa dissimulatio quae ironia dicitur; (...) nam haec nostra contrarium ejus, quod ait, vult alios intelligere, ac credere, nec tam ad celandum atque occultandum pertinet, quam ad retegendum, velut ex comparatione contrarii». J. L. Vives, *De ratione dicendi*, en *Opera omnia*, II, ed. de G. Mayans y Sísar, Valencia, 1782, p. 125.

⁸ «Sin autem aversum volumus intelligi, translationi atque inversioni fit locus, quum quadam imagine res ostenditur. Translatio in verbo sita est, inversio in sententia». J. L. Vives, *De ratione dicendi*, cit., II, p. 126.

⁹ G.W.F. Hegel, *Ästhetik*, en *Sämtliche Werke: Jubiläumsausgabe*, ed. de H. Glockner, 12, Stuttgart, 1927-1930, p. 105.

¹⁰ «Prima rerum inventio necessitati succurrit». J.L. Vives, *De causis corruptarum artium*, cit., VI, p. 8.

¹¹ Sólo este lenguaje deberá determinar el cambio urgente del filosofar tradicional y la primera meta de cualquier tipo de investigación. Al *verbum* y al *sermo communis* dedica el humanista valenciano los cuatro primeros libros de su obra más importante. Cfr. *Ibid.*, pp. 8-180.

¹² Vives condena el error de reducir la filosofía o la dialéctica a un método abstracto o a un sistema cerrado de pensamiento opuesto al lenguaje hablado: «Quid si dialecticus verum et falsum scrutatur, fictis suo arbitratu sensis verborum, relictis illis vulgaribus et receptis?». *Ibid.*, p. 141.

Así, por ejemplo, la ironía del *Quijote* es un lenguaje propio, aunque leyendo la novela nos olvidemos a veces de que su discurso es trasladado y metafórico. El hombre real dentro de la ficción cervantina, esto es, Alonso Quijano se equivoca cuando renuncia al lenguaje común. En el lenguaje metafísico y ficticio de las novelas de caballerías¹³, Alonso Quijano cree descubrir la posibilidad de negar su propio ser para salir fuera de sí mismo. Pretende llegar a ser otro, quiere ser Don Quijote dentro de un mundo metafísico en el que no es posible responder inventivamente a las necesidades del ser.

Don Quijote deducirá de la teoría caballeresca y de sus principios apriorísticos otro *verbum* abstracto y un pensamiento extraño al teatro del mundo. En este mundo utópico, sus acciones y cada una de las aventuras del *Quijote* se nos revelan como locuras por acontecer más allá del *aquí* y del *ahora*, propios de cada situación particular.

En el *Quijote* asistimos a la representación del mismo filosofar humanista que Vives había defendido un siglo antes al disertar *Sobre las causas de la corrupción de las ciencias*. Estamos convencidos de que el olvido de la función cognoscitiva de la ironía y de la metáfora por parte de la tradición metafísica europea, fue el obstáculo principal de la comprensión del drama cervantino y de su argumentación filosófica¹⁴. La filosofía europea de los siglos XVII y XVIII no pudo advertir el sentido filosófico de la locura racional de *Don Quijote*, ya que el ingenioso autor e inmortal humanista representó precisamente en su novela la impotencia y las limitaciones de la razón y de su método.

La filosofía tradicional ha excluido siempre el elemento patético, girando en torno a la racionalidad del lenguaje y fuera de la órbita de las pasiones humanas. Cervantes, sin embargo, nos muestra imaginativamente las consecuencias trágicas de la locura de los entes y del pensamiento metafísico de Don Quijote, volviendo al revés el filosofar apriorístico y medieval representado por su *Pseudo-Héroe*.

La locura de Don Quijote es un contributo importantísimo de Cervantes y de su humanismo al pensamiento occidental. El eje fundamental del *Quijote* radica en la imaginación filosófica del lenguaje ingenioso en cuanto expresión reveladora del ser. Por el contrario, el lenguaje de los libros caballerescos y de Don Quijote cuando imita el hablar metafísico, son la verdadera causa de la corrupción del pensamiento, del saber humano y del estado de locura del personaje que ha abandonado las coordenadas de su propia historia.

¹³ Recordemos de qué manera parodia Cervantes el absurdo lenguaje caballeresco de los libros de caballerías: «'La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura'. Y también cuando leía: '...los altos cielos que de vuestra divinidad divinamente con las estrellas os fortifican, y os hacen merecedora del merecimiento que merece la vuestra grandeza.'» Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 309.

¹⁴ Fueron los románticos alemanes —sobre todo Friedrich Schlegel, Jean Paul, Heine y Tieck— quienes más se acercaron al sentido profundo de la palabra y del pensamiento del *Quijote*. Véase, por ejemplo, Friedrich Schlegel, *Literary Notebooks*, ed. de H. Eichner, Nr. 1209, London, 1957, p. 128.

En el *De prima philosophia*, Vives nos ha descrito con gran claridad esta misma locura quijotesca. El filósofo valenciano afirma: «es pura locura que el hombre, rechazando aquello que comprende, afirme sólo aquellas cosas que no llega a entender»¹⁵. Esta es la actitud existencial del loco caballero de la Mancha cuando insiste en negar su propio ser y la verdad de las cosas que le circundan —*los molinos, los leones o la bacía del barbero*—, para introducir en su pseudo-escenario metafísico algunos *entes de razón*: *El Yelmo de Mambrino* o los *Gigantes*, que Don Quijote deduce a partir de la lectura apriorística de los absurdos libros medievales de caballerías.

¿Que es posible que en cuanto ha que andas conmigo no has echado de ver —dice Don Quijote a Sancho— que todas las cosas de los caballeros andantes parecen quimeras, necedades y desatinos, y que *son todas hechas al revés*? *Y no porque ello sea así*, sino porque andan entre nosotros siempre una caterva de *encantadores que todas nuestras cosas mudan y truecan*, y las vuelven según su gusto, (...); y así, eso que a ti te parece una bacía de barbero me parece mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa¹⁶.

El sentido originario del adjetivo *ingenioso* que forma parte del genial libro *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, hace aquí necesaria la referencia a la facultad del ingenio. Intérpretes y traductores no comprendieron la razón por la cual un loco, Don Quijote, pudo ser llamado *ingenioso*. Algunos llegaron a la infundada conclusión de que para Cervantes, el término *ingenioso* es sinónimo de loco¹⁷. Otros han supuesto la existencia de un paralelismo entre *El examen de Ingenios para las ciencias* (1575) de Huarte de San Juan y el *ingenioso hidalgo*, reduciendo con ello el ingenio al ámbito de la psicología¹⁸.

Pero nosotros creemos que la locura de Don Quijote radica en el descalabro de su razón y de su juicio. La verdadera fuente de la función filosófica del ingenio y del pensamiento ingenioso de Cervantes en el *Quijote* ha de ser buscada en el humanismo de Vives y posteriormente en Gracián y en Giambattista Vico. En el ingenio —según Vives— radican la invención del lenguaje común y del pensamiento filosófico, así como la posibilidad de satisfacer todas nuestras necesidades¹⁹.

Al ingenio atribuye Vives «la investigación de las cosas» y «la verdad en cada cosa»²⁰. En la *agudeza del ingenio* (*Ingenii acumen*) distingue el filósofo español tres partes fundamentales: «la agudeza para intuir, la capacidad de comprender, y la facultad de comparación para juzgar»²¹. No gozan

¹⁵ «Furor est hominem, relictis quae homo capit, ea quae non capit affirmare». J. L. Vives, *De prima philosophia*, cit., III, p. 185.

¹⁶ Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 414.

¹⁷ Cfr. R. Salillas, *Un gran inspirador de Cervantes. El Dr. Juan Huarte y su 'Examen de Ingenios'*, Madrid, 1905.

¹⁸ H. Weinrich, *Das Ingenium Don Quijotes. Ein Beitrag zur literarischen Charakterkunde*, Münster/Westfahlen, 1956, p. 7.

¹⁹ Cfr. J. L. Vives, *De causis corruptarum artium*, cit., VI, pp. 8-17.

²⁰ J. L. Vives, *De veritate fidei christianae*, cit., VIII, p. 371.

²¹ «*Ingenii partes sunt acies ad intuendum, capacitas ad comprehendendum, collatio ad iudicium.*» J. L. Vives, *De tradendis disciplinis*, cit., VI, p. 286.

de ingenio eficaz «quienes ven, conciben y retienen, pero no comparan los diferentes objetos entre sí y no juzgan lo que cada uno es por su comparación con los otros»²². También Vico —como Vives y Cervantes— defenderá más tarde que «sólo el ingenio puede considerar el objeto concreto en todas las relaciones que pueda tener con otros seres del universo, encontrando los vínculos comunes y más ocultos, razón por la cual el *ingenio* es el único padre de todas las invenciones»²³.

Pero ha sido Gracián quien mejor ha analizado las posibilidades y funciones de la *ciencia del ingenio*, es decir, de la *lógica ingeniosa*. Él nos ha ilustrado en su *Agudeza y arte de ingenio* la triple fuerza (agudeza) del ingenio humano. Tanto la *agudeza de concepto*, en cuanto arte cognoscitivo-filosófico del pensar ingenioso, como la *agudeza verbal*, estético-literaria, o la *agudeza de acción*²⁴, que encarna la aplicación práctico-moral del ingenio, las tres clases de agudeza, descansan sobre un fundamento común: el concepto metafórico y no racional. Este concepto es para Gracián el «acto del entendimiento (ingenioso), que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos»²⁵. La agudeza del ingenio cristaliza en la función lógica del concepto imaginativo y «consiste más en la sutileza del pensar, que en las palabras»²⁶.

Es evidente que, en este sentido, la locura de Don Quijote representa el delirio de la *lógica racional* y la abstracción de lo visto. Tal *locura racional*, o sin-razón de la razón, implica la afirmación categórica de la prioridad de la idea y acción metafísicas sobre el lenguaje común y la *res* concreta. Las aventuras del pseudo-héroe ilustran y nos revelan la estructura apriorística del saber escolástico y del pensamiento lógico-racional.

Recordemos que sólo poco antes de morir, y tras recobrar la claridad y distinción propias de su cordura originaria²⁷, Don Quijote entrará de nuevo en la historia real, volviendo a ser el ingenioso hidalgo Alonso Quijano. Sin el capítulo primero y el sutil desenlace final, el drama y la locura de Don Quijote carecerían de un profundo sentido filosófico. Al despertar del *sueño de la razón*, y tras renunciar a las premisas de la caballería andante, el loco manchego recuperará su sentido común, su ingenio y su juicio.

A diferencia del saber de la *ratio*, la facultad del *ingenium* no tiende ni a la abstracción ni a la ficción utópica. El objetivo del filosofar inventivo es

²² «nam quidam acuti sunt, et perspicaciter singula intuentur, conjuncta vero vel non capiunt, vel non tenent.» *Ibid.*, p. 286.

²³ G. Vico, *Opere*, ed. de B. Croce, V, Bari, 1911, p. 198. Esta afirmación la encontramos de nuevo en *De humano ingenio, acute arguteque dictis et de risu e re nata digressio*. Cfr. G. Vico, *Opere*, ed. de F. Nicolini, III, Bari, 1931, pp. 302-304.

²⁴ B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, en *Obras completas*, ed. de A. del Hoyo, Madrid, 1967, p. 244.

²⁵ *Ibid.*, p. 242.

²⁶ *Ibid.*, p. 244.

²⁷ En el último capítulo, Don Quijote dice a su Sobrina: «Yo tengo juicio ya, libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia, que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías.», cit., p. 860.

hacer concepto imaginativo de aquellas semejanzas, correspondencias y diferencias que encarnan el ser particular de las cosas²⁸. La elocución racional no puede expresar lo nuevo, lo que aún no se conoce y lo que todavía no ha sido pronunciado. Por eso la metáfora entra en el escenario humano como el instrumento indispensable del saber ingenioso. Renunciar al reconocimiento y a la función cognoscitiva de la *ironía ingeniosa* de Cervantes implicaría cerrar el paso a la significación especulativa de su *Quijote*.

Sólo el saber histórico y la acción ingeniosa pueden defendernos de la locura y abstracción de la razón metafísica. El ojo racional de Don Quijote no puede advertir la novedad de cada aventura y la relatividad de los molinos de viento y de la bacía del barbero.

No es entonces extraño que el racionalismo no comprendiera el nuevo orden significativo del *verbum* irónico. La palabra irónica exige una ulterior traducción del sentido propio y originario de la elocución.

Juan Luis Vives y su defensa del lenguaje histórico, del *sermo communis*, del filosofar ingenioso, de la retórica y concretamente de la ironía, nos acercan al verdadero sentido de la elocución irónico-metafórica sobre la que descansa la relación *verbum-res* y el pensamiento cervantino.

En su *De ratione dicendi*, y antes de hablar sobre las figuras retóricas y la ironía, Vives analiza el problema de la significación, de la semejanza y de la metáfora. Él advierte, además, que las letras, palabras y voces fueron inventadas para dar significado a las cosas²⁹. El hombre transmite en el lenguaje significaciones, pero siempre en base a una relación peculiar respecto al objeto significado. Vives y Cervantes rechazan el significar universal y absoluto, ya que de ninguna manera puede ser la expresión de un objeto concreto³⁰.

Las palabras, los modos de hablar o las artes del *sermo* —la gramática, la dialéctica y la retórica— llegan a ser realidad histórica cuando sus significaciones son fijadas por el *consentimiento público*, el cual —según Vives— «actúa como sello que acuña la moneda común de la lengua»³¹. Sólo a través de la raíz común de las significaciones, podrá pasar la savia que vivifique el discurso dialéctico, el retórico y cualquier elocución ingeniosa, incluida la gran novela de Cervantes.

Vives advierte en la significación el núcleo esencial de todas las formas de lenguaje. Recordemos que la *metáfora* es una *elocutio* retórica y el instrumento necesario mediante el cual Cervantes traslada las significaciones que

²⁸ Según Vico «l'ingegno è la facoltà di unificare cose separate, di porre in correlazione cose procedenti in direzioni diverse.» G. Vico, *Opere*, ed. de F. Nicolini, Milano/Napoli, 1953, p. 295. Según el gran humanista italiano esta acción ingeniosa exige un *intelligere*, un «veder il tutto di ciascheduna cosa e di vederlo tutto insieme». G. Vico, *Opere*, ed. de B. Croce, loc. cit., V, p. 198.

²⁹ (...) minutissimae ac tenuissimae sunt in grammatica litterae, in censura hac voces integrae, quae ad aliquid significandum sunt institutae. J. L. Vives, *De censura veri in enuntiatione*, cit., III, p. 142.

³⁰ «significare vero non simpliciter sumendum est, aut universaliter, sed semper respectu et ratione alicujus (...).» *Ibid.*, p. 142.

deberán enriquecer su argumentación especulativa. La *translatio* del *verbum* no es sólo y originariamente una expresión poético-literaria, como casi siempre se ha creído, sino la respuesta inventiva que deberá socorrer a la necesidad: «in translationibus, vel necessitati servitum est, vel commoditati»³².

La finalidad primera del tránsito metafórico sirve a la significación cognoscitiva y al sentido. Si bien «las palabras naturales significan aquello para lo cual fueron inventadas»³³, nada impide que el hombre ingenioso llegue a una segunda invención, descubriendo la semejanza, es decir, la esencia de la metáfora³⁴.

Para el judío valenciano, la *metáfora* es necesaria y urgente cuando faltan las palabras que signifiquen las cosas: «necessitas est, quum deest verbum quo res significetur»³⁵. El caos originado por la desigualdad entre *res* y *verba* es superado por el hombre gracias al trabajo ingenioso de descubrir las semejanzas, estableciendo las relaciones y expresando sutilmente las cosas menos conocidas a través de la *translatio* de significaciones procedentes de otros objetos más conocidos: «similitudo ad explicationem inventa est rei minus notae per magis notam»³⁶. También la *ironía* implica una traslación metafórica de las palabras y una inversión del significado.

El lenguaje humano no puede quedar desarraigado de la comunidad histórica y del uso común de donde fluyen las palabras. Aquí radica la oposición entre el saber lógico y el saber propio del uso común. No olvidemos que, según Vives, sólo después del nacimiento de las lenguas se inventaron las reglas de las artes³⁷ y las normas gramaticales, dialécticas y retóricas, que dependen del ejercicio común del lenguaje histórico.

El racionalismo moderno no pudo percatarse de la profunda significación del *Quijote*, ya que los filósofos se engañaron pensando que era posible hablar bien sólo según la lógica racional, y mal según el uso de la costumbre, que es —afirma Vives— «la maestra y señora de la lengua»³⁸.

El lenguaje propio posee un criterio y juicio natural e ingenioso: el *sentido común*. Y si, como en el caso del lenguaje metafórico, las palabras y significaciones no deben ser trasladadas arbitrariamente, el sentido común deberá juzgar si las cosas son o no son semejantes: «transferuntur ea quae similia esse judicantur»³⁹. Este sentido común, del que carece Don Quijote al identificar racionalmente los molinos con los gigantes, viene precedido por otra función específica del *sensus communis*: la distinción de los objetos propios de cada uno de los sentidos. Sin este discernimiento, la visión del ingenio⁴⁰ resultaría inútil al faltar la historicidad que exige la visión de las relaciones existentes entre los objetos sensibles y externos.

³¹ J.L. Vives, *De tradendis disciplinis*, cit., VI p. 245.

³² J. L. Vives, *De ratione dicendi*, cit., II, p. 99.

³³ *Ibid.*, p. 97.

³⁴ *Ibid.*, p. 99.

³⁵ *Ibid.*, pp. 99-100.

³⁶ *Ibid.*, pp. 99.

³⁷ J. L. Vives, *De causis corruptarum artium*, cit., VI, p. 79.

³⁸ «(...) bene ad canones, non bene ad consuetudinem, quae est domina et magistra sermonis». J. L. Vives, *De causis corruptarum artium*, cit., VI, p. 79.

³⁹ J. L. Vives, *De ratione dicendi*, cit., II, p. 99.

Asistida por el sentido común, la fantasía dipondrá de los elementos necesarios para representar la realidad mediante una lógica fundada en la visión de las semejanzas reales y cuyo lenguaje propio será la palabra imaginativa⁴¹. Los ingredientes de esta lógica ingeniosa y humanista —*fantasía, argumento, metáfora, realidad*—⁴² constituyen también el método inventivo del *Quijote*.

La eficacia de la metáfora y de la lógica ingeniosa en el *Quijote* queda circunscrita únicamente a la *religatio* humanista y al escenario del mundo histórico de Alonso Quijano en los capítulos primero y último. El concepto metafórico y el saber ingenioso no pueden expresar el mundo metafísico de los *libros de caballerías*, ideas y premisas apriorísticas a partir de las cuales el Caballero de la Triste Figura se esfuerza inútilmente por deducir racionalmente la realidad. El lenguaje histórico nunca podrá superar la diferencia esencial entre la Mancha y el mundo ideal o utópico en el que se halla anclado el loco caballero.

Leyendo el *Quijote* desde la tradición humanista no se comprende el sentido del misterioso navegar racionalista e idealista. El escollo que debemos evitar no puede ser la palabra común e imaginativa ni la ironía cervantina o lo que Giambattista Vico denomina «res, verba et rerum verborumque ligamen»⁴³. Cervantes quiere que renunciemos al loco empeño de esconder las relaciones singulares del ser tras las cortinas de humo de la *Idea Universal*.

Este olvido del lenguaje común, del ser y del verdadero teatro del mundo histórico y humano constituye precisamente el drama del pensamiento occidental. Tan importante argumento, representado irónica e ingeniosamente en el *Quijote* por la fantasía de Cervantes, nos revela metafóricamente el devenir de nuestra propia locura.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 147.

⁴¹ Cfr. J. L. Vives, *De ratione dicendi*, loc. cit., II, capítulo segundo, pp. 95-105.

⁴² «Y pues ya la fantasía / ha entablado el argumento, / entable la realidad / la metáfora». P. Calderón de la Barca, *Las órdenes militares*, en *Obras completas*, III, ed. de A. Valbuena Prat, Madrid, 1952, pp. 1019-1020.

Parodias y transformaciones

EL *QUIJOTE* Y LOS LIBROS DE CABALLERÍAS: LOS LÍMITES DE LA PARODIA

Svetlana Piskunova
Universidad de Moscú

La lectura del *Quijote* como una parodia de los libros de caballerías se ha convertido, en la crítica cervantina de los últimos cuarenta años, en un cliché que como cualquier cliché debe ser sometido a una deconstrucción positiva. Dicho cliché figura en la llamada cervantística junto con otro: el *Quijote* es un patrón de la novela moderna; y, con frecuencia, como una sustitución de este último, es decir como *una definición genérica* que según mi opinión es totalmente incorrecta. Aprovechando la fórmula «*Don Quijote* es una parodia» muchos investigadores —incluso los más eminentes— utilizan la palabra «parodia» en un sentido muy vago, por ejemplo como sinónimo de «burla» (tal es una tradición anglosajona cuyo representante es A. Close), o de la palabra «ironía», creando fórmulas a mi ver monstruosas del tipo: «una distanciación paródica» (¿cómo puede serlo si para parodiar es necesario al principio identificarse con un objeto parodiado, es decir, eliminar cualquier distancia entre lo parodiado y su parodia, entre dos textos, entre dos cuerpos, puesto que el cronotopo de la parodia se sitúa en la plaza carnavalesca?). Buenos ejemplos de aprovechamiento poco escrupuloso de las palabras «parodia», «burla» e «ironía» son las investigaciones del mismo A. Close, y el libro de E. Williamson *Don Quijote y los libros de caballerías* (título de su versión española) que ha dedicado muchas páginas interesantísimas a la ironía cervantina y al mismo tiempo sigue asegurando que el *Quijote* es una parodia de los libros de caballerías.

No es menos lastimoso cuando a una investigadora de la parodia que hace todo lo posible para diferenciar este término de los conceptos contiguos («ironía», «mascarada» («travestía»), «burla», «sátira», etcétera) se la encuentre en el círculo hermenéutico y a la pregunta ¿qué es una parodia?, frecuentemente, en vez de la respuesta detallada nos presente el *Quijote* (junto con *Tristram Shandy*): hablo del libro de M. Rose *The Parody* (Cambridge, 1993). Para M. Rose, el *Quijote* es una parodia porque es una narración cómica y contiene dos códigos o dos planos narrativos. Y yo no voy a negarlo de ningún modo. El problema consiste en el principio de la organización de estos planos. M. Rose no se ocupa de este problema porque para ella es un asunto marginal. Lo hace J. I. Ferreras, en cuyo libro titulado *La estructura paródica del Quijote* la enigmática parodia rige en el mundo de la novela cervantina como el Demiurgo de la filosofía gnóstica produciendo otros mundos

no menos misteriosos (irónico, cómico, etc.), *actuando desde dentro de la conciencia del héroe enloquecido*. Y aquí hay una raíz del extravío común — la identificación del héroe y de su creador en un personaje actante-narrador, que es una aproximación al texto cervantino típicamente romántica. Y eran los románticos alemanes (Jean Paul, Friedrich Schlegel) quienes bautizaron al *Quijote* «novela paródica». Pero antes que ellos lo hizo un crítico español dieciochesco, J. A. Pellicer, que había atribuido a Cervantes la intención de escribir una parodia. Cervantes nunca empleó esta palabra y no aparece en el vocabulario del escritor compuesto por C. Fernando Gómez. Cervantes quiso escribir una invectiva contra los libros de caballerías, deshacer su autoridad, derribar la «máquina mal fundada» de este género, hacer burla, pero nunca confesó que quisiera escribir una parodia.

Sin duda, el autor del *Quijote* tampoco nunca confesó que tenía la intención de escribir una novela (en el sentido moderno de la palabra) y nosotros, con razón, hablamos de la «historia» del ingenioso hidalgo como de una novela moderna. Pero al mismo tiempo nunca decimos que Cervantes tenía *la intención de escribir una novela moderna*, aunque exista una hipótesis, a mi ver muy convincente, de que pretendía escribir una novela corta.

A. Close sigue a Pellicer y critica a los románticos, pero en la interpretación del *Quijote* como una parodia todos ellos están de acuerdo. Al mismo tiempo debemos constatar que la lectura paródica del *Quijote* corresponde también a la mentalidad posmodernista, a la posmoderna visión del mundo como un texto paródico-irónico, a su rechazo del autor como un creador de la realidad estética, a su negación de la totalidad genérica y del sentido «metafísico» (cito a Williamson) de la obra de arte. No puedo ahondar en el problema pero debo confesar que pertenezco a una escuela científica que interpreta la obra literaria como una totalidad (o una globalidad) — una totalidad dinámica, abierta, policéntrica —, pero la totalidad que, según la fórmula del joven M. Bajtín (el autor del libro sobre el formalismo editado en 1928 bajo el apellido de su amigo P. Medvedev), se construye a base de un «tema genérico». El tema genérico según Bajtín no es la sucesión sintáctica lineal de motivos, episodios, capítulos, etcétera. Es algo más. Es imposible extraer el tema del texto y formularlo en unas frases porque «es siempre trascendente respecto a la lengua». «No una palabra aislada, —escribía Bajtín— sino la enunciación en su totalidad está orientada a la realización del tema». Por eso podemos formular temas genéricos sólo metafóricamente o como alegorías (si nos acordamos de Paul de Man), podemos aproximarnos a ellos nunca alcanzándolos. Es un destino fatal de la crítica filosófica. Pero debemos aceptar nuestro destino.

Hace mucho tiempo también el joven Jorge Lúckach en su *Teoría de la novela* formuló el tema genérico de la novela moderna como el camino del autoconocimiento del héroe novelesco que vive en el mundo desacralizado. Creo que es también el tema del *Quijote* aunque no podamos admitir la lectura luckachiana del *Quijote*, la lectura totalmente subversiva, porque el mundo de Cervantes no es un mundo dejado de la mano de Dios. Al mismo tiempo lo escrito por Lúckach sobre un héroe de la novela moderna como un personaje endiablado conviene perfectamente al héroe de la picaresca, es decir al género negado por Cervantes no en sus aspectos aislados sino

verdaderamente como «totalidad genérica». Lúckach como muchos críticos de su tiempo confundía estos dos tipos de novela moderna. Tampoco hace diferencia especial entre la parodia y la ironía pero destaca la ironía como un principio estructurante de la novela moderna. Bajtín que conoció muy bien el libro de Lúckach (hasta intentó traducirlo del alemán al ruso) era un gran enemigo de la mentalidad romántica con su postura individualista y monológica. Por eso, tomando muchas ideas de Lúckach elaboró en los años treinta su teoría paródica de la novela contra la de Lúckach. Contra la idea de la Escritura irónica, Bajtín estableció una correlación entre la novela y el Discurso, la oralidad, la lengua hablada, la palabra de la plaza carnalesca, con su espíritu de la comunidad y el diálogo. Parodia, estilización burlesca, mascarada carnalesca creaban para él el mundo de la risa popular, la verdadera cuna de la novela. En este contexto la parodia no es una práctica literaria sino un instrumento de la destrucción de la literatura como tal. Y aunque Bajtín muchas veces escribiera sobre el *Quijote* como de una parodia literaria más perfecta, contradiciéndose a sí mismo insistió en que la parodia no es un género literario.

Una cosa curiosa: la parodia no es un género literario tampoco para G. Genette que afronta el problema por el lado opuesto al de Bajtín. Cuando Bajtín desintegra el discurso paródico en el mar de las prácticas semióticas carnalescas, Genette lo reduce a una transformación literaria mínima. Sin duda es una visión reductora, pero no por esta razón la mayoría de cervantistas ignora totalmente la afirmación de Genette: «*Le Quichotte n'est en aucun sens une parodie de roman de chevalerie*». No es una afirmación atrevida.

Atribuyendo a Cervantes la intención de escribir una parodia de los libros de caballerías, los investigadores (por ejemplo el mencionado E. Williamson) no concilian esta intención, fabulosa, con la mencionada intención inicial del autor del *Quijote*, escribir una novela corta (es imposible parodiar un «libro» en el espacio narrativo de una novela corta). De verdad prolongando esta novela corta, Cervantes empezó a parodiar la técnica narrativa de los autores de estos libros (urdir las aventuras, cortar la narración en momentos de culminación, introducir autores ficticios, etc.) pero bastante pronto —después del episodio con los galeotes, según el primitivo plan de la novela reconstruido por G. Stagg, es decir al escribir treinta capítulos, y en la última versión después de solo cuatro—, Cervantes empezó a destruir este eje narrativo horizontal, en términos de E. Williamson, y a crear un eje vertical comportándose de una manera ilógica si él hubiera tenido la única intención de parodiar: un parodista debería amontonar las aventuras, acumular los procedimientos e imágenes parodiadas; automatizarlos con vistas a la des-automatización (si hablamos en la lengua del formalismo ruso). Pero Cervantes se comporta de manera completamente distinta: busca la diversidad, reemplaza la narración en el plano pastoril que es el mejor ambiente para la representación de una conciencia humana: el héroe de Cervantes se convierte de loco en cuerdo principalmente en los episodios pastoriles, aunque no sea una regla.

Es verdad que Cervantes acompaña el famoso discurso quijotesco de la Edad Dorada con un comentario irónico —sí, irónico, pero no paródico—. Y aquí me estoy acercando al punto más importante, a la diferenciación de la

parodia y de la ironía las cuales, a primera vista, no pueden ser comparadas de ningún modo. Parodia no es ni un género, ni un tropo retórico, ni una modalidad artística, según la nomenclatura modal de N. Frye. Es una práctica semiótica carnavalesca (y aquí se mezcla con una mascarada —*traves-tía*—) y en la literatura —una variante de relaciones hipertextuales según G. Genette—. La ironía no es un género, no es una práctica carnavalesca ni un tipo de relaciones intertextuales. Al revés, es una modalidad artística y un tropo retórico. Pues ¿en qué podemos compararlas? Tan sólo en el plano lingüístico, como dos tipos de enunciaciones. Y la teoría lingüística —cfr. un artículo muy sugestivo de Dan Sperber y Deirdre Wilson publicado en el número especial de la revista *Poétique* dedicado a la ironía— nos muestra que la parodia es una variante de las menciones de proposición («mencions de propositions») mientras que la ironía pertenece al tipo de menciones de expresión («mencions d'expressions»). Es decir, que la parodia pertenece al estilo directo (es una lucha abierta con un enemigo) y la ironía pertenece al estilo indirecto libre, y éste es el caso de la novela cervantina tomada en su totalidad. No es una imitación-transformación cómica de los libros de caballerías, sino una narración irónica en estilo indirecto libre (no hablo de los prólogos) de la historia de Alonso Quijano quien, con su vida y habla, parodia los libros de caballerías.

No es una novedad. Insistiendo en que el *Quijote* no es una parodia no quiero hacer revoluciones. Quizás, ¿una contrarrevolución antipositivista? Hace mucho tiempo E. Riley escribió en su libro clásico: «*Quixote* is parody, but it is unusual in containing the object of the parody within itself... Cervantes' originality lies not in parodying [los libros de caballerías] himself (or only incidentally), but in making the mad Knight parody them involuntarily in his efforts to bring them by means of imitation to life». E. Riley prestó también una atención especial al papel de la ironía en la organización de diferentes puntos de vista en el mundo cervantino.

En realidad el proceso de conversión del Discurso paródico —preferentemente oral y ritual (según Bajtín la primera etapa del nacimiento de la novela)— en un texto escrito de la novela, en la Escritura irónica, no hubiera sido posible sin la intervención en este proceso de la voluntad creativa del autor irónico. Esta observación del papel de la ironía en el nacimiento del género novelesco nos invita a reivindicar la teoría de la novela de Lúckach corrigiéndola en muchos aspectos. Bajtín en su polémica contra Lúckach tenía razón: la ironía que había creado la novela moderna no es la ironía romántica luckachiana. Quizás no haya sido la ironía. Era una específica risa cervantina de la cual hablé en el año 1991 en Almagro y ahora no hace falta repetirlo. Para concluir propongo calificar la ironía cervantina como una «ironía benevolente», como lo había hecho ya M. Menéndez Pelayo. Pero mi deconstrucción de la lectura del *Quijote* como novela paródica no es un regreso a las ideas de Menéndez Pelayo o a las de A. Castro. Tampoco quiero aislar el *Quijote* de la esfera de la risa. En el *Quijote* hay parodia, burla, ironía; hay todas las diversidades de lo risible. Podemos interpretar casi cada episodio aislado de la novela cervantina como una parodia. Pero en su «totalidad genérica» no es una parodia.

«DULCE MI ENEMIGA»: LA TRANSFORMACIÓN PARÓDICA DE UN MOTIVO CORTESANO-CABALLERESCO EN EL *QUIJOTE*

Eduardo Urbina
Texas A&M University

Dulcinea, ese nombre tan «músico y peregrino y significativo» con el que don Quijote bautiza a su señora al comienzo de su verdadera historia y anticipadas aventuras, apunta de manera segura al motivo que nos ocupa; el de la «dulce enemiga» del enamorado caballero.¹ Aparece en el texto en numerosas ocasiones pero hay tres en particular que nos servirán de puente y enlace para elaborar nuestro análisis sobre su transformación paródica en el *Quijote*. Me propongo, en primer término, entresacar y analizar los usos del motivo y, junto con ello, considerar a Dulcinea como encarnación paródica de la amada cruel e ingrata tan prominente en la poesía amorosa cancioneril. Pero antes de entrar en batalla crítica, permítaseme hacer una breve salvedad y realizar un igualmente breve rodeo explorando los orígenes del motivo y su relación con el tema y figura de la *belle dame sans merci* de la literatura cortesana y caballeresca.

La salvedad se deriva del contexto inevitable de mi estudio y es anticipo de los ecos y objeciones que pudieran despertar mis observaciones en estos tiempos que corren tan llenos de psicoanalismo, feminismo y homofobia antifalocéntrica,² con perdón. Al ocuparme del amor, de la figura y papel de la mujer, de Dulcinea,³ no quisiera por un lado despertar expectativas falsas ni por otro provocar sospechas de reaccionario. Me atengo simple y llanamente a los limitados contornos donde se ha atrevido y se atreve de

¹ Cito por la edición del *Quijote* de Luis A. Murillo (Madrid: Castalia, 1978) indicando en el texto parte, capítulo y página.

² Véanse, por ejemplo, los estudios de Anne J. Cruz, «Don Quixote's Dissapearing Act: Structural Unity and Character Transformations in *Don Quixote*», *Indiana Journal of Hispanic Literatures* 1 (1992): 83-99 y «Feminism, Psychoanalysis, and the Search for the M/Other in Early Modern Spain», *Indiana Journal of Hispanic Literatures* 8 (1996): 31-54, así como la reciente colección editada por Ruth El Saffar y Diana de Armas Wilson, *Quixotic Desire: Psychoanalytic Perspectives on Cervantes* (Ithaca: Cornell UP, 1993).

³ La extensa bibliografía sobre el tema del amor, sobre las figuras femeninas y Dulcinea en el *Quijote* puede ahora consultarse en la espléndida obra de Jaime Fernández, *Bibliografía del Quijote por unidades y materiales de la novela* (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995), y para publicaciones posteriores a 1993 en el *Anuario Bibliográfico Cervantino* 1 (1994-95) y 2 (1996-97), y en la *Cervantes International Bibliography Online*, <http://www.csd1.tamu.edu/cervantes>

nuevo mi corto talento y escasas facultades. Me aproximo al tema dentro de la consideración del *Quijote* como obra paródico-burlesca⁴ y desde una perspectiva no acomodaticia, tal como la ha denominado con singular agudeza y acierto Anthony Close en un reciente estudio.⁵ Por lo que he podido averiguar, la crítica no ha reconocido hasta la fecha la conexión entre el motivo de la «dulce enemiga» y la figura de la *belle dame sans merci* en relación con la caracterización paródico-burlesca de Dulcinea como amada y señora de don Quijote. Aunque su propio inventor la declara desde el comienzo en poder de su voluntad,⁶ y a pesar de que incitado por Cardenio y en imitación de Amadís la considera ingrata, se queja de su desdén y se complace reiteradamente, aunque por supuesto sin posible causa, en penar y lamentar su ausencia, no se ha notado hasta qué punto esta concepción de su interés amoroso desemboca en la paradójica creación de una Dulcinea cada vez más ausente pero capaz de convertirse por diferentes vías y agentes en paródica representación de la *belle dame sans merci* dentro de la trayectoria agónica de don Quijote.

Como observara Arthur Piaget en su edición del poema de Alain Chartier, *La belle dame sans mercy*,⁷ publicado en 1424, las quejas amorosas implorando el favor de la amada eran tema común en la literatura medieval, y en particular en la poesía trovadoresca francesa de los siglos XII y XIII, tradición a la que se remonta la obra de Chartier: «Chez les trouvères du XIII^e siècle, la femme aimée est toujours la plus belle et la meilleure de France, n'ayant qu'un défaut: elle est sans merci» (ix). La dama del poema de Chartier no representa pues un caso único y Piaget señala su presencia en la poesía de Guillaume de Machaut y sus imitadores en los siglos 14 y 15. Lo que sí le llama la atención es el éxito y recepción de *La belle dame sans mercy*, el cual adjudica Piaget a la existencia de la *Corte amorosa* de Carlos VI, inventada por Pierre de Hauteville a principios del siglo XV y concebida para la glorificación del sexo femenino (x). Sucede entonces que la heroína del poema de Chartier, como Marcela en otra clave, se niega a entrar al servicio del Amor, «elle prétendait être franche et rester franche. C'était une dame contre nature,» por lo que el poema constituye según lo expresado en la carta de la Corte amorosa un «libelle diffamatoire» (xi). Cabe recordar por último

⁴ Véanse en particular mis estudios incluidos en *Principios y fines del Quijote* (Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1990) y «'En alas del deseo': el motivo de los altibajos en *Don Quijote*», *Indiana Journal of Hispanic Literatures* 2.2 (1994): 87-10.

⁵ «La crítica del *Quijote* desde 1925 hasta ahora», *Cervantes* (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995): 311-33. Como ejemplos de lectura ajustada e iluminadora, véanse asimismo los estudios de Augustin Redondo recogidos ahora en *Otra manera de leer el Quijote* (Madrid: Castalia, 1997) realizados desde una perspectiva histórico-social pero siguiendo muy de cerca los contextos e intertextos del *Quijote*.

⁶ He aquí la cita inicial al respecto: «¡oh sobre las bellas bella Dulcinea del Toboso!, pues te cupo en suerte tener sujeto y rendido a toda tu voluntad e talante a un tan valiente y tan nombrado caballero como lo es y será don Quijote de la Mancha...» (I. 4, 99).

⁷ Alain Chartier, *La Belle dame sans mercy et les poésies lyriques*, Arthur Piaget, ed. 2ª ed. (Lille: Giard-Geneve: Droz, 1949). En adelante se incluyen en el texto las páginas citadas de esta edición.

que tras iniciar su propio ciclo de imitaciones, el poema fue traducido al catalán por Francesch Oliver en el siglo XV ejerciendo considerable influencia, según Pagès,⁸ en la literatura catalana.

Es importante subrayar, dado el carácter paródico burlesco del uso del motivo de la dulce enemiga y su relación con Dulcinea como paródica figura de la *belle dame sans merci*, que ya en la concepción inicial del poema de Chartier se asocia la presencia de la ironía y la burla con dicha figura. Es más, resulta difícil precisar en *La belle dame* el tono exacto del debate entre el enamorado y su dama. Como observa Laidlaw,⁹ las protestas del enamorado son extravagantes «and are couched in language of fitting eloquence. The Lady, shuns rhetoric... her attitude to the Lover is far less sympathetic... The Lady's wit and intelligence are more than proof against all the Lover's fervour and all the rhetoric which he can marshal» (40); todo lo cual es aplicable, por cierto, al juicio de Marcela y su defensa.¹⁰ Así pues, el poema de Chartier representa ya un nivel inicial de crítica, de ironización de los ideales y convenciones del amor cortés y fue por ello condenado por sus contemporáneos, y en particular por las mujeres, lo que obligó a Chartier a escribir acto seguido una «Excusation envers les dames» (40).

En cuanto a la aparición o presencia de la figura de la *belle dame sans merci* en la literatura caballeresca artúrica, con la que se entroncan los libros de caballerías y en último término el *Quijote*, puede afirmarse que mientras que en lo específico tal figura no parece estar bien representada, de manera más general, es decir, en cuanto figura asociable con la tradición de la maga encantadora como Morgain la Fée sí se puede trazar una relación segura.¹¹ Lo más significativo de esta conexión, dado el tratamiento de la figura de magos y encantadores en los libros de caballerías, así como su presencia mediadora en los poemas de Tasso (Armida) y Ariosto (Alcina) —con los que Cervantes quedó en deuda— es el carácter doble, ambiguo de tales figuras; por un lado pueden ser enemigas encantadoras mientras que por otro actúan como protectoras del héroe. Como es bien sabido, don Quijote será víctima de esta dualidad en la parodia al anticipar y proyectar la ayuda y protección de los encantadores para terminar declarándose perseguido por sus enemigos, y aun, en último extremo, de su misma fortuna. En cualquier caso, la nota dominante y de mayor interés para nuestros fines, presente en la figura y luego aprovechada por poetas románticos como Keats en su influy-

⁸ A. Pagès, *Poésie française en Catalogne du XIII^e siècle à la fin du XV^e* (Toulouse, 1936), citado por Piaget, pág. 65.

⁹ *The Poetical Works of Alain Chartier*, J. C. Laidlaw, ed. (Cambridge: Cambridge UP, 1974).

¹⁰ Para una interpretación del episodio de Marcela y Grisóstomo desde una perspectiva feminista afirmando la autonomía y soberanía de la mujer en contra de tradiciones literarias y culturales abusivas y homocéntricas, véase Louis Imperiale, «Marcela como construcción ideológica de Grisóstomo: la dura realidad de la ficción», *Revista de Filología* (U de la Laguna) 13 (1994): 161-77.

¹¹ Barbara Fass, *La Belle Dame sans Merci and the Aesthetics of Romanticism* (Detroit: Wayne State UP, 1974), 20.

ente obra *La Belle Dame sans Merci*, es la posibilidad de crear, de soñar un mundo aparte, ideal, al tiempo que se exploran los límites de lo real, de ahí su afinidad con la obra de Cervantes.

Por lo que respecta a la tradición artúrica, la *belle dame sans merci* no aparece con tal nombre, por supuesto, en las obras de Chrétien de Troyes, ni se encuentra tampoco en las obras posteriores de sus imitadores, como lo confirma el hecho que no sea recogida, por ejemplo, en la *New Arthurian Encyclopedia* de Norris Lacy.¹² Sin embargo, existen en Chrétien dos personajes femeninos afines que sí pertenecen a la tradición de la dama cruel y la ingrata enemiga. Uno de ellos es Laudine, señora y esposa de Yvain. Como se recordará, persuadido por Gauvain, Yvain abandona a Laudine por un año para salir en busca de aventuras. Cuando éste no cumple su promesa y olvida regresar pasado el año, Laudine le desdena cruelmente causando con ello la locura de Yvain, el cual se verá condenado a andar errante hasta hallar la manera de obtener el perdón de su señora y recobrar su amor. Las acciones y actitud de Laudine han sido comparadas con las de la *belle dame sans merci* con razonable justificación ya que intervienen en la historia elementos asociados con su figura, tales como la adoración de la amada, la lealtad amorosa, y el desdén y el desamor hasta cierto punto ingratos.¹³ Hay que recordar una vez más el interés de Chrétien por lograr establecer en sus obras un equilibrio necesario entre la caballería y el amor, entre el deber público y el interés amoroso privado, ya que en tal equilibrio estriba la posibilidad de orden y el desarrollo ético del héroe. Yvain rompe su promesa, olvida regresar y la reacción cruel de Laudine provoca la desesperación y locura del caballero, el cual habrá de demostrar en sus aventuras, en compañía del simbólico león, un grado supremo de compasión y caridad a fin de expiar su culpa y obtener el perdón de Laudine.

El otro personaje de Chrétien relacionado con la figura que nos ocupa, se asemeja aún más al de la *belle dame sans merci*. Se trata de la «pucele sanz merci», Orgueilleuse de Logres, que aparece en el último e inacabado poema de Chrétien, *Perceval* o *Contes du Graal*.¹⁴ Aunque se trata de un personaje más bien secundario, nos hallamos en su caso, indiscutiblemente, ante la mujer desdenosa y cruel que maltrata al enamorado Gawain, al que se aparece en un sueño amenazante, figura asociada tradicionalmente con la encantadora Morgain la Fée, y antecedente pues de la bella ingrata y dulce enemiga de don Quijote.

Al aproximarme a la obra de Cervantes con objeto de trazar la elaboración del motivo de la dulce enemiga y su relación paródica con la tradición y figura de la *belle dame sans merci*, tomo como punto de partida la famosa copla donde de manera explícita y más memorable aparece la refer-

¹² Norris J. Lacy, ed. *The New Arthurian Encyclopedia* (New York-London: Garland, 1996).

¹³ A. R. Press, «Chrétien de Troyes's Laudine: a Belle Dame sans Mercy?» *Forum for Modern Language Studies* 19 (1983): 158-71.

¹⁴ Edward M. Wilson, «Historia de un estribillo: 'De la dulce mi enemiga'», (en colaboración con Arthur L.-F. Askins), *Entre las jarchas y Cernuda: constantes y variables de la*

encia a la tradición y al motivo que incitan mi pesquisa. En el capítulo 38 de la segunda parte, estando don Quijote escuchando la burlesca y lamentable historia sobre el caballero particular que sedujo a la infanta Antonomasia, hace mención la Trifaldi de las coplas con las que aquél, como nuevo Loaysa, no sólo rindió su voluntad, sino que, según confiesa en su burla, «me hizo postrar y dar conmigo en el suelo» por ser tal el poder del enamorado y del hechizo que encerraban sus palabras. Helas aquí:

De la dulce mi enemiga
nace un mal que al alma hiere,
y por más tormento, quiere
que se sienta y no se diga.

Sobre esta copla escribieron en su día con amplio conocimiento y autoridad Edward Wilson y Arthur Askins,¹⁵ trazando la historia del estribillo, señalando su origen y dando testimonio de la tradición a la que pertenece, así como ofreciendo buena cuenta de las numerosas variaciones y glosas a que dio lugar. Los versos parecen derivar del propio Petrarca, que no es mal puerto en estos casos, a pesar de que desde Pellicer los comentaristas los hayan atribuido al poeta italiano del siglo XV Serafino de'll Aquila o Aquilano. Aparece la copla después en la poesía de Garcilaso, Cetina, Herrera, Montemayor, Figueroa y, ya como parodia, en Góngora, así como en la lírica tradicional y el romancero. Tal fue la popularidad del estribillo que Wilson y Askins concluyen que tanto el tema como la forma llegaron a ser lugares comunes en la poesía de los cancioneros del siglo XVI.

Lo cierto es que la tardía aparición de la copla apunta hacia el temprano y repetido uso del motivo en ambas partes del *Quijote*. Así, en el capítulo 13 de la primera parte hallamos la primera referencia completa, es decir, la que caracteriza su paradójica dicotomía, incluyendo sus dos componentes extremos: atracción (dulce) y rechazo (enemiga). Acabado el cuento de la pastora Marcela, se encuentra don Quijote con unos pastores y dos gentiles hombres de a caballo con quienes departirá por un rato. Cuestionado el de la Mancha por primera vez sobre su profesión, y habiéndose enterado los caminantes que éste era «falto de juicio, y del género de locura que lo señoreaba», le confrontan primero con su estrecha profesión, a lo que responde don Quijote que es «tan necesaria en el mundo» como ministros que son los caballeros «de Dios en la tierra, y brazos por quien se ejecuta en ella su justicia» (I.13,173). Sentada la calidad de su profesión, se atreven luego a preguntarle sobre la espinosa cuestión de sus amores, y allí, dando un gran suspiro, don Quijote, en términos que apuntan a la parodia burlesca, declara: «Yo no podré afirmar si la dulce mi enemiga gusta o no de que el mundo sepa que yo la sirvo; sólo sé decir... que su nombre es Dulcinea; su patria, el Toboso, un lugar de la Mancha; su calidad, por lo menos, ha de ser

poesía española (Barcelona: Ariel, 1977): 133-56.

¹⁵ Existe una versión musical de la copla con música de Gabriel Mena (?), *Música en la obra de Cervantes* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1990). Se trata de un disco compacto de la serie Monumentos históricos de la música española (1028 CD), Pro Música Antiqua de

de princesa, pues es reina y señora mía....» (I.13,176), cerrando su plática, en términos cada vez más excelsos, con la alabanza de su sobrehumana hermosura y la defensa de su moderno linaje.

La segunda aparición del motivo ocurre en la carta que desde la Sierra Morena envía el penitente caballero a su señora, y los versos que allí le escribe constituyen un posible eco paródico de la copla. En su carta don Quijote se dirige a Dulcinea como «dulcísima... amada enemiga mía» declarándose dispuesto a acabar su vida, porque así, anticipa, «habré satisfecho a tu crueldad y a mi deseo» (I. 25, 315). De las coplas requeridas por la tradición sólo pudieron recuperarse tres, por haber sido escritas todas ellas en la arena y en la corteza de los árboles. Aun con ser pocas, sirven de confirmación burlesca del carácter lúdico e imaginativo de sus anteriores palabras en la carta y acciones en la Sierra, por lo que la conexión con el motivo de la dulce enemiga viene a subrayar la parodia de las quejas amorosas. Los últimos versos, y el subsiguiente comentario del narrador, no dejan lugar a dudas:

hirióle amor con su azote,
no con su blanda correa;
y en tocándole el cogote,
aquí lloró don Quijote
ausencias de Dulcinea
del Toboso.

El atento historiador se apresura a observar que «No causó poca risa en los que hallaron los versos referidos el añadidura *del Toboso* al nombre de Dulcinea....» Se trata, pues, de un caso no tanto de cruel ingratitud como de burlesca carencia, o a lo más de ausencia imaginativa y proyectada, como confesara el mismo don Quijote a Sancho poco antes, y de una acción por demás gratuita; lo cual no resta para que, dentro del conjunto de la elaboración paródica burlesca del tema de las quejas amorosas, sirva este caso para afianzar el sentido lúdico con que Cervantes hace uso del motivo de la bella ingrata y dulce enemiga en la caracterización del personaje y su interés amoroso.

El tercer y último lugar donde aparece completo el motivo en toda la historia en relación con Dulcinea es en el capítulo 43 de la primera parte, esta vez a raíz de la cruel burla y doloroso encuentro con las semidoncellas de la venta, Maritornes y la hija de la ventera, y las lastimosas quejas que la ausencia de su señora ante tales burlas provocan. A la llamada por el agujero del pajar, que a don Quijote «pareció ventana, y aun con rejas doradas,» y creyéndose una vez más requerido de amores, responde cortés y tristemente que si no fuera por estar imposibilitado de entregar su voluntad a otra que a la «señora absoluta de su alma . . . ausente enemiga dulce mía» hasta una «guedeja de los cabellos de Medusa, que eran todos culebras» les daría (I.43, 527). Termina don Quijote, como se recordará, entregando una de sus manos a sus burladoras, sucedáneo al parecer de su miembro masculino, con fatales

Madrid, Miguel Angel Tallante, director.

¹⁶ Véase al respecto el penetrante estudio de Mary M. Gaylord, «The Whole Body of the Fable with All its Members: Cervantes, Pinciano, Freud», *Quixotic Desire: Psychoanalytic*

e insospechadas consecuencias.¹⁶

El resto de las apariciones del motivo son parciales, o sea, contienen solamente mención de la amada como «enemiga», y no aluden a Dulcinea, sino a alguna de las otras figuras femeninas, crueles, desdeñosas e ingratas con las que Cervantes ejemplarmente puebla la historia, haciendo uso de la ironía narrativa para aviso y lección del desatento caballero: Marcela, será «enemiga mortal del linaje humano» y Dorotea «enemiga mortal» pero también «adorada enemiga» de Cardenio, y curiosamente aun la hija de doña Rodríguez se convierte en «enemiga» del repentinamente enamorado Tosilos.¹⁷

Extraña sobremanera que en el caso del basilisco, de la fiera e ingrata, de la cruel Marcela, ejemplo extremo de mujer contra natura, a pesar de las múltiples quejas relatadas sobre la desesperación de Grisóstomo, no aparezca utilizado el motivo de la dulce enemiga sino parcialmente. Tan sólo Ambrosio, al identificar el lugar donde ha de ser enterrado su desdichado amigo, exclama: «Allí me dijo él que vio la vez primera a aquella enemiga mortal del linaje humano... y allí fue la última vez donde Marcela le acabó de desengañar y desdeñar...» (I.13,178). El término «enemiga» aparece igualmente en boca del propio Grisóstomo en su *Canción*, donde proclama:

Diré que la enemiga siempre mía
hermosa el alma como el cuerpo tiene,
y que su olvido de mi culpa nace,
y que en fe de los males que nos hace,
amor su imperio en justa paz mantiene. (I.14,183)

No cabe duda que en este ámbito y contexto debió Cervantes de tener muy en mente la *Egloga I* de Garcilaso, pero los dos grados de degradación irónica que van de Salicio y Nemoroso a don Quijote sirven como indicación del juego paródico burlesco a que Cervantes somete el desdén y ausencia de la amada, el tema de las quejas amorosas y el motivo particular de la dulce enemiga en el episodio de la penitencia del caballero en la Sierra Morena.

Al capítulo de las ingratas, sin llegar al extremo de enemigas, pertenecen Casildea, «la más ingrata mujer del orbe,» y Quiteria, ingrata para Camacho. No habrán de faltarle enemigas a don Quijote en la segunda parte, sin embargo, Altisidora, enamorada fingida y enemiga poco dulce de don Quijote no recibe nunca ese tratamiento ni aun cuando se muestra tan cruel e ingrata en la burla final en la que invirtiendo los papeles declara a don Quijote su enemigo en versos precisamente de Garcilaso: «‘¡Oh más duro que mármol a mis quejas,’ empedernido caballero!» (II.70, 565).

Hemos visto cómo la dulce enemiga de la poesía amorosa cancioneril se reencarna en Dulcinea, señora ausente de don Quijote, y cómo el motivo funciona en la historia y afecta de manera fundamental su trayectoria anímica dada su situación de dependencia amorosa. Asimismo, he intentado señalar hasta qué punto la figura de la cruel y bella ingrata y el motivo de la dulce

Perspectives on Cervantes (Ithaca: Cornell UP, 1993): 117-34.

¹⁷ El motivo aparece seis veces en *La Galatea*, y también en *El amante liberal*, *El celoso*

enemiga se relacionan con la tradición de la *belle dame sans merci*, a su vez figura clave en la tradición del amor cortés. Asimismo, es posible incluso establecer una conexión textual entre tal figura y aquellos personajes femeninos de Chrétien que someten al enamorado al desdén y la locura, y que llegan a Cervantes por intermedio de los libros de caballerías y la épica italiana renacentista.

Para concluir, quisiera proponer que el motivo de la dulce enemiga opera en el *Quijote* en tres etapas. En la primera, Dulcinea aparece aún próxima a sus modelos paródicos, es decir, como razón de ser del caballero y soporte único de su deseo y aventuras, inspirándole a la acción y protegiéndole de todo otro interés amoroso (i.e. Micomicona, Maritornes, Altisidora). Dulcinea, sin embargo, es una proyección imaginativa, un ideal imposible que don Quijote puede en un principio controlar y usar a su gusto. Pero a medida que su ausencia se convierte en distancia, particularmente a raíz de la intervención de intereses ajenos y de la motivación nada amorosa de Sancho, así como por la apropiación gradual de la ficción quijotesca en torno a Dulcinea, ésta empieza a constituir, como dulce enemiga, más un peligro real que una protección ideal. Al mismo tiempo, Cervantes va introduciendo otros casos y variaciones del motivo, desde Marcela a Dorotea y Altisidora, que sirven para acentuar irónicamente el error de don Quijote, su obsesiva servidumbre, su falta de equilibrio, su pérdida de voluntad, pero que éste desoye o es incapaz de aprovechar.

La segunda etapa de la transformación del motivo se inicia en el episodio de la penitencia en Sierra Morena, cuando, incitado por Cardenio y en imitación de Amadís (a su vez imitador de Rolando, y éste de Yvain), don Quijote se ve obligado a acentuar con más claridad el carácter ilusorio de su ausente ingrata como dulce enemiga. Esta temeraria acción, iniciada con la carta a Dulcinea y la embajada de Sancho a El Toboso, tiene el contrario y desastroso efecto de alejarle del centro de su ficción y de distanciarle aún más de su amada y de su deber como caballero. Como consecuencia, don Quijote no recobrará el rumbo de sus aventuras sino hasta su tercera salida, ya en la segunda parte de la historia. Desafortunadamente, nada más iniciada ésta Sancho concibe, a la defensiva, la idea del encantamiento de Dulcinea, desplazando con ello definitivamente el objeto amoroso y soporte vital de su amo, el cual se verá a partir de ese momento obligado y condenado a perseguir una misión imposible en un callejón sin salida, una aventura que habrá de quedar finalmente guardada para otro; el desencantamiento de Dulcinea.¹⁸ En esta tercera y última etapa de la elaboración paródica del motivo, el distanciamiento es ruptura, separación completa, y don Quijote dará cabida a modo de explicación y como intento de salvación a una nueva enemiga, menos dulce y más cruel, la Fortuna,¹⁹ su otra señora, pero «mujer borracha y antojadiza,» según Sancho. Como figura femenina paródica de la *belle*

extremeño y La casa de los celos.

¹⁸ Sobre el motivo de la aventura guardada y su función en la narrativa véase mi artículo «La aventura guardada: don Quijote como caballero desaventurado». *Romance Quarterly* 37 (1990):

dame sans merci, la Fortuna sustituye a la doblemente ausente Dulcinea y cierra, como enemiga mortal, la carrera del caballero que viéndose burlado, vencido y abandonado, prudentemente se acoge a los protectores brazos de la Providencia.²⁰

¡Aquí fue Troya! ¡Aquí mi desdicha, y no mi cobardía, se llevó mis alcanzadas glorias; aquí usó la fortuna conmigo de sus vueltas y revueltas; aquí se escurecieron mis hazañas; aquí, finalmente, cayó mi ventura para jamás levantarse!

Pero acto seguido, desde el profundo abismo de su desventura, el infeliz enamorado hace frente a su arrogancia, a su inicial y constitutiva *hybris*, y llega a reconocer su abandono y a admitir su fracaso:

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... (II.66, 541-42)

Así es cómo el tan atrevido como enamorado don Quijote gana fama e historia pero pierde en tal trance la vida; a causa, como él mismo observa, de su reconocida adversa Fortuna, pero con mayor propiedad y justeza, a través de la elaboración paródica del motivo, a manos de su fatal y definitivamente ausente *belle dame sans merci* y dulce enemiga, Dulcinea del Toboso.

431- 40.

¹⁹ Sobre la Fortuna como motivo paródico en la primera parte del *Quijote* véase mi estudio «El juego de la Fortuna en el *Quijote* de 1605,» *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, University of Birmingham, 1995. En prensa.

²⁰ Sobre la oposición entre Providencia y Fortuna y el concepto de «providencia narrativa» en la segunda parte del *Quijote* véase nuestro estudio «'Vencedor de sí mismo': Providencia y Fortuna en *Don Quijote* (1615),» *Brave New Words: Studies in Golden Age Literature*, eds. Edward H. Friedman y Catherine Larson (New Orleans: University Press of the South, 1996):

Vestidos y disfraces

VESTIDO Y DISFRAZ COMO RECURSO NARRATIVO Y ARGUMENTAL EN EL *QUIJOTE*. LA CUESTIÓN MORISCA

Luisa Fernanda Aguirre de Cárcer
Universidad Complutense

Y no parezca impertinencia y demasía esto
que de los vestidos voy contando, porque ellos
hacen una buena parte en esta historia.

(*Quijote*, I, 51)

¿Disfraz y moriscos en el *Quijote*? A simple vista no parece haber una conexión entre ambos elementos, sin embargo, y como veremos a continuación, existe una sutil y potente relación entre ellos en la obra cervantina. Tal relación pertenece al discurso literario, es decir, al modo en que el escritor, en este caso Cervantes, imbrica cuestiones aparentemente inconexas. Es ocioso hablar, en la obra cervantina, de los límites confusos entre ficción y realidad, de la voluntad de verosimilitud. Igualmente obvio resulta hablar de la falsedad de las apariencias. Sin embargo, estos aspectos conforman la trama oculta en la que Cervantes elabora su obra y no es posible entenderla en toda su complejidad sin tenerlos en cuenta.

La cuestión morisca (ya de por sí harto compleja en sus múltiples facetas humana, social, histórica, política e incluso literaria) creo que requiere, en Cervantes, un estudio previo como elemento inserto en una creación literaria. Este enfoque esclarecerá, y tal vez redefinirá, ciertas cuestiones de tipo social, histórico, literario y otras, que se han planteado hasta la fecha. Dicho estudio debe realizarse desde la coherencia interna de la propia obra y teniendo muy en cuenta la naturaleza específica de la cuestión morisca. Tratada en la obra cervantina en diversas ocasiones, a veces de forma directa, como en el caso del morisco Ricote, otras de forma velada y sutil, como veremos en esta ocasión, creo que supone un elemento dinamizador y fecundo desde una consideración puramente literaria. No estoy negando otros aspectos y consideraciones, simplemente aludo a la necesidad de estudiarla primero desde una perspectiva literaria, y dentro de ésta, desde una perspectiva interna de la obra que se estudia, que, lejos de trivializarla, puede dar a la investigación mayor profundidad y consistencia, además de proporcionarnos ciertas claves para su mejor comprensión.

Mi estudio se centrará en la primera parte del *Quijote*, en particular en el desarrollo de los acontecimientos que ocurren en el espacio literario que abarca desde el momento de la llegada y salida de la venta del cura y

el barbero después de encontrar a Sancho, su llegada y encuentro en Sierra Morena con Cardenio, Dorotea y el propio don Quijote, la llegada de todos ellos de nuevo a la venta y el encuentro en ella con otros personajes. Así pues, el círculo «venta-Sierra Morena-venta» supone, en mi estudio, un espacio cerrado en el que el vestido y dos de los polos que se articulan en torno a él, me refiero al disfraz (y sus variantes) y el desnudo, adquieren una especial significación que influirá en el efecto y oportunidad de la inserción de la Historia del Capitán Cautivo. Un factor decisivo en este entramado de apariencias y realidades será la palabra o, dicho de otro modo, la verdad y la mentira del discurso y sus apariencias de una cosa y la otra.

El desnudo se impone por necesidad en la consideración del sentido y valor que el traje y el vestido tiene en el *Quijote*. Ya antes de que comience el desfile de disfraces y atuendos de diverso género que se da en el espacio literario antes aludido, el mismo don Quijote ha vinculado de forma definitiva el desnudo o semidesnudo a la época dorada, a la Arcadia, y con ella a la honestidad. La mentira, el fraude, el engaño no pertenecían a aquella época:

Dichosa edad y siglos dichosos aquéllos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados [...] Entonces sí que andaban las simples y hermosas zagalejas de valle en valle y de otero en otero, sin más vestidos de aquellos que eran menester para cubrir honestamente lo que la honestidad quiere y ha querido siempre que se cubra; y no eran sus adornos de los que ahora se usan, a quien la púrpura de Tiro y la por tantos medios martirizada seda encarecen, sino de algunas hojas verdes de lampazos y yedra entretejidas [...] 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 la llaneza [...]. (I, 11).

El amor se viste de verdad y llaneza y, por lo que veremos enseguida, esta relación es muy pertinente al caso que nos ocupa pues hablaremos de historias de amor en las que el vestido/disfraz y la sinceridad/mentira de las palabras desempeñarán un papel decisivo. Grisóstomo y Marcela, Cardenio y Luscinda, Dorotea y don Fernando, el capitán cautivo y la mora Zoraida, Andrés y Clara, don Quijote y Dulcinea, todos ellos verán tejer y destejarse la tela de sus amores, en un carnaval de trajes y disfraces. Otros, ajenos a las razones amorosas estarán invitados a la fiesta, preocupados por otras industrias. Así, al cura y al barbero les vestirán sus deseos de dar término a la locura de don Quijote. A casi todos ellos, la fortuna o el cielo les dará cita en Sierra Morena y en la venta.

No obstante, a medida que avanza la historia, el mismo don Quijote pondrá de nuevo de relieve, por su comportamiento y palabras, un tercer elemento en la relación Arcadia—«desnudez»: la locura. Dorotea también aportará la maldición de la traición y Cardenio una locura fraguada en la decepción amorosa. Los perfiles de la realidad se confunden pues en Sierra Morena —Arcadia quijotesca— que será abrigo de locos, semi-locos y traicionadas. Don Quijote acudirá a ella por imitar a Amadís y a don Roldán y «desatinar sin ocasión»: se desnudará y hará locuras para hacer penitencia por su amada. Cardenio perderá intermitente la razón y vagará desnudo de la cintura para arriba, desesperado por la que él cree la traición de Luscinda.

Dorotea, disfrazada de zagal por huir de sus padres tras la traición de don Fernando, sugerirá sin quererlo una desnudez arcádica, cuando sus cabellos se suelten y la cubran toda entera, con excepción de los pies, en un pasaje veladamente erótico en el que la descripción de los pies y piernas, la blancura de su piel, sólo es posible por su confusión con las de un zagal: «Los luegos y rubios cabellos no sólo le cubrieron las espaldas, mas toda en torno, la escondieron debajo de ellos, que si no eran los pies, ninguna otra cosa de su cuerpo se parecía: tales y tantos eran». El vestido es sustituido por la abundancia de los cabellos de Dorotea que al sacudir «la cabeza a una y otra parte, se comenzaron a descoger y desparcir unos cabellos» que en su simplicidad, belleza y abundancia servían para cubrirla sin que fuera necesario atuendo alguno.

Sobre la locura de Cardenio habría que puntualizar que su origen es la que él cree la mentira de Luscinda. Una mentira que no lo es sino en apariencia. La «mentira» asociada a la apariencia se da también en la fingida locura de don Quijote que decide imitar a Amadís en sus «lloros y sentimientos» y desatinar sin motivo pues «volverse loco un caballero con causa, ni grado ni gracias: el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que, si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado?». «De medio abajo desnudo y de medio arriba vestido» don Quijote da «dos tumbas la cabeza abajo y los pies en alto» dejando a la vista lo que no debiera verse, de modo que Sancho pueda jurar por las locuras de don Quijote, presentes y futuras.

Desnudez, «marginalidad» y locura se encontrarán en Sierra Morena con la razón y la prudencia que llegarán allí, con la intención de disfrazarse y engañar a don Quijote, de la mano del cura y el barbero que en la venta habían decidido disfrazarse de doncella andante y de escudero. Todos unirán sus destinos para salvar de su locura a don Quijote. Unos reharán sus planes mientras otros dejarán la locura y el huir, descubriendo poco a poco la verdadera realidad de las apariencias en las que el disfraz tiene tanta importancia como las palabras e incluso las propias ropas o vestidos habituales.

Si para el cura y el barbero el disfraz ha sido pensado como el medio de engañar a don Quijote y conseguir su vuelta a casa —dotándolo de este modo de connotaciones positivas, al ser concebido para ayudar a don Quijote—, en Sierra Morena de nuevo los contornos de la realidad se difuminan y las ropas verdaderas de Dorotea, y no un disfraz, serán un valioso aliado en su estrategia de engaño, siendo más verosímil en ella que en el barbero el papel de doncella, que si difícil era para éste, antes había resultado indigno para el cura¹. Dorotea, vestida de sí misma, pues «tenía allí vestidos con que hacerlo al natural» —que había llevado consigo al escapar de su casa «por lo que podía suceder»—, será a los ojos de don Quijote la princesa Micomicona. El vestido habitual de Dorotea funciona en estas circunstancias como un disfraz

¹ «Mas, apenas hubo salido de la venta, cuando le vino al cura un pensamiento: que hacía mal el haberse puesto de aquella manera, por ser cosa indecente que un sacerdote se pusiese así, aunque le fuese mucho en ello; y diciéndoselo al barbero, le rogó que trocasen trajes, pues era más justo que él fuese la doncella menesterosa, y que él haría de escudero, y que así profanaba menos su dignidad» (I, 27).

sin serlo realmente. La verosimilitud se asocia con el disfraz para engañar a don Quijote. A Cardenio, el cura, como hábil «tracista», le vestirá con ropas improvisadas más apropiadas a su condición. Todos convencerán con sus trajes y discursos a don Quijote para que salga de Sierra Morena: debe recuperar el reino que ha perdido Micomicona.

Disfrazados así, real o imaginariamente, llegan a la venta donde, a modo de palacio de Felicia se operará la maravilla, el milagro. Para que éste resulte verosímil, serán imprescindibles los juegos con la ropa, el arte de las apariencias, los ocultamientos y los desvelamientos. En su secuencia, hábilmente trazada, cada cual dejará al descubierto su verdadera identidad. La voz en su desnudez más que el discurso hábilmente compuesto, que puede engañar a pesar de su apariencia de sinceridad,² jugará un papel determinante.

En la venta continúan los disfraces, los ocultamientos. Llegan cuatro hombres con antifaz de viaje, que no se quitan una vez dentro de la estancia. Van vestidos de negro y llevan consigo a una dama que no habla y que va vestida de monja y de blanco, con el rostro cubierto.

Cardenio reconoce en la voz de la monja a Luscinda, quien a su vez reconoce la de Cardenio. Ambos ponen de relieve la inutilidad de las apariencias para el que conoce y sabe. Dorotea descubrirá por accidente que el embozado (señal de su traición) es don Fernando. Con sus palabras le convencerá de su desatino y traición por no cumplir sus promesas.

Se produce entonces un verdadero cambio. Ya no importan las ropas, la apariencia, éstas han demostrado ser falsas. Sin embargo, el descubrimiento de su falsedad ha puesto las bases para la catarsis, ha señalado el camino para la metamorfosis: don Fernando se arrepiente y a partir de entonces, no sólo se reunirá con Dorotea, sino que será magnánimo, liberal, comprensivo. Dorotea ha dejado de ser una mujer deshonrada y marginal y Luscinda ya no tiene que ser monja, pues ha recuperado a Cardenio.

La venta, palacio encantado para don Quijote, cielo para don Fernando, es también crisol de metamorfosis. El primero verá la metamorfosis de los odres de vino y, con su victoria, la conclusión de su compromiso con Micomicona. El segundo su propia metamorfosis: en la venta ha comprendido su error; el cielo le ha enfrentado a los hechos, y a las persuasivas palabras de Dorotea que conmueven a todos.

La tensión dramática de los encuentros y descubrimientos que ocurren en la venta es evidente. Lo disfraces y el aparente azar se conjugan para relatar de modo convincente y verosímil unos hechos que de otro modo hubieran sido difícilmente creíbles. El éxito narrativo es indudable.

Don Quijote, como buen caballero andante, ha deshecho los entuertos ignorante de su hazaña y ha dado sentido a los ideales caballerescos. La verdad, la justicia y la belleza imponen su dominio sobre la falsedad, la traición

² Recuérdense las «razones, que no sé cómo es posible que tenga tanta habilidad la mentira, que las sepa componer de modo que parezcan tan verdaderas» (I, 28) que don Fernando había dado a Dorotea para conseguir los favores que ésta le negaba.

y la bajeza. El disfraz, el vestido han perdido sus contornos y de ese modo han servido a la noble causa de la caballería andante.

Realidad y ficción. Inocencia o locura y desnudez. Brevedad del discurso y verdad. Traje y apariencia. Todos ellos conforman constructos antitéticos que Cervantes no opone radicalmente, sino que mezcla y diluye entre sí.

Disfraces que lo parecen sin serlo realmente. Discursos que parecen ciertos y no son sino armas de traición. Realidades que son apariencias. Locuras que son reales y locuras que son fingidas. Límites poco nítidos, ambigüedad del discurso. Confusión entre realidad y ensoñación y ficción dan riqueza al relato y amplían la perspectiva. El discurso gana profundidad y pierde rigidez. La verdad brilla por sí sola, como lo hace la belleza de Luscinda, de Dorotea, de Zoraida, de Clara, cuando por fin descubren sus rostros. Todo lo demás, después de la primera caída, no es sino inútil complicación y artificio.

LA CUESTIÓN MORISCA Y LA HISTORIA DEL CAPITÁN CAUTIVO

Al margen de estas consideraciones puramente literarias y sin haberlas agotado (no hemos hablado, por ejemplo, de la confluencia de géneros que, representados por los diversos personajes y sus particulares historias, se dan en el episodio de la venta; ni tampoco de otras parejas como doña Clara y Andrés, que siguen un esquema parecido en lo que a disfraces y atuendos se refiere), hay que resaltar la oportunidad con que Cervantes incluye precisamente aquí la Novela del Capitán Cautivo. Es precisamente el modo y la ocasión elegidos por Cervantes para incluir esta novela dentro del *Quijote* lo que la relaciona intensamente con la cuestión morisca.

Novela de cautiverio o morisca, o simplemente de amor, según la perspectiva del que la estudia, destaca en el contexto por su paralelismo con la propia vida de Cervantes y con el contexto histórico de la época. No es la única vez que Cervantes toca el tema de lo musulmán, y en ésta, como en otras ocasiones destaca el realismo con que lo hace. En lo que respecta al tema de los moriscos, Cervantes expone aspectos de gran importancia en lo que concierne a la cuestión morisca como son: el tema de los matrimonios mixtos; el del uso de la lengua árabe; el de la sinceridad de las conversiones y la validez del bautismo en determinadas circunstancias; la cuestión del traje y el atuendo. No considera, como hará con el pasaje de Ricote, cuestiones de índole política. El contexto literario así lo pide y probablemente el contexto histórico también. Así que, al introducir una novela, en apariencia poco relacionada con el tema morisco, los protagonistas de la misma, al hacer su presentación ante todos los presentes en la venta, donde numerosos personajes y sus avatares amorosos son ya conocidos por el lector y los demás personajes, aluden a las cuestiones arriba mencionadas. Cervantes consigue de este modo un doble objetivo ateniéndose únicamente a recursos literarios. Los protagonistas de la novela, ajena al *Quijote*, se convierten en personajes de éste y por consiguiente en el eslabón idóneo para insertar una novela de fuerte contenido biográfico y realista, y, además, consiguen, sutil y poderosamente, recordar cuestiones polémicas a un lector que ya está convencido,

entre otras cosas, de la falsedad de las apariencias. Además, como veremos, el momento elegido para insertar la Historia del Capitán Cautivo obliga a tratar de un modo natural, aparentemente inocente, ciertos temas que de otra manera hubiera planteado mayores problemas.

Literariamente hablando, el acierto es total. El lector está convencido de conocer la verdadera realidad de las apariencias y de asumir las paradojas del destino o de la providencia. Podría adivinarse el deseo profundo de que la venta opere de nuevo la maravilla: la metamorfosis de mentalidades cerradas y unívocas, ciegas a la complejidad y riqueza de la realidad. El momento en el que aparecen los protagonistas (el capítulo XXXVII, dos antes del relato de la historia, y hacia el final de la primera parte) es muy significativo desde un punto de vista estructural, a lo que hemos de añadir la receptividad psicológica que, como acabamos de ver, Cervantes ha logrado para que todos duden de las apariencias del discurso y del vestido:

1) Todas las parejas de enamorados coinciden en la misma posada.

2) Los personajes principales del *Quijote* oirán la historia del cautivo.

3) El capítulo se abre con la aparición de una mujer embozada y tres hombres cubiertos con antifaz. Como hemos visto con anterioridad, Dorotea y los demás habían aparecido disfrazados (real o fingidamente). La novela se introduce con la llegada del capitán y de Zoraida, ambos con atuendos que despiertan el interés,³ especialmente el de ella, de mora y con el rostro cubierto.⁴ Cuando aparecen el Cautivo y Zoraida, los que están en la venta, asombrados por el traje de Zoraida, que ninguno de ellos había visto antes, quieren saber, igual que en el caso de los anteriores, qué historia se oculta tras los recién llegados.

4) Puede descubrirse un paralelismo entre Luscinda que llega vestida de monja (desmintiendo su corazón enamorado) y con el rostro cubierto, y Zoraida, vestida de mora (desmintiendo su corazón cristiano) e igualmente con el rostro cubierto. Ambas llegan a la venta con unas ropas que no se corresponden con sus verdaderos sentimientos. Su atuendo, además, está vinculado a la religión. Luscinda viste un hábito de monja y Zoraida viste de mora, lo que puede hacer pensar, como bien expresan los personajes, que pudiera ser musulmana. Las dos permanecen en silencio, lo que en un principio contribuye al equívoco y a la duda. De Luscinda, por las palabras

³ Tal vez no sea ocioso resaltar además, que hay cierta artificialidad, sin duda con fines literarios, en el atuendo de Zoraida: después de desembarcar en Vélez Málaga pasaron seis días en casas de cristianos con lo que muy bien Zoraida pudiera haber cambiado su ropa; el hecho de que no lo hubiera hecho parece apuntar, entre otras cuestiones, a una voluntad clara por parte de Cervantes de insertar a los dos personajes en la misma dinámica de las demás parejas de amantes, es decir, en la que pone de relieve el predominio de la verdad sobre las apariencias. En el mismo sentido de que Cervantes tiene mucho interés en que Zoraida (cristiana en el corazón) aparezca vestida de mora apunta el hecho de que los corsarios le dejaran sus ropas (I, 41).

⁴ Sobre el largo desplazamiento de Zoraida y el Capitán desde Vélez Málaga, lugar donde desembarcaron y permanecieron algunos días en casas de cristianos, hasta la venta, estando ella vestida de mora, es interesante recordar que en la época era una preocupación mantener a los moriscos alejados de las costas y prohibirles todo desplazamiento que no fuera indispensable. A. Domínguez Ortiz y B. Vincent, *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*, Madrid, 1978, p. 66.

de don Fernando, cabía pensar que era mentirosa. En Zoraida, después de conocer que no sabe español y que sólo habla árabe, es un indicio más que apunta a su posible condición de musulmana. Ambas están enamoradas y ambas al descubrir su rostro muestran una belleza incomparable. En el momento en que Zoraida llega a la venta, todos han tenido ocasión de conocer exactamente la verdadera realidad de Luscinda, y ello facilita mucho la presentación de Zoraida. La explicación del capitán cautivo sobre las ropas y lengua de Zoraida convencen inmediatamente a todos. Zoraida sólo parece musulmana, pero esa apariencia es producto de las circunstancias, su corazón está con Lela Marién, la Virgen María. El capitán y Zoraida son otra pareja más que engrosará la lista de enamorados que se encuentran en la venta.

Pero Cervantes no parece conformarse con un puro éxito literario. En cuanto analizamos más de cerca el episodio, descubrimos que los temas tratados son los mismos que en la época se discutían en relación con los moriscos:

Entró luego tras él, encima de un jumento, una mujer a la *morisca vestida*, cubierto el rostro con una toca en la cabeza; traía un bonetillo de brocado, y vestía una almalafa, que desde los hombros a los pies la cubría.

Era el hombre de robusto y agraciado talle, de edad de poco más de cuarenta años, algo moreno de rostro, largo de bigotes y la barba muy bien puesta, en resolución, él mostraba en su apostura que si estuviera bien vestido le juzgaran por persona de calidad y bien nacida.

Pidió en entrando un aposento, y como le dijeron que en la venta no le había, mostró recibir pesadumbre; y llegándose a la que en el traje *parecía mora*, la apeó en sus brazos. Luscinda, Dorotea, la ventera, su hija y Maritornes, llevados del nuevo y para ellos nunca visto traje, rodearon a la mora... Llegó en esto el cautivo, que entendiendo en otra cosa hasta entonces había estado, y viendo que todas tenían cercada a la que con él venía y que ella en cuanto le decían callaba, dijo.

— Señoras mías, esta doncella apenas entiende mi *lengua*, ni sabe hablar otra ninguna sino conforme a su tierra, y por esto no debe de haber respondido, ni responde, a lo que se le ha preguntado.

— Decidme, señor —dijo Dorotea— *¿esta señora es cristiana o mora? Porque en el traje y el silencio nos hace pensar que es lo que no queríamos que fuese.*

— *Mora es en el traje y en el cuerpo; pero en el alma es muy grande cristiana, porque tiene grandísimos deseos de serlo.*

— *Luego ¿no es bautizada?* — replicó Luscinda.

— *No ha habido lugar para ello* —respondió el cautivo— *después que salió de Argel, su patria y tierra, y hasta agora no se ha visto en peligro de muerte tan cercana, que obligase a bautizalla sin que supiese primero todas las ceremonias que nuestra Madre la Santa Iglesia manda; pero Dios será servido que presto se bautice con la decencia que la calidad de su persona merece, que es más de la que muestra su hábito y el mío* (I, 37; las cursivas son mías).

Que los moriscos hablaran árabe o no, que llevaran o no la ropa que les era propia, la oportunidad o no de los matrimonios mixtos (el capitán es cristiano viejo y Zoraida es, oficialmente, musulmana),⁵ son temas muy ligados

⁵ Sobre la prohibición de los matrimonios mixtos y las medidas de integración de la comunidad morisca, véase A. Domínguez Ortiz y B. Vincent, *op. cit.*, p. 65. Bernard Vincent ha señalado que los matrimonios mixtos estaban mal considerados por ambas comunidades («La familia morisca» en *Minorías y marginados en la España del siglo XVI*, Granada, 1987, p. 27).

a la cuestión de la asimilación de los moriscos y ampliamente debatidos y expuestos en los escritos de los que polemizaban en torno al modo de tratar a este grupo. Además de ellos, a través de las palabras del cautivo, Cervantes traerá a colación el tema de las conversiones, el bautismo y el modo y las circunstancias en que éste debe realizarse.

Desde comienzos de siglo, se repitieron diversas pragmáticas que prohibían el uso de su traje y su lengua a los moriscos, siendo éstas dos de las cuestiones más debatidas. Marcas de identidad cultural más que religiosa, su cuestionamiento dio lugar a una vasta polémica sobre su verdadera significación y alcance social y humano. Aunque repetidas en diversas ocasiones (1516, 1526, 1567), la aplicación de estas pragmáticas no se tomó en serio hasta bien avanzado el siglo, lo que provocó una virulenta respuesta por parte de los moriscos, con la rebelión de las Alpujarras, conflicto que radicalizó las posturas entre cristianos viejos y moriscos. Desde la Pragmática de Felipe II en 1567, a los moriscos se les prohibió vestir a la morisca y hablar en lengua árabe. Ambas cosas las hace Zoraida, lo que dará un pretexto magnífico a Cervantes para recordar al lector la falsedad de las apariencias y que la verdad se esconde siempre debajo.

El pasaje se presta a un amplio comentario, pero baste aquí con advertir, además de lo ya dicho sobre el traje y la lengua, la importancia que se da a la conciencia de cada individuo sobre los rasgos externos, e incluso sobre sus orígenes («es mora en el cuerpo» y nacida en Argel). La mención de la catequización previa al bautismo, y la sinceridad de sus sentimientos, relativos a la presentación que se hace de Zoraida, eran cuestiones que se discutían en la época.⁶ Los que pretendían la expulsión de los moriscos ponían en duda su verdadera conversión, alegando que aunque bautizados, vestidos a lo cristiano y hablando español, todavía seguían siendo musulmanes en el corazón. Hay que recordar que las conversiones, al plantearlas desde un comienzo como alternativa ineludible al destierro se produjeron en masa. Esto levantó una fuerte polémica en torno a la conveniencia y procedimiento de estos bautismos. El resultado de medidas como ésta fue que el bautismo no era prueba suficiente de la sinceridad de la conversión, lo que agravó profundamente el entendimiento entre las dos comunidades. Para paliar esto se promovieron campañas de catequización que no se cumplieron con la debida aplicación. Dada esta situación la duda sobre la sinceridad de su bautismo alcanzaba a aquellos que se convertían sinceramente.

⁶ Sólo por señalar algunos puntos que dan una idea al respecto, puede recordarse que el arzobispo Pedro de Alba cuestionó la validez de los bautismos alegando que la conversión había sido forzada (véase abajo la «breve cronología», que sin pretensiones de exhaustividad he añadido para dar una idea documental de los hechos que estamos comentando). El franciscano P. Sobrino señalaba al respecto: «la culpa de su ync conversión es nuestra». La corona vaciló respecto a la conversión de los moriscos valencianos y teólogos cristianos y musulmanes polemizaron constantemente en torno a esta cuestión. A propósito de las misiones organizadas para evangelizar a los moriscos de Valencia (1525, 1537, 1567), de Granada (1500-02, 1513, 1553), ante la ineficacia del clero regular, la Corona apelaba a los dominicos, agustinos, franciscanos y jesuitas. A. Domínguez Ortiz, B. Vincent, *op. cit.*, pp. 93 y 97.

A propósito de Zoraida y con los argumentos de la propia experiencia vivida por los personajes de la venta y compartida por el lector, Cervantes cuestiona, por boca del capitán cautivo, los bautismos que se hacen sin una auténtica preparación. Zoraida no está bautizada porque necesita recibir dicha preparación y sólo el peligro de muerte hubiera justificado un bautismo en tales condiciones. A pesar de esto, no hay ningún motivo para dudar de su sinceridad: Zoraida es cristiana en su corazón.

El bautismo, de este modo, y sin que vaya acompañado de un verdadero sentimiento, no deja de ser un mero atuendo externo que como un disfraz puede esconder la verdadera identidad de quien lo luce.

Sin necesidad de utilizar discursos, Cervantes ha puesto sobre el tapete, con suma habilidad, estos temas conflictivos: vestido y lengua son una cuestión externa que no afecta al verdadero sentir de los individuos. Zoraida es cristiana en su corazón aunque pueda no parecerlo, ni por su atuendo, ni por su lengua, ni por no estar todavía bautizada.

A modo de conclusión podría destacarse de todo lo dicho que la cuestión morisca aparece en la obra cervantina en más ocasiones que las puramente aparentes y que la alusión a ella está trabada en el propio juego y estrategia estrictamente literarios. Esto permite un tratamiento más libre y más efectivo, sin comprometer el discurso literario, al que además se le dota de verosimilitud. Ejemplo de esto es el modo en que Cervantes introduce la Novela del Capitán Cautivo, a través de sus personajes principales, el capitán y Zoraida. En el momento en que lo hace, lectores y personajes están convencidos de la falsedad de las apariencias gracias a un hábil y complejo entramado en el que el disfraz y el vestido, la mentira y la verdad, entre otros factores, han perdido sus perfiles y obligan a dudar de su apariencia de falsedad o realidad. Este convencimiento predispone a indagar las razones ocultas de la apariencia y, en ese momento, Cervantes, sin perder el hilo argumental y estructural, trae a colación, de forma totalmente integrada en la narración y sin necesidad de recurrir a su mención directa, un número de asuntos de total relevancia en la cuestión de los moriscos: el atuendo, la lengua, los matrimonios mixtos, el bautismo y la catequización.

Breve cronología

- 1501 revuelta del Albaicín
 sumisión de los rebeldes
- pragmática ordenando la conversión de los moriscos granadinos
- 1502 pragmática dando a elegir la conversión o el exilio (11 de febrero)
- prohibición de que los moriscos castellanos abandonen Castilla (17 de febrero): se corta así la posibilidad del exilio
- conversión de todos los moriscos de la Corona de Castilla
- 1516 el cardenal Cisneros, regente, dicta una pragmática obligando a los «moros» a abandonar su traje y sus usos, pero queda en suspenso
- 1520-22 Germanías de Valencia. Los agermanados obligan a los moriscos a bautizarse bajo amenaza de muerte. Se discute si el bautismo es

- válido o no
- 1525 Carlos V da a elegir a los «moros» de Valencia entre la conversión y el exilio, garantizando a los convertidos que quedarán durante 40 años a salvo de la Inquisición
- 1526 conversión por edicto de todos los moriscos de la Corona de Aragón
- rebelión de los moriscos valencianos en Benaguacil y en la Sierra de Espadán
- edicto en el que se prohíbe el uso de la lengua, hábito y costumbres de los moriscos granadinos (se aplaza su entrada en vigor)
- 1567 pragmática en la que se prohíben a los moriscos sus costumbres y ropas y el uso de la lengua árabe
- 1568 rebelión de la Alpujarras
- 1570 se inicia una etapa de mayor represión ante la «inefectividad» de las medidas tomadas para la conversión
- comienza la deportación a Castilla de los moriscos granadinos (1 de noviembre)
- 1582 la expulsión de los moriscos es acordada en Consejo de Estado pero se aplaza su ejecución
- 1585 guerra en Aragón entre moriscos (labradores de las tierras bajas de la ribera del Ebro) y pastores montañeses
- 1590 redacción de la *Novela del Cautivo*
- 1609 se pregona el bando de expulsión de los moriscos valencianos (14 de noviembre)
- 1610 se pregona en Sevilla el bando de expulsión de los moriscos de Andalucía, Murcia y Villa de Hornachuelos (12 de enero)
- se permite la salida de Castilla a cuantos moriscos quieran hacerlo (18 de enero)
- orden de expulsión de los moriscos de Cataluña (17 de abril)
- se pregona en Zaragoza el bando de expulsión de los moriscos aragoneses (29 de mayo)
- se pregona el bando de expulsión de los moriscos de las dos Castillas, Extremadura y la Mancha (10 de julio)
- se expide una *Aprobación* para la publicación en Castilla de las tres partes de *Guerras civiles de Granada*
- 1612 Cervantes frecuenta los cenáculos literarios de la capital
- Haedo, *Topographía e historia general de Argel*
- 1614 se da por terminada la expulsión con la salida de los últimos moriscos, los del Valle de Ricote, exceptuados hasta entonces por su antigüedad y fama de buenos cristianos

BIBLIOGRAFÍA

Armistead, S. G., «¿Existió un romancero de tradición oral entre los moriscos», *Actas del Coloquio Internacional sobre Literatura Aljamiada y Morisca*, Madrid, 1978, 211-236.

_____, «Spanish Romances in Tunisia in 1746», *Neophilologus*,

- 63 (1979), 247-249.
- Aznar Cardona, P. *Expulsión justificada de los moriscos españoles y suma de las excelencias de nuestro rey don Felipe el Católico Tercero deste nombre*, Huesca, 1612.
- Boronat y Barrachina, P. *Los Moriscos españoles y su expulsión*, Valencia, 1901.
- Braudel, F. *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, [2ª ed.] Paris, 1966.
- _____, «Conflicts et refus de civilisations: Espagnols et Morisques au XVIe siècle», *Annales E.S.C.*, 1947.
- Cardaillac, L. *Morisques et Chrétiens, un affrontement polémique (1492-1640)*, París, 1977.
- Caro Baroja, J. *Los moriscos del reino de Granada* [2ª ed.], Madrid, 1957.
- Carrasco Urgoiti, M. S., *El problema morisco en Aragón al comienzo del reinado de Felipe II*, Madrid, 1969.
- _____, *El moro en la literatura española*, Granada,
- Castro, A., *Cervantes y los casticismos españoles*, Barcelona, [1972].
- _____, *España en su historia: cristianos, moros y judíos* [2ª ed.], Barcelona, 1983.
- Domínguez Ortiz, A. y Vincent, B., *Historia de los Moriscos, vida y tragedia de una minoría*, Madrid, 1978.
- Cabanel Rodríguez, *El morisco granadino Alonso del Castillo*, Granada, 1965.
- Epalsa, M., «Nouveaux documents sur les andalous en Tunisie au début du XVIIe siècle», *Revue d'Histoire Maghrébine*, 1980, pp. 79-108.
- Fernández, J. (S. J.), *Bibliografía del Quijote por unidades narrativas y materiales de la novela*, Alcalá de Henares, 1995.
- García Arenal, M., *Los moriscos*, Madrid, 1975
- _____, *Inquisición y moriscos. Los procesos del Tribunal de Cuenca*, Madrid, 1978.
- González Palencia, A., «Cervantes y los moriscos», *BRAE*, XXVII (1948).
- Haedo, F. D., *Topografía e historia general de Argel*, 1612.
- Hagerty, M. J., *Los libros plúmbeos del Sacromonte*, Madrid, 1980.
- Halperin Donghi, T., *Un conflicto nacional; moriscos y cristianos viejos en Valencia*, Valencia, 1980.
- Hurtado de Mendoza, D., «Guerra de Granada hecha por el rey de España don Felipe II contra los moriscos de aquel reino, sus rebeldes», *Historiadores de sucesos particulares*, I, Biblioteca de Autores Españoles, 1946.
- Janer, *Condición social de los moriscos de España: causas de su expulsión, y consecuencias que esta produjo en el orden económico y político*, Madrid, 1857.
- Lea, H., *The Moriscos of Spain, their conversion and expulsion*, Nueva York, 1968.
- López Baralt, L., *Huellas del Islam en la literatura española. De Juan Ruiz a Juan Goytisolo*, Madrid, 1984.
- Márquez Villanueva, F., «El morisco Ricote o la hispana razón de Estado» en *Personajes temas del Quijote*, Madrid, 1975.
- Monroe, J.T., *Islam an the Arabs in Spanish Scholarship*, Leiden, 1970.

- Redondo, A., «L'image du morisque (1570-1620) notamment à travers les Pliegos sueltos. Les variations d'une altérité», *Les représentations de l'autre dans l'espace ibérique et ibéro-américain. II*, Paris, 1993, pp. 17-31.
- Riley, E.C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, 1971.
- Vincent, B., *Minorías y marginados en la España del siglo XVI*, Granada, 1987.

LIBERTAD DE PERCEPCIÓN Y REALIDAD VARIABLE: ALGUNAS NOTAS SOBRE LA SEMIOLOGÍA DEL VESTIDO EN EL *QUIJOTE*

J. Ignacio Díez Fernández
Universidad Complutense

La explicación es un error bien vestido
(J. Cortázar, *Rayuela*)

EL VESTIDO: LITERATURA Y SOCIEDAD

Los cambios en las costumbres han afectado siempre, y de manera muy visible, al vestido. Pero desde nuestra extraña atalaya de los últimos años del siglo XX probablemente resulte difícil valorar la importancia que el vestido ha tenido en épocas pasadas y, como consecuencia, resultará también difícil, o quizá imposible, percibir las funciones de las numerosas referencias al vestido (y al disfraz)¹ que cruzan el *Quijote* de principio a fin. En el primer capítulo de la primera parte, tras las conocidas palabras iniciales, Cervantes indica en qué consistía la cuarta parte de la hacienda del hidalgo:

El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entresemana se honraba con su vellorí, de lo más fino. (I, 1, 33)²

Y, al final de la segunda parte, en el testamento de don Quijote se hace constar su voluntad de que se entreguen al ama «más de veinte ducados para un vestido» (II, 74, 1136).

Es esperable, por tanto, que en el *Quijote* se encuentren abundantes testimonios de la importancia del vestido en la época de Cervantes. Quienes uti-

¹ De la lectura del texto cervantino se desprende que, a menudo, los límites entre ambos conceptos son borrosos. Esa ambigüedad está muy justificada en una novela en la que el protagonista cree ir vestido cuando los demás lo ven disfrazado.

Por otro lado, si bien es cierto que el disfraz pertenece a la «jocosa técnica carnavalesca» (Redondo, 1989: 95), creo que en el *Quijote* el disfraz cumple una compleja función. No he podido consultar el trabajo de Baltasar Fra-Molinero, «El disfraz de Dorotea: Usos del cuerpo negro en la España de Cervantes», *Indiana Journal of Hispanic Literatures*, 2.2 (1994), 63-85.

² Todas las citas proceden de la edición de Martín de Riquer. El segundo arábigo remite siempre a la paginación.

lizan los textos literarios como fuentes para recoger datos históricos hallarán numerosas referencias de tipo psico-sociológico en torno al vestido, como la siguiente (aunque la mención se entremezcla con la manía caballeresca de don Quijote):

no tiene que ver conmigo, pues ando siempre bien vestido, y jamás remendado; roto, bien podría ser; y el roto, más de las armas que del tiempo. (II, 2, 594)³

Cervantes recoge la tradición social de los que sitúan las más evidentes diferencias entre los hombres en el vestido, con lo que, si esa tradición se utiliza adecuadamente, se puede llegar a provocar en los demás la percepción de un cambio. Este es el consejo de Sancho a su mujer:

y vístele de modo que disimule lo que es y parezca lo que ha de ser. (II, 6, 617)⁴

También don Quijote aborda el tema, pero lo hace desde cierta óptica ascética característica y dentro de la barroca relación entre vida y comedia:

— Pues lo mismo —dijo don Quijote— acontece en la comedia y trato deste mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y, finalmente, todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte *las ropas que los diferenciaban*, y quedan iguales en la sepultura. (II, 12, 661; la cursiva es mía)

Es la otra cara de la misma moneda: la única diferencia radica en el vestido, en lo exterior, porque a todos les iguala la muerte. Pero el principio se puede formular de forma positiva: si lo único que, en el fondo, diferencia (y define) a los seres humanos, es el vestido, cambiándolo se alcanzará una identidad diferente. Por eso Alonso Quijano debe cambiar su vestido cuando decide transformarse en don Quijote.

Conviene recordar también, en estos preliminares, que el vestido en el *Ancien Régime* era una de las señas más evidentes del *status* de su portador

³ Compárese con la cita siguiente: «‘pero tú, segunda pobreza, que eres de la que yo hablo, ¿por qué quieres estrellarte con los hidalgos y bien nacidos más que con la otra gente? ¿Por qué los obligas a dar pantalia a los zapatos, y a que los botones de sus ropillas unos sean de seda, otros de cerdas, y otros de vidrio? ¿Por qué sus cuellos, por la mayor parte, han de ser siempre escarolados, y no abiertos con molde?’ Y en esto se echará de ver que es antiguo el uso del almidón y de los cuellos abiertos [...] ¡Miserable de aquel, digo, que tiene la honra espantadiza, y piensa que desde una legua se le descubre el remiendo del zapato, el trasudor del sombrero, la hilaza del herreruelo y la hambre de su estómago!». (II, 44, 911-12)

⁴ Aunque, en el episodio de la ínsula, sostendrá la idea opuesta: «Vístanme —dijo Sancho— como quisieren; que de cualquier manera que vaya vestido seré Sancho Panza.» (II, 42, 896). Antes, sin embargo, se mezclan burlescamente los conceptos de cristiano viejo, aspecto y ropa en relación con la nobleza: «[...] que yo cristiano viejo soy, y para ser conde esto me basta. — Y aun te sobra —dijo don Quijote, y cuando no lo fueras, no hacía nada al caso [...] —Sea así —respondió Sancho Panza—. Digo que le sabría bien acomodar, porque por vida mía que un tiempo fui muñidor, que decían todos que tenía presencia para poder ser prioste de la mesma cofradía. Pues ¿qué será cuando me ponga un ropón ducal a cuestras, o me vista de oro y de perlas, a uso de conde extranjero? [...] —Bien parecerás —dijo don Quijote—, pero será menester que te rapas las barbas a menudo; que, según las tienes de espesas, aborascadas y mal puestas, si no te las rapas a navaja cada dos días, por lo menos, a tiro de escopeta se echará de ver lo que eres». (I, 21, 218-9)

y que formaba parte de un sistema de signos cuyas leyes todos conocían.⁵ Es interesante notar, por ello, que en muchas descripciones de personajes Cervantes resalta, al menos inicialmente, su vestido, no sólo porque los personajes vagabundos de la novela es lo primero que columbran (y por tanto es la primera información que deben procesar antes del encuentro con el que está lejos, o con el que descubren por la espalda), sino porque los lectores del texto también obtienen una preciosa información para entender a qué grupo, social o no, pertenece el nuevo personaje:

En estas razones estaban cuando los alcanzó un hombre que detrás dellos por el mismo camino 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, 689)⁶

Incluso antes de que su portador llegue a abrir la boca, las ropas pueden transmitir la procedencia y numerosos datos de quien cubren:

y a poco trecho toparon un mancebito, que delante dellos iba caminando no con mucha priesa, y así le alcanzaron. Llevaba la espada sobre el hombro, y en ella puesto un bulto o envoltorio, al parecer, de sus vestidos, que, al parecer, debían de ser los calzones o greguescos, y herreruelo, y alguna camisa; porque traía puesta una ropilla de terciopelo, con algunas vislumbres de raso, y la camisa, de fuera; las medias eran de seda, y los zapatos cuadrados, a uso de corte; la edad llegaría a diez y ocho o diez y nueve años; alegre de rostro, y, al parecer, ágil de su persona. Iba cantando seguidillas... (II, 24, 765)⁷

En el juego característico del *Quijote* entre verdad e imaginación o burlas y veras resulta divertido comprobar que don Quijote, cuando explica sus visiones en la cueva de Montesinos, afirma haber identificado a Dulcinea precisamente por sus vestidos. En la elaboración onírica de la fugaz visión que le proporcionó Sancho, lo único que don Quijote ha podido salvar ha

⁵ Aunque la historia se orienta en otra dirección, puede resultar útil el ejemplo XXXII de *El Conde Lucanor* («De lo que contesció a un rey con los burladores que fizieron el paño»; cito por la ed. de J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969, 178-82), en donde se manejan dos signos extremos (una riquísima y mágica vestidura, frente a la desnudez real).

⁶ Sobre los problemas de interpretación del vestido del Caballero del Verde Gabán véase Monique Joly (1977); v. *infra* n. 23.

⁷ Cuando se le cede la palabra, el mancebo explica el porqué de la situación, y pondera, de nuevo, el valor de la ropa, y adelanta la crítica hacia determinados comportamientos señoriales que se censurarán cuando Sancho sea gobernador: «— Señor —replicó el mancebo—, yo llevo en este envoltorio unos greguescos de terciopelo, compañeros desta ropilla; si los gasto en el camino, no me podré honrar con ellos en la ciudad, y no tengo con qué comprar otros [...] Dos me han dado —respondió el paje—; pero así como el que se sale de alguna religión antes de profesar le quitan el hábito y le vuelven sus vestidos, así me volvían a mí los míos mis amos, que, acabados los negocios a que venían a la corte, se volvían a sus casas y recogían las libreas que por sola ostentación habían dado». (II, 24, 766). Revelador es también que cuando se refiere una aventura la primera referencia sea sobre el exterior: «¿Qué te podría decir del adorno de su persona?» (I, 17, 165).

sido el vestido (del que el lector nada conoce). De todas formas es muy significativo que en esta cambiante y encarnada Dulcinea de la segunda parte el vestido sea la señal que permita su precario renocimiento:

— Conocíla —respondió don Quijote— en que trae los mismos vestidos que traía cuando tú me le mostraste. (II, 23, 759)

Al mismo tiempo, el vestido es uno de los rasgos más característicos del mundo fantástico de los libros de caballerías. Cuando don Quijote visite el palacio de los duques verá, sin los ojos de la imaginación, todo lo que él había soñado. Pero en sus fantasías previas don Quijote tiene mucho cuidado en enumerar las ropas y otros atributos externos de los personajes que desea contemplar:

— Ofrecióseme luego a la vista un real y suntuoso palacio o alcázar, cuyos muros y paredes parecían de transparente y claro cristal fabricados; del cual abriéndose dos grandes puertas, vi que por ellas salía y hacia mí se venía un venerable anciano, vestido con un capuz de bayeta morada, que por el suelo le arrastraba; ceñíale los hombros y los pechos una beca de colegial, de raso verde; cubríale la cabeza una gorra milanese negra, y la barba, canísima, le pasaba de la cintura; 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; el continente, el paso, la gravedad y la anchísima presencia, cada cosa de por sí y todas juntas, me suspendieron y admiraron. (II, 23, 751-2)

Pocos se atreven en la novela a discutir con don Quijote sobre estas complejas cuestiones en las que demuestra ser un experto. Don Quijote, en un inteligente cruce entre el mundo de las caballerías y la ropa de los caballeros en el presente, compone una crítica que resume bien, aun dentro de su locura, el cambio de los tiempos:

— Los más de los caballeros que agora se usan, antes les crujen los damascos, los brocados y otras ricas telas de que se visten, que la malla con que se arman; ya no hay caballero que duerma en los campos, sujeto al rigor del cielo, armado de todas armas desde los pies a la cabeza. (II, 1, 586)

Además, una de las funciones más evidentes de la cuidadosa atención del narrador (o narradores) hacia el vestido es, junto a la mera información, la del humor, con el que tan estrechamente se relaciona el aspecto dentro y fuera de la literatura.⁸

PERCEPCIÓN, TRANSFORMACIÓN Y LIBERTAD

Sin embargo, tiene mucho más interés la relación que une al vestido con los complejos temas de la percepción,⁹ la transformación y la libertad. Es

⁸ « [...] se soltó la lazada corrediza con que los calzones se sostenían, sin ayuda de otra alguna, y, en quitándosela, dieron luego abajo, y se le quedaron como grillos. Tras esto, alzó la camisa lo mejor que pudo, y echó al aire entrambas posaderas, que no eran muy pequeñas». (I, 20, 201)

⁹ «Moverse en el mundo buscándole siempre sentido, interpretándolo. También vivir es estructurar la masa informe (*in-formación*) de datos percibidos sensorialmente y surgiendo

cierto que el vestido proporciona una primera información sobre el sujeto o personaje, al que se ve primero de lejos (una primera impresión) y luego más cerca (la impresión definitiva),¹⁰ pero también se relaciona el vestido con uno de los temas centrales del *Quijote*: el de las transformaciones, del que el disfraz es una variante. En la novela son muy importantes tres tipos de transformaciones: la propia del protagonista (la de don Quijote), la de los demás (vistos por don Quijote que los transforma al percibirlos) y la que enturbian los encantadores (es decir, la que procede del mundo suprasensible o espiritual de los libros de caballerías, aunque también se relaciona —y la crítica quizá minusvalora este hecho— con el pensamiento mágico y supersticioso de los lectores).¹¹ Es evidente que don Quijote aparece disfrazado en la mayoría de los capítulos de la novela. Disfrazado a los ojos de los personajes y a los ojos de los lectores, pues ante ambos se sitúa una figura extraña, no sólo por las viejas y mezcladas armas que porta¹² sino también por los rasgos físicos. El efecto que causa don Quijote en quienes le ven por primera vez es de sorpresa. Ejemplos como éste se pueden espigar de forma abundante en la novela:

Salió, en esto, don Quijote, armado de todos sus pertrechos, con el yelmo, aunque abollado, de Mambrino en la cabeza, embrazado de su rodela y arrimado a su tronco o lanzón. Suspendió a don Fernando y a los demás la estraña presencia de don Quijote, viendo su rostro de media legua de andadura, seco y amarillo, la desigualdad de sus armas y su mesurado continente, y estuvieron callando, hasta ver lo que él decía; el cual, con mucha gravedad y reposo [...] (I, 37, 412)

Los distintos episodios en los que aparece don Quijote suelen compartir una introducción basada en la curiosidad que su extraño aspecto despierta:

y así estudiantes como labradores cayeron en la misma admiración en que caían todos aquellos que la vez primera veían a don Quijote, y morían por saber qué hombre fuese aquél tan fuera del uso de los otros hombres. (II, 19, 717)

Pero la reacción no la provoca exclusivamente el traje, o la mezcolanza de armas y objetos, sino la extrema delgadez, la edad, la mugre, la expresión facial, es decir, su extraña o triste figura:

idénticos ante los intérpretes; pero éstos, y sus modos de entenderlos, y los momentos en que los reciben son bien diversos. Lógicamente la verdad sólo puede ser una; mas se fragmenta ante numerosísimos sujetos (subjetividades). Algunos de ellos, además, interpretan de forma incorrecta: mienten o construyen hipótesis falsas. Y ficciones. Quiero ahora pensar que éste es el problema central del *Quijote*». (Garrote, xvi-xvii).

¹⁰ «A cuyas voces y palabras todos volvieron la cabeza, y vieron que las daba un hombre vestido, al parecer, de un sayo negro, jironado de carmesí a llamas. Venía coronado —como se vio luego— con una corona de funesto ciprés; en las manos traía un bastón grande. En llegando más cerca fue conocido de todos por el gallardo Basilio». (II, 21, 736)

¹¹ A ello podría responder la siguiente presunción de don Quijote, ridiculizada por el contexto: «— A ese lunar —dijo don Quijote—, según la correspondencia que tienen entre sí los del rostro con los del cuerpo, ha de tener otro Dulcinea en la tabla del muslo». (II, 10, 651).

¹² «Y lo primero que hizo fue limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos, que tomadas de orín y llenas de moho [...]» (I, 1, 36). La celada la construye don Quijote con cartones «poniéndole unas barras de hierro por de dentro» (37). El ventero del segundo capítulo, «viendo aquella figura contrahecha, armada de armas tan desiguales» (I, 2, 44) decide hablar «comedidamente» a don Quijote.

y verdaderamente tiene vuestra merced la más mala figura, de poco acá, que jamás he visto; y débelo de haber causado, o ya el cansancio deste combate, o ya la falta de las muelas y dientes. (I, 19, 191)

Lo estrafalario en don Quijote no se limita sólo a su aspecto, sino que también incluye su forma de expresión. Cervantes suele seguir un orden a la hora de presentar sus personajes: primero su aspecto exterior (en donde a menudo incluye referencias al vestido) y luego su habla. El efecto que provoca don Quijote es doble: primero por su aspecto, generalmente lamentable, y segundo por su forma de hablar (con gran energía —que no se corresponde con su aspecto— y dotada de una retórica antigua y extraña):

Miróle el cabrero, y como vio a don Quijote de tan mal pelaje y catadura, admiróse y preguntó al barbero, que cerca de sí tenía: — Señor, ¿quién es este hombre, que tal talle tiene y de tal manera habla? (I, 52, 550)

El lenguaje de don Quijote funciona como una suerte de confirmación de lo que la percepción visual ha transmitido: sorpresa. A menudo es el arcaísmo el que la provoca, y con frecuencia (y Cervantes lo subraya) el efecto es de incompreensión: el que ve a don Quijote y le escucha no entiende casi nada. Se entra así en el complejo tema de la comunicación (más allá de la conocida pareja de realidad / apariencia), pues si los dos signos más importantes y en los que la novela insiste una y otra vez (el aspecto —del que el vestido es un elemento esencial— y la palabra o el silencio) no transmiten información el resultado es confusión, y lo mismo ocurre cuando los dos signos aparecen trocados.

Sin duda, las transformaciones de la percepción de don Quijote son uno de los ejes más interesantes del texto. No creo que se puedan despachar con la misma rapidez con que lo hace Sancho atribuyéndolas simplemente a la locura de don Quijote,¹³ ni tampoco se pueden explicar retomando sin más uno de los argumentos recurrentes del mismo don Quijote cuando hace cargar con la última *ratio* de las transformaciones a los siempre socorridos encantadores. Obsérvese que en la cita siguiente don Quijote recurre a la mágica explicación porque hay una incongruencia que sus fuentes de percepción no son capaces de resolver:

¹³ «Siendo, pues, loco, como lo es, y de locura que las más veces toma unas cosas por otras, y juzga lo blanco por negro y lo negro por blanco, como se pareció cuando dijo que los molinos de viento eran gigantes, y las mulas de los religiosos dromedarios, y las manadas de carneros ejércitos de enemigos, y otras muchas cosas a este tono, no será muy difícil hacerle creer que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea». (II, 10, 646). Sancho opone, además, frente a las delicadas consideraciones de don Quijote, un rotundo pragmatismo: «pues vale más la salud de un solo caballero andante que todos los encantos y transformaciones de la tierra» (II, 11, 653).

En del *Quijote* es muy difícil determinar hasta dónde se identifica Cervantes con los puntos de vista del hidalgo manchego, loco a veces y muy cuerdo otras. Además, el hecho de que, evidentemente, una parte de la percepción de don Quijote esté muy condicionada por las lecturas de los libros de caballerías, lo que constituye una impagable fuente de comicidad en numerosas situaciones, no tiene por qué restar credibilidad o seriedad a todas las afirmaciones del héroe.

— En efecto, yo nací para ejemplo de desdichados, y para ser blanco y terrero donde tomen la mira y asiesten las flechas de la mala fortuna. Y has también de advertir, Sancho, que no se contentaron estos traidores [los encantadores] de haber vuelto y transformado a mi Dulcinea, sino que la transformaron y volvieron en una figura tan baja y tan fea como la de aquella aldeana y juntamente le quitaron lo que es tan suyo de las principales señoras, que es el buen olor, por andar siempre entre ámbares y entre flores. Porque te hago saber, Sancho, que cuando llegué a subir a Dulcinea sobre su hacanea, según tú dices, que a mí me pareció borrica, me dio un olor de ajos crudos, que me encalabrínó y atosigó el alma (II, 10, 651)

Pese a todo, locura y encantadores, don Quijote es capaz de formular con gran nitidez, y en varias ocasiones, lo que se podría denominar el principio de indeterminación de la realidad o de la variabilidad extrema,¹⁴ que se resume en dos axiomas complementarios: 1) las cosas son lo que uno percibe que son, y 2) cada uno goza de una percepción libre. Aunque el principio se reitera con la frecuente alusión a la labor de los encantadores, al hilo del trajinado yelmo de Mambrino don Quijote formula el principio de esta manera:

eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa. (I, 25, 260)

Ante una afirmación tan tajante del pleno relativismo en la percepción cabe preguntarse qué queda después de esta disolución de la realidad en la percepción individual. Y, quizá, la respuesta sea: la fantasía y la libertad.¹⁵ Pero conviene no olvidar que es don Quijote quien predica, y refuerza con su comportamiento, una libertad extrema, una libertad que está más allá de la de los pícaros: la libertad de los locos. No se trata, como se suele subrayar, de la libertad política o de conciencia, como ocurre en otras ocasiones,

¹⁴ Compárese con «el fundamental tema de la ‘realidad oscilante’, del perspectivismo cervantino, de la llamada ambigüedad del *Quijote*» (Rodríguez Puértolas, 52) en Américo Castro, 82-90.

¹⁵ Américo Castro insiste en las palabras de don Quijote y las relaciona con toda una corriente de pensamiento humanista: «Actitud crítica frente a lo real, gérmenes de subjetivismo, uso autónomo de la razón en lo profano y en lo sacro: a lo largo del siglo XVI tales ideas, incubadas durante el Renacimiento, hallaron reflejo en nuestra cultura, cuya culminación representa Cervantes» (87).

En un terreno más literario, Salinas explica lo siguiente: «Rigurosamente, es decir, Cervantes es el primero que bastante antes de Proust y de Joyce crea un personaje que no vive en el ambiente de los demás personajes, sino que vive en el suyo y que intenta a cada instante buscar ese equilibrio que casi nunca encuentra. Y a su vez el autor se coloca en una atmósfera que no es la del uno ni la del otro. Es decir, esa multiplicidad de ambiente, esto que Américo Castro llamó la realidad oscilante, esto justamente es eso que Spender encuentra como grandísima novedad en la novela moderna». (Salinas, *Ensayos de literatura hispánica. (Del Cantar de Mío Cid a García Lorca*, Madrid, Aguilar, 1958, 102; tomo la cita de Rodríguez Puértolas, 52).

Por último, sobre este conocido episodio, que tanta tinta ha hecho correr, escribe A. Redondo: «En el *Quijote* se elabora pues una poética nueva que supera el principio de autoridad, invierte las perspectivas, provoca la variedad de las miradas y hace triunfar la libertad de los personajes, revelando otra verdad del mundo. Gracias a la locura y a la parodia, una reflexión penetrante se está llevando a cabo, vinculada a las relaciones que existen entre el lenguaje y la verdad, entre el ser y el parecer [...]» («Parodia, lenguaje y verdad en el *Quijote*: el episodio del yelmo de Mambrino (I, 21 y I, 44-45)» [1993], *Otra manera de leer el Quijote*, 484).

o incluso de la mera libertad física,¹⁶ sino de un grado de libertad mayor.¹⁷ En el mismo capítulo, cuando habla de Dulcinea, don Quijote insiste en su libertad de percibir imaginativamente:

que no todos los poetas que alaban damas, debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen [...] sino que las más se las fingen, por dar sujeto a sus versos, y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo. Y así, bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta [...] Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y *píntola en mi imaginación como la deseo* [...] Y diga cada uno lo que quisiere; que si por esto fuere reprehendido de los ignorantes, no será castigado de los rigurosos. (I, 25, 267-8; la cursiva es mía)

La misma cuestión reaparece cuando don Quijote se encuentra con los Duques y se aborda el complejo tema de Dulcinea. El pasaje es muy conocido pero lo cito porque creo que apunala el argumento que estoy desarrollando:

—En eso hay mucho que decir —respondió don Quijote—. Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica, o no es fantástica; y éstas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo. Ni yo engendré ni parí a mi señora, puesto que *la contemplo como conviene que sea una dama* que contenga en sí las partes que puedan hacerla famosa en todas las del mundo... (II, 32, 829; la cursiva es mía)¹⁸

Don Quijote sabe que su forma de percibir entraña un considerable riesgo: se anulan las referencias y la posibilidad de quedar perdido en una percepción laberíntica es real:

porque es fácil a los encantadores tomar la figura que se les antoja, y habrán tomado la destos nuestros amigos, para darte a ti ocasión de que pienses lo que piensas y ponerte en un laberinto de imaginaciones, que no aciertes a salir dél, aunque tuvieses la soga de Teseo. (I, 48, 527)

¹⁶ «porque no hay en la tierra, conforme mi parecer, contento que se iguale a alcanzar la libertad perdida». (I, 40, 434)

¹⁷ Aunque en un contexto muy diferente, quizá sean útiles las palabras de Derrida en una entrevista de hace pocos meses: «Cuando pienso en la palabra libertad e interrogo la genealogía de donde viene, tengo la impresión de que la libertad es política, democracia libre. Pero a la vez quiero ser libre de una libertad que no sea sólo como ciudadano. Quiero ser libre al relacionarme, sin pasar por la libertad política; tener un pensamiento de libertad que no requiera hablar de libertad. Libertad en un poema, en un espacio literario, en una mirada, en la percepción. Libertad de vivir, percibir, disfrutar, antes de que esa libertad se transforme en un asunto político, de derecho». («Entrevista a Jacques Derrida [...]», 5).

¹⁸ La libertad de percepción permite a don Quijote reelaborar también otras percepciones no visuales: «Téntole luego la camisa, y, aunque ella era de arpillera, a él le pareció ser de finísimo y delgado cendal. Traía en las muñecas unas cuentas de vidrio; pero a él le dieron vislumbres de preciosas piedras orientales. Los cabellos, que en alguna manera tiraban a crines, él los marcó por hebras de lucidísimo oro de Arabia, cuyo resplandor al del mismo sol escurecía. Y el aliento, que sin duda alguna, olía a ensalada fiambre y trasnochada, a él le pareció que arrojaba de su boca un olor suave y aromático; y, finalmente, él la pintó en su imaginación de la misma traza y modo que lo había leído en sus libros de la otra princesa [...] Y era tanta la ceguedad del pobre hidalgo, que el tacto, ni el aliento, ni otras cosas que traía en sí la buena doncella, no le desengañaban, las cuales pudieran hacer vomitar a otro que no fuera arriero; antes le parecía que tenía entre sus brazos a la diosa de la hermosura». (I, 16, 159-60). Parece que el narrador toma aquí un partido decisivo sobre la locura de don Quijote resumida en el término «ceguedad» y que sus argumentos se refuerzan con este repaso de los sentidos, tan barroco por otra parte.

El contraste entre la libre o imaginativa percepción y la que comparten los demás o percepción intersubjetiva puede resolverse, a veces, y alcanzar una conclusión válida para todos. Por eso don Quijote afirma:

y ahora digo que es menester tocar las apariencias con la mano para dar lugar al engaño (II, 11, 656)

Resulta interesante comprobar que el tema se relaciona estrechamente con la, tan no por manida menos evidente, exaltación de la libertad y de la tolerancia. No se trata sólo de asentar la libre percepción, sino de aceptar la de los demás, por extraña que sea. Así, entre bromas, don Quijote aprende y defiende la tolerancia de la percepción, propia o ajena, que se puede confundir con la fantasía:

—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. Y no digo más. (II, 42, 895)

En el fondo, el tema de la percepción está muy relacionado con la lectura y el problema de la verdad y lo fingido, que han abordado las novelas de caballerías y los textos de los nuevos géneros del Renacimiento (el *Lazarillo* especialmente):¹⁹

¡Bendito sea el cielo!, que con esa historia, que vuesa merced dice que está impresa, de sus altas y verdaderas caballerías, se habrán puesto en olvido las innumerables de los fingidos caballeros andantes, de que estaba lleno el mundo, tan en daño de las buenas costumbres y tan en perjuicio y descrédito de las buenas historias.

— Hay mucho que decir —respondió don Quijote— en razón de si son fingidas, o no, las historias de los andantes caballeros.

— Pues ¿hay quien dude —respondió el Verde— que no son falsas tales historias?

— Yo lo dudo —respondió don Quijote—, y quédese esto aquí que si nuestra jornada dura, espero en Dios de dar a entender a vuesa merced que ha hecho mal en irse con la corriente de los que tienen por cierto que no son verdaderas. (II, 16, 691)

VESTIDOS Y DISFRACES

Si la percepción es libre, el disfraz, que es un medio para cambiar o transformar, aunque sea engañosamente, la realidad, introduce un principio de

¹⁹ «Es más fácil engañar al lector cuando se le quitan las defensas de la convención recibida [...] El modo prosaico suministra una alegoría ya confeccionada para expresar el dilema moral del hombre, quien tiene que vivir en un mundo donde los límites entre la verdad y la falsedad son imprecisos». (Wardropper, 242). Riley, por otro lado, recoge un conjunto fundamental de «polaridades» del *Quijote*: «[...] pero ello también se debe a su elección del tema central: las consecuencias del enloquecimiento de un hombre a causa de la excesiva lectura de libros de caballerías. De esto es fácil extraer todo un conjunto de polaridades conceptuales relacionadas: locura-cordura, ilusión-realidad, apariencia-verdad, ficción-hechos, arte-vida, poesía-historia, romance-novela, idealismo-realismo, teoría-práctica, mente-materia, espíritu-carne» (Riley, 165).

²⁰ «Entre la realidad y el molde caballeresco, introducen las cuñas del *artificio*, el *disfraz*, la *invención*, la *traza*, la *industria*, el encubrimiento barroco, y distorsionan aún más la percepción de Don Quijote». (Garrote, lxii)

voluntariedad ajena que perturba la libre percepción.²⁰ Ahora la percepción imaginativa queda suplantada (u orientada, si se busca menos violencia) en un sentido determinado. Aunque implica más cosas.²¹ Pero el vestido-disfraz funciona también como principio organizativo en la novela: los dos grandes marcos de episodios, los encuentros de la venta de Palomeque y la estancia en la corte de los Duques, en cada una de las dos partes, giran en torno a él. Las diferencias entre ambos marcos narrativos son evidentes y yo sólo me centraré en el segundo de ellos.²²

La larga estancia de don Quijote con los Duques se inicia casualmente con el encuentro del hidalgo y caballero andante con unos cazadores, cuando la luz del día se oscurece y todo lo inunda el verde, color omnipresente en toda la novela:²³

Sucedió, pues, que otro día, al poner del sol y salir de una selva, tendió don Quijote la vista por un verde prado, y en lo último dél vio gente, y llegándose cerca, conoció que eran cazadores de altanería. Llegóse más, y entre ellos vio una gallarda señora sobre un palafrén o hacanea blanquísima, adornada de guarniciones verdes y con sillón de plata. Venía la señora asimismo vestida de verde, tan bizarra y ricamente, que la misma bazarra venía transformada en ella. En la mano izquierda traía un azor, señal que dio a entender a don Quijote ser aquélla alguna gran señora, que debía serlo de todos aquellos cazadores, como era la verdad. (II, 30, 807—8)

La presentación de la duquesa obedece a las leyes cervantinas de la descripción inicial de los personajes, ya analizadas. El lector, también como en otras ocasiones, acompaña a don Quijote, a través de lo narrado, en la interpretación de los signos del sistema del vestido y de otros objetos o seres. La verdad de la nobleza de sus anfitriones se entreteje de inmediato con la representación, «real» también, de las imaginaciones de don Quijote: los duques se esfuerzan por trasladar las ensoñaciones del caballero al mundo de la percepción colectiva, corroborando así, y por primera vez tal y como reconoce el omnisciente narrador, en don Quijote que su imagen de caballero

²¹ La famosa onomástica vacilante o simplemente variada puede interpretarse también como un rasgo del cambio y de la transformación (Quijote, Quijano, etc; Caballero del Bosque, de la Selva, etc, — véanse los caps. 13 y 14 de la segunda parte —). Ello no contradice que su uso pueda apoyarse en la variedad de nombres de Roldán, como recuerda Martín de Riquer (I, 25, 258).

²² Sobre la venta de Palomeque y los muchos cabos sueltos que allí se anudan (el regreso de don Quijote y Sancho con el cura y el barbero; las historias de Luscinda y Cardenio, y Dorotea y Fernando; el reencuentro del cautivo — y el recuerdo de su historia — y su hermano; el discurrir de los amores de Clara), véase el trabajo de Luisa Fernanda Aguirre de Cárcer.

²³ ¿Encierra alguna clave la manifiesta pasión por el verde en la novela? En ocasiones el color parece conectarse con la caza, o se ofrece una explicación, más o menos burlona («Afligióse en extremo el buen señor, y diera él por tener un adarme de seda verde una onza de plata; digo seda verde porque las medias eran verdes» —II, 44, 911—), pero en otras la insistencia del narrador no parece estar justificada (véanse, como ejemplos, II, 25, 772; II, 41, 891). Sobre el color verde véase A. Redondo, «El personaje del Caballero del Verde Gabán» [1995], *Otra manera [...]*, 272 (entre interrogaciones, se sugiere también un posible valor simbólico: «¿Podría entonces ser también una señal de *esperanza* y de *renovación* el color verde del atuendo?», 288).

²⁴ Los problemas, por así decir, que don Quijote experimenta, en ocasiones, con su pública desnudez merecen un estudio más detenido. Véase, como ejemplo, II, 31, 816.

andante es percibida realmente por los demás:

Cuenta, pues, la historia, que antes que a la casa de placer o castillo llegasen, se adelantó el duque y dio orden a todos sus criados del modo que habían de tratar a don Quijote; el cual, como llegó con la duquesa a las puertas del castillo, al instante salieron dél dos lacayos o palafreneros, vestidos hasta en pies de unas ropas que llaman de levantar, de finísimo raso carmesí [...] y al entrar en un gran patio, llegaron dos hermosas doncellas y echaron sobre los hombros a don Quijote un gran manto de finísima escarlata, y en un instante se coronaron todos los corredores del patio de criados y criadas de aquellos señores, diciendo a grandes voces:

—¡Bien sea venido la flor y la nata de los caballeros andantes!

Y todos, o los más, derraman pomos de aguas olorosas sobre don Quijote y sobre los duques, de todo lo cual se admiraba don Quijote; y *aquél fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico*, viéndose tratar del mismo modo que él había leído se trataban los tales caballeros en los pasados siglos. (II, 31, 812-3; la cursiva es mía)

La forma o apariencia es un elemento esencial, no sólo en la corte de los duques, sino como refuerzo de la propia imagen que don Quijote tiene de sí. El caballero se despoja en la corte de los elementos guerreros para mostrar su otra faceta, igualmente necesaria:²⁴

Vistióse don Quijote, púsose su tahalí con su espada, echóse el mantón de escarlata a cuestras, púsose una montera de raso verde que las doncellas le dieron, y con este adorno salió a la gran sala... (II, 31, 816-7)

Don Quijote es consciente de la dualidad del caballero, en el campo o en la corte, y sólo acepta lo que le sirve para brillar en el papel que le corresponde en ese momento, pero la actitud de don Quijote, siempre alejada de la ambición, contrasta abiertamente con la de Sancho:

Diéronle a don Quijote un vestido de monte y a Sancho otro verde, de finísimo paño; pero don Quijote no se le quiso poner, diciendo que otro día había de volver al duro ejercicio de las armas y que no podía llevar consigo guardarropas ni reposterías. Sancho sí tomó el que le dieron, con intención de venderle en la primera ocasión que pudiese. (II, 34, 843)

Pero de toda la estancia en la corte de los Duques lo más importante es sin duda el engaño, materializado con frecuencia en el disfraz. Así la percepción distorsionada o propia de don Quijote alcanza una insospechada corroboración, al tiempo que los duques hacen gala de un agudo ingenio (que el narrador descalifica más adelante, por lo excesivo), y que a Cervantes le sirve además para subrayar que la existencia de los aspectos más extravagantes y llamativos de la caballería en el tiempo de don Quijote sólo tienen cabida en la parodia y en la burla, con lo que la novela parece estar remitiendo a su conocida y principal intención. Conviene no trasladar lo artificioso de las complejas aventuras que correrán don Quijote y Sancho en los espectáculos creados *ad hoc* a la descalificación que al propio narrador le merecen estas aventuras, pues las burlas de los duques cumplen una clara función en el texto al permitir que caballero, escudero y lector comprueben, bajo la per-

²⁴ En otro contexto, se recuerda así el papel del cortesano: «La ilusión que surge así presupone la habilidad de disfrazarse. El cortesano es un actor que representa papeles; disfruta fic-

cepción distinta de cada uno de ellos, que el mundo de los caballeros existe (aunque sea bajo la especie de la burla), con lo que Cervantes parodia otros episodios de los libros de caballerías en los que el caballero permanece cuasi-inactivo en alguna conocida Corte, al tiempo que Sancho palpa y rechaza las miserias del poder. Los episodios se relacionan con frecuencia con el disfraz, con el engaño y las posibilidades de la apariencia. Suelen recurrir, y así lo presenta el narrador, a una escenografía muy cuidada, en la que se mima la puesta en escena (la ropa, los gestos, los movimientos, la voz, etc). Es una representación, burlesca, tan detallada que don Quijote y Sancho tienen que confundirla con la realidad. Cervantes juega con los colores y sus contrastes, con las ropas largas... con un carnaval que todo lo invierte:²⁵

Con el temor les cogió el silencio, y un postillón que en traje de demonio les pasó por delante, tocando en vez de corneta un hueco y desmesurado cuerno, que un ronco y espantoso son despedía [...] A lo que respondió el correo con voz horrisona y desenfadada [...] Tirábanle cuatro perezosos bueyes, todos cubiertos de paramentos negros; en cada cuerno traían atada y encendida una grande hacha de cera, y encima del carro venía hecho un asiento alto, sobre el cual venía sentado un venerable viejo, con una barba más blanca que la misma nieve, y tan luenga, que le pasaba de la cintura; su vestidura era una ropa larga de negro bocací, que por venir el carro lleno de infinitas luces, se podía bien divisar y discernir todo lo que en él venía. Guiábanle dos feos demonios vestidos del mismo bocací, con tan feos rostros, que Sancho, habiéndolos visto una vez, cerró los ojos para no verlos otra. Llegando, pues, el carro a igualar al puesto, se levantó de su asiento el viejo venerable, y puesto en pie, dando una gran voz, dijo... (II, 34, 847 y 849)

Se suceden los episodios del mismo cariz en los que el narrador experimenta una fiebre descriptiva que se corresponde con el empeño que los duques han puesto en escenificar fantasías caballerescas en las que colabora un elevado número de sirvientes, hasta el punto de convertir la vida en la corte en una representación, de modo similar, aunque con menos aparato y efecto (en líneas generales) a lo que ocurrirá en la ínsula, donde la representación, inicialmente instalada en el palacio del gobernador, invade después la propia realidad acogiendo en su seno a los espectadores que por no conocer la broma toman lo fingido por lo real:

Era el carro dos veces, y aun tres, mayor que los pasados, y los lados, y encima dél, ocupaban doce otros disciplinantes albos como la nieve, todos con sus hachas encendidas, vista que admiraba y espantaba juntamente; y en un levantado trono venía sentada una ninfa, vestida de mil velos de tela de plata, brillando por todos ellos infinitas hojas de argentería de oro, que la hacían, si no rica, a lo menos vistosamente vestida. Traía el rostro cubierto con un transparente y delicado cendal, de modo que, sin impedirlo sus lizos, por entre ellos se descubría un hermosísimo rostro de doncella [...] Junto a ella venía una figura vestida de una ropa de las que llaman rozagantes, hasta los pies, cubierta la cabeza con un velo negro; pero al punto que llegó el carro a estar frente a frente de los duques y de don Quijote, cesó la música de las chirimías, y luego la de las

cionalizando su existencia, es decir, practicando un autocontrol independiente. La consecuencia de este proceso es una actitud de ironía disimuladora» (Plett, 436).

²⁶ Merece la pena leer todo el pasaje y gozar de las descripciones de los vestidos, siempre negros, de los estafalarios personajes.

arpas y laúdes que en el carro sonaban; y levantándose en pie la figura de la ropa, la apartó a entrambos lados, y quitándose el velo del rostro, descubrió patentemente ser la misma figura de la muerte, descarnada y fea, de que don Quijote recibió pesadumbre, y Sancho miedo, y los duques hicieron algún sentimiento temeroso. Alzada y puesta en pie esta muerte viva, con voz algo dormida y con lengua no muy despierta, comenzó a decir desta manera: [...] (II, 35, 851-2)

En la descripción el narrador debe proporcionar pistas a los lectores para la correcta interpretación del episodio, burlándose con repeticiones ridículas, aumentando los tamaños, etc, aunque se ve obligado a reconocer que la burla es creíble, pese a todo, no sólo para don Quijote y Sancho:

Y estando todos así suspensos, vieron entrar por el jardín adelante dos hombres vestidos de luto [...] Movía el paso al son de los tambores con mucha gravedad y reposo. En fin, su grandeza, su contoneo, su negrura y su acompañamiento *pudiera y pudo suspender a todos aquellos que sin conocerle le miraron*. (II, 36, 863; la cursiva es mía)²⁶

La burla del narrador se incrementa a medida que los episodios de disfraz se repiten.²⁷

El disfraz funciona como un elemento privilegiado del propósito de los duques de engañar a don Quijote con esa forma peculiar de mostrarle que está en lo cierto al pensar que los episodios caballerescos son reales. En estos casos el disfraz es una coacción de la libertad de percepción, al mismo tiempo que sirve también como enredo, de modo similar a lo que ocurre en la comedia, y como una peligrosa inversión o trastrueque de la realidad.

Cervantes utiliza también las ropas extrañas y los colores como un fácil recurso para provocar la comicidad, aunque con frecuencia es el verde el que inunda la escena sin ninguna motivación aparente. Los vestidos son repetidamente talares lo que suele ser un indicio de disfraz:

Púsose en pie sobre la cama, envuelto de arriba abajo en una colcha de raso amarillo, una galocha en la cabeza, y el rostro y los bigotes vendados: el rostro por los arañes; los bigotes, porque no se le desmayasen y cayesen, en el cual traje parecía la más extraordinaria fantasma que se pudiera pensar.

Clavó lo ojos en la puerta, y [...] vio entrar a una reverendísima dueña con unas tocas repulgadas y luengas, tanto que la cubrían y enmantaban desde los pies a la

²⁷ «Detrás de los tristes músicos comenzaron a entrar por el jardín adelante hasta cantidad de doce dueñas, repartidas en dos hileras, todas vestidas de unos monjiles anchos, al parecer, de anascote batanado, con unas tocas blancas de delgado canequí, tan luengas, que sólo el ribete monjil descubrían. Tras ellas venía la condesa Trifaldi, a quien traía de la mano el escudero Trifaldín de la Blanca Barba, vestida de finísima y negra bayeta por frisar, que a venir frisada, desubriera cada grano del grandor de un garbanzo de los buenos de Martos. La cola, o falda, o como llamarla quisieren, era de tres puntas, las cuales se sustentaban en las manos de tres pajes, asimesmo vestidos de luto, haciendo una vistosa 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* [...] Venían las doce dueñas y la señora a paso de procesión, cubiertos los rostros con unos velos negros y no transparentes como el de Trifaldín, sino tan apretados, que ninguna cosa traslucían». (II, 38, 868-9)

²⁸ «y levantándose en pie, se puso chinelas, por la humedad del suelo, y sin ponerse sobrerropa de levantar, ni cosa que se pareciese [...] Y al momento le trujeron dos paveses, que

cabeza. Entre los dedos de la mano izquierda traía una media vela encendida, y con la derecha se hacía sombra, porque no le diese la luz en los ojos, a quien cubrían unos muy grandes antojos. Venía pisando quedito, y movía los pies blandamente.

Miróla don Quijote desde su atalaya, y cuando vio su adeliño y notó su silencio, pensó que alguna bruja o maga venía en aquel traje a hacer en él alguna mala fechoría, y comenzó a santiguarse con mucha priesa. Fuese llegando la visión [...] y si él quedó medroso en ver tal figura, ella quedó espantada en ver la suya, porque así como le vio tan alto y tan amarillo, con la colcha y con las vendas que le desfiguraban, dio una gran voz [...] (II, 48, 938-9)

Sancho también experimenta las incomodidades del disfraz impuesto, por mor del efecto cómico.²⁸

Junto a la representación burlesco-caballeresca hay otra línea relacionada con el vestido en los capítulos de los duques: el del correcto vestido del gobernador. Se contraponen las visiones de Sancho, el duque y don Quijote, sobre la necesidad o no del poder transformador del vestido y en qué medida debe usarse. El comentario del duque se desliza en seguida por la pendiente burlesca, pero la primera parte recoge la enorme importancia del vestido en el orden social:

— Vístanme —dijo Sancho— como quisieren; que de cualquier manera que vaya vestido seré Sancho Panza.

— Así es verdad —dijo el duque—, pero 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. Vos, Sancho, iréis vestido parte de letrado y parte de capitán, porque en la ínsula que os doy tanto son menester las armas como las letras; y las letras como las armas. (II, 42, 896-7)²⁹

Poco después don Quijote vuelve sobre el tema y revela que los intereses y consejos del hidalgo van mucho más allá de la mera apariencia:

No andes, Sancho, desceñido y flojo; que el vestido descompuesto da indicios de ánimo desmazelado, si ya la descompostura y flojedad no cae debajo de socarronería, como se juzgó en la de Julio César. Toma con discreción el pulso a lo que pudiere valer tu oficio, y si sufriere que des librea a tus criados, dásela honesta y provechosa más que vistosa y bizarra, y repártela entre tus criados y los pobres: quiero decir que si has de vestir seis pajes, viste tres y otros tres pobres, y así tendrás pajes para el ciejo y para el suelo; y este nuevo modo de dar librea no la alcanzan los vanagloriosos [...] Tu vestido será calza entera, ropilla larga, herreruelo un poco más largo; greguescos, ni por pienso; que no les está bien ni a los caballeros ni a los gobernadores (II, 43, 901 y 903).

Que el vestido es importante, también para don Quijote, se manifiesta en la insistencia con que le recuerda a Sancho (incluso por carta) cómo debe vestir:

venían proveídos dellos, y 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, 985)

²⁹ En la ínsula Sancho es el rey del Carnaval «y va vestido de manera abigarrada, semejante a uno de esos locos de las fiestas de Antruejo» (Redondo, 1989: 95-6).

³⁰ Sevilla y Rey, en nota (II, 1095), utilizan el romancero como fuente de que «a las ramerías se las castigaba y exponía a la vergüenza cortándoles las faldas» por el citado lugar. Más tarde

Vístete bien; que un palo compuesto no parece palo. No digo que traigas dijes ni galas, ni que siendo juez te vistas como soldado, sino que te adornes con el hábito que tu oficio requiere, con tal que sea limpio y bien compuesto. (II, 51, 971)

Pese a tantas y tan buenas recomendaciones, el efecto del aspecto de Sancho recuerda al que causa don Quijote:

El traje, las barbas, la gordura y pequeñez del nuevo gobernador *tenía admirada a toda la gente que el busilis del cuento no sabía*. (II, 45, 917; la cursiva es mía)

El vestido de Sancho constituye un subtema propio, al relacionarse con la baja clase social a la que pertenece su familia. Cuando un paje lleva a Teresa Panza una carta de su augusto esposo, la Panza es descrita con brevedad, y el narrador, de modo muy significativo, presta más atención a su ropa (a la que coloca en primer lugar en la descripción), que a su edad y aspecto físico. Cervantes utiliza la ropa de la Panza como elemento burlesco al unirlo a una conocida cita del romancero y de la épica:³⁰

A cuyas voces salió Teresa Panza, su madre, hilando un copo de estopa, con una saya parda. Parecía, según era de corta, que se la habían cortado por vergonzoso lugar, con un corpezuelo asimismo pardo y una camisa de pechos (II, 50, 960)

El rechazo de Sancho de su incómoda vida como gobernador pronto se plasma en el conocido discurso sobre la libertad (II, 53, 988), al que sigue el episodio sobre la libertad de Ricote (II, 54, 995 y ss.) y los comentarios en torno a lo mismo de don Quijote (II, 58, 1015). El abandono de la esfera de distorsión de los duques provoca la recuperación del mundo «real» en donde los vestidos también recuperan sus funciones: ocultación y protección (Ricote, II, 54, 992; el bandolero, II, 60, 1050), la información previa («dos hermosísimas pastoras; a lo menos, vestidas como pastoras»; II, 58, 1021), la manifestación del decoro o de su falta («¿Mujer, y cristiana, y en tal traje, y en tales pasos?», II, 63, 1073), etc, y, desde luego, las referencias al vestido también sirven para subrayar la sorpresa que provoca la mera visión de don Quijote, aunque sea sin armar o incluso en traje de «rúa».³¹ Que su paso por las tierras de los duques, en el camino de retorno, se tiña de disfraces me parece muy significativo (II, 69 y 70), y mucho más la descalificación, prudentemente colocada en la pluma de Benengeli.³²

Teresa Panza vuelve a aparecer «desgreñada y medio desnuda» (II, 73, 1128).

³¹ «Lo primero que hizo fue hacer desarmar a don Quijote y sacarle a vistas con aquel su estrecho y acamuzado vestido —como ya otras veces le hemos descrito y pintado— y a un balcón que salía a una calle de las más principales de la ciudad, a vista de las gentes y de los muchachos, que como a mona le miraban» (II, 62, 1053-4). «Aquella tarde sacaron a pasear a don Quijote, no armado, sino de rúa, vestido un baladrán de paño leonado, que pudiera hacer sudar en aquel tiempo al mismo yelo [...] Era cosa de ver la figura de don Quijote, largo, tendido, flaco, amarillo, estrecho en el vestido, desairado, y sobre todo, no nada ligero». (II, 62, 1056 y 1058)

³² «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, 1110)

³³ Véase la descripción del hermano, «la disfrazada doncella», en II, 51, 969. Véase también el episodio de don Gregorio, que «queda en hábito de mujer entre mujeres, con manifiesto

Pero la constante alusión a los vestidos y a los colores de la ropa en la novela parece encubrir un extraordinario placer en el narrador o en los lectores. En los personajes más elevados socialmente el vestido declara significativamente su *status*, al tiempo que la pobreza puede revelar, como ya he indicado con Teresa Panza, un origen humilde. Pero, desde el punto de vista narrativo hay pasajes en los que la descripción minuciosa se revela superflua para la historia misma y obliga a suponer un especial gusto de los lectores por el detalle:

— Señor gobernador, este que parece hombre no lo es, sino mujer, y no fea, que viene vestida en hábito de hombre.

Llegáronle a los ojos dos o tres lanternas, a cuyas luces descubrieron un rostro de una mujer, al parecer, de diez y seis o pocos más años, recogidos los cabellos con una redecilla de oro y seda verde, hermosa como mil perlas. Miráronla de arriba abajo, y vieron que venía con unas medias de seda encarnada, con ligas de tafetán blanco y rapacejos de oro y aljófara; los greguescos eran verdes, de tela de oro, y una saltaembarca o ropilla de lo mismo, suelta, debajo de la cual traía un jubón de tela finísima de oro y blanco, y los zapatos eran blancos y de hombre. (II, 49, 953)

Lo que en el texto se califica de «rapacería» incluye un episodio de cambio de vestido entre hermanos, entre hombre y mujer, que se aviene mal con la tradicional explicación de la mujer vestida de hombre. La doncella explica así lo ocurrido, con ciertos toques quizá maliciosos sobre lo bien que les viene a cada uno de los hermanos la ropa del otro:

No es otra mi desgracia, ni mi infortunio es otro sino que yo rogué a mi hermano que me vistiese en hábitos de hombre con uno de sus vestidos y me sacase una noche a ver todo el pueblo, cuando nuestro padre durmiese; él, importunado de mis ruegos, condescendió con mi deseo, y, poniéndome este vestido, y él vistiéndose de otro mío, que le está como nacido, porque él no tiene pelo de barba y no parece sino una doncella hermosísima, esta noche [...] (II, 49, 956)³³

El contenido sexual puede desvirtuar, o explicar, la importancia de la descripción de la ropa, pero en esta otra cita de nuevo el narrador manifiesta una imaginación colorista y detallada que no parece proporcionar al lector actual toda la información que guarda:

cuando sintieron a sus espaldas un ruido como de tropel de caballos, y no era sino uno solo, sobre el cual venía a toda furia un mancebo, al parecer de hasta veinte años, vestido de damasco verde, con pasamanos de oro, greguescos y saltaembarca, con sombrero terciado, a la valona, botas enceradas y justas, espuelas, daga y espada doradas, una escopeta pequeña en las manos y dos pistolas a los lados (II, 60, 1041).

«TAN AJENO DE VOS MISMO CUAL LO MUESTRA VUESTRO TRAJE Y PERSONA»

peligro de perderse» (II, 63, 1074): «y aunque don Gregorio, cuando le sacaron de Argel fue con hábitos de mujer, en el barco los trocó por los de un cautivo que salió consigo; pero en cualquiera que viniera mostrara ser persona para ser codiciada, servida y estimada, porque era hermosa sobremañera, y la edad, al parecer, de diez y siete o diez y ocho años» (II, 65, 1084).

³⁴ Véase el rápido comentario de Monique Joly (1994) a una escena de *La española inglesa*.

³⁵ Cervantes resalta también la importancia del vestido en las celebraciones (en las bodas de

(I, 24, 245)

Los vestidos comunicaban a los contemporáneos de Cervantes una gran cantidad de información (la primera impresión, el *status* social, la procedencia, etc). Probablemente no se han valorado de forma suficiente las numerosas situaciones que en el *Quijote* giran en torno del vestido o del disfraz, a pesar de que es conocido el enorme valor expresivo-simbólico del vestido en la Edad Media y en los Siglos de Oro.³⁴ En el *Quijote*, además, la importancia vestido-disfraz se conecta con uno de los temas centrales de la novela: la interrelación entre el mundo real y el mundo de las apariencias. El vestido-disfraz es realmente un *leitmotiv* de todo el texto que Cervantes maneja con una extraordinaria polivalencia: como recurso cómico, como *descriptio*,³⁵ como nudo argumental, como suspensión, como crítica de lo externo (con cierta deuda con el erasmismo —si se admite su presencia en el texto— pero también con la sátira y la burla en general), etc. De hecho, en la novela, parece trazarse un sistema semiológico del vestido ordenado en torno a estos dos ejes: vestido (civilidad, variedad, escala social) / desnudez (salvajismo, monotonía).³⁶

En don Quijote el vestido (que los demás ven como disfraz) es un elemento esencial de su ser exterior, al lado de su habla arcaica. Los encantadores transforman la realidad de manera sorprendente, y don Quijote encuentra en los vestidos-disfraces testimonios suficientes de grandes y mágicas aventuras. Pero los personajes juegan también con la importancia que el vestido impone en la percepción de la realidad y mediante los vestidos-disfraces no sólo provocan en don Quijote determinadas respuestas sino que aproximan, burlescamente, la novela a un libro de caballerías y hacen, al mismo tiempo, avanzar la narración por un complejo mundo que bordea lo mágico y lo grotesco. Con este recurso Cervantes desarrolla el principio de indeterminación de la realidad o de la variabilidad extrema: las cosas no son lo que uno percibe, y cada uno las percibe de forma subjetiva. El disfraz ayuda a cambiar o a transformar la realidad pero introduce un principio de voluntariedad ajena que perturba la libre percepción. El disfraz orienta esa libertad en el sentido deseado por el narrador o los personajes.

En cada una de las dos partes hay un gran marco que recoge multitud de episodios, y en ambos el vestido-disfraz juega un papel determinante. El largo episodio de la venta de Palomeque ata numerosos nudos argumentales que confluyen en ese extraordinario espacio cerrado y condiciona de forma decisiva la narración de la primera parte. El análisis de los diversos personajes que allí se juntan así como el estudio detenido de sus vestidos-disfraces permite valorar la técnica narrativa de Cervantes, ahondar en la sociedad del

Camacho, II, 21 y 22), aunque también puede tener un sentido simbólico (II, 21, 736).

³⁶ «[...] el vestido traduce el paso de la Natura a la Cultura, o sea que es señal perceptible de la incorporación social y, más allá, de la integración en una categoría particular» (Redondo, 1998: 44).

³⁷ «Una constatación del éxito de Cervantes en su intento de reflejar la vida con un libro tan poco dogmático es que la gente haya estado dispuesta a encontrar en él las respuestas que deseaba

siglo XVII y perfilar el carácter de don Quijote. La larga estancia de don Quijote y Sancho en el palacio de los Duques, en la segunda parte, está rodeada de misteriosos episodios en los que el disfraz es un recurso determinante. Además Cervantes subraya la importancia de los vestidos desde el primer encuentro de la pareja protagonista y los Duques.

La importancia del vestido-disfraz en el *Quijote* ¿se podría interpretar como una burla cervantina de la sociedad ritual del vestido? ¿Se criticaría así el aserto de que el hábito hace al monje? ¿Se discutiría de este modo que lo exterior refleje lo interior? ¿Cabría ver en todo ello una influencia de Erasmo o más bien habría que reconducir la interpretación hacia lo que será después uno de los temas predilectos de Quevedo: la crítica del aparentar sin ser?³⁷ La sociedad estamental de los Siglos de Oro, que arrastra una herencia medieval mientras avanza hacia el mundo capitalista, acoge en su seno una nueva división, la que separa a los cristianos viejos de los cristianos nuevos, pero, aparentemente, ambos grupos no se distinguirían por el vestido. Cervantes, en el *Quijote*, arroja a su protagonista al uso medieval y al mismo tiempo describe las ropas de moros y moriscos, las costumbres de los demás personajes en cuanto al vestido, se interesa por calidades, colores, interpretaciones del decoro (el cura no se vestirá de mujer en la venta de Palomeque), etc, lo que constituye el reflejo de todo un complejo sistema de significación que Cervantes cuida bien de retratar. Hoy el vestido ha perdido varias de sus funciones más tradicionales y el lector tiende a no valorar esa rica fuente de significación que esconde (o muestra), en Cervantes, una visión irónica y crítica y también una fuente de materia narrativa, literaria o compositiva de excepcional interés.

BIBLIOGRAFÍA

encontrar». (Riley, 166)

- Aguirre de Cárcer, Luisa Fernanda. «Vestido y disfraz como recurso narrativo y argumental en el *Quijote*. La cuestión morisca», *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Cala Galdana, Menorca, 20-25 de octubre de 1997)* Palma de Mallorca, UIB, 1998, pp. 363-374.
- Castro, Américo. *El pensamiento de Cervantes*, nueva ed. ampliada y con notas del autor y de Julio Rodríguez-Puértolas [1972], Barcelona-Madrid, Noguer, 1980.
- El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed., intr. y notas de Martín de Riquer, 6^a ed., Barcelona, Planeta, 1987.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, ed., intr. y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1996, 2 vols.
- Cervantes, Miguel de. *Quijote versus Sancho. Dos visiones del mundo*, ed. de Gaspar Garrote Bernal, Madrid, Temas de Hoy, 1995.
- «Entrevista a Jacques Derrida: 'El pensamiento es un alma cuyo cuerpo es la lengua'», *Residencia* 2 (1997), 5.
- Joly, Monique. «Sémiologie du vêtement et interprétation de texte», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, II-1 (1977), 54-64.
- Joly, Monique., «Dos notas al margen de *El amante liberal* y *La española inglesa*», en Francis Cerdan (ed.), *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1994, II, 591-94.
- Plett, Heinrich F. «Lugar y función del estilo en la poética renacentista», en James Murphy (ed.), *La elocuencia en el Renacimiento* [1983], Madrid, Visor, 1998.
- Redondo, Augustin. «El *Quijote* y la tradición carnavalesca», *Anthropos*, 98/99 (1989), 93-98.
- Redondo, Augustin. *Otra manera de leer el Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*, 2^a ed., Madrid, Castalia, 1998.
- Riley, Edward C. *Introducción al Quijote*, Barcelona, Crítica, 1990.
- Rodríguez Puértolas, Julio. «Cervantes visto por Américo Castro», *Anthropos*, 98/99 (1989), 50-55.
- Wardropper, Bruce W. «*Don Quijote*: ¿ficción o historia?» [1965], en George Haley (ed.) *El Quijote de Cervantes*, Madrid, Taurus, 1980, 237-252.

Personajes y episodios

CARDENIO, HOMBRE ATÍPICO

Antonio Barbagallo
Stonehill College

¡Pobre Cardenio! Todo lo que habrá sufrido, y como si fuera poca la angustia de sentirse traicionado, —aunque, como es sabido, la historia tuvo un final feliz—, la gente habla mal de él. Las malas lenguas escupen sus calumnias a diestras y siniestras sin pensarlo dos veces y sin rastro de remordimiento. Han sido estos muchos ataques a la hombría y al valor de Cardenio por parte de nuestros compañeros, los críticos modernos (¿modernos?), que me han llevado a una lectura más atenta del episodio de Sierra Morena y a tratar de profundizar y comprender el carácter de Cardenio y el porqué de su comportamiento. Me parecía, desde un principio, y después de varias lecturas del *Quijote* que los ataques eran exagerados, infundados, a veces casi «personales», como si este personaje, tan central en la Primera Parte de la novela, hubiese recibido una gran recompensa injustamente y a costa de nosotros mismos, como si hubiese traicionado la legendaria hombría del macho ibérico.

Podemos, y quizás debemos discrepar en este oficio, pero siempre y cuando nos basemos en una lectura atenta, objetiva al grado máximo, y libre de malicia o falseantes prejuicios. No digo con esto que los comentaristas que se han ocupado de la historia de Cardenio y Luscinda, de forma intencionada y con ganas de tergiversar y falsear el significado del episodio, hayan cometido alguna falta imperdonable, pero no me explico cómo tantos de estos ilustres colegas, salvo uno o dos (los que se salvan son los menos ilustres), no hacen mucho más que repetir lo que escribió el primero (cronológicamente hablando), sin aportar pruebas, sin citar el texto —que en fin de cuentas lo es todo— para justificar su interpretación. No quiero, a pesar de esto, basar mi estudio sobre lo que han dicho los demás, ni entablar una discusión (en el sentido español de la palabra) con gente que por otra parte admiro inmensamente. Algunos de ellos, pasados a mejor vida, no podrían siquiera contestar a mis palabras. En honor a la verdad, y debido a que el *Quijote* es un camino tan trillado, me veo simplemente obligado a citar algunos de sus comentarios, y llegar a un asentimiento o a un disentimiento. Si he abierto este preámbulo hablando de calumnias es porque en mi relectura de toda esta fascinante y entretenida historia he descubierto que mis sospechas no son infundadas. Es cierto que, aunque en algunos casos los comentaristas tienen razón en decir lo que dicen, en lo que verdaderamente es la cuestión «cardeniana», en lo que dibuja el carácter de Cardenio, se equivocan o quieren equivocarse quién sabe por qué.

De cualquier manera, al analizar un episodio o un personaje del amplísimo espectro cervantino, lo que más importa, lo que más debería interesar es la ciclópea capacidad que el autor despliega en la creación y representación de la vastísima gama de sentimientos, estados anímicos y caracteres de la especie humana. Así como en la obra de algunos novelistas se entrevé el conocimiento que el autor tiene de botánica o de medicina (Baroja), en toda la obra cervantina, y en particular en el *Quijote* se adivina que el manco de Lepanto está preñado, saturado de mundo, de humanidad y de inteligencia. Es esta capacidad de creación, de representación o de expresión que nos deja —o debería dejarnos— llenos de asombro y de pasmo. Si existe un personaje tan complejo como Cardenio es porque Cervantes lo ha creado, porque Cervantes ha reconocido que existe o debería existir un hombre que no es el bruto de las cavernas, quizás un hombre atípico. Ya veremos cómo este joven resultará ser una personalidad compleja y atípica, o, en definitiva, menos simple de cuanto nos lo ha pintado la crítica hasta ahora. Y si la crítica lo ha tan simple y fácilmente pintado de cobarde, pusilánime, tímido y hasta feminoide (Madariaga, Rosales, Márquez Villanueva, Pabón Núñez, Vallejo Nágera) es porque así es como puede parecer a primera vista, especialmente como consecuencia de una lectura superficial o descuidada. Cuando descubramos a otro Cardenio, al que yo quiero y trataré de descubrir, no sólo él, sino toda su historia nos resultarán incluso más interesantes.

La historia de Cardenio es la de un joven hidalgo a quien el amigo, según Vallejo Nágera, «le birla la novia» (49), y quien aparentemente no hace nada para impedirse lo para vengarse. Como consecuencia de esta traición, el pobre Cardenio acaba en las entrañas de Sierra Morena enloquecido y casi desnudo, donde nosotros lo encontramos por primera vez. Empezamos a tener conocimiento de lo que ocurre y de quién puede ser el dueño de la maleta y del cojín encontrados por don Quijote y Sancho, por medio del soneto y de la carta que estaban en el librito que sacaron de la maleta. A pesar de que hay tres narradores vivos y presentes de la historia de Cardenio —es decir, el mismo Cardenio, el cabrero y Dorotea— es sólo mediante la narración de Cardenio que comenzamos a enterarnos de lo que ocurrió antes de su llegada a la sierra y del motivo de su huida a ella. El relato se hará más completo para el lector un poco más tarde, cuando el mismo Cardenio cuenta sus desgracias al cura y al barbero, ya que antes, la interrupción de don Quijote había hecho que Cardenio dejara de contar —como ya lo había avisado—. Aunque el relato del cabrero es anterior al de Cardenio, sólo informa sobre el comportamiento del «mancebo de gentil talle y apostura» (I, XXIII, 1314) a partir de su llegada a Sierra Morena, y por tanto no puede aportar otra perspectiva que sea útil a la reconstrucción de los hechos ni a la construcción de la personalidad verdadera del joven enloquecido. Cardenio, según nos dice el cabrero, no les había contado mucho (a él y a sus compañeros), sólo que no se maravillaran «de verle andar de aquella suerte, porque así le convenía para cumplir cierta penitencia, que por sus muchos pecados le había sido impuesta». (I, XXIII, 1314) Por sus actos de locura y por los gritos y razones, «que todas se encaminaban a decir mal de aquel Fernando y a tacharle de traidor y fermentido» (I, XXIII, 1315), conjeturaron «que la locura le venía a tiempos, y que alguno que se llamaba Fernando le debía de haber hecho alguna mala

obra, tan pesada cuanto lo mostraba el término a que le había conducido». (I, XXIII, 1315) Todo esto, repito, no nos aclara nada del porqué y del cómo el joven hidalgo llegó a este extremo. El relato de Dorotea, a su vez, sólo aportará un detalle, importantísimo para que Cardenio recobre esperanza y cordura. Dorotea, hermosísima criatura, la poco comprendida (a su favor) y mal interpretada semi-diosa, no nos cuenta nada del pasado del joven caballero que a ratos pierde el juicio, que nos facilite una correcta interpretación de su personalidad. La carta encontrada en la maleta y leída en voz alta por don Quijote, resultará ser, como veremos, un dato revelador para la comprensión del carácter de Cardenio. ¿Hacía falta insertar el soneto y la carta, si no tuvieran por lo menos «algo» de importancia en esta historia? Creo que la crítica opina que no, ya que ningún comentarista siquiera hace mención de este hallazgo. Me inclino a pensar que hay gente que se salta la lectura de estos «detallitos», pero, a estas alturas en la crítica cervantina, resulta nada menos que descabellado pensar que hay párrafos, oraciones, frases, palabras, o sílabas superfluas en la obra de Cervantes. El estudio *semiótico* que don Quijote, con la ayuda de Sancho, hace del hallazgo, le conducirá a una conclusión: «Con gran deseo quedó el Caballero de la Triste Figura de saber quién fuese el dueño de la maleta, conjeturando por el soneto y carta, por el dinero en oro y por las tan buenas camisas, que habían de ser de algún principal enamorado, a quien desdenes y malos tratamientos de su dama debían de haber conducido a algún desesperado término». (I, XXIII, 1312) Pero, ¿de qué sirve todo este gasto de tinta cervantina, si poco más adelante el mismo Cardenio nos relatará su historia personalmente? Pues, de momento para infundir curiosidad y deseos de profundos ulteriores conocimientos en don Quijote, y luego para que nadie dude de las palabras de Cardenio cuando nos cuente (a don Quijote y Sancho y a nosotros) quién es y lo que le ha ocurrido.

La calidad de la maleta, del cojín y de las camisas junto a los más de cien escudos de oro son evidencia de que el dueño de estas cosas goza de cierta categoría social, y la calidad del soneto junto al estilo de la prosa son testimonio de que el que escribió posee un grado de cultura bastante elevado. «[...] a fe de que debe ser razonable poeta, o yo sé poco del arte» (I, XXIII, 1312) dice don Quijote del autor de estos escritos. Sin embargo, y a pesar de todo, esta carta le revela muy poco a don Quijote, y de momento a nosotros también. La oración final, que no quiero citar ahora y que representa uno de los mayores pilares de mi tesis, es bastante oscura incluso después de haber leído todo el episodio de Sierra Morena y el desenlace en la venta, y parece que para los críticos que han escrito sobre Cardenio y que *no* se han saltado la carta, dicha oración es tan densamente oscura que se la han pasado por alto y no han intentado hacer ninguna interpretación. Que esta carta es enigmática para don Quijote no es conjetura nuestra, nos lo dice él mismo: «Acabando de leer la carta, dijo Don Quijote: —Menos por ésta que por los versos se puede sacar más de que quien la escribió es algún desdenado amante.» (I, XXIII, 1312)

Dejemos la carta, y vamos ya a los hechos contados por el mismo protagonista. Conociendo el desenlace y la contribución que hace Dorotea a la narración de los acontecimientos —aunque ella nunca fue testigo de lo que

ocurrió entre don Fernando y Luscinda—, no tenemos por qué albergar dudas sobre la veracidad de la palabra de Cardenio. Lo que a gritos dice cuando le sobreviene el «accidente» de la locura, no es, después de todo, más que una corroboración irracional de lo que cuenta racional y pausadamente.

Una de las primeras cosas que, incluso en tono burlesco, critican los comentaristas, es la timidez de Cardenio,¹ y basan sus declaraciones sobre razonamientos infundados. Se refieren a la relación «epistolar» que Cardenio y Luscinda mantenían, como a una tímida y pueril falta de espíritu, de deseo y de voluntad por parte de él, ya que él, por timidez, quería evitar que se produjera el encuentro personal, el *cara a cara* con su amada, pero dejan de ver (¿lectura poco atenta?), o dejan de mencionar, que Cardenio había sido forzado a obrar de esta manera a causa de la actitud del padre de Luscinda. Además, no hay nada de extraordinario ni de raro, en la literatura universal de todos los tiempos ni en la vida real, con que exista un carteo entre amantes. Las palabras de Cardenio son bastante aclaratorias: «A esta Luscinda amé, quise y adoré desde mis tiernos y primeros años [...] Sabían nuestros padres nuestros intentos [...]». (I, XXIV, 1317) La exagerada timidez habría dado origen a un amor secreto y callado, unilateral digamos, pero es evidente que no lo es para Luscinda ni para las familias, ya que de la siguiente explicación que da Cardenio se deduce que de jovencito o había tenido acceso a la casa de la hermosa Luscinda donde había sido explícito con ella, o había sido explícito con ella fuera de la casa pero en muchas ocasiones: «Creció la edad, y con ella, el amor de entrambos, que al padre de Luscinda le pareció que, por buenos respetos, estaba obligado a negarme la entrada de su casa [...] Y fue esta negación añadir llama a llama y deseo a deseo; porque, aunque pusieron silencio a las lenguas, no le pudieron poner a las plumas, las cuales, con más libertad que las lenguas, suelen dar a entender a quien quieren lo que en el alma está encerrado; que muchas veces la presencia de la cosa amada turba y enmudece la intención más determinada y la lengua más atrevida». (I, XXIV, 1317) Esta turbación y este enmudecimiento de que habla Cardenio no significa que le sea más fácil escribir que hablar o que prefiera escribir porque es tímido y vergonzoso, sino que con la escritura se pueden decir mil cosas «meditadas» y no sólo las efusivas, con la escritura se puede decir lo que se podrá decir en persona más adelante cuando la pareja haya perdido el rubor, el freno causado por falta de una total y completa intimidad. Esto se puede entender aún más acordándonos de que estamos tratando de una sociedad (la española, tridentina del XVII) cuyos códigos morales difieren sustancialmente de los nuestros. Es más, Cardenio no está necesariamente hablando de sí mismo o sólo de sí mismo en relación al freno o enmudecimiento. Puede estar refiriéndose a los dos o sólo a Luscinda. «¡Ay cielos, y cuántos billetes le escribí! ¡Cuán regaladas y honestas respuestas tuve!» (I,

¹ Véanse en particular Salvador de Madariaga, *Guía del lector del «Quijote»*, tercera ed., Austral, Madrid, 1987 (cap. IV «Cardenio o la cobardía», pp. 89-100); Luis Rosales, «Madariaga y el *Quijote*» en *El desnudo en el arte y otros ensayos*, ICI, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1987, en particular el apartado «Cardenio o la cobardía», pp. 102-109; Francisco Márquez Villanueva, *Personajes y temas del «Quijote»*, Taurus, Madrid, 1975, pp. 48-58.

XXIV, 1317). Si bien estas razones no son muestra de desfachatez o libertinaje, ni de intimidad o compenetración, tampoco son indicio de exagerada timidez.²

Pero la timidez que le imputan los comentaristas a Cardenio va más allá de la que simplemente pueda existir en la relación varón-hembra. La suya sería una timidez generalizada, una debilidad interior que le convierte en un ser pusilánime, incluso en un ser antisocial. Otra de las acusaciones que deberían así dar prueba de la pusilanimidad de este individuo, es que no supo, no quiso, no pudo decirle a su padre que fuera a pedirle al padre de Luscinda la mano de su hija. En su análisis del momento de la boda de Luscinda con Fernando, donde Cardenio, oculto, no actuó —episodio que comentaremos más adelante— Lucio Pabón Núñez dice: «Como cuando ha debido pedir a su padre que solicitara la mano ambicionada, ahora le falta valor o sentido de su verdadera responsabilidad» (178). Como si esto fuera poco, Márquez Villanueva, injustamente, echa leña al fuego con lo siguiente: «Toda la desgracia de Cardenio mana de tan nimia causa remota como su timidez ante las menudas complicaciones de urbanidad que son todo lo que, al comienzo, se interpone ante su matrimonio con Luscinda. Se trata de un joven corto de luces, de timidez patológica y esencialmente pasivo, pues se halla convencido de que ‘cuando traen las desgracias la corriente de las estrellas, como vienen de alto abajo, despeñándose con furor y con violencia, no hay fuerza en la tierra que las detenga, ni industria humana que prevenirlas pueda’ (1, 27). Lo poco que Cardenio hace es siempre a destiempo y su especialidad consiste en reconstruir, moroso, lo que debería haber dicho o hecho en tal o cual momento en que ni hizo ni dijo nada». (51) Antes de emprender la tarea de demostrar que Cardenio, a pesar de algún defecto, tiene muchas virtudes, y después de haber leído tan elocuentes palabras como las de Márquez Villanueva, de Madariaga, de Pabón Núñez y de otros, confieso que vacilé entre hacer lo que estoy haciendo, y repetir lo que han escrito estos otros señores. Pensé incluso en un posible simbolismo en el nombre, *Cardenio cardo*, como en la expresión «este hombre es un cardo».³ Pero, una lectura todavía más atenta me convenció de que mis iniciales intuición e interpretación no iban por mal camino. Me di cuenta de que estas acusaciones tienen poco fundamento, y que los que hablan negativamente de Cardenio no ven que éste incluso muestra un alto grado de voluntad si no atrevimiento. Pues, lejos de ser pusilánime, sin buscar intermediarios, harto de cartitas y de versos, e incluso infringiendo las normas sociales sobre la

² A este punto es conveniente recordar la destreza estilística del autor. El manejo de la lengua no deja de asombrar. Nótese aquí la ambigüedad inicial, inmediatamente aclarada, de la frase «aunque pusieron silencio a las lenguas». Si bien en un primer momento pensamos que la acción del padre de Luscinda calló las «posibles» malas lenguas de la vecindad, ya que por la edad de los jóvenes, el padre estaba preocupado por la reputación de la hija, en seguida nos damos cuenta de que las lenguas que callaron fueron la de Cardenio y la de su amada, aunque posiblemente las de los vecinos también.

³ Francisco Rodríguez Marín en su edición crítica de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Ed. Atlas, Madrid, 1949, vol. II, pp. 385-386 dice, aunque le quedaría convencernos, que «Cardenio es un Cárdenas de Córdoba».

petición de mano, fue directamente al grano, y así nos cuenta: «determiné poner por obra y acabar en un punto lo que me pareció que más convenía para salir con mi deseado y merecido premio, y fue el pedírsela a su padre por legítima esposa, como lo hice; a lo que él me respondió que me agradecía la voluntad que mostraba de honrarme y de querer honrarme con prendas suyas; pero que, siendo mi padre vivo, a él tocaba de justo derecho hacer aquella demanda [...]» (I, XXIV, 1317) A Cardenio este razonamiento del futuro suegro le pareció correcto, y no tenía por qué no parecérselo, era, después de todo, la costumbre de aquella época. Según nos cuenta, «en aquel mismo instante» se fue a decirle a su padre lo que pretendía, por tanto es simplemente mentira que no tuviera valor de hablar con él. La casualidad fue que la carta que el Duque Ricardo había mandado y que el padre en este momento estaba leyendo, requería que Cardenio fuese a casa del Duque a ser compañero de su hijo mayor. El no atreverse ahora a hablar con su padre de sus intenciones de matrimonio, se debe a respeto, a amor filial, a falta de egoísmo. Su paciencia en tener que esperar, por otra parte, es motivada por el hecho de que su relación con Luscinda no está obstaculizada por sus padres. En ella no existe la desesperación que pueda existir cuando hay obstáculos insuperables. Cardenio, lejos de definirse pusilánime femenino, es simplemente un buen hijo. Sus palabras no dejan lugar a dudas: «Tomé y leí la carta, la cual venía tan encarecida, que a mí mismo me pareció mal si mi padre dejaba de cumplir lo que en ella se le pedía, que era que me enviase luego donde él estaba [...]» (I, XXIV, 1318) Las palabras de Cardenio sobre el poder de las estrellas, que Márquez Villanueva cita como palabras pronunciadas por un hombre débil y supersticioso, un hombre que no cree en su propia fuerza como ser humano, no pueden interpretarse de tal manera, ya que el joven hidalgo las pronuncia cuando ya le ha ocurrido algo que no puede explicarse y después de haberse abandonado a una vida sin sentido a causa de lo ocurrido.

Si un personaje literario adquiere tal o cual reputación es porque alguien, de buena o mala fe, con buena o mala lectura e interpretación, se ha encargado de atribuírsela. El gran riesgo que corre el acusado es que, sea culpable o no, ya queda marcado por la acusación, y, en muchos casos, es considerado culpable antes de ser juzgado. Veamos que, con un análisis cuidadoso, las siguientes palabras de Márquez Villanueva pierden todo crédito: «Cardenio tiene tan escaso despejo como para llevar a don Fernando, cuyos desenfrenados apetitos conoce muy bien, a sus furtivas entrevistas con Luscinda. Es después tan indiscreto como para hacerle partícipe de su correspondencia amorosa, detalle que como sabemos resulta ser la chispa en el polvorín». (51) ¿Es cierto esto o hay unos pormenores que deberíamos escudriñar? Creo que en este caso en concreto, no sólo podemos librarlo de estas acusaciones, sino que podemos concluir que Cardenio posee otra virtud que es la de tener un elevado sentido de la verdadera amistad. Él es un espíritu noble, y su nobleza interior no le permite otra cosa que ser sincero con los que considera buenos amigos. Es por eso y no por otro motivo que él habla de su amor por Luscinda con Fernando. «Venimos a mi ciudad; recibíole mi padre como quien era; vi yo luego a Luscinda; tornaron a vivir (aunque no habían estado muertos, ni amortiguados) mis deseos, de los cuales di cuenta, por mi mal, a

Don Fernando, por parecerme que, en la ley de la mucha amistad que mostraba, no le debía encubrir nada». (I, XXIV, 1319) Después de todo, Fernando le había revelado sus deseos amorosos con anterioridad, ya que entre amigos no caben los secretos: «Es, pues, el caso que, como entre los amigos no hay cosa secreta que no se comunique, y la privanza que yo tenía con Don Fernando dejaba de serlo por ser amistad, todos sus pensamientos me declaraba, especialmente uno enamorado, que le traía con un poco de desasosiego». (I, XXIV, 1318) Si por un lado estas palabras explican el porqué Cardenio habla de su amor por Luscinda con Fernando, por otro también desmienten que él estuviera al corriente de los supuestos «desenfrenados apetitos» de éste. De hecho no le conoce más amores que los que mantuvo con Dorotea, y hasta donde llegaron esos amores, como él mismo dice, no lo supo hasta después: «Ya cuando él me vino a decir esto [que quería ausentarse para olvidar la hermosura de Dorotea y no sufrir sus «negativas»], según después se supo, había gozado a la labradora con título de esposo [...]» (I, XXIV, 1318). A pesar de que Cardenio explica los sentimientos y actuación de Fernando —«[...] así como Don Fernando gozó a la labradora, se le aplacaron sus deseos y se resfriaron sus ahincos [...]» (I, XXIV, 1319)— ese «según después se supo» y no «según me confesó», parece indicar que no se enteró de la canallada que Fernando había cometido con Dorotea hasta después de haberle revelado su amor por Luscinda y después de haberlo llevado a verla, y quizás no directamente por boca del mismo Fernando. Es más, según las palabras de Cardenio, a sus «furtivas entrevistas» lo llevó sólo una vez: «[...] enseñándosela una noche, a la luz de una vela, por una ventana por donde los dos solíamos hablarnos.» (I, XXIV, 1319)

En lo referente a las misivas y a la supuesta indiscreción de Cardenio por hacer a don Fernando «partícipe de su correspondencia amorosa», veamos que también ésta es una acusación falsa, o, cuanto menos, equivocada: «Y para encenderle más el deseo (que a mí me celaba, y al cielo, a solas, descubría), quiso la fortuna que hallase un día un billete suyo pidiéndome que la pidiese a su padre por esposa [...]» (I, XXIV, 1319). Es decir que Cardenio no fue indiscreto, haciendo a Fernando partícipe de su correspondencia con Luscinda, sino que el tal Fernando encontró el mencionado billete de casualidad. Poco más adelante añade: «Procuraba siempre Don Fernando leer los papeles que yo a Luscinda enviaba, y los que ella me respondía, a título que de la discreción de los dos gustaba mucho» (I, XXIV, 1319). Está claro que Cardenio no quiere hacer a nadie partícipe de sus cosas íntimas, y que su condición de criado no le permite tener la privacidad que desea y necesita. Si bien no es un esclavo, don Fernando sin embargo se impone, y él —quizás ésta sea su culpa— no tiene el «espíritu» suficiente como para decirle que no puede leer sus cartas. Quizás es porque no sepa reconocer la maldad y las malas intenciones detrás del deseo de Fernando. Cardenio, a pesar de todo, admite cierta cobardía al no atreverse, una segunda vez, a pedirle a su padre que hable con el padre de Luscinda, cuando ésta, en una nota, le incita a que lo haga. Esta falta de valor y otros miedos que él no puede explicarse, se deben a que su deber filial es más fuerte que cualquier otro sentimiento. Él sabe lo que tiene que hacer, pero «yo no le osaba decir, temeroso que no vendría en ello [...] porque yo entendía dél que deseaba que no me casase tan

presto, hasta ver lo que el Duque Ricardo hacía conmigo. En resolución, le dije [a Fernando] que no me aventuraba a decírselo a mi padre, así por aquel inconveniente como por otros muchos que me acobardaban, sin saber cuáles eran [...]» (I, XXVII, 1337). Este «hacía conmigo» revela plena conciencia de su condición social. El y su padre son vasallos del Duque y deben actuar consecuentemente.

Lo que requiere más atención, análisis y contemplación en toda esta extraña historia es por qué Cardenio aparentemente no actuó desde el momento en que Luscinda, por carta, lo informó de la traición de don Fernando y de la inminente boda. No nos importan aquí los pormenores de cómo el noble se las arregló para engañar al amigo, sólo importa la actuación del engañado. De ello depende su reputación. ¿Cómo es que el joven hidalgo, al enterarse de la traición, no se enfrenta al fementido amigo? ¿Por qué durante la ceremonia de la boda se esconde en el hueco de una ventana, detrás de las cortinas en vez de desenvainar la espada y defender lo suyo? Los críticos que se han ocupado de este asunto lo tienen bastante claro, Cardenio es un cobarde. Salvador de Madariaga hasta titula el capítulo IV de su conocida *Guía del lector del «Quijote»* «Cardenio o la cobardía» y se expresa en estos términos: «Sobre la base de la cobardía, el personaje de Cardenio está construido con maravillosa penetración. Observamos primero la cortesía y comedimiento que le distinguen en su estado normal [...] Más sutilmente todavía aparece observada otra tendencia muy de carácter cobarde, especie de obsequiosidad intelectual que se manifiesta en pronta aquiescencia a las opiniones ajenas.» (90, 91) Madariaga tiene razón en una cosa: «Cardenio está construido con maravillosa penetración», pero por otras razones. Aparte el hecho de que el maestro no cita ejemplos concretos, mi modesto curso universitario de introducción a la psicología de hace 30 años y mi sentido común me inducen a rechazar con vehemencia tales declaraciones. ¡Estaría bien que ahora la cortesía, el comedimiento y la obsequiosidad fueran signos de cobardía! El gran psiquiatra Vallejo Nágera a su vez dice que «El femenino Cardenio prefiere huir en lugar de atacar virilmente a su adversario, y amargado por su fracaso se sumerge en una elaboración intrapsíquica de sus complejos rencorosos que le lleva a una locura aparatosa y espectacular, como todas las histéricas». (53)

Si bien es extraño que Cardenio no actuó de ninguna manera a su regreso a casa y al encontrarse con Luscinda de blanco, no podemos pre-juzgar, ya que, al esconderse detrás de las cortinas, no sabemos lo que habría pasado si Luscinda hubiese pronunciado un *no*. En este último furtivo y brevísimo encuentro antes de la boda, Luscinda habla de una daga que lleva escondida, y Cardenio, sin estar seguro de que ella le oiga, le contesta que lleva espada para defenderla, o para suicidarse (I, XXVII, 1340). El relato de la ceremonia nupcial se llena de tensión dramática, en particular cuando llega al momento de la pregunta: «yo saqué toda la cabeza y cuello de entre los tapices, y, con atentísimos oídos y alma turbada, me puse a escuchar lo que Luscinda respondía, esperando de su respuesta la sentencia de mi muerte, o la confirmación de mi vida. ¡Oh quién se atreviera a salir entonces, diciendo a voces: »¡Ah Luscinda, Luscinda, mira lo que haces; considera lo que me debes; mira que eres mía y no puedes ser de otro! [...]» (I, XXVII, 1341). Está claro

aquí que para Cardenio lo que importa es la voluntad de Luscinda, puesto que «Resta ahora decir cuál quedé yo viendo en el *sí* que había oído burladas mis esperanzas, falsas las palabras y promesas de Luscinda [...]» (I, XXVII, 1341) Aunque el joven, durante su relato, se enjuicia tachándose de cobarde —«¡Ah loco de mí! ¡Ahora que estoy ausente y lejos del peligro, digo que había de hacer lo que no hice! [...] En fin, pues fui entonces cobarde y necio, no es mucho que muera ahora corrido, arrepentido y loco» (I, XXVII, 1341)—, en realidad parece equivocarse. A este punto sería conveniente recordar el episodio de Anselmo en *El curioso impertinente*, quien a toda costa quería cerciorarse de la fidelidad de su mujer. Sin la morbosidad de Anselmo, y en circunstancias muy distintas, Cardenio quiere que sea ella quien decida, quiere que, en este momento tan decisivo, ella ejerza su libre albedrío. No quiere amor forzado, coaccionado o comprado, como el que encontramos en la historia del rico Camacho, aunque esto le cueste la vida. En otro lugar, y por boca de la pastora Marcela, Cervantes nos dice que «[...] el verdadero amor no se divide, y ha de ser voluntario y no forzoso» (I, XIV, 1265). Tenemos que suponer que si Luscinda hubiese pronunciado un *no* o si hubiese sacado la daga, Cardenio habría intervenido. Es así que se explica su desesperación y su «media-locura» o «locura a medias». Cardenio no puede defender lo que, en definitiva, cree que no es suyo, no quiere ni puede ser el hombre que arrastra a la mujer por los pelos a su cueva, después de haberla conquistado a mazazos.

Como bien señala Robert V. Piluso «El acto de matrimonio entre Fernando y Luscinda no tiene valor, porque ésta pronunció el *sí* bajo compulsión» (87), pero esto Cardenio no lo sabe, ya que él no se esperaba el «*sí*» de Luscinda de ninguna manera. Es por esta razón y no por otra que su queja es más con Luscinda que con Fernando. Sus dudas sobre Luscinda habrán surgido al verla vestida de blanco, y si no se vengó, ni intentó vengarse, ni piensa hacerlo, no es por cobardía, sino porque a él lo que le interesa es únicamente la voluntad y el amor de Luscinda. Prueba de que no es cobarde la tenemos cuando, recobrando su cordura por haber oído toda la verdad sobre la boda, y con caballerosidad y galantería quijotesca, le dice a Dorotea lo siguiente: «[...] yo os juro por la fe de caballero y de cristiano de no desamparos hasta veros en poder de Don Fernando, y que cuando con razones no le pudiere atraer a que conozca lo que os debe, de usar entonces la libertad, que me concede el ser caballero, y poder con justo título desafialle, en razón de la sinrazón que os hace, sin acordarme de mis agravios, cuya venganza dejaré al cielo, por acudir en la tierra a los vuestros» (I, XXIX, 1352). Cardenio por fin muestra querer defender lo que es suyo cuando ya, en la venta, se produce el reencuentro con Luscinda y Fernando: «En tanto que esto decía Dorotea, aunque Cardenio tenía abrazada a Luscinda, no quitaba los ojos de Don Fernando, con determinación de que si le viese hacer algún movimiento en su perjuicio, procurar defenderse y ofender como mejor pudiese a todos aquellos que en su daño se mostrasen, aunque le costase la vida» (I, XXXVI, 1401).

El amor de Cardenio por Luscinda por otra parte es incondicional. Es ahora que nos conviene volver a la carta que don Quijote encontró en la maleta de Cardenio, y que éste había escrito antes de huir a la sierra. Entre

otras cosas Cardenio dice: «Quédate en paz, causadora de mi guerra, y haga el cielo que los engaños de tu esposo estén siempre encubiertos, porque tú no quedes arrepentida de lo que hiciste y yo no tome venganza de lo que no deseo» (I, XXIII, 1312). Estas aparentemente enigmáticas palabras ahora están más claras que el agua. Profetiza Cardenio que el esposo, es decir Fernando, la engañará, y que si los engaños se descubren, ella sufrirá, y él se verá forzado a vengarla, algo que no desea. Si Cardenio la vengará es porque la ama, y si no desea que todo esto ocurra es porque no quiere que ella sufra, y es de suponer que también es porque él no es un hombre violento y porque, como muy bien señala Luis Rosales, «Aunque esté desprovisto de razón, don Fernando es un grande de España» (107). Aunque creo que no acierta en tildar a Cardenio de cobarde, Rosales muy agudamente explica la actitud casi dócil de los que rodeaban a Fernando en la venta: «La dignidad jerárquica y social, era en la España del siglo diecisiete una manera de certidumbre sin apelación, que no podía discutirse. A don Fernando se le podrá ajusticiar, cuando no cumpla con la ley, pero hay que respetarle [...] Este halo que envuelve la figura de don Fernando, motiva la conducta de Cardenio. No es solamente cobardía, como pensaba Madariaga, sino un respeto humano, que nosotros hoy día, ni compartimos, ni casi comprendemos» (107, 108).

Creo haber dado pruebas de que Cardenio no sólo no es cobarde, sino que no es un hombre de las cavernas, ni un hombre de su época. Está dispuesto a vengar cualquier daño que se le haga a Luscinda, pero no la quiere a la fuerza. Sólo la quiere si ella le quiere a él. Podríamos llamarlo «hombre moderno» en lo que se refiere a las relaciones hombre-mujer, pero a la vista de lo que opinan de él los críticos modernos, es obvio que el hombre moderno tampoco es como Cardenio. No queda más remedio que definirlo como «hombre atípico».

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarez Amell, Diana, «La historia de Cardenio: la parodia de una alegoría» en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- Astrana Marín, Luis, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Tomo V, Madrid, Instituto Editorial REUS, 1953.
- Azorín, *Con permiso de los cervantistas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948.
- Bailón-Blancas, José Manuel, *Historia clínica del caballero don Quijote*, 1992.
- Barriga Casalini, Guillermo, *Los dos mundos del «Quijote»: Realidad y ficción*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1983.
- Bell F. G., Audrey, «Who Was Cardenio» en *MLR*, Vol. 24, Cambridge University Press, 1929.
- Cervantes Saavedra, Miguel *Obras completas*, 16[a] ed., Madrid, Aguilar, 1970.
- Descouzis, Paul M., «El matrimonio en el *Quijote*. Influjo tridentino» en *La Torre*, Tomo 64, Univ. de Puerto Rico, 1969.
- Dunn, Peter N., «Don Quijote Through the Looking Glass» en *Cervantes*,

- Vol. XII, Spring 1992.
- Egido, Eurora, «La memoria y el *Quijote*» en *Cervantes*, Vol. XI, Núm. 1, Spring 1991.
- Gendreau-Massaloux, Michele, «Los locos de amor en el *Quijote*. Psicopatología y creación cervantina» en *Cervantes: Su obra y su mundo*, Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes, Madrid, EDI-6, S.A., 1981.
- Madariaga, Salvador de, *Guía del lector del «Quijote»*, Madrid, 3ª edición, Seleccionados Austral, Espasa calpe, 1987.
- Márquez Villanueva, Francisco, *Personajes y temas del «Quijote»*, Madrid, Taurus, 1975.
- Pabón Núñez, Lucio, *Del «Quijote» y de la Mancha*, Ediciones de la Revista Ximénez de Quesada, 1966.
- Piluso, Robert V., *Amor, matrimonio y honra en Cervantes*, New York, Las Americas Publishing Company, 1967.
- Rodríguez-Luis, Julio, «Los dos comienzos de la historia de Cardenio» en *NRFH*, 25, 1976.
- Rosales, Luis, «Madariaga y el *Quijote*» en *El desnudo en el arte y otros ensayos*, Madrid, ICI, Ediciones Cultura Hispánica, 1987.
- Vallejo Nájera, Antonio, *Literatura y psiquiatría*, Barcelona, Editorial Barna, S.A., 1950.

NOTAS SOBRE EL RETRATO LITERARIO EN EL *QUIJOTE*

Alberto Rodríguez
Dickinson College

Un aspecto notable del arte de Cervantes es su interés por la figura humana. Al describir a sus personajes, Cervantes contempla una vasta y culta tradición que le ofrece un orden o esquema específico con el cual puede configurar sus retratos; o sea, Cervantes conoce muy bien las creaciones de sus antecesores, y se acerca a patrones o fórmulas de antigua prosapia. Pero debo decir que, aunque se apeg a métodos que tienen una larga trayectoria, Cervantes traza su propio y original derrotero, interpretando con cierta independencia el legado que ha recibido de otros autores. Así pues, Cervantes asimila viejos procedimientos, a la vez que impone su peculiar sensibilidad, dejando que ésta se manifieste claramente en la confección de los retratos que intercala en diversos episodios del *Quijote*.

Para elucidar el estilo de Cervantes, quisiera concentrarme en el retrato de la mujer hermosa, porque, en la literatura europea, esta figura tiene una riquísima tradición. El retrato literario con que se inicia la tradición es una obra atribuida a Anacreonte.¹ En este poema, la mujer hermosa es descrita en forma vertical descendente: el poema comienza por el cabello (en este caso, de color negro), y pasa a la frente blanca, luego a las cejas, y continúa con una mención de los ojos negros, la nariz, las mejillas color de rosa, los labios, los dientes y la barbilla. A esta enumeración se añade una vestidura púrpura y una tez delicada. Podemos apreciar que el detallado catálogo anatómico principia con el pelo de la mujer hermosa, y va descendiendo ordenadamente para incluir muchas partes atractivas. Este tipo de descripción se convirtió en un recurso frecuente de los poetas medievales. Según Giovanni Pozzi,² el poeta medieval tiene que ajustarse a un conjunto fijo de reglas para interpretar la belleza de la mujer: 1) debe describir a la mujer por medio del extenso catálogo físico; 2) debe comparar las partes más nobles de la cara

¹ Sabat de Rivers, Georgina, «Sor Juana: la tradición clásica del retrato poético», *De la crónica a la nueva narrativa mexicana. Coloquio sobre literatura mexicana*. Ed. Merlín H. Forster y Julio Ortega, México: Editorial Oasis, 1986. 85-86. El tema del retrato en Sor Juana también ha sido tratado por Sylvia Graciela Carullo en *El retrato literario en Sor Juana Inés de la Cruz*. New York: Peter Lang, 1991.

² Pozzi, Giovanni. «Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura de Giorgione». *Lettere Italiane* 31.1 (1979): 6.

y del busto con objetos exquisitos, tales como el lirio, la rosa, las estrellas, los diamantes; 3) en su manera de expresarse, debe aparecer el color y el esplendor. Aunque he resumido en pocos y breves trazos este tipo de retrato, quisiera aclarar que los poetas escribían poemas relativamente largos, porque enumeraban la anatomía completa de la bella mujer, y, además agregaban las metáforas apropiadas. Quizás por su complejidad y tamaño se llamó a esta forma pictórica *canone lungo*, la cual pasó al Renacimiento sin muchos cambios.

Cervantes usa el *canone lungo* en algunas ocasiones. Por ejemplo, en el *Quijote*, se puede ver en I, 13, cuando el hidalgo describe a Dulcinea por primera vez:

... en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas.³

Podemos apreciar que la descripción presenta un catálogo anatómico que comienza por la cabeza y desciende hasta el pecho y las manos. La enumeración también incluye las comparaciones y metáforas convencionales del *canone lungo*, las cuales le otorgan un gran colorido al retrato de Dulcinea. Sin embargo, pienso que, en este caso, el *canone lungo* de Cervantes es burlesco; se trata del momento en que Don Quijote tiene que defender la existencia de Dulcinea ante la sutil ironía de Vivaldo.

Al *canone lungo* Petrarca opone una nueva forma, el *canone breve*, en cuya reducida estructura se perfila con pocos trazos la imagen de la mujer hermosa. Señala Giovanni Pozzi (7) que, por lo general, Petrarca incluía en sus sonetos tan sólo dos rasgos anatómicos de la cara, y uno del cuerpo; o sea, para describir a la mujer hermosa, a Petrarca le bastaba con un breve elenco de partes bellas. En sus poemas, no usó el complicado y extenso catálogo del *canone lungo*, en el cual había espacio suficiente para enumerar todas las características del rostro y del cuerpo femenino. Así pues, con el *canone breve*, Petrarca redujo el tamaño de la lista anatómica. Pero, además de lo que he dicho, Petrarca confecciona otra innovación: abandona el orden vertical descendente. La mirada del poeta se desliza con más libertad, pues no tiene que ceñirse a un movimiento fijo que comience por el pelo y termine en las extremidades. También Petrarca acentuó el uso de ciertas metáforas y comparaciones, y su paleta cromática se concentró en algunos colores específicos, principalmente el amarillo, el rojo y el blanco. Para otorgarle colorido y esplendor inusitado a sus versos, creó una relación asimétrica que podemos explicar de esta manera: dos colores aparecen reflejados en una

³ Cervantes Saavedra, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. Luis Andrés Murillo. Madrid: Editorial Castalia, 1978. 176. En adelante, citaré por esta edición, y en el texto del ensayo pondré en paréntesis el volumen y el número de la página.

parte de la faz o del cuerpo de la mujer; es decir, se plantea una proporción de dos a uno. También podría darse el caso de que un solo color se le atribuya a una parte noble; pero, para intensificar el deleite visual, esta correspondencia de un color a una parte se repite varias veces en los versos del poema. Al retrato de la mujer hermosa, Petrarca le ofrece una estructura flexible, que presenta un gran colorido y plasticidad.

Después de Petrarca, el *canone breve* tiene una larga trayectoria: muchos poetas lo usan, y cada uno ofrece modificaciones particulares, creándose diversas variantes estilísticas. En este ensayo, no es mi propósito inmiscuirme en tan escabroso tema; las vicisitudes del *canone breve* tendrán que quedar para otra ocasión. En el presente trabajo, solamente me interesa mostrar cierta influencia que ha tenido el *canone breve* en Cervantes.

Debo mencionar que, como el *canone breve* usa pocos rasgos para describir a la dama hermosa, su tendencia mas bien es a evocar la figura de la mujer que a definirla. Por medio de dos o tres características esenciales y de algunas metáforas o comparaciones, el poeta sugiere o deja entrever la extraordinaria belleza de la dama sin llegar a formular una definición completa. Elizabeth Cropper comenta que este tipo de retrato femenino funciona «...through suggestion rather than through definition...»⁴.

Así pues, el *canone breve* describe tan sólo unos pocos rasgos de la mujer hermosa; pero su intención es la de dar a entender más de lo que se presenta. Tal como señala Mary Pardo en un ensayo sobre el pintor Gian Gerolamo Savoldo «... more is always implied that is depicted».⁵ En la literatura, esta idea se encuentra expresada en una figura retórica llamada *aposiopesis*, que Quintiliano define como «...that which leaves more to be suspected than has been actually asserted».⁶ El retrato literario que se ajusta a las normas del *canone breve* presenta casos específicos de *aposiopesis*, porque, con la men-

⁴ Cropper, Elizabeth. «On Beautiful Women: Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style». *The Art Bulletin* 58.2 (1976): 388. Otro valioso artículo de Cropper es «The Beauty of Women: Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture». *Rewriting the Renaissance: The Discourse of Sexual Difference in Early Modern Europe*. Ed. Margaret Ferguson, Maureen Quilligan, and Nancy J. Vickers. Chicago: U. of Chicago P., 1986. 175-90. El lector interesado puede consultar también a Leon Battista Alberti. *On Painting*. London: Penguin Books, 1991; E. M. Benson. *Problems of Portraiture*. Washington D.C.: The American Federation of Arts, 1937; Richard Brilliant. *Portraiture*. Cambridge, MA: Harvard U. P., 1991; Herbert Furst. *Portrait Painting. Its Nature and Function*. London : John Lane The Bodley Head Limited, 1927. Con un enfoque más literario, véase Jean H. Hagstrum. *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: U. of Chicago P., 1958; Luciano de Samosata. «Essays in Portraiture.» *Lucian in Eight Volumes*. Vol. IV. Cambridge, MA.: Harvard U. P., 1969. 255-95; Wendy Steiner. «The Semiotics of a Genre: Portraiture in Literature and Painting.» *Semiotica* 21: 1/2 (1977): 111-19; N. J. Vickers. «Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme.» *Critical Inquiry* 8 (1981): 265-79. A los profesores Peter Lukehart y Melinda Schlitt del Departamento de Bellas Artes de Dickinson College, agradezco la amabilidad que tuvieron conmigo al ofrecerme sus extensos conocimientos bibliográficos, los cuales fueron importantes para el desarrollo de la investigación y redacción de este ensayo.

⁵ Pardo, Mary. «The Subject of Savoldo's Magdalene». *The Art Bulletin* 78.1 (1989): 87.

⁶ Quintiliano. *Institutio Oratoria*. Tras. H. E. Butler. Cambridge, MA: Harvard U. P., 1966-69. IV. LII. 66.

⁷ Aunque, en este caso, se podría hablar de tres colores por parte (rubio, verde y rojo en el

ción de algún atributo de la mujer hermosa, se estimula al lector o espectador para que imagine los rasgos bellos que no se incluyen en el poema; en otras palabras, se podría decir que, para vislumbrar a la mujer bella, con frecuencia se tiene que usar la fantasía.

He tratado de explicar muy diversos elementos de una vasta tradición. Con estas consideraciones, podemos adentrarnos en el *Quijote* para apreciar cómo confecciona Cervantes sus retratos literarios.

Quisiera comenzar con el retrato de Dorotea, que aparece en I, 28. Debo señalar que este retrato no se configura por medio de un extenso catálogo anatómico, ni tampoco encontramos una enumeración de partes y miembros que esté basada en el orden vertical descendente. Lo que podemos ver es que primero Dorotea se lava los pies, luego descubre la pierna, más adelante se voltea y revela su maravilloso rostro, y, al quitarse la montera, se esparce su abundante cabellera. Finalmente, para concluir el retrato, el narrador se fija en las manos de la joven. Podemos observar que Cervantes invierte el orden tradicional, pues, en vez de iniciar la descripción por el pelo de Dorotea, en este caso, la empieza por los pies, y va subiendo hasta llegar al cabello. Se trata de una manera inusitada e imprevista de plantear el retrato femenino; en esta ocasión, Cervantes crea una novedad: un orden vertical ascendente.

Las comparaciones que aparecen en el retrato de Dorotea caben dentro de la tradición del *canone breve*. Para describir los pies de la joven, el narrador declara «...que no parecían sino dos pedazos de blanco cristal...» (I, 345). Más adelante, el narrador fija su atención en la pierna «...que, sin duda alguna, de blanco alabastro parecía» (I, 345). Al quitarse la montera que llevaba puesta, se despliega la larga y rubia cabellera de la joven; el narrador señala que «... se comenzaron a descoger y desparcir unos cabellos, que pudieran los del sol tenerles envidia» (I, 345). Finalmente, al pasar sus dedos por su hermosa cabellera, Dorotea muestra que «...si los pies en el agua habían parecido pedazos de cristal, las manos en los cabellos semejaban pedazos de apretada nieve...» (I, 346). En todas estas comparaciones, típicas del *canone breve*, tenemos como color principal al blanco, que se combina con algunas pinceladas de amarillo. Tal como dijimos antes, tanto el blanco como el amarillo son colores importantes que pertenecen a la tradición del *canone breve*.

Además de las comparaciones y los colores del *canone breve*, se plantea en este retrato un caso específico de *aposiopesis*: al contemplar el rostro de Dorotea, el narrador dice que «...tuvieron lugar los que mirándola estaban de ver una hermosura incomparable...» (I, 345). Podemos observar que no se describen las facciones de Dorotea por medio del orden descendente, ni tampoco se establece un catálogo detallado de las partes de la cara. Lo que ocurre es que el narrador, sobrecogido y admirado ante la enorme belleza de la joven, tan sólo se limita a un comentario elogioso; es decir, la deslumbrante impresión que produce la faz de Dorotea le hace enmudecer, quedando para el lector la labor de imaginar la extremada beldad de un rostro como el de Dorotea. Podemos apreciar claramente que la *aposiopesis* afirma poco para dejar entrever un significado mucho mayor.

La *aposiopesis* tiene una función muy destacada en el retrato de Zoraida. El cautivo vio que por una ventana salía una blanca mano. Al contemplar

la extremidad misteriosa, se estimula su fantasía, y comienzan a aparecer diversas conjeturas y sospechas. Cuando ve que la mano en la ventana asía un crucifijo, declara «...que alguna cristiana debía de estar cautiva en aquella casa...» (I, 487). Pero no tarda en imaginar otra posibilidad: «...la blancura de la mano, y las ajorcas que en ella vimos, nos deshizo este pensamiento, puesto que imaginamos que debía ser cristiana renegada...» (I, 487). Por medio de la mano en la ventana, el cautivo va configurando o construyendo la identidad de una persona en el interior de la casa. La *aposiopesis* se plantea como un breve y fugaz gesto en la ventana; pero éste, a su vez, implica algo mayor: la existencia de un ser humano y su mundo particular.

Me parece que el retrato de Zoraida es el más original e innovador que podemos encontrar en el *Quijote*. La novedad de este retrato consiste en que la *aposiopesis* surge al principio, cuando se perfila la mano en la ventana, mientras que la descripción del personaje femenino se demora todavía algunas páginas. Esta separación de los elementos revela que Cervantes tenía un concepto profundo del retrato literario. Por medio de este orden, Cervantes no tan sólo induce al cautivo a imaginar la identidad del ser que se encuentra en el recinto íntimo de la alcoba; sino que hasta el lector, aguijoneado por la curiosidad, tendrá que confeccionar su propio esbozo. Cervantes usa elementos característicos del *canone breve*, pero los aplica de una manera poco convencional. Esta tendencia se puede apreciar también en otros ingredientes del *canone breve* que se plasman en el retrato de Zoraida. Por ejemplo, los colores principales son el amarillo y el blanco, ya que Zoraida viene cubierta con perlas y aljófares, además de carcajes de oro que trae en los pies y las muñecas; o sea, los colores del retrato son tradicionales, pero se derivan de cosas artificiosas que lleva puestas sobre su cuerpo. Se trata de una manera peculiar de darle colorido al retrato literario. La originalidad cervantina también se puede ver en un breve catálogo anatómico, en el cual encontramos — ahora por segunda vez — un movimiento ascendente dividido en dos secuencias: la primera va del cuello a las orejas y termina en el cabello; la segunda se inicia en los pies y acaba en las manos; veamos:

...sólo diré que más perlas pendían de su hermosísimo cuello, orejas y cabellos que cabellos tenía en la cabeza; en las gargantas de los sus pies, que descubiertas, a su usanza, traía, traía dos carcajes... de purísimo oro... que ella me dijo después que su padre los estimaba en diez mil doblas, y las que traía en las muñecas de las manos valían otro tanto (I, 497).

Cervantes emplea los elementos tradicionales para crear una visión novedosa e intrigante de la mujer bella.

Pues bien, he estudiado diversos aspectos visuales del retrato literario, haciendo hincapié en el papel que desempeña la imaginación. Ahora me gustaría dedicar algunos comentarios al uso de los colores en los retratos de varios personajes. Ya había dicho antes que Petrarca usaba los colores de una manera singular e innovadora: en ciertos momentos, para confeccionar un vistoso retrato, a una parte del cuerpo de la mujer hermosa, Petrarca le otorgaba dos colores. También empleaba una proporción simétrica de un color por cada parte, y, para intensificar el impacto visual del retrato, su técnica era repetir este color varias veces en el poema. La proporción de un

color por parte ya la vimos cuando estudiamos la descripción de Dorotea, en la cual el blanco se reitera en tres ocasiones en las extremidades de la joven. Ahora presentaré un ejemplo del método que podemos llamar policromático, en el cual hay dos colores por cada parte. En este retrato, Cervantes pinta la ropa de la hija de Diego de la Llana, la muchacha vestida de hombre con quien tropieza el gobernador Sancho Panza por las oscuras calles de la Insula Barataria en una ronda nocturna. En esta breve escena, abundan los efectos lumínicos en medio de la oscuridad de la noche, pues, para ver a la muchacha, los corchetes le colocan dos o tres linternas frente al rostro.

Desde el inicio, Cervantes presenta los dos colores que van a sobresalir en el retrato. La primera prenda de vestir que ostenta los dos colores principales cubre el cabello de la joven; se trata de una redecilla que combina el verde y el oro. Después de fijar su atención en esta prenda, el narrador pasa a describir unas «...medias de seda encarnada, con ligas de tafetán blanco...» (II, 410); se amplía el repertorio cromático, pues, en estas medias, hacen juego dos colores nuevos: el encarnado (que tira a rojo), y el blanco. A continuación, el narrador apunta que los rapacejos eran de oro y aljófár; es decir, reaparece el oro, y continúa la insistencia en el blanco. En la siguiente prenda de vestir, la descripción regresa a la pareja cromática inicial, pues se mencionan unos greguescos verdes, de tela de oro. Para reiterar aún más el predominio visual de estos colores, el narrador menciona «...una saltaembarca o ropilla de lo mismo...» (II, 410); o sea, se repite el verde y el áureo como tema central de la vestimenta. Finalmente, tan extraordinaria descripción concluye con «...un jubón de tela finísima de oro y blanco...» (II, 410).

A cada prenda de la vestimenta de la muchacha, Cervantes le otorga un par de colores. Predomina la combinación verde y oro, y, en segundo plano, aparece la pareja oro y blanco. Para darle más variedad a la figura de la joven, Cervantes incluye una combinación distinta de las anteriores, el encarnado y el blanco, por medio de la cual se enriquece el contraste entre las diversas prendas que viste la joven. También debo señalar que, en este retrato, se usan los colores principales del *canone breve* — el blanco, el rojo y el amarillo—; sin embargo, aunque no tiene vigencia dentro del *canone breve*, Cervantes muestra su peculiar sensibilidad al añadir el verde.

En II, 58, durante la visita a la fingida Arcadia, Don Quijote y Sancho se encuentran con dos bellas pastoras. El retrato comienza con un color por parte, ya que el narrador señala que las jóvenes llevaban puesto un «tabí de oro». Con el propósito de intensificar el deleite visual, se repite otra vez el amarillo cuando el narrador describe el pelo de las hermosas pastoras: «Traían los cabellos sueltos por las espaldas, que en rubios podían competir con los rayos del mismo sol...» (II, 476). Ahora bien, para incrementar la belleza de este retrato, el narrador incluye dos colores por parte, pues las pastoras coronaban sus cabezas «... con dos guirnaldas de verde laurel y rojo amaranto...» (II, 476). Podemos observar que Cervantes usa tanto un color

cabello de las jóvenes), decidí mencionar solamente dos por parte, porque el color tradicional del pelo de la mujer hermosa es el rubio. En otras palabras, el rubio es un elemento muy frecuente, al cual se le otorgan, en esta ocasión, los adornos de verde y rojo.

⁸ Para la tradición de «la donna brutta», el lector curioso puede consultar el artículo ya

como dos colores por parte⁷. También debo señalar que el amarillo y el rojo son ingredientes tradicionales del *canone breve*, mientras que el gusto personal de Cervantes se inclina por el verde.

Hasta ahora, hemos visto que Cervantes sigue las fórmulas tradicionales del *canone breve*, pero no sin añadir a los retratos que confecciona detalles novedosos, con los cuales manifiesta su original sensibilidad artística. Cervantes expresa su respeto por una rica y culta tradición, a la vez que muestra su ingenio y creatividad. Para profundizar aún más en la postura de Cervantes ante el *canone breve*, quisiera señalar que, a este tema, que, por lo general, es serio y culto, nuestro autor le da una interpretación cómica y risueña en II, 10, cuando Don Quijote y Sancho evalúan el aciago suceso del encantamiento de Dulcinea. El comentario del escudero transforma la belleza femenina en un objeto desagradable: «Bastaros debiera, bellacos, haber mudado las perlas de los ojos de mi señora en agallas alcornoqueñas, y sus cabellos de oro purísimo en cerdas de cola de buey bermejo...» (II, 112). Esta descripción de Dulcinea no tiene nada que ver con las excelsas cualidades de las damas bellas. Dominado por su ignorancia, Sancho arremete contra los refinamientos de una encumbrada tradición. Sin embargo, el comentario de Sancho sirve de acicate para despertar en la mente de Don Quijote sus amplios conocimientos literarios. Así responde el hidalgo:

Mas, con todo esto, he caído, Sancho, en una cosa, y es que me pintaste mal su hermosura; porque, si mal no me acuerdo, dijiste que tenía los ojos de perlas, y los ojos que parecen de perlas antes son de besugo que de dama... y esas perlas quítalas de los ojos y pásalas a los dientes; que sin duda te trocaste, Sancho, tomando los ojos por los dientes (II, 114).

Podemos apreciar que, con este comentario del hidalgo, la figura de Dulcinea puede ubicarse otra vez dentro de la fina tradición del *canone breve*.⁸

En resumen, el retrato de la bella mujer en el *Quijote* tiene algunos vínculos con una tradición literaria de gran alcurnia. Cervantes incorpora a sus retratos femeninos diversos elementos del *canone breve*; pero este apego al vasto caudal de la tradición no impide que nuestro autor, en algunos momentos, muestre su original y peculiar sensibilidad, pues, a veces, altera el orden del elenco de las partes anatómicas, o bien, por medio de la *aposiopesis*, estimula la imaginación del lector o espectador de manera inusitada, y hasta incluye colores novedosos, con los cuales crea matices inesperados, y plasma combinaciones cromáticas vistosas que enaltecen el arte del retrato literario. Podemos decir que Cervantes le otorga un dinamismo especial al retrato literario, y que lo enriquece con sus contribuciones.

citado de Giovanni Pozzi, «Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione».

BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, Leon Battista. *On Painting*. London: Penguin Books, 1991.
- Benson, E. M. *Problems of Portraiture*. Washington D.C.: The American Federation of Arts, 1937.
- Brilliant, Richard. *Portraiture*. Cambridge, MA.: Harvard U.P., 1991.
- Carullo, Sylvia Graciela. *El retrato literario en Sor Juana Inés de la Cruz*. New York: Peter Lang, 1991.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. Luis Andrés Murillo. Vol. I, II. Madrid: Editorial Castalia, 1978.
- Cropper, Elizabeth. «On Beautiful Women: Parmigianino, Petrarchismo and the Vernacular Style». *The Art Bulletin* 58.2 (1976): 374-94.
- . «The Beauty of Women: Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture». *Rewriting the Renaissance: The Discourse of Sexual Difference in Early Modern Europe*. Eds. Margaret Ferguson, Maureen Quilligan, and Nancy J. Vickers. Chicago: U. of Chicago P., 1986, 175-90.
- Furst, Herbert. *Portrait Painting. Its Nature and Function*. London: John Lane The Bodley Head Limited, 1927.
- Hagstrum, Jean H. *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: U. of Chicago P., 1958.
- Luciano de Samosata. «Essays in Portraiture». *Lucian in Eight Volumes*. Vol. IV. Cambridge, MA.: Harvard U.P., 1969, 255-95.
- Pardo, Mary. «The Subject of Savoldo's Magdalene». *The Art Bulletin* 71.1 (1989): 67-91.
- Pozzi, Giovanni. «Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione». *Lettere Italiane* 31.1 (1979): 3-30.
- Quintiliano. *Institutio Oratoria*. Trans. H. E. Butler, 4 vols. Cambridge, MA.: Harvard U.P., 1966-69.
- Sabat de Rivers, Georgina. «Sor Juana: la tradición clásica del retrato poético». *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*. Eds. Merlin H. Forster y Julio Ortega. México: Editorial Oasis, 1986, 79-93.
- Steiner, Wendy. «The Semiotics of a Genre: Portraiture in Literature and Painting». *Semiotica* 21: 1/2 (1977) : 111-19.
- Vickers, N.J. «Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme». *Critical Inquiry* 8 (1981): 265-79.

LOS PIES DESNUDOS DE DOROTEA

Constance H. Rose
Northeastern University

En el capítulo 28 de la primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* conocemos a un desconocido, a un intruso en este lugar más o menos ameno. Cuando digo «conocemos», incluyo no solamente los personajes novelescos, el cura, el barbero y Cardenio, todos hombres, presentes en el escenario, para emplear un término teatral, sino también nosotros, los lectores. Podemos imaginar o ver al recién llegado por la óptica de estos ya familiares manchegos, cuyo papel aquí es el de mirón. La escena comienza cuando, después de oír un grito, un lamento, este grupo percibió,

detrás de un peñasco ... sentado al pie de un fresno a un mozo vestido de labrador, el cual por tener inclinado el rostro, a causa de que se lavaba los pies en el arroyo que por allí corría, no se le pudieron ver por entonces, y ellos llegaron con tanto silencio, que dél no fueron sentidos, ni él estaba a otra cosa atento que a lavarse los pies.¹

El desconocido ya es el blanco de todos los ojos. Es curioso que este grupo de hombres se decidieran a acercarse al mozo, y más curioso aún que lo hicieran en silencio. ¿Cuál era la razón de su acercamiento y de su silencio? De veras se comportaron como si fueran espías. No obstante, la respuesta es fácil; está claro que los pies de este joven, al pleonástico pie del fresno, los han atraído como un imán.

¿Cuál era la reacción de esta gente mirona? Catagorizaban los pies como

dos pedazos de blanco cristal que entre las otras piedras del arroyo se habían nacido. Suspendióles la blancura y belleza de los pies, pareciéndoles que no estaban hechos a pisar terrones, ni andar tras el arado y los bueyes (276).

Es decir, que estos pies negaron la identidad rústica de su dueño.

Finalmente, ¿Qué hizo este grupo de curiosos impertinentes, de admiradores podofílicos, si no pedafílicos, que seguían con los ojos cada movimiento del mozo? Primero el cura señaló a los demás «que se agazapasen o escondiesen detrás de unos pedazos de peña y así lo hicieron todos mirando con atención lo que el mozo hacía» (276).

¹ Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer (Barcelona: Planeta, 1975), pág. 276. Toda referencia al *Quijote* implica esta edición.

Cada observación, cada mirada era como una caricia, aún una caricia homosexual. Pero el mozo, inatento a todo, «tenía las polainas levantadas hasta la mitad de la pierna» (276), revelando así la belleza de la piel, la que «sin duda alguna, de blanco alabastro parecía» (276). Sigue con la limpieza de las ya semi-desnudas y exquisitas piernas. Y a continuación, el texto revela que «acabóse de lavar los hermosos pies, y luego, con un paño de tocar, se los limpió, y ... alzó el rostro y tuvieron lugar los que mirándole estaban de ver una hermosura incomparable» (276). Hay más de un toque de homosexualidad aquí de parte de estos espectadores, pero lo dejo sin examinar porque la figura que me interesa es el desconocido.

El mozo se quitó la montera y, sacudiendo la cabeza a una y a otra parte, se comenzaron a descoger y desparcir unos cabellos, que pudieran los del sol tenerles envidia.... Los luengos y rubios cabellos no sólo le cubrieron las espaldas, más toda en torno la escondieron debajo de ellos, que si no eran los pies, ninguna otra cosa de su cuerpo se parecía, tales y tantos eran. En esto, les sirvió de peine unas manos², que si los pies en el agua habían parecido pedazos de cristal, las manos en los cabellos semejaban pedazos de apretada nieve, todo lo cual, en más admiración y en más deseo de saber quién era, ponía a los tres que la miraban (276-277).

Como vemos, el largo y abundante pelo dorado la traicionó y la descubrió como mujer.

Al sentir las miradas intensas y penetrantes, la moza, cercada y acosada, como un animal cazado, intenta huir de este círculo de admiradores, intenta huir descalza, pero «no pudiendo sufrir los delicados pies la aspereza de las piedras, dio consigo en el suelo» (277).

Así nos presenta Cervantes a Dorotea por primera vez, ya presa de los hombres, como si fuera Susana vista por los viejos³. Las dos cosas que se destacan en la descripción de su persona son los pies y el cabello, los pies y el cabello que despertaron «admiración» y «deseo» en los galanes escondidos. Hoy propongo examinar los pies y el cabello de Dorotea, los pies desnudos que atraen a los hombres y el cabello suelto que la identifica como bellísima mujer.

Al contrario de los retratos renacentistas que comienzan por la cabeza, yo, como Cervantes, voy a comenzar el análisis desde abajo, por los pies. Desde Freud y su análisis de «fus» y «fut», y pasando por Kraft-Ebing, el pie de la mujer ha sido identificado con la parte más íntima del cuerpo femenino. La mujer de pies desnudos es una mujer que se expone a todo y a todos, es una mujer sensual, quizás lasciva, que no se pone límites y que se abandona al placer sexual. La mujer que no lleva zapatos es una mujer sin control, desenfrenada, demasiado liberal. Si pensamos en una película sueca de Ingmar Bergman, *Las sonrisas de una noche de verano*, vemos como

² La tendencia de Cervantes de emplear metonimia en la descripción de sus personajes es frecuente, sobre todo en referencia a las mujeres, las que presenta algunas veces como una «mano»; véase, por ejemplo, la mujer engañosa en *El casamiento engañoso*. La imagen de la mujer peinándose con sus propias manos es frecuente en los poetas del Siglo de Oro y quizás se originó con el italiano Marino.

³ La historia de Susana aparece en la *Apócrifa*.

las muchachas se quitan los zapatos para quitarse sus inhibiciones antes de comenzar sus aventuras sexuales en la conocida fiesta de la noche de San Juan. Igualmente podemos pensar en los fetiches, las obsesiones masculinas de poseer los zapatos de una mujer por ellos deseada, zapatos que cubren la parte escondida de la mujer, lo que observamos en muchas películas de Luis Buñuel, como *Él*, *Viridiana* o *La vida criminal de Archibaldo Cruz*, o en la reciente noticia de una actriz que tuvo que poner un pleito contra su secretario por haberle robado cuantiosos pares de zapatos⁴.

Como el pie, el cabello, por metonimia, representa la persona entera, aunque si el pie se refiere a la anatomía, el cabello más que nada refleja una actitud. Hay prohibiciones en contra del pelo suelto en muchas culturas. El pelo suelto es una distracción erótica, es un estímulo sexual que hace que se desvíen los hombres de sus obligaciones e importante trabajo. Como objeto de la mirada de los hombres, el pelo suelto puede encender la pasión en cualquier varón, quitándole la facultad intelectual. El cabello femenino aún ha desencadenado una polémica sobre los límites de las normas naturales y las restricciones culturales, pues el pelo largo y suelto representa el estado natural antes de la introducción de la cultura, sería como la diferencia entre un salvaje jardín inglés y un jardín francés, cultivado, controlado y domado.

El pelo suelto y, sobre todo, abundante y dorado es una amenaza al poder patriarcal. No tenemos que detenernos en las actuales prohibiciones contra la exhibición del cabello entre los musulmanes y los judíos, los cuales formaban parte de la herencia española y la herencia cultural de Cervantes. Estas prohibiciones, mundialmente conocidas, eran también parte del mundo en que se mueve Dorotea. Ni tenemos que detenernos en las palabras de San Pablo (1 Corintios 11:7 y 10): «... el varón no ha de cubrir la cabeza porque es imagen y gloria de Dios; mas la mujer es gloria del varón», y por eso «debe tener señal de potestad» (un velo) «sobre su cabeza»⁵, pues esta actitud paulina es bastante conocida. Y en el Talmud (Berachot 24A) se dice que la mujer casta se cubre el pelo, se cubre el cuerpo, y silencia su voz⁶.

Para añadir unos ejemplos de la antigüedad pagana, Valerio Máximo cuenta como un hombre se divorció de su mujer porque ella salió en público con el cabello descubierto⁷. También el historiador romano retrata a la reina Semíramis de Babilonia, peinándose, cuando surgió un problema estatal. Dejó su tocador para atenderlo, «teniendo una parte [del pelo] entrenzada y la otra suelta», externalizando así su ser conflictivo, dividido entre la mujer sensual y la mujer seria, conflicto que se resolvió en el camino, porque «no

⁴ Kim Bassinger.

⁵ *La Santa Biblia*, versión de Cipriano de Valera (Amsterdam: 1602).

⁶ Citada por Molly Myerowitz Levine en «The Gendered Grammar of Ancient Mediterranean Hair», en *Off with her Head!: The Denial of Women's Identity in Myth, Religion, and Culture*, eds. Howard Eilberg-Schwartz y Wendy Doniger (Berkeley-Los Angeles-London: University of California), págs. 76-130, en la pag. 105 (traducción mía).

⁷ Citada por Myerowitz Levine en *Off with her Head!*, op. cit., pag. 104.

⁸ Cito a Sebastián de Covarrubias en *Tesoro de la lengua castellano o español* (Madrid, 1611).

acabó de entrenzarnos hasta que cobró la ciudad»⁸.

Sí, por supuesto, una mujer casta tiene que recogerse el cabello. Aun mejor es que lleve un velo. Podemos pensar en la ceremonia de la boda en la que la novia debe tener el pelo bien recogido y la cabeza cubierta con un velo, como signo de su virginidad y futura castidad. La ceremonia termina cuando el novio realiza el rito de descubrir a su mujer, acto que simbólicamente muestra que ella será objeto, de aquí en adelante, de la mirada de un solo hombre. Pues, regresando a la Dorotea, cubierta de un velo dorado que llega a los pies, este velo está compuesto de su largo pelo suelto y así atrae la mirada lasciva de los hombres, no disuade a nadie. «Soltarse la melena», «soltarse el pelo»—«let it all hang out». Este velo que es su cabellera, el que cubre el cuerpo, también pone énfasis en la parte prohibida, es decir en la parte escondida. Sólo se descubren los pies desnudos de esta mujer. Me resisto a explicar el significado freudiano de la imagen visual del abundante pelo que llega hasta los dos pies desnudos.

Para concluir nuestro examen de los pies desnudos y el pelo suelto de Dorotea, tenemos que pensar en la iconografía. Si recurrimos a la pintura, observamos que en los cuadros de la Edad Media y del Renacimiento la mujer perfecta es la Virgen, que siempre tiene el pelo cubierto y que nunca tiene los pies desnudos. De hecho, la Virgen madre nunca muestra los pies⁹. Había tantas prohibiciones en contra de la exposición de estos pies sagrados que Murillo, al retratar a la Virgen, con los pies visibles, tuvo problemas serios con los censores¹⁰. La antítesis de la Virgen es la Magdalena, la santa patrona de las prostitutas, la que siempre anda con los pies desnudos y el largo y abundante cabello suelto. Así Cervantes en su presentación de Dorotea la identifica como una mujer sensual, liberal y dada a los pecados de la carne, antes de que ella misma cuente la historia de su propia deshonra. Y antes de comenzar esta historia, Dorotea, como pecadora arrepentida, recoge el cabello y se pone los zapatos «con toda honestidad» (278).

⁹ David Kossoff «El pie desnudo: Cervantes y Lope», en *Homenaje a William L. Fichter: Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, eds. A. David Kossoff y José Amor y Vázquez (Madrid: Castalia, 1971), 381-386, en la pág. 383, n.5.

¹⁰ Kossoff, loc cit., describe varias actitudes y prohibiciones, comenzando en la página 382, donde menciona a Francisco Pacheco y revela que su fuente es *Studies in the Psychology of Sex* de Havelock Ellis. Augustin Redondo me ha comentado los problemas de Murillo, pero desafortunadamente su artículo no ha llegado a tiempo de ser incluido aquí.

EL CABALLERO DE LOS LEONES Y LA DISPUTA ENTRE CUPIDO Y EL INTERÉS

Beatriz Mariscal
El Colegio de México

Cervantes, opinaba Joaquín Casaldueiro, rechaza la pastoril renacentista por artificial y la picaresca porque considera que el hombre siempre puede arrepentirse, «el pecador puede salvarse, de ahí que en su obra siempre se mantiene la Esperanza».¹ No el arrepentimiento, sino la voluntad de trascendencia que anima a don Quijote a luchar contra fuerzas y enemigos a toda luz superiores, es la que nos lleva a percibir una tenaz esperanza en el ánimo de Cervantes, a la vez que reconocemos su descalificación de toda obra que adolezca de extremada inverosimilitud, como era el caso de más de una novela pastoril.² Por otro lado, la relación de Cervantes con la literatura pastoril, inclusive con sus vetas más «renacentistas», no es de rechazo sino de apropiación creativa; ante los ideales y formas pastoriles, al igual que ante los caballerescos, Cervantes reacciona, efectivamente, como un hombre de su tiempo, como un hombre del Barroco y se enfrenta a través de su obra al dilema entre el ideal y la realidad con toda la fuerza de su ingenio creador. Gracias a este impulso creador logra proyectar hacia el futuro formas de representación literaria en franca decadencia.

Pastoril es su primera obra, su amada *Galatea* y pastoril es el último modelo de conducta que se propone el inefable don Quijote cuando siente que se cierran las posibilidades de realizar su ser individual y heroico: comprará ovejas y se convertirá en el pastor Quijotiz y así, propone a Sancho: «nos andaremos por los montes, por las selvas y por los prados, cantando aquí, endechando allí, bebiendo de los líquidos cristales de las fuentes, o ya de los limpios arroyuelos, o de los caudalosos ríos» (Q II, 67).³

¹ Véase «La sensualidad del Renacimiento y la sexualidad del Barroco. Por qué Cervantes rechaza la Pastoril y no acepta la Picaresca» en *Edad de Oro*, vol. III (1984), pags. 29-31.

² Los diferentes juicios literarios de Cervantes que aparecen en el *Quijote* han sido tema de numerosos trabajos, en lo que concierne a la verosimilitud en los capítulos pastoriles de esa obra, véase el trabajo de Ma. Victoria de la Quadra-Salcedo «Algunos aspectos de 'lo pastoril' en el *Quijote*», *Anales Cervantinos* 24 (1986) págs. 207-218.

³ El hecho de que sugiera esa posibilidad a Sancho cuando está decidido a dar fin a su carrera heroica, no es, en mi opinión, el reconocimiento de su derrota, como propone D. Finello, sino una alternativa acorde con su búsqueda de trascendencia. (Cfr. *Pastoral Themes and Forms in Cervantes's Fiction* (Lewisburg: Bucknell University Press, 1994).

Todas las citas del *Quijote* están tomadas de la edición de Luis Andrés Murillo (Madrid: Clásicos Castalia, 1978).

La Galatea, a pesar de sus aciertos literarios,⁴ no logró el éxito que su autor hubiera esperado; para 1605, cuando aparece la primera parte del *Quijote* sólo ha tenido una edición en España (Alcalá, 1585) y una en Lisboa (1590), lo que lleva a Cervantes a proponerse «enmendarla», según nos dice en el capítulo 6 de la primera parte del *Quijote*, por medio de una segunda parte que, hasta donde sabemos, no llegó a escribir.⁵

Cualquiera que haya sido la razón por la que la *Galatea* no logró atraer para su autor «la misericordia» (Q I, 6) que se le negaba inclusive a comienzos del siglo XVII, cuando otras novelas pastoriles sí recibían el favor de los lectores, el hecho es que no sólo esa obra, sino la literatura pastoril en general, parece chocar con el gusto del lector moderno, incluyendo a veces al especialista.⁶ En la crítica encontramos opiniones contradictorias, lo mismo se trata de la verdadera «fuente» del *Quijote*⁷ que uno de los pocos desaciertos de Cervantes, dada su falta de racionalidad, su excesiva fantasía, por lo que los episodios pastoriles que aparecen en el *Quijote* llegan a ser considerados meros ejercicios literarios o, inclusive, incómodos pegotes que Cervantes bien podía haber dejado de incluir en su obra maestra.

Con A. Castro, Avallé-Arce, Márquez Villanueva, Riley y otros que han propuesto pautas de lectura de esos episodios, me interesa profundizar en el tema de cómo «lo pastoril», al igual que otros géneros literarios utilizados en el *Quijote*, contribuye de manera importante tanto a la configuración de la novela como a la caracterización de su personaje.

La capacidad de Cervantes para utilizar los diversos registros literarios de su época y aún de épocas anteriores transformándolos en materia nueva, en recursos propios de una obra de eminente «modernidad» no deja de sorprendernos; cada lectura del *Quijote* nos revela algún aspecto de los giros que da Cervantes a sus modelos para crear una obra a la vez enraizada en la tradición y totalmente nueva.

El presente trabajo se centra en los capítulos XIX a XXI de la segunda parte del *Quijote* que relatan los acontecimientos relacionados con el casamiento de los labradores Basilio y Quiteria, una parte de la obra que ha llamado la atención de la crítica sobre todo por la escena del falso suicidio de Basilio, el amante desdeñado.⁸ Propongo que las frustradas bodas de Camacho juegan

⁴ Además del estudio de Avallé Arce incluido en *La novela pastoril española* (Madrid: Istmo, 1974) y el *Estudio crítico de la Galatea de Cervantes* de Francisco López Estrada (La Laguna: Universidad de La Laguna, 1984), es imprescindible el estudio introductorio a la edición de la *Galatea* de Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla en *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra* (Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1914).

⁵ También en la «Dedicatoria» de su *Persiles*, redactada en su lecho de muerte, Cervantes reitera su deseo de concluir la segunda parte de la *Galatea*.

⁶ En su introducción a la edición de *La Galatea*, Schevill y Bonilla señalan que los hombres de ahora difícilmente penetran debidamente en el espíritu ni en el lenguaje de la novela pastoril... Que nació vieja porque se inspiraba en un arte exótico, en modelos de una época que había pasado, lejos de la verdad y de la vida. Cfr. pág. XVII.

⁷ «Si cabe hablar de una fuente del *Quijote* ahí habrá que buscarla, no en los libros de caballerías, ni en Ariosto ni en las novelitas italianas» propone A. Castro en «Los prólogos al *Quijote*», *Hacia Cervantes* (Madrid: Taurus, 1967).

⁸ En *El mundo social del Quijote* (Madrid: Insula, 1958) Richard L. Predmore trata los aspectos técnicos y psicológicos del recurso Cervantino del «engaño a los ojos». Véanse además

un papel importante en el devenir de nuestro caballero andante y que a pesar del especial atractivo que pueda tener el «ingenio» mostrado por Basilio, autor/actor de su dramatizado suicidio, el sentido pleno del episodio debe buscarse en la particular utilización que hace Cervantes de una modalidad del género pastoril destinado a una práctica social que ya había casi desaparecido para cuando se escribe el *Quijote*: la representación de obritas pastoriles como parte de las celebraciones de las bodas de ricos y poderosos.

Juan del Encina, cuyo *Cancionero* fue publicado por primera vez en 1496, había efectuado el traslado del teatro renacentista italiano a España; pero para que se desarrollara el teatro pastoril profano, adonde cabe la modalidad de la «danza de artificio de las que llaman habladas» (Q II, 21) como la que nos presenta Cervantes, hacían falta «mecenas» que pudieran correr con los gastos de la representación. No se trataba de un entretenimiento popular sino cortesano, o propio de algunos grupos sociales con suficiente poder económico como para sufragar los gastos. Siendo el amor el tema principal que se desarrollaba en ellas, la celebración de bodas resultaba propicia para su representación dramática.⁹

No se ha encontrado registro más que de unas pocas de estas obras pastoriles profanas, escritas la mayoría durante la primera mitad del siglo XVI. El número limitado de obras editadas durante el reinado de Carlos V y de los Felipes, apunta a una difusión muy escasa, por lo que López Estrada considera que no se habrían presentado suficientes ocasiones como para que un escritor encontrara fama con este tipo de obras. Una de ellas, la *Comedia Tibalda*, escrita por Perálvarez de Ayllón y completada por Luis Hurtado de Toledo y publicada en 1553, desarrolla un tema bastante emparentado con el caso particular que da lugar a la representación de la «danza de artificio» de Cervantes: el triángulo amoroso que se resuelve con el matrimonio del rico Griseno con Polindra, amada por el pastor Tibaldo.¹⁰

Cervantes recurre al tema lo mismo en la *Galatea* que en el *Quijote* y aun en el *Persiles*; pero ni su función ni su desarrollo es el mismo en cada una de esas obras.

En la *Galatea* es un episodio pastoril como tantos otros: el pastor Mireno, enamorado de Silveria, quien obligada por sus padres se casará con el rico Daranio, canta su desdicha en versos endecasílabos. Su amor y cuidado han sido vencidos por el oro «que tuerce el derecho / de la limpia intención y fe sincera» (vv. 22-23). Se propone la obediencia a los padres como disculpa de la joven, pero como resolución sólo queda la partida del amante y unos

los trabajos de Stanislav Zimic «El 'engaño a los ojos' en las bodas de Camacho del *Quijote*», *Hispania*, No. 55 (diciembre 1972) págs. 881-886, adonde discute la relación entre este episodio y la novela amorosa *Leucipe y Clitofonte* escrita en el siglo II d.c. Por Aquiles Tacio, y «Los escenarios teatrales del *Quijote*» de José Manuel Martín Morán en *Anales Cervantinos* XXIV (1986) págs. 27-46.

⁹ J. P. W. Crawford estudia el desarrollo de las farsas pastoriles en España en *The Spanish Pastoral Drama* (Philadelphia, 1915).

¹⁰ En su obra *Los libros de pastores en la literatura española*, López Estrada incluye un capítulo sobre «La obra pastoril de condición dramática» en el que describe varias de estas farsas pastoriles. (Madrid: Gredos, 1974). Págs. 206-280.

versos en los que fustiga la mudanza de su amada.

En el *Quijote*, Cervantes retoma el motivo, pero ya no lo presenta como un episodio pastoril convencional, limitado a la discusión poética de los tópicos de la lírica amorosa: el desdén, la mudanza y los celos, sino que le da un giro al unirlo a su representación alegórica, lo que lo proyecta al ámbito de los valores universales y con ese carácter lo aprovecha para la caracterización siempre dinámica de su personaje.

Invitados a la boda de los labriegos por unos estudiantes con quienes se topan en el camino, Don Quijote y su escudero llegan a las cercanías del pueblo de la novia adonde escuchan música de flautas, tamborines, salterios y sonajas, instrumentos propios de pastores, y entran en un prado que ha sido enramado para impedir el paso del sol; el espacio en el que aparecen estos pastores es sólo «natural» en razón del artificio empleado en su acondicionamiento. El sitio adonde se celebrará la boda ha sido transformado en el *locus amoenus* propio a una representación dramática.¹¹

El referente concreto de la representación alegórica cuenta a su vez con un referente literario explícito: estamos, nos dice el autor, ante la «renovación» histórica de la leyenda de Píramo y Tisbe y en ella se basará la representación. Al igual que esos legendarios personajes, la hermosa Quiteria / Tisbe, enamorada desde niña de su vecino, el agraciado pero pobre Basilio / Píramo, ha de casarse, por órdenes de su padre, con el rico Camacho. En lo que concierne a la representación dramática del caso «histórico», son las figuras alegóricas de las fuerzas en juego —el Amor y el Interés— las que se enfrentarán sobre el tablado. La vida se enlaza, por partida doble, con el arte.

Junto con sus personajes, Cervantes nos hace partícipes de esa compleja interacción que ha establecido entre la realidad de la existencia y la creación literaria. El caballero y su escudero se incorporan a un amanecer mítico poético: «Apenas la blanca aurora había dado lugar a que el luciente Febo con el ardor de sus calientes rayos las líquidas perlas de sus cabellos enjugase, cuando don Quijote sacudiendo la pereza de sus miembros se puso en pie y llamó a su escudero Sancho que aun todavía roncaba». Idéntico amanecer había sugerido el mismo don Quijote a su futuro historiador, al inicio de su carrera como caballero andante, como comienzo del relato de sus hazañas, dejando muy claro que no se trataba de una mera referencia literaria, puesto que él podía dar fe de que así empezaba todo: «Y era la verdad», nos dice (QI, 2).¹²

Es importante subrayar que entre este episodio pastoril y el de Grisóstomo

¹¹ José Manuel Martín Morán, *Op. cit.*, contrasta el manierismo de los recursos dramáticos que utiliza Cervantes en la primera parte del *Quijote* con los más propiamente barrocos de la segunda, entre los que incluye el montaje del pseudo suicidio de Basilio. Puesto que la representación alegórica tiene un escenario pastoril, en este episodio Cervantes nos presenta una singular combinación de ambos sistemas.

¹² En la *Galatea* tenemos una fórmula igualmente tópica: «Mas apenas había dexado la blanca aurora el enfadoso lecho del celoso marido, quando dexaron los suyos todos los mas pastores de la aldea y cada qual, como mejor pudo, començó por su parte a regocijar la fiesta...» Véase la edición de Schevill y Bonilla arriba citada, pág. 183.

y Marcela de la primera parte del *Quijote* hay una diferencia fundamental: don Quijote llega a las bodas de Camacho en plena euforia triunfal y así puede defender la causa de Basilio con su lanza a la vez que puede disertar con autoridad sobre el arte de la esgrima y sobre el matrimonio,¹³ mientras que el preludio al discurso añorante de tiempos mejores que hace a los cabreros —su encuentro con el Vizcaíno— no pasaba de ser, según el mismo declara, una «aventura de encrucijada», en las que «no se gana otra cosa que sacar rota la cabeza, o una oreja menos».¹⁴

Don Quijote se encuentra ahora en la cúspide de su carrera como caballero andante: ya no es el «Caballero de la Triste Figura», héroe de hazañas a menudo fallidas, cuando no meras criaturas de su imaginación, sino el «Caballero de los Leones» y así se presenta a si mismo.

La importancia del nombre y de lo que representa en cuanto a la evolución de la personalidad de don Quijote no escapa el lector: el «Caballero de los Leones» acaba de vencer en combate singular al «Caballero de los Espejos» y, al igual que el Cid Campeador, héroe por antonomasia, su valor ha sido probado frente a las fieras que otros de mayor alcurnia pero menor valentía mantienen enjauladas. Como «Caballero de los Leones» participará activamente en la resolución del caso que surge ahora en su camino para favorecer finalmente a los, hasta su llegada, desdichados enamorados.¹⁵

Comienza la representación. En la mejor tradición renacentista una cuadrilla de personajes alegóricos plantea dialécticamente el conflicto entre el sentimiento amoroso y el interés: el *Amor*, representado por el dios *Cupido*, con sus alas, arco, aljaba y saetas, se enfrenta con el *Interés*, para cuya representación bastan ricos vestidos de oro y seda. En la contienda verbal no hay novedades: los argumentos con los que lucha el *Amor* son su temeridad y su poder que se extiende a la tierra, al cielo y al infierno mismo, mientras que el *Interés* nos asegura que para que algo se logre es necesario contar con él. Con argumentos lucharán igualmente las huestes de ambos; del lado del *Amor*: la *Poesía*, la *Discreción*, el *Buen Linaje* y la *Valentía* y del lado del *Interés*: la *Liberalidad*, la *Dáviva*, el *Tesoro* y la *Poseción pacífica*; todas ellas ninfas caracterizadas por medio de grandes letreros en pergamino blanco que llevan sobre las espaldas. El premio en disputa: una doncella protegida por un castillo de madera, el *Castillo del buen recato*.

Además del escenario, la puesta en escena cuenta con los recursos pro-

¹³ Mucho se ha escrito sobre la «ortodoxia» de Cervantes en este capítulo, pero, como siempre, Cervantes se nos escurre entre los dedos al encargar a su héroe, por un lado, la defensa del derecho de los padres a decidir en materia de matrimonio de una hija, a la vez que lo convierte en el defensor de la postura contraria: don Quijote es el que inclina la balanza en favor precisamente del postor desechado por los padres de la joven, lo mismo con el peso de su oratoria que con la fuerza de sus armas.

¹⁴ En «Grisóstomo y Marcela, la verdad problemática», Avallé-Arce señala que «todo el episodio es una majestuosa orquestación del tema Cervantino de la realidad equivalente que se escinde en sus componentes». *Deslindes Cervantinos* (Madrid: Edhigar, 1961).

¹⁵ Una leona juega un papel importante en el desenlace de la leyenda de Píramo y Tisbe, al coger entre sus fauces sangrientas por la caza el velo de Tisbe y dejarlo abandonado. Cuando Píramo encuentra el velo ensangrentado cree que Tisbe ha muerto y se quita la vida.

pios de la representación pastoril: hay música de tamborines y todos los personajes rematan sus parlamentos con bailes. La disputa, sin embargo, no se resuelve en términos de una derrota conceptual sino dramática: las flechas de *Cupido* no hacen el daño que pueden hacer las talegas de oro que lanzan las huestes del *Interés*; es su peso el que derrumba la fortaleza.

La contienda no termina en una tópica victoria del *Interés* sobre el *Amor*, como había sido el caso en la *Galatea*. La victoria del *Interés* es pírrica; a pesar de que sus fuerzas logran prender a la desprotegida doncella con una gran cadena de oro que le echan al cuello, al final de la representación el *Castillo del buen recato* es reconstruido y la doncella vuelve a su encierro, prefigurando el desenlace del caso «histórico».

El guiño de Cervantes nos llega por medio de don Quijote quien se encarga de indicarnos la pauta de interpretación del episodio con el juicio que hace sobre el autor de la obrita, un beneficiado que en su opinión es, a todas luces, «más amigo de Basilio que de Camacho», a pesar de que el que paga es Camacho, y que además tiene «más de satírico que de vísperas».

A pesar de la burla que hace don Quijote del primo pedante que lo acompaña a la Cueva de Montesinos, por su absurda erudición exegética,¹⁶ su dedén no está dirigido a toda alegorización, ya que celebra la representación alegórica que acaba de presenciar, si bien nos advierte que para extraer la lección de una dramatización semejante hace falta captar su significado satírico.

En contraste con las convenciones pastoriles, al final de cuentas, el *Amor* será el verdadero triunfador de la contienda, pero no sin que antes intervengan la «industria» de Basilio con su fingido suicidio y el héroe incontestable del episodio, el *Caballero de los Leones* que lo defiende con su lanza: «...la blandió tan fuerte y tan diestramente, que puso pavor en todos los que no le conocían», y con su verbo:

Teneos, señores, teneos; que no es razón toméis venganza de los agravios que el amor nos hace; y advertid que el amor y la guerra son una misma cosa, y así como en la guerra es cosa lícita y acostumbrada usar de ardides y estratagemas para vencer al enemigo, así en las contiendas y competencias amorosas se tienen por buenos los embustes y marañas que se hacen para conseguir el fin que se desea, como no sean en menoscabo y deshonor de la cosa amada. Quiteria era de Basilio, y Basilio de Quiteria, por justa y favorable disposición de los cielos.

En la disputa entre *Cupido* y el *Interés*, el *Caballero de los leones* opta por *Cupido*, opta por el Amor,

El imprevisto final, contrario a la opinión sobre el matrimonio que había externado don Quijote antes de verse inmiscuido en el caso particular de Basilio, da un toque de modernidad a una representación aparentemente convencional y nos hace reflexionar sobre la capacidad que tiene nuestro héroe de ajustar sus argumentos a su deseo de que sus propias hazañas, parte

¹⁶ Diana de Armas Wilson se pregunta si el público en general captaría el significado de las alegorías y sugiere que Cervantes seguramente no trataba de enseñar con alegorías que podrían ser de difícil comprensión para el vulgo. Cfr. *Allegories of Love. Cervantes's Persiles and Sigismunda* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1991) págs. 62-66.

esencial de la resolución del caso representado alegóricamente, trasciendan el plano de lo particular y se coloquen a la altura de los valores universales.

El *Caballero de los Leones* no es sólo un temerario caballero andante dispuesto a defender la causa de Basilio, el pobre pero agraciado pastor, con su lanza y con su verbo, sino que espera ser reconocido universalmente como héroe. Y, efectivamente, al finalizar este episodio se le reconoce nada menos que como «Cid en las armas y Cicerón en la elocuencia».

Al retomar en el *Persiles* el tema de los dos pastores enamorados de una hermosa pastora cuyos padres obligan a casar con el más rico, Cervantes nuevamente utiliza una farsa alegórica como parte de la celebración de las bodas para establecer una relación entre el arte y la realidad histórica.¹⁷ El encuentro dramatizado entre el *Amor* y el *Interés* es ahora una competencia náutica entre cuatro barcas que llevan sus insignias, y las de la *Diligencia* y la *Buena Fortuna*. No hay disputa conceptual, todo se decide dramáticamente en una lid deportiva en la que vence *Buena Fortuna* gracias al enredo de las otras barcas que inicialmente le aventajaban. La representación se desembaraza del diálogo filosófico y adquiere ligereza gracias a su dramatización plena, pero en esta ocasión, el episodio no juega un papel en cuanto a la caracterización de los personajes de la novela, únicamente sirve como recurso unificador entre el ideal y la realidad.

Cervantes no llegó a escribir la continuación de la *Galatea*, una segunda parte libre de los defectos que él mismo percibía en la primera, pero sí aprovechó felizmente en el *Quijote* diversos motivos y recursos literarios que aparecían en ella, recreándolos hasta convertirlos en elementos fundamentales de su genial obra.

El paso de don Quijote por el oasis pastoril en que se llevan a cabo las bodas de los labradores no es un mero paréntesis en su trayectoria heroica; confirmado en su calidad de caballero andante, el *Caballero de los Leones* puede dirigirse a la Cueva de Montesinos adonde tendrá la oportunidad de encontrarse frente a frente nada menos que con sus modelos. La relación que se ha establecido por medio de la representación alegórica entre las hazañas particulares del héroe y los valores universales ha proyectado estas hazañas hasta ese mismo nivel.

Gracias a la dimensión ideal que sólo el arte puede dar a la realidad, don Quijote y Sancho, y con ellos Cervantes, podrán volverse, de acuerdo con su tenaz voluntad de trascendencia, «eternos y famosos, no sólo en los presentes, sino en los venideros siglos» (Q II, 67).

¹⁷ Esta utilización de farsas pastoriles correspondería al propósito de Cervantes de oponer la verdad universal a la verdad particular. Cfr. M^a Victoria de la Quadra-Salcedo, *Op. cit.*

Novelas ejemplares

TRIGUILLOS, EL ZAHORÍ, FRENTE AL TESORO DE PRECIOSA. AVANCES PARA EL ESTUDIO DE LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD EJEMPLAR EN CERVANTES

Silvana Mariel Arena
Universidad de Buenos Aires

LOS MIEMBROS DEL CUERPO DE LA REPÚBLICA: CUERPO MARCADO / CUERPO DESPOJADO

La mostración de la intimidad del cuerpo desnudo no está exenta de la construcción del que mira y relata porque en su relato de la desnudez se lee aquello que esa mirada privilegia en detrimento de lo que no muestra.

Preciosa, desnuda, exhibe un cuerpo marcado, signo de identificación real: el lunar remite a su verdadera identidad ilustre engastada como una joya de la misma manera que el cuerpo despojado del gorrero Triguillos lo emparenta con uno de los monstruos de los doce laberintos.¹

Entendemos que aquellos «otros» señalados como monstruosos que sustentan modos de comportamiento, saberes y prácticas que no se avienen con el orden monárquico en la España aurisecular en un espacio completamente homogeneizado conformarán la contracultura, según la definición del concepto que realiza el historiador Ricardo García Cárcel a propósito de la cultura cuyo sistema de valores no responde a los parámetros oficiales de la sociedad del marco de referencia.²

La indiferencia frente a la cultura oficial y la desafiliación al sistema de normas por ésta pautado pone en marcha el derecho de soberanía del rey que, en pos de la consolidación de su esfera de poder, establece una serie de prácticas que permiten la identificación, el seguimiento y la regulación de los cuerpos dentro del espacio social.³

¹ Las novelas se homologan a doce laberintos en el segundo poema prologal y la alusión al Minotauro permitiría releer cada una de ellas en busca de su propio monstruo. Por otro lado, en el cuarto soneto prologal las novelas se proponen como el engaste donde se exhibe la verdad que, comparada con una joya, se aprecia al desvelar un secreto o quitar un disfraz.

² Ricardo García Cárcel se aboca, en este sentido, al espacio de los judíos y moriscos en la España inquisitorial del siglo XVI, aunque éstas no hayan sido las únicas víctimas de una política real homogeneizadora. Dice «Llamamos contracultura a toda expresión crítica de la conciencia objetiva, que refleja una voluntad nihilizadora de la cultura oficial y una desafiliación radical del sistema.», en su capítulo «El ámbito de la contracultura», de *Herejía y sociedad en el siglo XVI. La Inquisición en Valencia (1530-1609)*, Barcelona, Península, 1980, p. 219.

³ En mi trabajo «Sociedad y contracultura: la figura real y la construcción discursiva del 'otro' en las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes Saavedra», propongo que la figura del

Así el cuerpo se constituye en el espacio privilegiado donde leer esas prácticas de la exclusión —aunque no debemos concluir que los vestidos o adornos que lo cubrían estaban exentos de regulación por parte del Estado⁴—

Los tratadistas políticos que adoptaron la imagen del cuerpo de la República como un cuerpo humano insistieron en que sus miembros obedecían a la cabeza o al alma, representaciones de la persona del rey, retomando así la imagen paulina⁵ desarrollada por Santo Tomás de Aquino en la que los miembros de la Iglesia deben obediencia a Cristo en tanto su Cabeza visible.⁶

Siguiendo con esta homologación, es oportuno mencionar que la desobediencia traía aparejada la guerra o, como lo enuncia Juan de Mariana, la enfermedad al cuerpo, por lo que los miembros infectados debían someterse a una curación, debían ser pacificados.⁷

La verdad es que una República es —dice Baltasar Velázquez—, como el cuerpo humano, que en la casa donde ha de habitar, si bien en primer lugar de lo que necesita es, de las partes en donde se conserva la salud humana; pero también es conveniente que tenga, aunque en lugar apartado, a donde se echen las inmundicias y basuras.⁸

El orden corporal, constituido como instancia de inscripción de normas, reglas y modos de comportamiento social requeridos desde el sistema del poder para garantizar su continuidad a partir de la homogeneización del

rey como representante de Dios en la tierra y hacedor del orden terreno, invisible por su interioridad respecto del «cuerpo social» pero siempre presente en tanto alma que lo anima, es la que se perfila como la medida de construcción de todas las identidades a lo largo de las doce novelas, La Plata, I Jornadas *Orbis Tertius* de Investigación Literaria organizadas por el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata, 15, 16 y 17 de mayo de 1997, inédito.

⁴ Pueden consultarse los trabajos de Henry Kamen «Nudité et Contre-Réforme en Espagne» y de Pierre Civil «Corps, vêtement et société: le costume aristocratique espagnol dans la deuxième moitié du XVIe. siècle» publicados por Augustin Redondo (dir.) en el volumen *Le corps dans la société espagnole des XVIe. et XVIIe. siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1990, pp. 297 a 305 y 307 a 319.

⁵ «Él es también la Cabeza del Cuerpo, de la Iglesia», Col. 1, 18a. Esta idea aparece reiteradamente en San Pablo, por ejemplo, en 1Cor. 12, 12-30 y Ef. 1, 7-11.

⁶ Béatrice Leroy, *Des Castillans témoins de leur temps. La Littérature Politique des XIVe.-XVe. siècles*, Presses Universitaires de Limoges, 1996, pp. 67 y 68.

⁷ «Es la paz en el Estado lo que la salud en el cuerpo de los seres vivientes, y de la misma forma que medicinandonos y debilitando quizá el cuerpo buscamos la salud, así para asegurar la paz tomamos algunas veces las armas y permitimos que todo se agite y remueva, para que ahuyentadas las causas de mal tan grave, conseguir una paz más sólida y firme», dice Juan de Mariana en su capítulo «No es verdad que puedan tolerarse muchas religiones en un mismo reino», en *La dignidad real y la educación del rey*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1981, p. 440.

⁸ Medio siglo más tarde que el padre Mariana, Baltasar Velázquez entiende que los desobedientes deben ocupar el lugar de los residuos del reino, *El filósofo de la Aldea. Y sus conversaciones familiares, y exemplares, por casos y sucesos causales y prodigiosos*, Zaragoza, 1650, fol. 43 r. citado por María José Ruíz Somavilla en *El cuerpo limpio. Análisis de las prácticas higiénicas en la España del mundo moderno*, Málaga, Universidad de Málaga, 1993, p. 44.

tejido social, debía estar en consonancia con el orden espiritual —al que reflejaba en su accionar— y el orden social.⁹

La limpieza del cuerpo quedaba ligada a la limpieza de sangre desde el momento en que este cuerpo sano es un cuerpo cristiano cuyo modo de estar y de comportarse no era más que la manifestación del vínculo que mantenía con el alma.¹⁰

Los miembros de la contracultura, los «otros» monstruosos que atentan contra el cuerpo político al ostentar un discurso y una serie de prácticas que sostienen un sistema de legalidades diferente al imperante, deben ser señalados, capturados y expulsados por el hecho de ensuciar el límpido y homogéneo tejido social.

Los espacios diferenciados que ocupan los protagonistas se vinculan estrechamente con la posibilidad de la construcción de *las identidades ejemplares* a partir de su modo de comportamiento y las marcas o señales inscriptas en sus cuerpos, lo que permite caracterizarlos como miembros sanos y limpios, idénticos al modelo dado en la figura del rey.¹¹

Creemos que el cuerpo desnudo del gorrero dentro de una tinaja con agua en el medio de la noche puede ser un elemento interesante para el análisis si consideramos el otro cuerpo desnudo que aparece en la novela, el de la protagonista misma, en función de la búsqueda del verdadero tesoro.

En esta línea, se puede decir que la novela elude un tercer cuerpo al que éstos aluden: el del soberano. Ambos cuerpos desarrollan comportamientos y prácticas que permiten, dentro del mapa corpóreo antes explicitado, la constitución de una «buena» o «mala» raza¹² de acuerdo a su afiliación o no respecto de lo que se podría denominar una biología de Estado.

Podríamos afirmar que en «La gitanilla» la diégesis se plantea como el espacio que debe ser recorrido por la protagonista para llegar a recobrar su identidad según una figura modélica, ejemplar, que, en la España monárquica y cristiana de estos siglos, sería la del mismo rey.¹³

⁹ «Y el orden corporal, manifestación del orden espiritual, se expresaría mediante unos movimientos moderados, armónicos, en los que las partes del cuerpo que estaban realizando las funciones determinadas por el alma, se comportarían de igual forma a como lo harían en la sociedad los individuos en el cumplimiento de sus funciones sociales, o como lo harían en el terreno espiritual como integrantes de aquel cuerpo. Miembros del cuerpo material, social o místico, se encontraban mentalmente tan estrechamente relacionados que la explicación de cualquiera de ellos valía para los otros; las actitudes corporales quedarían identificadas con los comportamientos sociales.», *Ibid.*, p. 45.

¹⁰ *Ibid.*, p. 43.

¹¹ Recuérdese cómo Juan Huarte se San Juan construye la figura del rey en función de la figura de Cristo, tanto por señales externas como internas, en *Examen de ingenios para las ciencias*, (1575), edición preparada por Esteban de Torre, Madrid, Editora Nacional, 1977, pp. 287 a 309.

¹² Según el filósofo Michel Foucault, de quien se toma la terminología, en la construcción de las alteridades sociales se halla implicada una determinada construcción biológica del sujeto, en *Genealogía del racismo. De la guerra de las razas al racismo de Estado*, Madrid, La Piqueta, 1992.

¹³ El rey como figura modélica del reino y parte fundamental del cuerpo que metafóricamente representa a la España de la época es construida en los tratados de educación de príncipes que gozan de gran auge en el siglo XVI. Acerca de la figura real y su simbolismo son importantes

Pero, como veremos, la materia narrativa con la que Cervantes trabaja extensamente, esa «materia ejemplar» engastada como joya, no se constituye en materia hegemónica de esta novela.

TRIGUILLOS, EL ZAHORÍ, FRENTE AL TESORO DE PRECIOSA

El fragmento que nos ocupa es muy breve y se halla en el centro mismo de la novela, en esa zona que podríamos determinar como un primer y falso final donde la permanencia amorosa de los protagonistas en el aduar no alcanza para reunir los elementos aducidos desde el comienzo mismo con respecto a la identidad de Preciosa y develar así su linaje.

En el momento en que la historia amorosa parece llegar a su fin, la novela da un giro y recomienza. Y este cambio de rumbo se tematiza: los gitanos desechan la posibilidad de encaminarse hacia Sevilla en razón de la burla que tiempo atrás la supuesta abuela de Preciosa le hiciera a un gorrero llamado Triguillos y, por esto, deciden seguir viaje hacia Murcia, lugar de donde fuera robada la niña.

Algunos críticos han relacionado la búsqueda del tesoro de Triguillos —tópico recogido *in extenso* en los índices de motivos literarios y folclóricos¹⁴— con la búsqueda del enamorado Andrés Caballero sustentándose en la caracterización del narrador al comienzo de la novela, en el momento en que dice que

...la abuela conoció el tesoro que en la nieta tenía... (p. 62)

y hasta se ha especulado con la ficcionalización de una persona real en la figura de Triguillos, pero sin avanzar en el análisis pormenorizado del fragmento y su funcionalidad dentro de la novela.¹⁵

los trabajos de Ernst Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, Alianza, 1985, y de Jean-Paul Roux, *Le roi. Mythes et symboles*, Fayard, 1995. Cabe mencionar entre aquellos trabajos dedicados específicamente al ámbito español, el de José Manuel Nieto Soria, *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (s. XIII a XVI)*, Madrid, Eudema, 1988, el de José A. Fernández Santamaría, *Razón de Estado y política en el pensamiento español del Barroco (1575-1640)*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1986, como también el de Pierre Civil, «Le corps du roi et son image. Une symbolique de l'État dans quelques représentations de Philippe II», en Augustin Redondo (dir.), *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVIe. et XVIIe. siècles*, Paris, Publications de La Sorbonne, 1992, pp. 11 a 29.

¹⁴ Ralph Boogs, *Index of Spanish Folktales*, FF Communications, Helsinki, 1993, 328, 400*B, 763, 834*, 910, 1381, 1645 y 1791, Stith Thompson, *Motiv-Index of Folk-Literature*, volume 5, L-Z, Bloomington, 1935, N 500 a N591; Antti Aarne, *The Types of the Folf Tale*, FF Communications 74, Helsinki, 1928, 331 y otros.

¹⁵ Según afirma Francisco Rodríguez Marín, «Este Triguillos sevillano (...) debió alguacilar a caballo antes de andarse a hacer gorras (...) Por otro documento, que conservo para diversa ocasión, consta que este gorrero se llamaba Antón Ruiz Triguillos, y que aun vivía ejerciendo su industria en agosto de 1599.», en su edición de las *Novelas ejemplares*, Madrid, Colección Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, 1914-17, pp. 95 y 96. Peter Dunn, «Las *Novelas ejemplares*», en *Suma cervantina*, edición a cargo de Juan Bautista Avallé-Arce y Edward Riley, London, Tamesis Books, 1973, p. 91.

El episodio es introducido por el narrador para, luego, dar cabida a la voz de la vieja gitana, en el momento en que Clemente, prófugo de la justicia, le pide a Andrés incorporarse al grupo de gitanos para pasar inadvertido y, así, ser conducido hasta Sevilla. Los gitanos finalmente lo acogen a cambio del dinero que Clemente había ofertado pero con la salvedad de dirigirse a Murcia, ya que

... la abuela dijo que ella no podía ir a Sevilla, ni a sus contornos, a causa que los años pasados había hecho una burla en Sevilla a un gorrero llamado Triguillos, muy conocido en ella, al cual le había hecho meter en una tinaja de agua hasta el cuello, desnudo en carnes, y en la cabeza puesta una corona de ciprés, esperando el filo de la media noche para salir de la tinaja a cavar y sacar un gran tesoro que ella le había hecho creer que estaba en cierta parte de su casa. Dijo que como oyó el buen gorrero tocar a maitines, por no perder la coyuntura, se dio tanta prisa a salir de la tinaja, que dio con ella y con él en el suelo, y con el golpe y con los cascos se magulló las carnes, derramóse el agua y él quedó nadando en ella, y dando voces que se anegaba.

Acudieron su mujer y sus vecinos con luces, y halláronle haciendo efectos de nadador, soplando y arrastrando la barriga por el suelo, y meneando brazos y piernas con mucha prisa, y diciendo a grandes voces: '¡Socorro, señores, que me ahogo!'; tal le tenía el miedo, que verdaderamente pensó que se ahogaba. Abrazáronse con él, sacáronle de aquel peligro, volvió en sí, contó la burla de la gitana, y, con todo eso, cavó en la parte señalada más de un estado en hondo, a pesar de todos cuantos le decían que era embuste mío; y si no se lo estorbara un vecino suyo, que tocaba ya en los cimientos de su casa, él diera con entrambas en el suelo, si le dejaran cavar todo cuanto él quisiera. Súpose este cuento por toda la ciudad, y hasta los muchachos le señalaban con el dedo y contaban su credulidad y mi embuste. (p. 116)

La actividad desarrollada por los zahoríes o buscadores de tesoros denunciadas ante los Tribunales de la Inquisición fue objeto de abordaje de algunos historiadores preocupados por las prácticas adivinatorias, aunque no es de las más frecuentemente analizadas y, si bien casos de este tipo se registran desde principios del siglo XVI, algunos estudiosos han insistido hasta el momento en que la práctica tuvo su auge durante el siglo siguiente.

Parece haber coincidencia entre algunos investigadores de que si bien esta práctica extendida entre los musulmanes y sus descendientes convertidos al cristianismo, los moriscos, no tuvo la proyección de la práctica supersticiosa más frecuente entre los miembros de esta comunidad, la fabricación y posesión de talismanes, sin duda alcanzó gran notoriedad entre los buscadores profesionales de minas.¹⁶

Después del levantamiento de los moriscos granadinos (1568-1570) y ya en el camino del exilio¹⁷, los moriscos fueron despojados de sus bienes

¹⁶ «Entre los zahoríes, muchos eran de origen morisco, entroncando así con una tradición mágica muy cara a la cultura islámica, agudizada quizá en España por el hecho de tratarse de un grupo minoritario y perseguido, ello pese a la condena explícita de tales prácticas en sus libros sagrados y relacionado con ello se encuentra la abundancia de personas de origen morisco que pueden hallarse entre los buscadores profesionales de minas que proliferan en el reino tras el descubrimiento y el efímero éxito de la mina argentífera de Guadalcanal», afirma Julio Sánchez Gómez en su estudio «Magia, astrología y ocultismo entre los mineros del siglo XVI», en *Studia Historica*, Homenaje a M. Fernández Álvarez, Universidad de Salamanca, Vol. VI, 1988, 347.

¹⁷ La toma de posición con respecto a la asimilación o la expulsión de los moriscos construyó dos imágenes antagónicas de ellos. Josemaría Perceval sostiene que «... si los asimilacioni-

materiales, cargando con la ilusión y la promesa oficial de un retorno próximo, en tanto

se podrá ir considerando para qué tiempo y cómo se podrán volver a sus casas ... ítem que puedan llevar sus bienes muebles sin que se les quiten ninguna cosa dellos...

mentiras esperanzadas que el comisario Alonso de Carvajal (Baza) debía hacer extensivas a los deportados.¹⁸

Lo cierto es que la actividad desarrollada por los zahoríes moriscos subyugó tanto a los españoles pobres que, como se dijo, fantasearon con la idea de hacerse del dinero y los bienes suntuosos que los deportados no podían sacar del territorio español, como a los mismos príncipes, ya que, si bien no es una de las circunstancias más conocidas, está documentado que el mismo Felipe II pagó los sevicios de dos zahoríes con el fin de encontrar agua para abastecer El Escorial, el palacio del Pardo y el palacio de Madrid, aunque sin obtener resultados satisfactorios.¹⁹

Si bien la actividad de desenterrar tesoros no se hallaba especificada entre las prohibidas por la ley que regulaba el uso de hechicerías, adivinaciones y agüeros, ésta bien podría estar comprendida dentro de aquella otra práctica adivinatoria que se valía de la realización de cercos y el uso de conjuros para atraer al demonio²⁰ lo que provocaba el interés de los inquisidores preocupados por delimitar las prácticas que atentaban peligrosamente contra la fe católica.

Y mientras por un lado el Estado fomentaba calurosamente la labor de los tesoreros, la Iglesia, por su parte, se interesó por controlarla efectivamente²¹ ya que la ceremonia requería mayormente, además de la advocación del demonio, la profanación de tumbas y sacrificios humanos.

stas describen a los moriscos como pollos, corderos o abejas, los partidarios de su extirpación intentarán dar una imagen contrapuesta. (...) Ahora no se reconoce su función enriquecedora, lo que ellos comen lo quitan de la boca de un cristiano, se acusa a los moriscos, en los escritos extremistas de Pedro Aznar Cardona o Jaime Bleda, de aprovecharse de las riquezas naturales de España, se opone el zángano a la abeja. Asimismo, la sanguijuela que, normalmente se aplicaba a judíos o mercaderes genoveses, se incluye en esta sarta de insultos. *El morisco es acusado de fabricar moneda falsa, de esconder tesoros bajo la tierra, en definitiva de «chupar» el dinero al mismo tiempo que la fuerza de los españoles ya que hace vivir a los nobles en una alegre comodidad.* Cervantes en el coloquio de los perros (*sic*) llegará a decir que ‘ellos son su hucha, su polilla, su picazón y sus comadrejas’, en «Animalitos del Señor. Aproximación a una teoría de la animalización propia y del otro, sea enemigo o siervo, en la España imperial (1550-1650)», *Areas*, Nro. 14, Universidad de Murcia, 1992, p. 178. la cursiva es nuestra.

¹⁸ Domínguez Ortiz, A. y Vincent, B., *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*, Madrid, Alianza, 1984, pp. 51 y 52.

¹⁹ David Goodman, *Poder y penuria. Gobierno, tecnología y ciencia en la España de Felipe II*, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1990, pp. 39.

²⁰ «Prohibición del uso de hechicerías, adivinaciones y agüeros; y su pena», *Novísima Recopilación*, Libro XII, Título IV, Ley II, en *Los códigos españoles concordados y anotados*, Tomo X, Madrid, Imprenta de la Publicidad, 1847.

²¹ «La recherche des trésors, liée à l'alchimie, pratiquée par certains groupes de la bourgeoisie cultivée, et encouragée par l'Etat, n'était pas condamnée en tant que telle par l'Eglise. Mais les inquisiteurs connaissaient tous les débordements dangereux pour la foi chrétienne, auxquels cette activité pouvait donner lieu.» dice Jean-Michel Sallmann, *op. cit.*, p. 17 y 18.

A lo largo del tiempo y de acuerdo a los casos relevados por los historiadores, apreciamos que esta práctica adjudicada a los moriscos no era privativa de estos sino que también se hallaba extendida entre otros grupos y comunidades, entre los que no faltaban religiosos católicos, gitanos y miembros de la clase acomodada.²²

Las facultades de los zahoríes no se restringen a la búsqueda de tesoros o de agua sino que, por el hecho de adjudicárseles el tener muy buena vista, como al mismo Linco, también pueden localizar metales o cuerpos que se hallen enterrados, todo aquello que se encuentre detrás de una pared o debajo de la vestimenta. Como dice Covarrubias, es zahorí

El que dice ver lo que está debajo de la tierra o detrás de una pared o encerrado en un arca, o lo que otro trae en el pecho, como no tenga algún aforro de grana.²³

Y sigue diciendo con respecto a la procedencia del término que

Sin duda es nombre arábigo, entero, (...), compuesto de la partícula *çah* que significa sin duda, y de *uri*, que significa veedor, y que vale tanto como el que ve con certidumbre, y que algunos le deducen de *zahari*, que vale encantador, hechicero y embustero. No está lejos de ser de raíz hebrea, del verbo *çahar*, que entre otras significaciones que tiene vale por *splendere*, *clarescere*, porque presume que todo le es claro y patente.²⁴

En el breve relato sobre el episodio del gorrero Triguillos es posible distinguir ciertas remisiones a la actividad de los buscadores de tesoros y también al rito de la expulsión de los demonios. La alusión de dichas prácticas responde, como se verá, a una estrategia narrativa de concentración y desvío mediante la cual se cifra el sentido del microrelato que, en cierta medida, atesora una serie de elementos que permiten avisorar el futuro de los protagonistas de la novela.

En este fragmento encontramos los elementos fundamentales utilizados tradicionalmente para desenterrar un tesoro: la tinaja o redoma llena de agua donde se decía poder apresar al demonio²⁵, ciertas hierbas, en este caso las hojas de un árbol, el círculo mágico representado en la corona de ciprés que el gorrero lleva en la cabeza, y, por último, la circunstancia puntual de desarrollarse durante la noche.²⁶

El hecho de que esta práctica no fuera considerada como natural y tam-

²² Sebastián Cirac Estopañán, *op. cit.*, pp. 70 a 77, Bernard Leblon, *op. cit.*, pp. 120-8 y 157-8, Francisco Flores Arroyuelo, «Duendes y tesoros encantados», en *El diablo en España*, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1985, pp. 231 a 273, y el caso del burgués Ettore Cangiano y su grupo de amigos tesoreros, todos alfabetizados «tous issus d'une moyenne bourgeoisie d'artisans aisés, de commerçants et de petits intellectuels» como afirma Jean-Michel Sallman, *op. cit.*, p. 17.

²³ Sebastián de Covarrubias Orozco, *op. cit.*, s.v. «zahorí».

²⁴ *Ibid.*

²⁵ El apresamiento de demonios en redomas, anillos o espejos ya había sido sancionado como una práctica herética por el papa Sixto V en 1585 en su bula *Coeli et Terrae*, en Lea, *op. cit.*, p. 577.

²⁶ Consúltense los casos recogidos por Sebastián Cirac Estopañán, *op. cit.*, p. 70 y sig. También Jean-Michel Sallmann reconstruye la escena de la búsqueda del tesoro por las declaraciones de los testigos del juicio a Cangiano, *op. cit.*, Cap. 1.

poco como sobrenatural la convertía en una práctica extraña entre aquellas que respondían a los dones otorgados por Dios a los hombres o a la voluntad divina, en cada caso, tomándosela por una práctica herética ya que en ella debía participar el favor del mismísimo demonio²⁷:

Digo, pues, —sentencia Covarrubias— que los zahoríes, sin intervención de pacto con el demonio, no pueden ver lo que está escondido debajo de la tierra, o de otra parte; si no es por conjeturas, como conocen dónde hay agua, y si es en cantidad, y si está honda y somera.²⁸

El gesto más importante que concierne a la actividad de los zahoríes o buscadores de tesoros, que consiste en la advocación del demonio mediante conjuros y la ayuda de libros mágicos con el fin de asegurarse su ayuda en esta empresa, aparece obturado en el episodio.

La remisión al demonio se realiza a través de la inserción del elemento simbólico, el ciprés, el árbol consagrado al dios Plutón.²⁹ Y aquí es donde se realiza la primera desviación, ya que el relato abandona el imaginario religioso cristiano para remitir a la cultura clásica.

El embuste de la vieja gitana se perfila ya en la construcción ambigua de Triguillos. Él lleva una corona de ciprés en la cabeza, lo que permite duplicar el sentido entre cómico y absurdo de la imagen, en tanto se insiste, por un lado, en su condición de gorrero, cuando la palabra *gorra* y su derivado *gorrón* proceden etimológicamente de un término árabe, *gurarum*, que significa «engaño», y, por otro lado, porque se desafía el valor negativo que el ciprés tenía, ya que se pensaba que su olor «ofende notablemente el celebro».³⁰

Pero, además, una serie de características atribuidas al fatídico árbol y las imágenes que recuerdan al dios del infierno sirven para enfatizar el valor simbólico de este pasaje.

En un comienzo, se debe considerar que Hades, nombre griego de Plutón, significa «el Invisible», y rara vez era mencionado de forma directa, como en el caso de la novela cervantina, por temor a excitar su cólera.³¹

El ciprés, elemento con que se lo alude, es un árbol perenne que simboliza la muerte. Utilizado desde la antigüedad para confeccionar los ataúdes de los nobles o bien para cubrir su sepultura como recuerda Alciato en sus

²⁷ «Definir dónde comenzaba o terminaba la herejía en todo esto, decidir entre presunto conocimiento de los secretos de la naturaleza y auténtico recurso de los malos espíritus, no era fácil, y por común consentimiento la decisión se hizo en torno a si en cada caso había pacto expreso o implícito con el demonio. Esto a su vez determinó la necesidad de una nueva definición de lo que constituye pacto, y en 1398 la Universidad de París intentó resolverla declarando que hay pacto implícito en todas las prácticas supersticiosas cuyo resultado no se puede esperar razonablemente de Dios o de la naturaleza», afirma Henry Charles Lea en su capítulo «La hechicería y las artes ocultas», donde también señala que en 1598 es Felipe II quien reafirma el cumplimiento de la ley de 1414 que ordenaba la condena a muerte de los hechiceros, *op. cit.*, pp. 573 y 578.

²⁸ Covarrubias, *op. cit.*, s.v. «zahorí».

²⁹ *Ibid.*, s.v. «ciprés».

³⁰ *Ibid.*, s. v. «gorra».

³¹ Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Buenos Aires, Paidós, 1994, s.v. «Hades».

³² Alciato, *Emblemas*, Madrid, Editora Nacional, 1975, p. 219.

*Emblemas*³², se encuentra entre sus significados más extendidos el representar al hombre espiritual y contemplativo «que va enderezando todas sus acciones al cielo», pero también, el elemento utilizado para «...condenar la curiosidad impertinente de hombres ceremoniosos y circunspectos en cosas que no son de consideración, de provecho ni fruto», como pareciera ser el caso del propio Triguillos.³³

En cuanto al dios de los muertos, Giovanni Boccaccio ya señalaba en su *Genealogía de los dioses paganos* su relación con las riquezas terrenales y perecedoras.³⁴

Por su parte, Pérez de Moya recuerda, retomando a Estrabón, que este dios tuvo su señorío hacia la parte occidental de Grecia, en España «...porque caminando de partes orientales hacia otras más occidentales, es bajar, y lo bajo se dice infierno; por eso dijeron ser Plutón dios o señor del infierno, porque el infierno está en el centro de la tierra, y a Plutón le cupo la tierra.»³⁵

Es el dios de los avaros y codiciosos, de quienes se dice que no duermen de noche por pergeniar la manera de multiplicar sus riquezas, como el propio gorrero, cuyo nombre remite a la riqueza del trigo perseguida por el mismo Plutón³⁶; y el hecho de que solamente la cabeza de Triguillos quede fuera de la tinaja recuerda, sin perjuicio de los valores que ésta representa, los sacrificios realizados por los romanos a este dios, consistentes en la presentación de cabezas humanas.³⁷

El derramamiento de agua posterior a la caída de Triguillos difícilmente podría leerse como una escena duplicada del rapto de Perséfone perpetrado por Plutón, en tanto la imagen del atemorizado gorrero sólo puede evocar de manera degradada y carnavalesca la trágica escena en que Plutón vacía la fuente de la ninfa Ciane cuando ésta acude en la ayuda de la raptada.

En este punto es donde el relato parece desviarse por segunda vez para remitir al imaginario clásico. Retomando la práctica de los zahoríes, se sabe gracias al testimonio del escritor Abenjaldún, un tunecí hijo de españoles, que hacia fines del siglo XIV el nombre de *zuharí* lo dieron los astrólogos a los geománticos «*porque hay grande analogía entre sus procedimientos y la manera de reconocer las indicaciones mediante las cuales dicen que guía el planeta Venus hacia el conocimiento de las cosas ocultas...*»³⁸

Si la actividad de estos buscadores de tesoros se realizaba, entonces, bajo la tutela de

³³ Covarrubias, *op. cit.*, s. v. «ciprés».

³⁴ Giovanni Boccaccio, *Genealogía de los dioses paganos*, edición preparada por Ma. Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias, Madrid, Editora Nacional, 1983, Libro VIII, Cap. VI.

³⁵ *Ibid.*, Libro IX, Cap. I, y Juan Pérez de Moya, *Philosophia secreta*, Madrid, Tomo I, 1928, p. 126.

³⁶ Boccaccio, *op. cit.*, Libro VIII, Cap. IV.

³⁷ Pérez de Moya, *op. cit.*, p. 128.

³⁸ Corominas-Pascual, *Diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1989, s.v. «zahorí».

³⁹ «De Cotiss révéla en effet qu'un dimanche, jour sacré, Ettore Cangiano et Marc'Antonio Avogadro étaient venus sur le lieu des fouilles avec des palmes et de l'encens, que Marc'Antonio Avogadro avait fait des fumigations, allumé des chandelles et prononcé des conjurations, et que

este planeta³⁹, es preciso destacar que son las dificultades de nuestro tesorero Triguillos en el agua las que permiten señalar el nuevo desvío hacia la cultura clásica, en este caso, hacia la figura de la diosa Venus, porque, como interpreta Pérez de Moya, a ella la representan nadando para hacer referencia a las dificultades que pueden encontrar los que andan en el agua y, sobre todo, aquellas que atraviesan los enamorados, como es el caso de los protagonistas de la novela.⁴⁰

Es en otro emblema de Alciato donde se representa el furor de Venus y los problemas matrimoniales a la orilla del agua, siendo significativo que, como se verá más adelante en la propia construcción de la figura de Triguillos, una pareja de serpientes representen las desavenencias en la pareja.⁴¹

Por otra parte, Triguillos y Juan de Cárcamo comparten un mismo espacio subterráneo cuya peculiar característica estriba en la falta de luz. Los cimientos de la casa son mencionados al final del episodio del gorrero, imagen que se retoma al final de la novela cuando Juan se halla encarcelado en el calabozo, aludiéndose aquí a las profundidades donde los demonios subterráneos suelen también atacar a los buscadores de tesoros, según lo refiere Martín del Río en su *Disquisitionum magicarum*.⁴²

Por último, es importante señalar que en tanto símbolo de un tesoro, la tinaja en nada se diferencia de los cofres y, si algo anticipa la caída de Triguillos de la tinaja de barro, es un nuevo nacimiento, una revelación: la identidad de Preciosa.

Sabemos que en diferentes culturas los recipientes han recibido diversas caracterizaciones simbólicas: desde el seno maternal, el útero en el que se gesta un nuevo ser, o la creencia de que contienen el secreto de las metamorfosis, hasta el símbolo de los tesoros, como en la Cábala, donde romper un vaso significa menospreciar el tesoro que éste representa.⁴³

La caída de Triguillos de la tinaja de barro anuncia un nuevo nacimiento del demonio. El gorrero se arrastra desnudo sobre su barriga como una serpiente, la bestia maldita condenada a caminar sobre su vientre en la tradición judía (Génesis 3, 14 y 15), pero, además, mueve sus brazos y piernas como un lagarto, «Un género de serpiente bien conocido...» al decir de Covarrubias.⁴⁴

Tanto serpientes como lagartos eran utilizados por los gitanos a lo largo de todo el sur de Europa para la expulsión de los demonios en una ceremonia anual.

Estos animales, que permitían la corporización del demonio, eran colo-

les esprits évoqués étaient apparus dans un grand fracas pour confirmer la présence du trésor», Jean-Michel Sallmann, *op. cit.*, p. 18, subrayado nuestro.

⁴⁰ Pérez de Moya, *op. cit.*, Tomo II, p. 38.

⁴¹ Alciato, *op. cit.*, p. 61.

⁴² Martín del Río, S.J., *La magia demoníaca* (libro II de las *Disquisiciones mágicas*), Introduce, traduce y anota Jesús Moya, Prólogo de Julio Caro Baroja, Madrid, Hiperión, 1991, 27, Sección II, p. 533.

⁴³ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont / Jupiter, 1982, s.v. «jarre».

⁴⁴ Covarrubias, *op. cit.*, «lagarto».

⁴⁵ James George Frazer, *La rama dorada. Magia y religión*, México, Fondo de Cultura

cados en una vasija junto con determinadas hierbas después de haber sido tocados con los dedos por cada uno de los miembros de la comunidad. Finalmente, y después que la hechicera pronunciaba ciertos conjuros, el gitano más viejo debía arrojar la vasija con su contenido al río o cualquier otra corriente de agua. Esta era una de las maneras de exorcisar todos aquellos males y enfermedades que hubieran afligido a la comunidad durante el año. Por ello, si alguien encontrara y abriera la vasija, padecería todas las calamidades de las que los gitanos se habían desprendido.⁴⁵

En cierto sentido, el hecho de tematizar los exorcismos practicados frente a los males sociales sirve como metáfora de la política de persecución y expulsión que España propició en toda esta época frente a aquellos que sostenían una cultura, una religión, un conjunto de prácticas y hasta una lengua diferente, y explica, además, cómo en un espacio poco tolerante la conversión y el estatuto de limpieza de sangre fueron la únicas alternativas viables para la vida en comunidad.

De esta manera, las prácticas llevadas a cabo por estas minorías indeseables, por los miembros de la contracultura, debían también ser extirpadas del conjunto de prácticas sociales, fomentándose la delación ante el aparato inquisitorial y estableciéndose un riguroso sistema de penalización.

El cofre que la vieja gitana trae ante los padres de Preciosa contiene los elementos que posibilitarán su nuevo nacimiento: los dijes de la niña raptada, Constanza de Azevedo y Meneses.

Nacimiento de las aguas frustrado en el caso de Triguillos, quien insiste en su fracaso y se vuelve el *hazmerreir* de los sevillanos, y cuya imposibilidad de ocupar un espacio dentro del cuerpo homogéneo de la República es señalado desde un comienzo no sólo por su adhesión a las prácticas de los marginados, cosa que Preciosa no hace a pesar de vivir entre gitanos, sino en la exhibición de ese cuerpo desnudo y sin marcas en contraposición al cuerpo marcado de la protagonista.

Recuérdese que en el momento del reconocimiento, es la madre de la doncella quien se apresura a desvestirla para, de esta manera, corroborar las marcas de nacimiento de la niña

Arremetió a ella, y sin decirle nada, con gran priesa le desabrochó el pecho y miró si tenía debajo de la teta izquierda una señal pequeña, a modo de lunar blanco, con que había nacido y halló ya grande, que con el tiempo se había dilatado. Luego, con la misma celeridad, la descalzó y descubrió un pie de nieve y de marfil, hecho a torno, y vio en él lo que buscaba, que era que los dos dedos últimos del pie derecho se trataban el uno con el otro por medio con un poquito de carne, la cual, cuando niña, nunca se la había querido cortar, por no darle pesadumbre. El pecho, los dedos, los brincos, el día señalado del hurto, la confesión de la gitana y el sobresalto y alegría que habían recibido sus padres cuando la vieron, con toda verdad confirmaron en el alma de la Corregidora ser Preciosa su hija... (p. 127 y 128)

Como zahoríes, muchos han percibido lo que Preciosa lleva en su cuer-

Económica, 1956, p. 641.

⁴⁶ Boccaccio, *op. cit.*, Libro VIII, Cap. VI.

po, debajo de la ropa: la marca del linaje.

Juan abandona la profundidad del calabozo y sus hierros, imagen de la ciudad fuerte del dios infernal⁴⁶, para volver a sus vestidos, su hábito y su verdadera identidad, en el momento en que su derroche hacia la gitanilla es recompensado por el reconocimiento de su identidad ilustre.

El tesoro de Preciosa, en cuya búsqueda se encaminara Juan de Cárcamo homologándose a Triguillos en la búsqueda de bienes materiales suntuosos, lejos de pertenecer al ámbito espiritual e inmaterial se actualiza en las marcas prestigiosas de su propio cuerpo. Signo privilegiado de reconocimiento, el lunar piloso aparece frecuentemente en ciertos relatos literarios y folclóricos como elemento que permite establecer la identidad de alguien, señal indicadora de un origen o bien de un destino supremo, en el camino hacia la anagnórisis. Este tipo de marca corporal proviene de la reelaboración de la tradición mitológica medieval del signo real: son estas marcas las que permiten individualizar al soberano como aquel que carga con los valores de toda una dinastía, depositario de la herencia y de los valores religiosos de su pueblo.⁴⁷

De esta manera, la identificación de Preciosa con los elementos corporales propios de la realeza permitiría avisorar una nueva lectura de las *Ejemplares* en su conjunto ya que, si bien Cervantes no explicita una poética, cabría preguntarse cuál es la materia narrativa que elige para novelar la colección.⁴⁸ Por un lado, una vinculación posible entre las novelas radica en que «son de la verdad engaste»⁴⁹, pero, por otro lado, como la propia obra de Dédalo, disimulan en doce laberintos los monstruos por los que, de ser conocido el nombre de Cervantes en Creta, sería puesto en bronce y pincel.⁵⁰

En este sentido, el cuerpo marcado debe ser identificado con otro cuerpo: como miembro ejemplar de la República, el cuerpo de Constanza se asemeja al cuerpo ausente del rey e invita a la relación con el cuerpo desnudo del gorrero Triguillos.

La identidad dada por la marca establece el vínculo de pertenencia a esa zona «limpia» del cuerpo de la República mientras que el ejercicio de la práctica de los marginales desplazados no le otorgará cabida al ambicioso zahorí sino entre «las inmundicias y basuras» del cuerpo social.

El cuerpo marcado de la protagonista establece, de esta manera, el grado de pertenencia del cuerpo de Triguillos al espacio social ya que, en la confrontación de sus marcas y de los modos de comportamiento respectivos, el

⁴⁷ François Delpech, «Du héros marqué au signe du prophète: esquisse pour l'archéologie d'un motif chevaleresque», *B.Hi.*, T. 92, Nro. 1, 1990, pp. 237 a 257.

⁴⁸ Con respecto a la construcción del retrato del artista en Cervantes y de la posibilidad de vincular su producción con las Poéticas de la época donde el arte se constituye como un cuerpo imperfecto como el del dios cojo Vulcano, es interesante el trabajo de Mary Gaylord Randel «Cervantes' Portraits and Literary Theory in the Text of Fiction», *Cervantes*, 6, 1986, pp. 57 a 80.

⁴⁹ Recuérdese el soneto «De Juan de Solís Mejía gentilhombre cortesano, a los lectores», Cervantes, *op. cit.*, pp. 56 y 57.

⁵⁰ También el poema «De Fernando Bermúdez y Carabajal / camarero del duque de Sesa / a Miguel de Cervantes», Cervantes, *op. cit.*, p. 55.

⁵¹ Ruiz Somavilla, *op. cit.*, pp. 47 y 48.

desprovisto gorrero no se ajusta a la «compostura moral» que el alma cristiana debía tener y manifestar.⁵¹

La búsqueda del tesoro termina para Juan no sólo con la transformación alquímica de su pretendida, antes Preciosa y ahora Constanza de Azevedo y de Meneses, sino con la revaluación de la muchacha en términos de equiparación social y religiosa. Y la importancia de la riqueza, como aquello valioso que los hombres anhelan de la tierra, será resignificada: aquí, el valor que sale de la tierra, en tanto el lugar de pertenencia, es el propio linaje de sangre.

El lunar blanco bajo la teta izquierda es lo que permite que el cuerpo de Preciosa se sume como un eslabón a la cadena que la liga a toda una tradición; la marca de nacimiento, la que señala la pertenencia a un linaje, se lleva en el mismo cuerpo que, de barro como la tinaja, hace del tesoro que contiene algo tan extraordinario como lo son la honra de la tradición y la religión cristiana.

BIBLIOGRAFÍA

- Alciato, Andrea, *Emblemas*, edición de Manuel Montero Vallejo, Madrid, Editora Nacional, 1975.
- Aarne, Antti, *The Types of the Folf Tale*, FFC 74, Helsinski, 1928.
- Boccaccio, Giovanni, *Genealogía de los dioses paganos*, edición preparada por Ma. Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias, Madrid, Editora Nacional, 1983.
- Boggs, Ralph, *Index of Spanish Folktales*, FF Communications, Helsinski, 1993.
- Caro Baroja, Julio, *Vidas mágicas e Inquisición*, 2 Vol., Madrid, Istmo, 1992.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Novelas ejemplares*, (1613), edición y notas de Harry Sieber, Barcelona, Altaya S.A., 1994.
- Cirac Estopañán, Sebastián, *Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva (Tribunales de Toledo y Cuenca)*, Madrid, Instituto Jerónimo Zurita, 1942.
- Civil, Pierre, «Le corps du roi et son image. Une symbolique de l'État dans quelques représentations de Philippe II», en Augustin Redondo (director), *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVIe. et XVIIe. siècles*, Paris, Publications de La Sorbonne, 1992.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Castalia, 1995.
- Corominas, J. y Pascual, J. A., *Diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1989.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont / Jupiter, 1982.
- Delpech, François, «Du héros marqué au signe du prophete: esquisse pour l'arquéologie d'un motif chevaleresque», *B.Hi.*, T. 92, Nro. 1, 1990, pp. 237 a 257.
- Del Río, Martín, S. J., *La magia demoníaca* (libro II de las *Disquisiciones*

- mágicas), Introducción, traducción y notas de Jesús Moya, Preámbulo de Julio Caro Baroja, Madrid, Hiperión, 1991.
- Domínguez Ortiz, A. y Vincent, B. *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*, Madrid, Alianza, 1984.
- Fernández Santamaría, José, *Razón de Estado y política en el pensamiento español del Barroco (1575-1640)*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1986.
- Flores Arroyuelo, Francisco, *El diablo en España*, Madrid, Alianza, 1985.
- Foucault, Michel, *Genealogía del racismo. De la guerra de las razas al racismo de Estado*, Madrid, La Piqueta, 1992.
- Frazer, James George, *La rama dorada. Magia y religión*, México, FCE, 1956.
- García Cárcel, Ricardo, *Herejía y sociedad en el siglo XVI. La Inquisición en Valencia (1530-1609)*, Barcelona, Península, 1980.
- Gaylord Randel, Mary, «Cervantes' Portraits and Literary Theory in the Text of Fiction», *Cervantes*, 6, 1986, pp. 57 a 80.
- Goodman, David, *Poder y penuria. Gobierno, tecnología y ciencia en la España de Felipe II*, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1990.
- Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Buenos Aires, Paidós, 1994.
- Huarte de San Juan, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, (1575), edición preparada por Esteban de Torre, Madrid, Editora Nacional, 1977.
- Lea, Henry Charles, *Historia de la Inquisición española*, 3 vols., Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993.
- Leroy, Béatrice, *Des Castellans témoins de leur temps. La Littérature Politique des XIVe.-XVe. siècles*, Presses Universitaires de Limoges, 1996.
- Nieto Soria, José Manuel, *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (s. XIII a XVI)*, Madrid, Eudema, 1988.
- Novísima Recopilación, Los códigos españoles concordados y anotados*, Madrid, Imprenta de la Publicidad, 1847.
- Perceval, Josemaría, «Animalitos del Señor. Aproximación a una teoría de la animalización propias y del otro, sea enemigo o siervo, en la España imperial (1550-1650)», *Areas*, Nro. 14, Universidad de Murcia, 1992.
- Pérez de Moya, Juan, *Philosophia secreta*, Madrid, 2 vols., 1928.
- Ruíz Somavilla, María José, *El cuerpo limpio. Análisis de las prácticas higiénicas en la España del mundo moderno*, Málaga, Universidad de Málaga, 1993.
- Sallmann, Jean-Michel, *Chercheurs de trésors et jeteuses de sorts. La quête du surnaturel à Naples au XVIe. siècle*, Paris, Aubier, 1986.
- Sánchez Gómez, Julio, «Magia, astrología y ocultismo entre los mineros del siglo XVI», *Studia Historica*, Homenaje a M. Fernández Álvarez, Universidad de Salamanca, Vol. VI, 1988.
- Thompson, Stith, *Motiv-Index of Folk-Literature*, Bloomington, 1935.
- Thorndike, Lynn, *History of magic and experimental science*, 6 vols., New York, Columbia University Press, 1934.

DE CERVANTES A LOPE DE VEGA: DOS NOTAS SOBRE LA NOVELA EJEMPLAR

Patrizia Campana

Universidad Autónoma de Barcelona

I. LAS NOVELAS EJEMPLARES: CERVANTES FRENTE A LOPE

En el prólogo de la primera parte del *Quijote*, ante las dudas y vacilaciones del escritor sumido en el penoso trabajo de componer la «prefación» de su obra, acude en ayuda de Cervantes un providencial amigo «gracioso y bien entendido» (*Quijote*, I, Pról., p. 52),¹ que con sus finos y atinados consejos saca de apuros al autor proponiéndole que se haga él mismo los poemas laudatorios que exalten su obra y que eche mano de los latines más al uso para demostrar su erudición. La crítica ha apreciado en los consejos prologales del amigo alentador una sátira punzante de la falsa erudición dirigida en primer lugar a un Lope de Vega que, con sus recién publicadas novelas (*La Arcadia* y *El peregrino en su patria*)², aspiraba a presentarse a los lectores bajo la auréola de autor cultivado.³ El mismo recurso a la figura del amigo aparece en otro prólogo de Cervantes, el de las *Novelas ejemplares*; pero esta vez el autor lo menciona para quejarse de su ausencia o de su poca solicitud. Este amigo, cuya identidad no es revelada, habría perdido la ocasión de ayudarle a satisfacer la curiosidad de los lectores insertando en los preliminares del libro un retrato suyo:

...el cual amigo bien pudiera, como es uso y costumbre, grabarme y esculpirme en la primera hoja de este libro [...]. Y con esto quedara mi ambición satisfecha, y el deseo de algunos que querrían saber qué rostro y talle tiene quien se atreve a salir con tantas invenciones en la plaza del mundo [...], poniendo debajo del retrato: «Este que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres

¹ Para las citas del *Quijote* véase la edición de L. A. Murillo: Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Castalia, Madrid, 1978, 3 vols.

² Publicadas en 1598 y 1604, respectivamente.

³ Emilio Orozco Díaz, «Sobre el prólogo del *Quijote* de 1605 y su complejidad intencional. (Notas para una clase)», *Ínsula*, CD-CDI (1980), pp. 7 y 32-33; Edward C. Riley, *Don Quixote*, Allen & Unwin, Londres, 1986; trad. esp. *Introducción al Quijote*, Crítica, Barcelona, 1990, pp. 44-46. Cf. también Joaquín de Entrambasaguas, *Estudios sobre Lope de Vega*, CSIC, Madrid, 1946; 2ª ed. aumentada 1967, I, pp. 108-141, y Martín de Riquer, *Cervantes, Pasamonte y Avellaneda*, Sirmio, Barcelona, 1988, pp. 120 y 125-137.

ojos y de nariz corva [...]. Este digo que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje del Parnaso* [...]

 (Novelas ejemplares, Pról., pp. 62-63)⁴

El fragmento aquí reproducido proviene de un pasaje que ocupa una parte importante del prólogo de las *Novelas ejemplares*, que pone de manifiesto la actitud irónica de Cervantes ante las pretensiones ostentadas por determinados autores al insertar retratos y elogios altisonantes al frente de sus impresos, de la misma manera que en el *Quijote* se burlaba de los que insertaban en sus libros poemas laudatorios propios y ajenos para exaltar las calidades de sus obras. Sin embargo, la insistencia en la descripción del retrato así como la extensión que el pasaje ocupa en el prólogo, hacen sospechar que la ironía de esas palabras tiene un objetivo mucho más preciso, que iría más allá de la sátira de una costumbre generalizada.

Sabemos que Lope de Vega fue un gran aficionado de los retratos, y que los reprodujo profusamente en sus obras literarias. Famosa es su primera efigie juvenil al frente de *La Arcadia* (1598), rematada con el epígrafe «Quid humilitate invidia?», en la que luce un bien cuidado bigote y un elegante cuello almidonado, retrato luego repetido en la *princeps* del *Isidro* (1599). Y no hablemos del célebre grabado de Lope en los preliminares de *El peregrino en su patria* (1604), rodeado de citas latinas («Nichil prodest adversus invidiam vera dicere») y decorado con el famoso escudo de Bernardo del Carpio, con las diecinueve torres de gongorina memoria. La afición del Fénix por los retratos propios era bien conocida, y la iconografía lopeveguesca se nutre de un respetable número de grabados y pinturas,⁵ que, al parecer, alcanzaron cierta popularidad. El propio Pérez de Montalbán, su amigo y discípulo, al elogiarle en su piadosa biografía *Fama póstuma*, afirmaba: «No hay casa de hombre curioso que no tenga su retrato o ya en papel, o ya en lámina, o ya en lienzo».⁶ Aunque cabe admitir cierta exageración en las palabras del poco objetivo Montalbán, no hay duda de que la imagen de Lope gozó de amplia difusión. Es lícito, pues, ver en las palabras del prólogo de las *Novelas ejemplares* una alusión intencionada a la afición de Lope a los retratos, suposición corroborada por la existencia de uno suyo que parece responder muy de cerca a la descripción hecha por Cervantes: el que va al frente de la *Jerusalén conquistada* (1609). Flanqueado una vez más por el escudo de los Carpio, el grabado está acompañado de un largo elogio del pintor Francisco Pacheco, en términos similares a los ironizados por Cervantes («Esta es la efigie de Lope de Vega Carpio, a quien justísimamente se concede lugar entre los hombres eminentes y famosos de nuestros días...»), y en el que no faltan ni la

⁴ Para las citas de las novelas cortas cervantinas se remite a: Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. J. B. Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1982, 3 vols.

⁵ A este propósito, véase Enrique Lafuente Ferrari, *Los retratos de Lope de Vega*, Junta del Centenario de Lope de Vega, Madrid, 1935.

⁶ Juan Pérez de Montalbán, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid, Imprenta del reino, 1636, f. 10v. Ejemplar microfilmado de la Biblioteca Nacional de París, Yg. 115. Doy las gracias a Enrico Di Pastena por haberme facilitado la consulta del microfilm.

lista panegírica de las obras del autor ni las alusiones a su vida; además, tanto el retrato como el elogio están precedidos por una curiosa nota de Baltasar Elisio de Medinilla, gran amigo de Lope, quien declara:

Habiendo llegado a mis manos este elogio, sacado del libro de retratos que hace Francisco Pacheco en Sevilla de los hombres en nuestra edad insignes, quise comunicarle a los aficionados a los escritos de Lope, sin voluntad y consentimiento suyo [...]. Bien sé que habrá algunos que les parezca atrevimiento mío anticipar estas alabanzas a sus días, mas como me ha parecido que ha de ser inmortal en este poema y que en cualquiera tiempo era alabarle mientras vive, he querido por agradar a muchos disgustar a pocos, entre los cuales sé yo que le cabrá [al autor] la mayor parte deste disgusto por su natural modestia y humildad tan conocida de todos. (*Jerusalén conquistada*, Prels.)⁷

Recordemos que Cervantes, en el mencionado prólogo de sus novelas, insiste en que no tendría que ocuparse él mismo de colocar su retrato «en la primera hoja de este libro», sino que un *amigo* debería encargarse de la tarea, con el fin de satisfacer tanto su ambición como la curiosidad de los lectores, ávidos de conocer el aspecto físico de tan importante autor; quizás un *amigo* tan íntimo y de confianza como lo fue del Fénix el poeta toledano Baltasar Elisio de Medinilla, quien tan oportunamente se encargó de insertar en los preliminares de la *Jerusalén conquistada* el retrato de Lope con su correspondiente elogio. Incluso se ha sospechado⁸ que la intervención de Medinilla fue ficticia, o que estuvo suscitada por un Lope deseoso de ensalzar su «natural modestia y humildad tan conocida de todos». De esas tretas se burlaría Cervantes, al decir:

Y cuando a la [memoria] deste amigo, de quien me quejo, no ocurrieran otras cosas de las dichas que decir de mí, yo me levantara a mí mismo dos docenas de testimonios [...] con que extendiera mi nombre y acreditara mi ingenio. Porque pensar que dicen puntualmente la verdad los tales elogios, es disparate, por no tener punto preciso ni determinado las alabanzas ni los vituperios. (*Novelas ejemplares*, Pról., p. 63)

Si estas alusiones iban dirigidas a Lope de Vega, el Fénix podía añadir otra razón a su resentimiento hacia Cervantes, no sólo por las burlas de la primera parte del *Quijote*, sino también por los finos dardos lanzados contra él desde el prólogo de las *Novelas ejemplares*. Una reacción era de esperar. Cuando en 1614 las prensas tarraconenses de Felipe Roberto dieron a luz al *Quijote* apócrifo, obra de un aún hoy misterioso Alonso Fernández de Avellaneda, los lectores toparon con un polémico prólogo que desde su primera línea mostraba un violento sesgo anticervantino. La sustancial diferencia de tono entre la parte prologal y la novela que le sigue, que no parece animada por el mismo resentimiento hacia Cervantes, ha sido reiteradamente subrayada por la crítica,⁹ y se ha supuesto —no sin fundamento— que el

⁷ Lope de Vega, *Jerusalén conquistada*, *epopeya trágica*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1609; ejemplar microfilmado de la University of Illinois Library at Urbana-Champaign, Spanish Rare Books of the Golden Age (1472-1700), reel 189, n.º 1221.

⁸ Joaquín de Entrambasaguas, ed., Lope de Vega, *Jerusalén conquistada*, CSIC, Madrid, 1954, III, pp. 52-53 y 62-63.

prólogo no es obra de Avellaneda, sino de otra persona muy interesada en el descrédito de Cervantes, quizás el propio Lope de Vega¹⁰, o una persona de su círculo. Las virulentas palabras de Avellaneda —o de quien en su lugar se tomara el trabajo de rebatir las acusaciones vertidas contra el Fénix— se dirigen en primer lugar a los prólogos de las obras cervantinas, aduciendo que el del apócrifo es:

...menos cacareado y agresor de sus lectores que el que a su primera parte puso Miguel de Cervantes Saavedra, y más humilde que el que segundó en sus novelas... (Avellaneda, *Ingenioso hidalgo*, Pról., p. 7)¹¹

Como puede apreciarse, estas palabras no aluden solamente a las reiteradas burlas que aparecieron al frente del *Quijote* —a las que se ha aludido al comienzo del artículo—, sino también al tono de las palabras prologales de las *Novelas ejemplares*, al que se reprocha una supuesta falta de humildad. La censura del apócrifo responde probablemente a la orgullosa declaración de Cervantes de haber sido «el primero que ha novelado en lengua castellana»; pero quizás en ella influyera también la presencia de una sátira tan punzante de los retratos en los preliminares de los libros, que se podía interpretar como una nueva y malintencionada referencia al Fénix.

II. LAS NOVELAS A MARCIA LEONARDA: LOPE FRENTE A CERVANTES

Si el juicio negativo del apócrifo representa la primera reacción de Lope ante los doce cuentos cervantinos, su respuesta literaria fue muy tardía, tanto que la publicación de sus novelas, conocidas bajo el título colectivo de *Novelas a Marcia Leonarda*, sólo tuvo lugar cinco años después de la muerte del autor del *Quijote*. Lope contestó a Cervantes en un momento peculiar de su vida, entre los años 1617 y 1624, cuando las polémicas literarias en las que se vio involucrado se volvieron especialmente agresivas. Al sentirse peligrosamente acorralado por sus detractores en todos los frentes, dentro y fuera del teatro, Lope reaccionó publicando dos obras de carácter misceláneo, *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624), pilares sobre los que pretendía sustentar su fama y gloria como poeta cultivado, y monumentos a la diatriba literaria, en los que el Fénix llevó a cabo una acalorada defensa de sus méri-

⁹ Para esa divergencia entre el prólogo y la novela de Avellaneda, notada ya por Menéndez Pelayo, véase Martín de Riquer, ed., Alonso Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de La Mancha*, Espasa-Calpe, Madrid, 1972, I, p. XIV, y Nicolás Marín, «La piedra y la mano en el prólogo del *Quijote* apócrifo», *Homenaje a Guillermo Guastavino. Miscelánea de Estudios*, ANABA, Madrid, 1975, pp. 253-288; reimpr. en sus *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, ed. A. de la Granja, Universidad-Diputación Provincial, Granada, 1988, pp. 280-283.

¹⁰ El que avanzó la hipótesis fue Nicolás Marín, *Op. cit.*, pp. 279-313. La respalda Daniel Eisenberg, «Cervantes, Lope and Avellaneda», *Josep Maria Solà-Solé: Homage, homenage, homénatge*, ed. A. Torres Alcalá et al., Puvill Libros, Barcelona, 1984, II, pp. 171-183; trad. esp. «Cervantes, Lope y Avellaneda», *Estudios cervantinos*, Sirmio, Barcelona, 1991, pp. 119-141.

¹¹ Para las citas del *Quijote* apócrifo se utiliza la edición al cuidado de Martín de Riquer: Alonso Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de La Mancha*, Espasa-Calpe, Madrid, 1972, 2

tos y se lanzó a un potente y calculado ataque contra el ejército de pedantes y envidiosos que veía —o creía ver— multiplicarse a su alrededor. En esas dos misceláneas se publicaron las *Novelas a Marcia Leonarda*, y es importante recordarlo para sopesar el alcance de una operación concebida como acto anticervantino en un contexto en el que Lope se arrojaba a una competición desenfundada con todos sus enemigos literarios. Un autor obsesionado por los ataques a su persona y a su formación cultural, que debió recordar con amargura, en un momento para él tan delicado, las irónicas palabras del prólogo de las *Novelas ejemplares*, y que, por lo tanto, en su pretensión de rivalizar con los preceptistas aristotélicos y los seguidores de la nueva poesía gongorina en el terreno poético, quiso también exhibir sus cualidades en el campo de la prosa, con la intención de demostrar a los ojos del mundo su valía en todos los géneros literarios.

Las *Novelas ejemplares* representaron una indudable innovación en las letras españolas, de la que su autor se mostró muy consciente, si recordamos las conocidas palabras del prólogo:

... 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 éstas son más propias, no imitadas ni hurtadas... (*Novelas ejemplares*, Pról., pp. 64-65)

—No le faltaba razón. Así que Lope de Vega, al publicar, en 1621, *Las fortunas de Diana* con la intención de competir con Cervantes, tuvo que citarle expresamente al hablar de la novela corta en España, aunque lo hizo a regañadientes y sin reconocerle abiertamente el mérito de haber inaugurado el nuevo género en su país:

... en España [...] también hay libros de novelas, dellas traducidas de italianos, y dellas propias, en que no le faltó gracia y estilo a Miguel de Cervantes. (*Las fortunas de Diana*, p. 613)¹²

Lope se cuidó, además, de rebajar la importancia de la obra cervantina, cuestionando el propio título de la colección y afirmando que sólo hombres de probada cultura pueden aspirar a la ejemplaridad del género:

Confieso que son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares, como algunas de las *Historias trágicas* del Bandelo; pero habían de escribirlos hombres científicos o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos. (*Las fortunas de Diana*, pp. 613-614)

Las palabras del Fénix han sido objeto de multitud de comentarios. Según una interpretación aceptada, Lope de Vega, «hombre científico», pretende presentar al público unas novelas verdaderamente «ejemplares», en contraposición a la nula ejemplaridad de las de Cervantes, *ingenio lego*.¹³ Sin embargo, estas palabras de Lope, publicadas al divulgar su primera novela en

vols.

¹² Para las novelas de Lope de Vega, se utiliza la edición de José Manuel Blecuá: Lope de Vega, *Obras poéticas*, Planeta (Clásicos Universales Planeta, H 66), Barcelona, 2ª ed. 1989.

¹³ Walter Pabst, *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den Romanischen Literaturen*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1967; trad. esp. *La*

1621, entran aparentemente en contradicción con otras afirmaciones estampadas al frente de la segunda serie de novelas, las tres publicadas en 1624 en la colección miscelánea *La Circe*:

... en este género de escritura ha de haber una oficina de cuanto se viniere a la pluma, sin disgusto de los oídos, aunque lo sea de los preceptos; porque, ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprensiones y ejemplos, ya de versos y lugares de autores, pienso valerme, para que ni sea tan grave el estilo que canse a los que no saben, ni tan desnudo de algún arte, que le remitan al polvo los que entienden.

Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte... (*La desdicha por la honra*, incluida en *La Circe*, p. 1009)

La aparente contradicción entre las dos afirmaciones de Lope —del propósito de ofrecer novelas ejemplares al de proponerlas como puro género de entretenimiento— ha sido explicada por algunos críticos suponiendo un cambio de rumbo sustancial entre la estructura de la primera novela y la de las otras tres,¹⁴ publicadas solo tres años más tarde. En realidad, Lope no ha cambiado de opinión, ni ha afirmado nunca que su intención fuera la de escribir novelas *ejemplares*, sino que sólo los «hombres científicos» pueden aspirar a alcanzar la ejemplaridad en ese género.

Con el fin de comprender el significado real que confiere Lope a la definición de «hombre científico» es útil recordar sus propias palabras en la dedicatoria de la segunda parte del poema *La Filomena*, inserto en la colección miscelánea del mismo nombre que contiene la primera de las novelas del Fénix. Se trata de una especie de autodefensa poética frente a los detractores aristotélicos presentada bajo el disfraz de una contienda literaria entre un ruiseñor y un tordo: Lope de Vega se presenta en el papel del ruiseñor (la *Filomena* del título), y su contrincante, el enemigo Torres Rámila, en el del tordo. En la dedicatoria a Leonor Pimentel, Lope se expresa de la siguiente manera:

... es argumento de la segunda parte desta fábula la contienda del tordo y Filomena que, afligido y envidioso de verla cantar suave y doctamente, se le opuso en desafío [...]. Filomena trae por padrinos tres aves, o tres hombres científicos... (*La Filomena*, p. 574)¹⁵

Los «hombres científicos» que apadrinan a Lope en el duelo verbal con el tordo, además de amigos y defensores de Lope en sus contiendas literarias, fueron tres conocidos y respetados humanistas: Francisco López de Aguilar, Simón Chauvel y Francisco Peña Castellano,¹⁶ muy apreciados entre sus

novela corta en la teoría y en la creación literaria, Gredos, Madrid, 1972, pp. 263-267; Yvonne, Yarbrow-Bejarano, *The Tradition of the novela in Spain from Pedro Mexía (1540) to Lope de Vega's Novelas a Marcia Leonarda (1621, 1624)*, Garland, Nueva York, 1991, p. 238. Cf. también Juan Bautista Avallé-Arce, ed., Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Castalia, Madrid, 1982, I, p. 18, y Nicolás Marín, *Op. cit.*, pp. 302-304.

¹⁴ Es la opinión de Walter Pabst, *Op. cit.*, pp. 267-291; véase también Marina Scordilis Brownlee, *The Poetics of Literary Theory. Lope de Vega's «Novelas a Marcia Leonarda» and their Cervantine Context*, José Porrúa Turanzas (Studia Humanitatis), Madrid, 1981, pp. 14-15.

contemporáneos por su erudición y su gran conocimiento de las lenguas clásicas.¹⁷ Esta erudición y este saber eran las condiciones indispensables para que Lope considerara a alguien «hombre científico», y en su opinión no las reunía Cervantes. Pero ¿creía el propio Lope poseer estas condiciones? Bien sabido es que la fama del Fénix no fue precisamente la de hombre culto, sino más bien la de poeta dotado de un ingenio desbordante y creativo pero desprovisto de erudición y técnica («Potro es gallardo, pero va sin freno», según una admirable definición de Góngora),¹⁸ y sabemos también que fue reiteradamente acusado de no saber latín.¹⁹ Por mucho que Lope se esforzara en refutar estas imputaciones —no siempre fundadas— no podía aspirar a presentarse a los demás como «hombre científico», siquiera por falsa modestia, y lo demuestra su necesidad de presentarse arropado por humanistas de renombre en su lucha contra los pedantes aristotélicos, con el fin de encontrarse respaldado en sus pretensiones. Lope se consideraba —y era— sin duda una persona cultivada, pero era y pretendía ser ante todo un poeta («alma sin cuerpo, en sola voz fundada»,²⁰ según se define a sí mismo bajo la apariencia del ruiseñor). Es de suponer, por lo tanto, que al afirmar que sólo las novelas escritas por «hombres científicos» pueden ser ejemplares, Lope no se proponía ofrecer con las suyas un dechado de ejemplaridad, sino demostrar que la novela corta, como género «humilde» —según su propia definición—,²¹ no podía alcanzar las enseñanzas morales de estilos literarios más elevados, y su finalidad sería, por lo tanto, la del puro entretenimiento. Aunque también Cervantes se había propuesto el deleite de los lectores como uno de sus objetivos,²² Lope lo convirtió en el único argumento válido para la justificación de la novela corta, al sugerir que el nuevo género es asimilable a la comedia. La equiparación novela/comedia aparece también en el prólogo del *Quijote* de Avellaneda —a cuya autoría Lope es firme candi-

¹⁵ Lope de Vega, *La Filomena*, incluida en *Obras poéticas*, vid. *supra*, pp. 527-847.

¹⁶ Joaquín de Entrambasaguas, *Una guerra literaria del Siglo de Oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos* (1932), 2ª ed. ampliada en *Estudios sobre Lope de Vega*, CSIC, Madrid, 1946-1947, I, pp. 253-262, 428-430, 539-540.

¹⁷ No comparto las opiniones de Marina Scordilis Brownlee, *Op. cit.*, p. 24, quien, aunque apunta acertadamente al significado de *La Filomena* en su conjunto como obra de ataque a los enemigos de Lope, considera que los *hombres científicos* mencionados aquí representan a los preceptistas aristotélicos.

¹⁸ Se trata del soneto atribuido «Señor, aquel Dragón de inglés veneno». Cf. Luis de Góngora, *Sonetos completos*, ed. B. Ciplijauskaitė, Castalia (Clásicos Castalia, 1), Madrid, 1969, p. 262.

¹⁹ Pérez de Amaya y Torres Rámila le hicieron esta acusación. Véase Joaquín de Entrambasaguas, «Censura coetánea de una poesía de Lope de Vega», *Anales de la Universidad de Madrid. Letras*, II (1933), pp. 215-231, y III (1934), pp. 72-93; 2ª ed. corr. y aum. en *Estudios sobre Lope de Vega*, CSIC, Madrid, 1947, II, pp. 482, y *Una guerra literaria del Siglo de Oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos*, *op. cit.*, p. 318.

²⁰ *La Filomena*, I, i, v. 3. Véase Lope de Vega, *Obras poéticas*, *Op. cit.*, p. 537.

²¹ Al comienzo de *Las fortunas de Diana*, Lope compara la novela corta con la novela pastoril y la bizantina, pero matiza: «...aunque es verdad que en el *Arcadia* y *Peregrino* hay alguna parte deste género y estilo, más usado de italianos y franceses que de españoles, con todo eso, es grande la diferencia y más humilde el modo».

²² «Sí que no siempre se está en los templos; no siempre se ocupan los oratorios; no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido

dato —, cuando se le espeta a Cervantes de la siguiente manera:

Conténtese con su *Galatea* y comedias en prosa; que eso son las más de sus novelas: no nos canse. (Avellaneda, *Ingenioso hidalgo*, Pról., p. 12)

La misma asociación es repetida en la primera de las *Novelas a Marcia Leonarda*, cuando Lope, después de mencionar a los «hombres científicos», prosigue diciendo:

Yo, que nunca pensé que el novelar entrara en mi pensamiento, me veo embarazado entre su gusto de vuestra merced y mi obediencia; pero, por no faltar a la obligación y porque no parezca negligencia, *habiendo hallado tantas invenciones para mil comedias* [...] serviré a vuestra merced... (*Las fortunas de Diana*, p. 614)

No hay, pues, contradicción entre el proemio de la primera novela y el que encabeza la segunda, donde Lope afirma que el fin de las comedias es «haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte», expresándose en términos muy parecidos a los que encontramos en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609). Desde el comienzo, Lope asocia el oficio del novelador con el del comediógrafo, y subraya las particulares aptitudes de su ingenio en ese campo. Su insistencia en recalcar las similitudes entre novela corta y comedia nos puede dar un indicio de sus reales intenciones: ¿quién mejor que Lope escribía comedias? ¿Quién dudaba de su incontrovertible éxito en las tablas? ¿Quién ostentaba en España la *monarquía cómica*? Si los preceptos de las novelas son equiparables a los de la *comedia nueva*, en las palabras del Fénix no se esconde sólo una censura a la cultura de Cervantes y a su pretensión de ejemplaridad, sino también un ataque a la misma concepción del género, con el fin de demostrar que su primacía en el teatro podía extenderse a las novelas cortas, en detrimento de su iniciador. Si Lope consiguió o no superar a Cervantes —cuestión ya reiteradamente debatida y resuelta a favor del autor del *Quijote*—, o si sus novelas siguen realmente los preceptos de las comedias, en coherencia con lo declarado por él, es problema merecedor de un análisis más pormenorizado y queda, por lo tanto, fuera del propósito de estas páginas. Lo que sí interesa es subrayar el estado de ánimo con el que se enfrentó literariamente a Cervantes; un Lope obsesionado por interminables diatribas, motivado quizás por el recuerdo de unas sátiras cervantinas, y deseoso de dilatar su fama de *monstruo de naturaleza*.

REPRESENTAR LO REAL COMO DISPERSIÓN: QUIASMOS Y ELENOS EN LAS NOVELAS EJEMPLARES

Paola Laura Gorla
Universidad de Milán

La gravosa aunque provechosa tarea de traducir nuevamente al italiano las *Novelas Ejemplares* de Miguel de Cervantes me ofreció la ocasión de relacionarme muy íntimamente con el lenguaje cervantino y me permitió enfocar desde muy cerca los recursos estilísticos del autor. Con lo cual tuve ocasión de observar el uso que el autor hace a menudo de quiasmos, paralelismos y elencos para describir, generalmente, la acción o emoción de un sujeto colectivo. Si nos fijamos, por ejemplo, en la escena inicial de la novela *La fuerza de la sangre*, cuando Rodolfo y sus amigos raptan a Leocadia, Cervantes nos describe el acontecimiento, la desesperación y la rabia imponente de los parientes, así:

Dio voces su padre, gritó su madre, lloró su hermanico, arañóse la criada;

pero ni las voces fueron oídas, ni los gritos escuchados, ni movió a compasión el llanto, ni los arañes fueron de provecho alguno

*porque todo lo cubría la soledad del lugar, y el callado silencio de la noche, y las crueles entrañas de los malhechores.*¹

En esta descripción hay algo que falta y algo que sobra. Falta la expresión directa de la emoción de sujeto colectivo —rabia impotente de los parientes, desesperación— y sobran las representaciones de las acciones individuales. Es decir que Cervantes nos ofrece una visión totalizadora de la escena como conjunto de pormenores. Una representación, entonces, aparentemente no cualitativa sino cuantitativa de una realidad que se presenta como desmenuzada en miles de imágenes, donde cada imagen se ofrece y se define en cuanto marco de un contenido que está ausente o, mejor, que se encuentra en un más allá. De esta manera, cada imagen se nos presenta como síntoma y, como veremos, utiliza para expresarse y manifestarse un código establecido con anterioridad y ya dado, remitiéndonos, en cuanto síntoma, a un significado o a un «algo» que no aparece.

Al igual que en *Las Meninas* de Velázquez, donde el objeto de la repre-

¹ Me he permitido, en esta cita así como en las siguientes, hacer algunas modificaciones gráficas para subrayar la presencia de quiasmos y elencos.

sentación —la pareja real— está prácticamente ausente o, mejor dicho, más que ausente perdido entre reflejos y marcos, y cada imagen reflejada nos remite a otro reflejo, y cada marco nos enseña otro marco que lo comprende, como nos explica Michel Foucault en su famoso ensayo².

El objetivo de este trabajo es, entonces, demostrar que el quiasmo de Cervantes funciona un poco como el espejo de Velázquez en cuanto da correspondencia aparentemente simétrica de términos o imágenes pero, en su desarrollo, se entrecruza a menudo con enumeraciones y elencos que funcionan como los marcos en *Las Meninas*. Y estos elencos, potencial y estructuralmente incompletos por definición, nos enseñan siempre otra posibilidad, por lo tanto otro marco. Ambas son representaciones abiertas, barrocas y alegóricas al remitir siempre a un más allá, quizá inalcanzable, pero siempre ausente. Yo creo que en este desplazamiento continuo reside la comicidad, representación de un mundo que se da y —a la vez— se pierde.

Volvamos al párrafo del rapto de Leocadia para observarlo rompiendo su continuidad y así poder subrayar la función de los recursos estilísticos:

	<i>Dio voces su padre,</i> <i>gritó su madre,</i> <i>lloró su hermanico,</i> <i>arañóse la criada;</i>
pero	ni las <i>voces</i> fueron <i>oídas</i> , ni los <i>gritos</i> <i>escuchados</i> , ni <i>movió</i> a compasión el <i>llanto</i> , ni los <i>araños</i> fueron de provecho alguno
porque todo lo cubría	la <i>soledad del lugar</i> , y el <i>callado silencio de la noche</i> , y las <i>cruels entrañas de los malhechores</i> .
Finalmente,	<i>alegres</i> se fueron <i>los unos</i> y <i>tristes</i> se quedaron <i>los otros</i> .
<i>Rodolfo</i> llegó a su casa sin impedimento alguno, y <i>los padres</i> de Leocadia llegaron a la suya	
<i>lastimados,</i> <i>afligidos</i> y <i>desesperados</i> :	
<i>ciegos,</i>	sin los ojos de su hija, que eran la lumbré de los suyos;
<i>solos,</i>	porque Leocadia era su dulce y agradable compañía;
<i>confusos,</i>	sin saber si sería bien dar noticia de su desgracia a la justicia,
<i>temerosos</i>	no fuesen ellos el principal instrumento de publicar su deshonra.
<i>Veíanse</i> <i>necesitados de favor</i> , como hidalgos pobres. <i>No sabían de quien quejarse</i> , sino de su corta ventura.	

El acontecimiento es fundamentalmente dramático: unos malhechores raptan a la pobre Leocadia, hija buena de una familia de buenas personas.

Pero, como nos enseña Bergson en su libro *La risa*³, no hay escenas

² Me refiero al primer ensayo del libro de Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Éditions Gallimard, 1966.

dramáticas que la fantasía no pueda convertir en cómicas con la simple evocación de la imagen de unos títeres cuyos hilos se encuentran en las manos del destino. El secreto es destacarse, «asistir a la vida como espectador indiferente; muchos dramas se transformarán en comedia. (...) Lo cómico exige entonces, para producir todo su efecto, algo como una anestesia momentánea del corazón. Y se dirige a la inteligencia pura»⁴. Y añade que, para convertir en cómica una escena dramática, el autor tiene que inducir al lector a no tomar en serio el acontecimiento, y esto lo consigue a través de dos posibles caminos. Primero, tiene que aislar, dentro del alma del personaje, el sentimiento o la emoción que se le atribuye y convertirlo en una especie de «estado parasitario», como lo define Bergson, dotado de una existencia independiente del personaje mismo. Es decir que cuando el autor guía al lector en una gradual penetración hacia el fondo del alma del personaje hasta simpatizar con él, en el momento en que estalla el acontecimiento dramático el lector no puede no sentir una emoción correspondiente a la del personaje. Al contrario, la emoción del personaje deja indiferente al lector, y por esto se convierte en cómica, cuando cierta rigidez le impide simpatizar con dicha emoción. El autor no ha creado entonces el contacto entre personaje y emoción, y consigue que el mismo lector esté desconectado sea con el alma y el corazón del personaje, que con su propia sensibilidad.

Además, y este es el segundo camino, cuando el autor pinta un estado de ánimo del personaje, o una emoción, con la intención de comunicarlo en cuanto dramático o, simplemente, de hacerlo tomar en serio, lo cuenta gradualmente expresándolo a través de acciones (según la definición de Bergson) que nos lleven a entender su exacta medida. La comedia, al contrario, para impedir que el lector tome en serio al personaje y sus emociones, y para prepararnos a reír, en vez de fijar nuestra atención en los actos más bien la dirige hacia los gestos.

Y con la palabra «gestos» quiero decir las actitudes, las posturas, los movimientos e incluso los discursos por medio de los cuales un estado de ánimo se manifiesta sin finalidad, sin provecho, y con el solo efecto de «una especie de picor interno»⁵. El gesto entonces difiere profundamente de la acción en cuanto la acción implica voluntad, siempre es consciente, mientras que el gesto se escapa, es automático; con la acción la interioridad de una persona es la que se ofrece, mientras que con el gesto se expresa una parte marginal de la personalidad. Finalmente, la acción es exactamente proporcional al sentimiento que la inspira, el gesto, al contrario, tiene algo de explosivo que nos impide tomar la cosa en serio.

En cuanto nuestra atención se mueve hacia el gesto y no hacia la acción, nos encontramos en una comedia.

Por esta razón, volviendo a nuestro Cervantes, el hecho dramático del

³ Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, traducción italiana: *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Milano, Rizzoli, 1991.

⁴ *Op. cit.*, pág. 39. La traducción de la cita es mía.

⁵ La definición es siempre de Bergson.

rapto de Leocadia se nos presenta como cómico porque Cervantes nos comunica la emoción de desesperación—rabia impotente, a través de gestos: «dio voces su padre, gritó su madre, lloró el hermanico ...» o sea, cada personaje responde con tópicos de reacción, y todos parecen títeres que gritan, lloran ...

Pero el extrañamiento, la alienación de una simpatía emocional entre lector y personaje no se da sólo en la modalidad de los gestos, como acabamos de ver, sino también en la modalidad de recursos estilísticos como son los quiasmos y elencos.

¿Cómo funciona el quiasmo? El quiasmo dentro de su estructura cruzada capta intuitivamente una idea y la diluye en otra, es entonces la forma propia de la reciprocidad, del reconocimiento, de la transacción. Sergio Finzi, psicoanalista discípulo de Jacques Lacan que, como todos los lacanianos se interesa por la palabra, dedica un ensayo al quiasmo⁶ donde anota que en la figura quiásmica lo que falta es el significado, mientras que sobra, para decirlo con palabras de otro filósofo italiano contemporáneo, Giorgio Agamben⁷, el *quodlibet*, el *cual—quiera*, o sea un *cual* que es común, pero que en un determinado momento es elegido, *quiera*, *querido*. Pero al fin, siempre el quiasmo surge en lugar de una falta, una carencia.

Se presenta y se revela como estructura de marco, de borde, y remite, como ya hemos dicho, a una realidad que no está, aunque se deja entrever y percibir. El quiasmo, aunque lo parezca, no es el atraque del yo que llega a la perfecta simetría especular sino, contra toda evidencia de composición unitaria, se muestra en cuanto mecanismo disimétrico. Es un movimiento alrededor del objeto perdido —dice Finzi— que toca los objetos parciales, que se mueve entre objetos parciales. Por consiguiente, la figura del quiasmo no es la individuación de un sujeto sino que representa la pérdida del objeto que desvanece dentro del juego de los cuatro rincones.

Sin embargo, mientras que la correspondencia simétrica de los términos del quiasmo (como el espejo) de cierta manera da fundamento a un mundo porque crea estructura, hay un factor letal, mortífero en la enumeración, o elenco, y no es una casualidad que la modalidad expresiva del elenco-enumeración es la que mejor expresa las voluntades en los testamentos, así como la forma más apropiada para catálogos y censos. Prefiero la palabra ‘elenco’ a ‘enumeración’ porque enumeración comprende en sí la idea de número, y para mí el elenco, si es un número, es X , o $X + 1$...

La modalidad del elenco, en cuanto catálogo de todos los catálogos, nos dice Agamben, no sabe como formar parte del mismo catálogo, es decir, es un concepto que sale de la antinomia universal-particular, y en cuanto ni universal ni particular, el elenco, como el ejemplo, es un objeto singular que se ofrece a la vista —se da a ver— como tal, por lo que es, y se muestra en cuanto singularidad.

Finalmente, tanto el quiasmo como el elenco son recursos estilísticos que

⁶ Sergio Finzi, *Il mistero di Mister Meister*, Bari, Edizioni Dedalo, 1983.

⁷ Giorgio Agamben, *La comunità che viene*, Torino, Einaudi, 1990, pág. 63.

expresan la ausencia del objeto, la pérdida, como decíamos al comienzo, de la realidad. Ciertamente es, como acabamos de decir, que son recursos alegóricos, porque remiten a un contenido que está más allá, y que se deja entrever y percibir por y a través de fragmentos. Fragmentos estructurados en forma de repetición invertida en el quiasmo, y fragmentos potencial y estructuralmente sin-fin en el elenco.

**EL LÉXICO DEL MARGINALISMO EN LA TRADUCCIÓN
AL ITALIANO, POR ALFREDO GIANNINI,
DE *RINCONETE Y CORTADILLO* (1912)**

Alessandro Martinengo
Universidad de Pisa

Cuando me dediqué a traducir al italiano las *Novelas Ejemplares* (NE) de Cervantes¹, tuve que plantearme naturalmente —entre otros muchos más— el problema de cómo hubiera podido verter a mi lengua los vocablos y giros «germanescos» o «de la germanía» (así los llama el propio Cervantes en *Rinconete y Cortadillo*, desde ahora RC) que abundan en varias secciones de la obra del gran novelista español. En este trabajo me ceñiré a tomar en consideración algunos fragmentos de RC, analizando las distintas opciones escogidas por algunos traductores italianos ante las dificultades del tipo indicado, para finalmente examinar las soluciones que decidí adoptar yo mismo.

Los modelos que tenía a la vista, es decir el abanico de los diversos enfoques, eran, por lo menos, contradictorios. Dejando aparte —por razones de espacio— las traducciones italianas más antiguas de las NE (que son, como se sabe, la de Guglielmo Alessandro de' Novilieri Clavelli, un francés buen conocedor del italiano, publicada en Venecia entre 1626 y 1629, y la de Donato Fontana, de 1627, bastante peor, por su barroquismo, según Giannini)², y haciendo también caso omiso de las del siglo XIX, he decidido seleccionar tres traducciones del XX —pocas, es cierto, pero suficientes para integrar una tipología—, cotejándolas primero entre sí y, para terminar, con la mía.

Puesto que mi punto de referencia es RC, recordaré que, al llegar a Sevilla —casi al comienzo de la novela— los dos jóvenes protagonistas empiezan a conversar, en la orilla del río, con unos de los «muchachos de la esportilla» que allí se encuentran numerosos, los cuales les aconsejan acudir

¹ Miguel de Cervantes, *Novelle Esemplari*, edizione integrale a cura di Alessandro Martinengo. Turín: TEA, 1989. En este artículo adopto las siglas corrientemente usadas para las obras de Cervantes.

² M. Cervantes, *Novelle*, tradotte e illustrate da Alfredo Giannini. Bari: Laterza, 1912, pp. 7-8. Giannini sólo tradujo seis novelas, con los títulos siguientes: 1. *Rinconete e Cortadiglio* (*Cantuccio e Scorcino*).— 2. *La potenza del sangue*.— 3. *Il dottor Vetriera*.— 4. *Il geloso dell'Estremadura*.— 5. *L'illustre sguattera*.— 6. *La conversazione dei cani*.

a diversos lugares de la ciudad, según los días y las horas oportunas, si quieren estrenarse en el oficio. Aprovechando la sugerencia, Cortado acude a la Plaza de San Salvador, donde roba a un sacristán de monjas una bolsa llena de escudos de oro y otras monedas; le sigue luego hasta las Gradas de la Catedral y ahí le quita también, embelesándole con sus melindres, proverbios y disparates, un «pañuelo randado», que el sacristán había con anterioridad, e imprudentemente, sacado de la faldriquera para limpiarse el sudor.

En este momento se acerca a los dos compañeros otro mozo de la esportilla, que —según aprenderemos enseguida— es miembro de la cofradía hampesca de Monipodio; el mozo, como para ensayar las intenciones y habilidades de ambos pícaros, les dirige la palabra empleando términos de la germanía, que ellos no comprenden. Transcribo los fragmentos de la novela que me interesan, tomándolos de la edición de Avalor-Arce³:

1. —Díganme, señores galanes: ¿voacedes son de mala entrada, o no? —No entendemos esta razón, señor galán— respondió Rincón. —¿Que no entrevan, señores murcios?— respondió el otro. —No somos de Teba ni de Murcia— dijo Cortado. —Si otra cosa quiere, dígala; si no, váyase con Dios (p. 233);

2. [describiendo a Rincón y Cortado el personaje de Monipodio, el mozo afirma:] —¡Y cómo que es calificado, hábil y suficiente!—... —Eslo tanto, que en cuatro años que ha que tiene el cargo de ser nuestro mayor y padre no han padecido sino cuatro en el *finibusterrae*, y obra de treinta envesados y de sesenta y dos en gurapas (p. 234);

3. [interviene el narrador:] Y así, les fue diciendo y declarando otros nombres de los que ellos llaman *germanescos* o *de la germanía*, en el discurso de su plática, que no fue corta, porque el camino era largo (p. 235);

4. [Más tarde, estando ya Rincón y Cortado (rebautizados Rinconete y Cortadillo por voluntad de Monipodio) en la casa de éste, ocurre uno de tantos episodios que crean susto en la cofradía:] Estando en esto, entró un muchacho corriendo y desalentado, y dijo: —El alguacil de los vagabundos viene encaminado a esta casa, pero no trae consigo gurullada (p. 246).

Con referencia a los pasajes transcritos, tomaré en consideración primero, de las tres traducciones escogidas, las dos más recientes, de Antonio Gasparetti y de Guido Mancini⁴, para pasar luego a la anterior de Alfredo Giannini, que yo considero —por lo que a mi tema se refiere— la más rica en hallazgos y sugerencias; es ésta la traducción que en su tiempo más tuve en cuenta y la que me ofrecerá ahora la ocasión para discutir las soluciones por mí adoptadas, algunas de las cuales, como diré luego, ya no me satisfacen.

La traducción de Gasparetti es un buen ejemplo de versión del léxico de la germanía por medio de equivalencias pertenecientes al nivel jocosos-

³ Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*. ed. de Juan Bautista Avalor-Arce. Madrid: Clásicos Castalia, I, 1982.

⁴ Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelle Esemplari*, intr. di Monique Joly, trad. e note di Antonio Gasparetti. Milán: Biblioteca Universale Rizzoli, 1994 (1ª. ed., 1956); M. Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*, *El Licenciado Vidriera*, *El Celoso extremeño*, a cura di Guido Mancini e Giuseppina Ledda. Pisa: Giardini editori e stampatori, 1976 (la introducción y la traducción son de Mancini, las notas de Ledda).

familiar de la lengua y totalmente actualizadas. La opción tiene la ventaja de ofrecer un texto inmediatamente comprensible para el lector de hoy, sin enfrentarle al lastre de unas notas explicativas, que, sin embargo, tampoco faltan aquí del todo; pero presenta la doble desventaja de no intentar reproducir, siquiera en términos modernos, una modalidad totalmente alternativa como lo es la de cualquier lenguaje especial o de grupo (más o menos marginalado), y de privar al lector actual de la sensación de distancia o profundidad temporal que despertaría la utilización de una jerga típica de los siglos XVI o XVII. He aquí la traducción de nuestro primer fragmento por Gasparetti:

Mi dicano un po', egregi signori, le signorie vostre son di mano leggera? —Non comprendiamo questo discorso, egregio signore—, rispose Rincón. —Ah! non l'inghiottono, signori grattoni?— ribatté l'altro. —Noi non si gratta e non si raschia—, disse Cortado. —Se vuole qualche cosa, lo dica; altrimenti, Dio l'accompagni (p. 195).

Como resulta evidente, el traductor emplea palabras y giros corrientes hoy en día (*di mano leggera, inghiottirla, grattoni*, etc.); y se notará cómo no olvida mantener —con los medios propios del nivel lingüístico que ha escogido— el juego de palabras cervantino (representativo de la incomprensión de nuestros dos héroes, y al propio tiempo de las dificultades que se encuentran generalmente al traducir a Cervantes) entre el «murcios» de la pregunta y la bien calculada estolidez de la respuesta: «no somos de Teba ni de Murcia».

Nuestro segundo fragmento lo traduce así Gasparetti:

—Eccome, se è stimato, abile e perfetto!— rispose il ragazzo. —Lo è a tal punto, che nei quattro anni che ricopre la carica di nostro superiore e padre, solo quattro han patito il *finibusterrae*, una trentina sono stati messi a faccia in giù, e sessantadue mandati a scopare il mare (p. 196).

Aquí el traductor no ha tenido más remedio, evidentemente, que mantener el *finibusterrae* del original, explicándolo por medio de una nota («*finibusterrae* era, nel gergo, la forca», p. 654) y luego acudir a otra «frase di gergo» (en sus palabras, *ibid.*), precisamente *scopare il mare* para «en gurapas», es decir 'condena a galeras'. En cuanto a la traducción de nuestro tercer fragmento, Gasparetti utiliza la frase «parole di quelle che si dicono 'di gergo' o della malavita» (p. 196), aunque no nos explica en qué *gergo*, o jerga, está pensando, siendo por lo visto bastante genérica la referencia a la «malavita».

Pasando al segundo traductor, Mancini no ha tomado, en realidad, muy en serio el problema de las locuciones de la germanía. Se le ve oscilar entre dos polos: por un lado, de actualización lingüística integral (mucho más integral que la de Gasparetti) y reducción al nivel familiar-jocoso de la jerga de RC, por otro, de una mecánica reproducción del original. El primer fragmento dice así:

—Ditemi, giovanotti: voialtri siete della «mala» o no? —Non capiamo questo argomento, giovanotto—, rispose Rincón. —Che intendono, signori *murcios*? —Non siamo né di Tebe né di Murcia—, disse Cortado, —se vuole qualche altra cosa lo dica e se no, aria (pp. 97-99);

en el final del segundo fragmento se lee: «... solo quattro hanno sofferto la

forca e circa trenta la frusta e sessantadue le galere» (p. 101); mientras que el tercero lo interpreta Mancini de este modo:

E così andò loro dicendo e spiegando altri nomi di quelli che loro chiamano di gergo e di mafia in una conversazione che non fu breve perché il cammino era lungo (p. 101).

Como se ve, la decisión de mantener, en el primer fragmento, el vocablo original «murcio» (explicado a través de una nota final: «*murcio* è un vocabolo della *germania*, che significa ladro, sgraffignatore», p. 174) le consiente reproducir el juego de palabras con los dos topónimos; en cuanto al tercer fragmento, la referencia a la «mafia» no parece en efecto muy pertinente, entre otras cosas porque no resulta que entre las características de esta organización criminal figure la de servirse de un lenguaje comparable a una jerga.

Giannini, al contrario, ha reflexionado seria y concienzudamente sobre los criterios más adecuados para verter al italiano el lenguaje cervantino de la germanía, sugiriendo un camino fecundo, que en principio consideré oportuno recorrer yo mismo. En términos generales, quiero decir no solamente con relación al problema de los lenguajes especiales, la madurez y equilibrio de su empresa de traductor la califican como uno de los ensayos más válidos (aunque parcial) de versión de las NE al italiano. Habrá que añadir, sin embargo, que a los casi 90 años de distancia, debemos considerar el italiano por él utilizado demasiado arcaizante —por «toscano»; su época era en efecto la del dominio absoluto de la modalidad toscana y florentina en el italiano literario— como para corresponder al ideal actual de una lengua literaria más interregional y menos vernácula⁵.

El camino che Giannini sugiere, y practica, en los casos que me interesan, es buscar y adoptar una jerga italiana de época más o menos contemporánea a la de Cervantes, consiguiendo llevar al lector a apreciar tanto la distancia sincrónica respecto al lenguaje corriente en que está redactada la demás parte del texto, como la distancia diacrónica respecto a una jerga de nuestros tiempos hipotéticamente utilizable.

Que yo sepa, Giannini —que no era un teórico— no justifica en ninguna

⁵ Alfredo Giannini nació en Pisa en 1865, fue alumno de la Escuela Normal Superior y de la Universidad de esta ciudad, donde obtuvo la licenciatura en Filología clásica, en la Facultad de Filosofía y Letras, en 1889. Fue catedrático de instituto en varias ciudades de Italia, y en Nápoles a partir del 1895. Por indicación de Benedetto Croce, ministro entonces de Educación Pública, fue nombrado lector de lenguas castellana y catalana en la Universidad de Nápoles (1920-22); durante muchos años también fue profesor de español en el Reale Istituto Superiore di Commercio de la misma ciudad. Publicó tomos de versos y estudios sobre literaturas latina e italiana (fue reeditada recientemente, 1983, su edición de los *Canti popolari pisani*, de 1891, ilustrativa de su afición hacia la expresión literaria de lo popular). Como hispanista, tradujo al italiano, además de las 6 NE, los *Entremeses* de Cervantes (1913) y el *Quijote* (cuyo primer volumen salió en 1924); también tradujo *La Estrella de Sevilla*, de Lope de Vega (1924; 2ª ed., 1947) y el *Lazarillo de Tormes* (1929). Publicó en la *RHi* un ensayo (1922) titulado *Impressioni italiane dei viaggiatori spagnuoli nei secoli XVI e XVII* y, en 1927 (Florenia: Sansoni), *España vista al través de sus escritores. Antología de prosistas y poetas españoles desde los orígenes hasta nuestros días. Con notas, índice bio-bibliográfico, mapa en colores y 41 grabados*.

parte, de modo sistemático, la opción elegida; por lo menos no se refiere a ella ni en la amplia «Introduzione» que antecede al volumen de las *Novelle* (pp. 9-28), ni en la «Illustrazione» específicamente dedicada a RC, es decir *Cantuccio e Scorcino* (pp. 29-36)⁶; pero en una nota a pie de página —una de las muchas y sabias notas en las que justifica sus habilidades de intérprete, por encima de las de traductor— declara, aunque muy escuetamente, su fuente y modelo en lo que a la traducción del léxico germanesco se refiere. Dicha nota, inserta a propósito del sintagma «sono andati in Piccardia» (p. 50), con el que traduce el *finibusterrae* de nuestro segundo ejemplo, reza así: «Locuzione furbesca italiana del sec. XVI, per indicare la morte sulla forza. V. il *Trattato dei Bianti* ecc. ... Italia (Pisa) 1828»; y un poco más abajo, en otra nota de la p. 51, añade —a propósito de otra expresión de germanía— la referencia adicional: «Cfr. *Trattato* cit. che ha in fondo il *Modo novo da intendere la lingua zerga*».

El «*Trattato*» citado por Giannini lleva, en la portada, el título siguiente: TRATTATO / DEI BIANTI / OVVER PITOCCHI, E VAGABONDI / COL MODO D'IMPARARE / LA LINGUA FURBESCA. / ITALIA / CO' CARATTERI DI F. DIDOT / 1828, y consta de 120 páginas.

El título refleja la división del tomito en dos partes, y en efecto, en la p. 73, a manera de segunda portada correspondiendo a la segunda parte, se lee otro título que, valiéndose de unas leves variantes, dice así: NUOVO MODO / DA INTENDERE / LA LINGUA ZERGA / CIOE' / PARLAR FURBESCO, / DI NUOVO RISTAMPATO PER ORDINE / D'ALFABETO / IN FIRENZE ALLE SCALEE DI BADIA / CON LICENZA DE' SUPERIORI 1619.

No figura nombre de autor o autores; la ficha correspondiente de la Biblioteca Universitaria de Pisa, además de indicar esta ciudad como lugar de edición del *Trattato*, remite al *Dizionario di opere anonime e pseudonime* de G. Passano, donde, en el artículo dedicado a nuestro libro, se lee lo siguiente: «Graziosa edizioncina procurata ed assistita da Alessandro TORRI, la quale, malgrado le cure da lui adoperatevi, non andò scevra da qualche errore»⁷.

Alessandro Torri, en efecto, tuvo la ocurrencia de ensamblar, en su edición citada, dos opúsculos que se remontan a los siglos XVII y XVI respectivamente, es decir, bajo el título transformado de *Trattato dei Bianti*..., reproduce *Il vagabondo, ovvero sferza dei Bianti, e Vagabondi*..., de Rafaele Frianoro, cuya primera edición conocida es de 1621, y —a manera de apéndice del texto anterior— también reproduce la reimpresión de 1619 de un glosario anónimo del habla germanesca intitulado *Nuovo modo de*

⁶ Giannini consideraba importante, como lo considero yo, traducir interpretativamente los nombres de los personajes literarios cuando dan lugar a juegos de palabras (alguna vez, de estilo conceptista). Yo he pensado denominar a los protagonistas de RC respectivamente Dell'Angolo e Tagliato, nombres que devienen Angolino y Tagliatello (así mi título), puesto que los diminutivos atribuidos «asientan como de molde a vuestra edad y a nuestras ordenanzas», según dictamina Monipodio al admitirlos en la cofradía (ed. cit., p. 241).

⁷ Giambattista Passano, *Dizionario di opere anonime e pseudonime in supplemento a quello di Gaetano Melzi*. Ancona: Morelli, 1887, p. 340.

intendere la lingua zerga. Cioe Parlare Forbescho. Novellamente posto in luce per ordine di Alfabeto..., cuya primera edición conocida es la de Ferrara, de 1545. *Il Vagabondo...* es en realidad la traducción o reelaboración, no declarada, del *Speculum cerretanorum*, obra del clérigo Teseo Pini, de la cual se conocen dos manuscritos, de comienzos y de finales del siglo XVI respectivamente, y cuya edición moderna ha publicado Piero Camporesi⁸. El *Speculum...* es «un documento singolare e prezioso per mettere in luce tutta la multiforme tipologia della questua mistificatrice»⁹ que floreció durante la Edad Media y hasta finales del siglo XV en toda Europa y, en Italia, especialmente en Umbria: tratábase de hermandades de vagabundos y estafadores —llamados *cerretani*, *bianti*¹⁰ y de muchas otras maneras— que en parte se reunían en las plazas, calles y ventas de las poblaciones cantando canciones y romances de santos, en parte recorrían el campo enseñando imágenes milagreras u ostentando sus (a menudo fingidas) enfermedades para vivir a expensas de las personas piadosas, en parte se presentaban bajo el aspecto de los fanáticos *fraticelli*, extremo y radical rebrote de la espiritualidad franciscana (Teseo Pini nombra, y describe en sus hábitos y costumbres, hasta cuarenta categorías de vagabundos, reduciéndose su número a treinta y cuatro en la reelaboración de Frianoro).

Este mundo de miserables peregrinantes, que pretendían vivir de limosnas, ya había desaparecido en el siglo XVII, cuando la mendicidad se había transformado profundamente, anunciando ya las formas y caracteres que tomaría el envilecido proletariado urbano de la edad moderna. Por eso Camporesi define la reelaboración del *Speculum cerretanorum* lanzada al mercado editorial un siglo y medio más tarde por Rafaele Frianoro (pseudónimo del dominico romano Giacinto de' Nobili) un acto de consciente liter-

⁸ *Il Libro dei Vagabondi. Lo «Speculum cerretanorum» di Teseo Pini, «Il Vagabondo» di Rafaele Frianoro e altri testi di “furfanteria”*, a cura di Piero Camporesi. Turín: Einaudi, 1980 (El *Speculum...* va precedido por una nota editorial y ocupa las pp. 5-77; *Il Vagabondo...*, también precedido por una nota, las pp. 81-165. También reproduce Camporesi (pp. 199-254), en la ed. crítica cuidada por Teresa Cappello, 1957, el *Modo nuovo [sic] di intendere la lingua zerga*). En la amplia introducción (pp. IX-CLXXXII), además de dibujar un panorama denso y articulado del fenómeno de la mendicidad en los siglos medievales, de su trasfondo social y religioso, de los esfuerzos de la Iglesia y los poderes seculares para reprimirla o al menos reglamentarla, se indica en el anónimo *Liber vagatorum* (que conoció muchísimas ediciones después de la primera de 1509 o 1510 —a la de 1528 antepuso un famoso prólogo Martín Lutero—) el arquetipo de la literatura del pauperismo; dentro de su casi inabarcable descendencia *Il Vagabondo...* ocupa un lugar distinguido, con sus casi veinte ediciones italianas en el solo siglo XVII, además de algunas traducciones al francés (pp. 82 y 88-91). Noticias biográficas de R. Frianoro, esp. pp. CXXI-CXXII. Acerca del vagabundeo en general, ver también: Piero Camporesi, «Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo e età moderna», *Storia d'Italia. Annali 4. Intellettuali e potere*. Corrado Vivanti ed. Turín: Einaudi, 1981, pp. 79-157.

⁹ Camporesi, *Il Libro...*, cit., p. XLII.

¹⁰ De las palabras *bianti* y *cerretani* el primer capítulo de *Il Vagabondo* (ed. cit., p. 95) ofrece la siguiente explicación: «Bianti sono detti da Biente prieneo filosofo, primo inventore, secondo alcuni, dell'arte di andar vagando e girando per il mondo all'altrui spese. Altri li chiamarono cerretani dalle cerimonie de' sacerdoti della Dea Cerere, da cui han tratto l'origine». Huelga decir que muchas otras etimologías se han sugerido, en su época y actualmente.

¹¹ Camporesi, *Il Libro...*, cit., p. CVIII.

arización —como por otra parte lo es la literatura picaresca en la España de los siglos áureos—, una «operazione riflessa di aggiustamento letterario non coincidente più con la realtà fermentante fuori di quelle pagine»¹¹. En cuanto a la idea de Alessandro Torri, de publicar como apéndice del *Trattato dei Bianti...* (alias *Il Vagabondo...*) el *Nuovo modo da intendere la lingua zerga*, la juzga Camporesi una operación muy oportuna, puesto que sería imposible «intendere compiutamente il mondo dei vagabondi senza conoscere la loro lingua speciale: una lingua di gruppo, segreta, che nel Quattro-Cinquecento venne coltivata anche nelle superiori sfere letterarie, per dilettazone artistica»¹².

Sí, después de tan largo rodeo, volvemos al tema principal que nos ocupa, diremos que Giannini aprovecha el *Trattato dei Bianti...* y, sobre todo, el glosario añadido por Torri como un verdadero prontuario apto para verter al italiano las expresiones germanescas de RC. Vuelvo a tomar en consideración los cuatro fragmentos de la novela cervantina, transcribiéndolos ahora en la versión de Giannini (a), que cotejaré directamente con la mía (b): cotejo del que resultará claro, según creo, cómo en mi traducción le sigo generalmente la pauta a Giannini, y cuando me aparto de él, voy en realidad profundizando en su orientación, tratando, en otras palabras, de aplicar aún más sistemáticamente las sugerencias del glosario de los Bianti al contexto estilístico cervantino.

1a. —Mi dicano, signori belli; si caccia di frodo? —Non si capisce cotesto discorso, signore bello—, rispose Cantone. —Che non v'entra, signori di Murcia? —Noi non siamo né di Tebe né di Murcia—, disse Scorciato; —se vuol altro dica, se no, vada con Dio (p. 49).

1b. —Mi dicano, illustri signori, le Loro Grazie pescano di frodo? —Non capiamo questo discorso, illustrissimo—, replicò Dell'Angolo. —Non hanno il diritto, signori pescatori?— insistette l'altro. —Qui non c'entra il diritto di pesca—, disse Tagliato; —se desidera altro, lo dica; altrimenti vada con Dio (p. 160).

Giannini traduce «de mala entrada» por «si caccia di frodo», que, para decir verdad, no es expresión que pertenezca a ningún lenguaje especial, y menos al de los Bianti. Tampoco «non v'entra» pertenece a una jerga cualquiera, sino más bien al nivel de la lengua familiar moderna. Ha mantenido luego «signori di Murcia» (explicando con una nota, en la p. 49, que *murcios* es «parola furbesca»), lo que le permite, como a Mancini, mantener —gracias a esta no-traducción— el juego de palabras de Cervantes. Yo he tratado de aprovechar más coherentemente el lenguaje *furbesco* del siglo XVI, con el fin de reproducir en italiano el equívoco lingüístico del original.

¹² *Ibid.*, p. CXXIV. El glosario de las palabras en *lingua zerga* presenta cada letra, en orden alfabético, dividida en dos secciones, partiendo, en la primera, del lenguaje corriente y en la segunda al revés («in contrario»), es decir partiendo de las palabras en jerga, que se explican mediante sus equivalencias en lenguaje corriente. La idea de proveer las relaciones sobre vagabundos y vagabundeo de glosarios ilustrativos de sus lenguajes especiales es antigua: el *Liber vagatorum*, por ejemplo, es acompañado de glosario a partir de la ed. de 1528; también al *Speculum...* le sigue un *Idioma cerretanum* (Camporesi, *op. cit.*, pp. 71-77); etc.

¹³ La alusión que sigue más abajo, en RC, a «un cuatrero que había murciado dos roznos» (ed. cit., p. 235) la traduce Giannini de esta manera: «Un *carpione* che aveva *fiorito due mizzi*»

En efecto, hojeando el glosario añadido al *Trattato dei Bianti*... he descubierto que éstos decían *camuffi, carpioni, pescatori* (p. 95) (y otras expresiones equivalentes) por 'ladri' (que éste es el significado de «murcios»)¹³; por otra parte, 'intendere' («entrevar», «no entrevan») se podía traducir en la jerga de la época por *avere <per> il diritto* (*ibid.*, p. 94). Combinando tantas sugerencias, he llegado al resultado de interpretar de la manera que se ve la trampa lingüística en la que Cervantes, socarronamente, hace caer a Cortado y Rincón.

2a. —E come! — rispose il ragazzo. —E' tanto esperto che in quattro anni dacché ha la carica di nostro superiore e padre, soli quattro di noi sono andati in Piccardia, e una trentina messi all'arrovescio e un sessantadue messi in corsina (p. 50).

2b. —Eccome se è qualificato, esperto e bravo! — dichiarò il giovane. —Lo è al punto che in quattro anni, ché da tanti esercita la funzione di nostro padre e maestro, non più di tre o quattro di noi sono andati in Piccardia, una trentina sono finiti all'arrovescio e non più di sessantadue sono stati messi in corsina (p. 161).

Andar in Piccardia (como, por otra parte, *allungar la vita*, y otras expresiones equivalentes) es sintagma efectivamente recogido en el *Nuovo modo da intendere la lingua zerga* (p. 79) para aludir a la muerte en la horca. Creo, pues, que he hecho bien en heredar de Giannini esta solución. En cambio, me parece ahora que he seguido su ejemplo con pasividad excesiva al adoptar soluciones como «messi all'arrovescio» por *envesados* y «messi in corsina» por *en gurapas*. De hecho, «all'arrovescio» es expresión demasiado toscana (además de no pertenecer a ninguna jerga), que no emplearía hoy: hoy preferiría algo como «a natiche all'insù» o «messi a faccia in giù», como sugiere Gasparetti). En cuanto a *corsina*, no sé cuál es el origen y matiz exacto de la palabra; en el glosario tantas veces citado no aparece, ni tampoco se encuentra allí alguna expresión (si he visto bien) que se refiera *furbescamente* a la condena a galeras¹⁴. Mi suposición es que *corsina* sea una adaptación de «corsia» (en español «crujía», 'espacio de popa a proa en medio de la cubierta del buque', por el que paseaba el cómitre, 'a cuyo cargo estaba el castigo de remeros y forzados' [Ac.]). En todo caso, si tuviese que traducir hoy el cervantino *en gurapas*, me dejaría tentar, una vez más, por la solución que sugiere Gasparetti («scopare il mare»), aunque tampoco sé si tiene razón en considerarla locución de la germanía (p. 654).

3a,b. En lugar de las palabras «germaneschi» y «germania», empleadas por Giannini (p. 50) para aludir a la jerga, palabras que requieren comillas y no son inmediatamente comprensibles para un lector italiano, he preferido acudir a los términos que definen el lenguaje especial de los Bianti en el glosario reproducido por Torri: «parole di quella che chiamano lingua gerga o parlar furbesco» (p. 161).

4a. In questo mentre entrò un ragazzo, di corsa, ansimando, e disse: —Il birro dei

(*op. cit.*, p. 51). Cf. *Trattato dei Bianti*..., cit., s. v. «rubare»: «alzare, carpire, camuffare, fiorire, grancire...», etc. (p. 104); *mizzo* por 'asino', p. 98, y por 'mula', p. 99. Ver mi traducción correspondiente en la p. 162 de la ed. cit.

¹⁴ *Corsina* por 'galera' tampoco figura en los demás glosarios de jergas antiguas reimprimados por Camporesi en *Il Libro*..., cit.; ni figura en el manual de Ernesto Ferrero, *I gerghi della malavita dal '500 a oggi*. Milán: Mondadori, 1971.

vagabondi è diretto qua, ma è senza «bracchi» (p. 60).

4b. A questo punto fece irruzione un ragazzo, di corsa e tutto affannato, dicendo: —Il bargello dei vagabondi si dirige da questa parte, ma non porta peveri con sé (p. 169).

En este cuarto fragmento Cervantes alude claramente a una jerarquía existente entre el «alguacil de los vagabundos» (que es, según podemos entender, una especie de sargento) y la «gurullada», constituida por unos gregarios, que el sargento puede, o no, llevar consigo. No me parece que Giannini respete la intención de Cervantes, puesto que «birro» —palabra corriente aun hoy en día (más bien en la forma «sbirro») para indicar ‘corchete’— no indica un grado superior al de los «bracchi», que es, ésta sí, palabra de la germanía recogida en el apéndice del *Trattato dei Bianti*, donde corresponde, al par que numerosas otras (como *speciali*, *zaffrani*, *spezie*, *peverini*, p. 105) a la palabra corriente «sbirro», sin señalar ninguna diferencia de nivel jerárquico. En cambio, utilizando la palabra «bargello» he pretendido atenerme más fielmente al texto original, puesto que en el glosario italiano citado se alude con ella, aunque no siempre unívocamente, a un nivel jerárquico superior al de los simples gregarios. El «bargello» es definido, en efecto, como *schivo*, *magivo di spezie* (pp. 80, 98, 107); *spezie* o *speziali*, por otra parte, si consultamos el glosario al revés, son «sbirri» (pp. 105 y 109) y *magivo*, al par que *maggio*, *maggiorengo*, significa ‘signore’ (p. 98. *Maggio* equivale también a ‘re’, p. 104). «Bargello» sería pues un sargento o jefe de los *speziali* y *peverini* (o *peveri*).

Me es grato afirmar, terminando, que la dichosa ocasión de este congreso cervantino me ha permitido —después de bastantes años— hacer mi examen de conciencia (en parte un *mea culpa*) de traductor —tarea sumamente difícil, en la que no pretendo ser considerado un profesional—, distinguiendo en mi antigua versión de RC (y esta crítica podría extenderse a las demás NE) lo que hoy volvería a escribir de lo que ya no volvería a escribir.

¿QUIÉN ES ÉSTE?: LA INVEROSÍMIL IDENTIDAD DE TOMÁS RUEDA, SUS CÍRCULOS Y BIFURCACIONES

Alicia Parodi de Geltman
Universidad de Buenos Aires

Cuando los dos caballeros estudiantes, paseándose, se encuentran con el que luego será licenciado, le preguntan al modo de Rincón y Cortado, de dónde viene. Y agregan una cuestión específica: qué hace en aquella *soledad*. Quizá la única respuesta concreta que obtienen es el nombre, Tomás Rodaja. Es igualmente importante que los estudiantes inmediatamente *infieren* la respuesta negada, a partir del nombre y los vestidos. Es esta actitud la que incorpora al lector a la novela, y le indica un camino, la interpretación, a la que será instado hasta el final por un discurso particularmente hermético. Diríamos casi que desde el principio toda la novela está construida en función del lector, como un enigma a descifrar.

Como los estudiantes, tomo en primer lugar este dato del nombre. Y pido ayuda a los cervantistas franceses, quienes nos han enseñado hasta qué punto los nombres son, en la obra cervantina, preocupada por la problemática de la palabra, indicadores de identidad.

Si bien el nombre del licenciado ha sido en general interpretado como la rueda de la fortuna, aludiendo a los cambios aparentemente azarosos del personaje, muchas veces entendido como un «caso» de esquizofrenia, Augustin Redondo, en su renovador «La folie du cervantin Licencié de Verre (tradition, contexte historique et subversion)», ve en su locura una forma de iniciación, por la que Rodaja se transforma en una Rueda perfecta.

...la roue (rueda), image de la perfection suggéré par le cercle, fort utilisée dans les allégories sacrées, s'applique parfaitement à l'état de plénitude atteint par le héros, en possession d'un nouveau savoir. De plus, la roue, comme nous l'avons dit, est liée au monde de l'envers. Elle est le symbole de la réversibilité, celle-là qui permet le passage de la folie à la raison. N'est-ce pas d'ailleurs une inversion de lettres que transforme vedro —forme encore attestée pour *vidrio* au siècle XVII— en son anagramme *ruedo*?¹

Es precisamente la alegoría sagrada del círculo la que quiero volver a recorrer para identificar el sentido traslaticio configurado en el licenciado. El

¹ «La folie du cervantin Licencié de Verre (traditions, contexte historique et subversion)», *Visages de la folie (1500-1650)*, Études réunies et présentées par Augustin Redondo et André Rochon, Paris, Publications de la Sorbonne, 1981. p. 43.

propósito final es colocar la novela en la estructura alegórica de la colección, según venimos trabajando desde hace un tiempo.

No desalentaríamos, sin embargo, los diagnósticos sobre esquizofrenia, que para Redondo son transformaciones o pasajes. Ocurre que este círculo se construye paradójicamente a base de bifurcaciones que luego no resultan tales. Cada descarte es reasumido en otro nivel. Así, la elección final de hacerse soldado, no debería sorprender. Trataremos de mostrar que es coherente con el resto de su vida, y con su nombre de pila, Tomás ‘mellizo’.

Repasemos su *curriculum*: entre prado ameno y Tormes picaresco, el ahora licenciado elige el prado literario y la fama por las letras como los obispos, con lo que descarta también su posible oficio de labrador, no su condición.

En Salamanca, en efecto, va como *criado* de los dos estudiantes. Allí se enfrenta con otra opción, que me parece de vastas consecuencias:

Su principal estudio fue de leyes, pero en lo que más se mostraba era en letras humanas. Y tenía tan feliz *memoria*, que era cosa de espanto, e ilustrábala tanto con su buen *entendimiento*, que no era menos famoso por él que por ella.²

Va a Málaga, pero de esta tierra de terratenientes vuelve a Salamanca, deshaciendo al mismo tiempo el recorrido de Lázaro de Tormes (según anotación de Avallé-Arce). Antes de llegar a Salamanca, su encuentro con Diego de Valdivia lo enfrenta nuevamente a la opción armas-letras.

I. Pues bien, rechaza la vida de soldado para continuar su formación porque *las luengas peregrinaciones hacen a los hombres discretos*. Cambia sus vestidos de estudiante por los de papagayo americano, con lo que retoma en un nivel apariencial la opción descartada. Y en su viaje por Italia *nota* lo que ve: deshecha el comportamiento picaresco de los soldados y nace su admiración: por Génova, más exactamente por los rubios cabellos de las genovesas y por *las casas engastadas, como diamantes en oro*. Como joyas, metaforizadas a la petrarquesca, así aparecen Preciosa o Leonisa. Esta primera percepción define el objeto de la contemplación de Tomás: se trata de la obra del hombre, del artificio, cuyo principio criatural está simbolizado por la mujer. Así recorrerá Italia, de ciudad en ciudad, que verá como figuras de mujer. En ese *notar* casi escritural parece ejercer la virtud de la memoria que se asocia más a su inclinación, las letras humanas que a su estudio, las leyes. Recordemos que para los humanistas, el «gran milagro de las letras» reside en que éstas conservan la memoria de los tiempos³. Es sintomático que lleve un Garcilaso. Y las *Horas de Nuestra Señora*, ¿será este libro acaso convencional y por lo tanto asignificante?⁴

² Leo por la edición de Avallé-Arce. Madrid, Castalia, 1982. T II, p. 104. Los subrayados son míos.

³ Léase, entre tantas manifestaciones del tópico, la de Pérez de Oliva, en su *Diálogo de la dignidad del hombre*. Madrid, BAE, p. 393.

⁴ Ver el trabajo de Pablo Saracino, «La presencia de Garcilaso en *El licenciado Vidriera*», comunicación leída en el Homenaje a Amado Alonso, Buenos Aires, diciembre de 1996.

Si examinamos qué itinerario elige, y qué registra en las ciudades que visita, obtendremos importantes círculos y bifurcaciones que indudablemente nos introducirán en otros niveles de lectura.

Al día siguiente de llegar a Génova, produce la primera bifurcación. Tomás, otra vez en soledad, no irá directamente al Piamonte, sino que hará un rodeo: por tierra, a Roma y Nápoles y la vuelta por Venecia y Loreto a Milán y al Piamonte. Este itinerario propuesto, sin embargo no se realiza exactamente así, puesto que el viaje incluye un nuevo círculo: desde Nápoles va a Sicilia, Palermo, Micina, y vuelve a Nápoles y Roma, antes de subir a Loreto. Comienza el viaje por Luca.

Las tres ciudades en las que se detiene el anotador del viaje del anotador —y nosotros con él— son Roma, Loreto y Venecia. Antes digamos que el viaje a Italia es una experiencia que comparte con los protagonistas de las novelas vecinas. Si bien en Roma se confiesa, como el peregrino Ricaredo, de *La española inglesa*, el recorrido es inverso a la de este pecador de ocultamiento de fe. ¿De qué se acusa Tomás? En realidad, su confesión no tiene otro peso en la trama que decir: se trata de un hombre, y por lo tanto, un débil, un pecador.

Roma, como la Virgen María, es *reina y señora* de las ciudades y del mundo. Un río, éste *famoso y santo*, como quiere la cultura clásica, conecta las ruinas de la civilización antigua con las reliquias de los cuerpos de los mártires cristiano. La iglesia se manifiesta ya institucionalizada en el Colegio de Cardenales y la majestad del sumo Pontífice.

Si Roma representa una condensación de tiempos, Venecia, asociada a Méjico, por las calles *que son todas de agua*, suma espacios a tiempos: «mundo antiguo» y «mundo nuevo». El río de Roma parece multiplicarse en mil direcciones. Es más, toda la predicación referida a Venecia (*Parecióle que su riqueza era infinita...*), lo sabemos por el arsenal, en principio parece atribuirse a América, por un *su* intencionalmente ambiguo. Todo el orbe, otro círculo. Y además, otra condensación: hasta las calles de agua de Venecia y Méjico, llegan, desde el principio de la novela, la tierra y el río, que luego se transforman en «casas marítimas». Su origen humano («la máquina de su famoso arsenal, que es el lugar donde se fabrican las galeras») es admirado aquí, al final del viaje por Italia.

Claramente: un mundo entero, que debemos a la merced del cielo y al gran Hernán Cortés. O a Colón. Sin embargo, a pesar de su cualidad de circundar el mundo, no asociaremos a Tomás al descubrimiento de América.

Es que Tomás es un pésimo navegante. Creo que deberemos pensar, más bien, en *las mercedes del cielo*. Un navegante del cielo, vestido de pájaro en apariencia de soldado, sobrevolando aguas y tierras. De América viene el papagayo, como el oro que impulsa la historia en el relato del cautivo que espeja la de don Quijote. Como el que evoca el viaje de Clemente en *La gitánilla*. O el de Marco Antonio Adorno, en *Las dos doncellas*. El mismo itinerario, pero de Oriente a Occidente, de Venecia a Méjico, es el que produce la notación del estudiante. Otro círculo vuelve a cerrarse, entre la imaginación del lector y la de Tomás, entre la sugerencia del vestido y la de los ríos.

Por vuelo de ángeles llegó desde Oriente a Loreto el aposento *donde se relató la más alta embajada*. Allí, en el centro del viaje, en el centro del

mundo abarcado por la notación de Tomás, está el principio. Tomás no verá ni la memoria de civilizaciones ni horizontes abiertos hacia América, sino un espacio cerrado: un aposento, cuyas paredes están cubiertas de ex-votos: una extraña imagen de cuerpos desarticulados, réplicas, que sin embargo expresan verdadero agradecimiento por la *muchedumbre de milagros* recibidos por la *Divina Madre* a través de aquella sacrosanta *imagen*. Como las reliquias de los mártires, vistas en Roma, estos restos evocan milagros, renacimientos que se conectan con el gran milagro inicial de la Encarnación de Dios en el mundo. Esto es, no una condensación de culturas, sino de niveles de ser.

Y también, una remisión a la colección: en un aposento como éste, con paredes cubiertas, tablas, crucifijo va a ser violada y reparada Leocadia, la protagonista de *La fuerza de la sangre*, que apreciará también como *cosa del cielo* o como *milagro*. Naturalmente el episodio recibe significación desde el aposento de Loreto. A esta altura podemos sospechar que la colección circula por los hilos de la saga del pueblo de Dios. Así, Tomás llega a Loreto por Nápoles y Roma, imprevista segunda visita, luego del inexplicable círculo por Sicilia, granero de Italia. Este descenso a Sicilia, nos envía al *Amante liberal*, donde se novela la Encarnación del Verbo, que da lugar a la llamada «Segunda Creación»; en los aposentos, vemos su plenificación en objetos, obras del hombre. También Micina es la ciudad de donde parte Cervantes cuando deja las letras y asume su condición de soldado. Una condensación más.

Ahora bien, ¿Venecia es la única de las tres grandes ciudades que no evoca a la Virgen? Venecia recuerda a Venus, figura de la Virgen, y así como la imagen de sus calles de agua nos conectan con América, el nombre, Venecia, abre calles discursivas que nos lleva a los *veneficios* con que la dama de todo rumbo ataca el libre albedrío del licenciado. Por otra parte, Venus está detrás del segundo retrato de Leonisa, surgida del mar en Chipre, en el *Amante liberal*⁵. León es el cristo resucitado. Leon-isa es león-mujer. Por su historia y por la metáfora que la rodea la hemos reconocido como la como la Inmaculada. Venecia es la ciudad del león, por el atributo de San Marcos, intérprete de San Pedro, cuyo Evangelio es uno de los cuatro ríos que parten de un centro, la Virgen. Pues bien, Marcos es el evangelista que comienza su Evangelio con la predicación de Juan el Bautista. Y el único que cuenta su degollación.

Roma es también *león* por sus uñas (las ruinas) que muestran *grandeza y ferocidad*. Para llegar a Italia, el peregrino ha pasado por el golfo de León, donde una terrible tormenta desvió la nave que llevaba a Cervantes de vuelta a España. En el *Quijote*, el cautivo Ruy Pérez de Viedma le sirve a nuestro autor para juntar la captura con el triunfo de Lepanto. Podríamos suponer que este viaje de Tomás a través del golfo de León va a terminar en una victoria para la cristiandad tan decisiva como la que los españoles agradecen a la Inmaculada.

⁵ Ver mi trabajo «El cuento de los dos poetas en *El amante liberal*», comunicación inédita, leída en el I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Almagro, junio de 1991.

Indudablemente, el viaje de Tomás evoca involuntariamente la del Espíritu aleteando sobre las aguas, del Génesis. En verdad, su mirada podría ser la de un ángel que anticipa toda la creación hasta el final de los tiempos. Su admiración se centra en una mujer: la Virgen Inmaculada, en quien se encarna el Verbo. Las asociaciones nos han llevado quizá demasiado lejos, pero creo que este viaje peregrinante «prepara un camino».

¿Es demasiado asociar el vestido de labrador de Tomás con la labranza del artificio? ¿Sabrá «labrar», como sabe leer y escribir, y así escribir una novela al arzobispo de Sevilla, como hicieron Isabela, la industriada protagonista de *La española inglesa*, y su «autor», Cervantes?⁶ Indudablemente Tomás pertenece a la Segunda Creación, que replica en imagen la Primera. Pero no escribe ninguna novela. Al volver indemne a Salamanca, después del circuito por los países en guerra, el último de su viaje, Tomás se recibe de abogado.

II. Cuando deviene licenciado Vidriera, Tomás habla⁷. En su primer parlamento (*¿Soy por ventura el monte Testacho de Roma...?*) asume la cuestión vital planteada por los estudiantes, desde el principio.

Pero luego, siempre contesta preguntas. Sobre las relaciones entre los hombres, en Salamanca, su tierra natal; sobre oficios, en general, cuando es llamado a la corte. No lo vemos más extasiado en la contemplación del mundo. Más bien, ocurre lo contrario. Y por eso, el nombre de la completud, *rueda*, designa ahora al mundo convocado por las palabras del Licenciado, que ahora ocupa el centro de *la rueda de la mucha gente*. Debemos, sin embargo, marcar las diferencias con el discurso unificante de Ricaredo, el protagonista de la novela anterior, *La española inglesa*, también un peregrinante en Roma, también centro de un público pendiente de sus palabras. Aquí, no se trata de la voz con sentido, aquella que une dos fragmentos de una historia. Si no fuera por Edward Riley⁸, supondríamos, que el Licenciado dice «bernardinias», como Diego Cortado. No: Tomás responde con sentencias ingeniosas, juegos de palabras, citas. Un lenguaje que establece una distancia: por que hay que descifrarlo. Pero además, porque juzga. Se trata de palabras que se ajustan a cosas. A su amor por las letras humanas junta ahora su definición académica: es persona de la Justicia.

Edward Riley propone que la biografía de Tomás Rodaja está compuesta de dos géneros biográficos, la narración y la colección de apotegmas. Se apoya en la idea de que éstas —como *La vida de varones ilustres*, de Diógenes Laercio—, eran consideradas en el Renacimiento como verdaderas biografías. Guiados por tan interesante observación, leeremos las sentencias

⁶ Ver mi «*La española inglesa* de Miguel de Cervantes, y la poética de las adversidades provechosas», *Filología*, XXII, 1 (1987), Homenaje a Celina Sabor de Cortázar, pp. 49-64.

⁷ Ver el trabajo de Silvia Quarleri, «El licenciado: loco “locuaz”», leído en el homenaje a Amado Alonso, Buenos Aires, diciembre de 1996.

⁸ En «Cervantes and the cynics (*El licenciado Vidriera* and *El coloquio de los perros*)», *Bulletin of Hispanic Studies*, LIII, 1976, 189-200.

del Licenciado como respuesta a la pregunta inicial.

Pero antes recordemos que cuando Tomás se decidió a emprender el viaje a Italia, llevó consigo, aparte de las devociones a la Virgen, un Garcilaso, pero sin comentario, no exactamente lo que hubiera llevado un filólogo. De Roma, como el monte Testacho, lleva reliquias: las cuentas, fiel a su devoción mariana y aparece ahora un signo crístico: los *agnus*, hechos con la cera del cirio pascual, a los que seguramente ha acudido durante la enfermedad. Recordemos, además, que aunque en otro tiempo se ha negado terminantemente a portar bandera, sin embargo, para ejercer de Licenciado, debe pasar por la alferecía, y quizá eso lo devuelve a la vida. Así, por lo menos, se representa al Cristo resucitado, con un estandarte en la mano.

Prevenidos por esta contextualización con sugerencias crísticas, diremos que el primer apotegma (*Filiae Hierusalem, plorate super vos et super filios vestros*) recupera el dilema de la identidad en un nivel alegórico: por un lado, pronuncia las mismas palabras que Cristo cuando comienza su pasión, y al mismo tiempo, en su condición de loco fracturable, parece identificarse con las patéticas Hijas de Jerusalén.

El último apotegma en discurso directo es una respuesta, casi un documento de identidad: *Nadie se olvide de lo que dice el Espíritu Santo: «Nolite tangere Christos meos»*. La cita de las Crónicas se completa: *et in prophetis meis nolite malignari*. El licenciado, que se desespera porque no lo toquen (lo contrario que su patrono, el apóstol), es seguramente un profeta y por ello un consagrado, esto es, un Christo. (¿No quería, acaso, ser obispo?). Con unción de consagrado cita al autor de las palabras que recibe como un vaso de vidrio virginal y luego trasmite: el Espíritu Santo. No nos extraña entonces que un profeta hable «de improviso», como responde Preciosa al canto amebeo, o como ayuda el poeta catalán al andaluz, en el cuento de los dos poetas del *Amante liberal*, o como hablan milagrosamente los perros del *Coloquio*.

Pero además, el *Nolite tangere* atrae el famoso *Noli me tangere* que dice Cristo a la Magdalena después de resucitado. Otra vez deberemos completar la cita para entender: *Noli me tangere; nondum enim ascendi ad Patrem meum*.⁹ La figura de la Magdalena evoca a la dama de todo rumbo y manejo. De modo que el episodio del membrillo, interpretado generalmente como el pecado original, añade a este recuerdo de los orígenes una alusión al punto de llegada: el padre.

Con la remisión de citas Cervantes parece imitar la circularidad discursiva del profeta, cuya función no es predecir circunstancias futuras, sino corregir pecados a la vista de los designios eternos. Es más, toda la colección parece pensada en esta circularidad sagrada entre principio y fin: pensemos que Preciosa es raptada —esto es, comienza su peregrinación— el

⁹ Juan, 20, 17. Los Padres comentaristas establecen esta relación entre principio y fin. En la *Catena aurea*, Santo Tomás cita el comentario de San Gregorio a este pasaje: «He aquí borrada la culpa del género humano en el mismo sitio donde se cometió porque en el paraíso una mujer transmitió la muerte a la humanidad, y desde el sepulcro una mujer anunció a los hombres la vida».

día de la Ascensión, como anticipo del ascenso destinado y que en la profecía de la bruja está anunciado el descubrimiento del origen de los perros del *Coloquio*.

Otras cosas se siguen del último apotegma oral: no sólo constituye un *identikit* del personaje y su horizonte cognitivo. Además nos provee de una estrategia epistemológica para recorrer la etapa más fragmentaria y por lo tanto más hermética de la que ahora llamamos «autobiografía»: para saber qué es un profeta y de quién es figura alegórica, cruzaremos los latines con los juicios positivos.

Como el juicio sobre los consagrados, el de los escribanos es una de los tres que no tiene mezcla de crítica. Es del Eclesiástico. Dice: *In manu Dei potestas hominis est et super faciem scribe imponet honorem*.

Los escribanos, según ésto, reciben de Dios la autoridad sobre el hombre. Igual misión de intérprete que el profeta, pero en el ámbito del poder. Mas cercano a un licenciado en leyes. Los escribanos no son jueces, pero los ayudan a ejercer su oficio. De la misma manera, los profetas son «ayudantes».

¿Los escribanos, intérpretes divinos? Creo que el licenciado se está refiriendo a los que ponen por escrito los dictados del Espíritu Santo. Salvo la voz, en todo son semejantes a los profetas. Son sus mellizos. Un monje de la Orden de San Jerónimo, el primer traductor al latín de las Sagradas Escrituras —un mellizo de Tomás— es quien puede curar al Licenciado, porque sabe enseñar a hablar a los mudos. ¿Es coherente que haga callar al licenciado? ¿O es que su voz devendrá escritura?. Desde aquí era previsible el final: en adelante Tomás hablará (fama viene de *femí*, decir), a través de la fuerza de su brazo.¹⁰

Dos latines más ayudan a configurar la semblanza: a propósito de los poetas y los médicos, oficios no siempre ejercidos virtuosamente.

El oficio de poeta le es referido directamente (*le preguntó un estudiante si era poeta*). A diferencia de la definición de *La gitanilla*, (la poesía es una doncella), el licenciado opta por otra, también de raíz clásica, más acorde con su condición de estudioso: la poesía es una ciencia. Sin embargo, fiel a las letras humanas, define a los buenos poetas con tres Ovidios textuales, y sólo una alusión a Platón, en realidad el primer «definidor»: los poetas, como los profetas y como los escribas, son «intérpretes de los dioses». Son adivinos. En el *Coloquio de los perros*, dirá «profecía o adivinación».

No es lo mismo. Quizá la diferencia la encontremos en el oficio de médico. Otra cita del Eclesiástico, como la elegida para los escribanos, le sirve para decir que también los médicos reciben su disciplina de Dios, y aún los remedios que obtienen de la tierra. El médico por lo tanto está más

¹⁰ A propósito, la *Flos Sanctorum*, compara a san Jerónimo con Moisés: ambos abren un camino al pueblo de Dios: uno por las aguas y la escritura del Pentateuco, el otro por la traducción. Como Moisés, como Cervantes —esto es observación de Denise Estremero («Una poética de la paradoja. La presencia de los *anawin* en las *Novelas ejemplares*», en el Homenaje a Amado Alonso, Buenos Aires, diciembre de 1996)—, Tomás, el «mellizo», debe pasar además de la alferecía por la tartamudez. A Moisés, Dios le sugirió acompañarse por su hermano Aarón, más locuaz.

cerca de la materia, pero es sin duda su cualidad curativa la que lo acerca a los escribas y profetas, que están, claro, en un nivel de esclarecimiento tal que no admite imperfección, como sucede con poetas y médicos, donde se debe discriminar entre los buenos y los malos.

Uno estaría inclinado a suponer que las virtudes están distribuidas según la estratificación social, dado que los oficios más bajos reciben juicios exclusivamente negativos (los mozos de mulas, por ejemplo, un recuerdo autobiográfico, alquilan mulas con «ciento y veinte y una tachas, todas capitales y enemigas del género humano»).

Sin embargo, los comediantes, en su totalidad, como los consagrados y los escribas, reciben —en español— la mayor cantidad de elogios. Y, diremos, condensan la mayor cantidad de remisiones a la colección y a esta misma novela. Y lo que es más importante, al prólogo de la colección.

Los comediantes, galanes, gentiles hombres, no personas bien nacidas, deben tener lenguas expeditas y no tartamudas. Trabajan con su memoria y de lugar en lugar, como los gitanos de la primera novela y también como nuestro profeta. No engañan a nadie, defecto derivado del hurto, especialmente castigados en la colección. Porque como Tomás, o como Cervantes, sacan su mercadería a la plaza pública. De modo que el trabajo de los «autores» es increíble. Como ellos, como Cervantes, son necesarios en la república, como lo son las florestas, las alamedas y las vistas de recreación, y como son las cosas que honestamente recrean». Casi las palabras del «Prólogo» a las *Novelas*. Re-crear diciendo la verdad con trucos, esto es con lenguaje cifrado, es función del profeta.

Pero en esta novela del «locuaz», hay diferencias, y Cervantes las marca con los lenguajes: para el comediante, el novelista (la voz, la escritura), otro par de mellizos, no usa la alta mediación sacra de los latines escriturales (el Eclesiástico para las funciones correctoras de médicos y escribas, las Crónicas para los consagrados, el Nuevo Testamento para la entrañable relación sacrificial entre madre e hijo) ni el refinado latín de los humanistas destinado a la poesía, sino un nivel de mediación mucho más cercano al hombre histórico, como el de los estudiantes que pasean o los caballeros cruzados que entretienen su ocio jugando a las cartas y paseándose en una sala de Madrid, en *La gitanilla*.

Para estos mellizos «recreadores», nuestro autor usa el español.

Hemos dejado para el final de este recorrido un latín compuesto de diversos latines: discursivamente es un emblema de la circularidad y la fractura, el famoso *Nemo: Nemo novit Patrem; Nemo sine crimine vivit; Nemo sua sorte contentus; Nemo ascendit in coelum*. Los Evangelios sirven para la mediación del Hijo en el ascenso del hombre al Padre, un latín con tradición medieval para el pecado del mundo, Horacio para la moralización del humanista sobre la envidia de la «suerte» y el consecuente descontento con su propia «suerte», que es, interpretamos, el reencuentro con el Padre, la circularidad de principio y fin, a través de la ruptura (el crimen) y la religación.

Los Nemo definen al hombre y definen al licenciado. Si pensamos en la identificación del licenciado como profeta, veremos que su cualidad de guía, lo asemeja, como los escribanos, al Hijo que sí conoció al Padre y muestra el camino hacia Él, mientras que el «contento» nos remite, por una parte, a los

comediantes recreadores (un poco médicos, un poco poetas), cuya específica oralidad, sin tartamudez alguna —propia de los escribas— es característica inherente de la locura del Licenciado¹¹; y por otra, se opone al llanto de las Hijas de Jerusalén, una de las cuales sí aceptó con alegría su suerte.

Volvemos, entonces, al dilema alegórico: asociamos a los Nemos evangélicos, la mediación desde arriba, la mediación del Cristo como imitador del Padre, mientras que los Nemos centrales muestran la mediación desde la misma limitación criatural, cuyo modelo es la Virgen.

Recordemos ahora la elección entre entre letras humanas y leyes, citada al comienzo. Cuando trabajamos con el viaje del amante de las letras humanas a Italia, terminamos proponiendo una alegoría: el humanista como el Espíritu de Dios que aletea sobre las aguas, o un ángel, un peregrino sobrenatural. En todos estos casos, se trata del El Espíritu Santo como Paráclito del Padre Creador, el gran atífice. Se explica que sea criado, como buen Paráclito. Su prodigiosa memoria, asociada las letras humanas, es la potencia del alma que San Agustín y la tradición cristiana asocian al Padre. Como Paráclito del Padre, se entiende entonces su admiración por la Virgen, y las ciudades que, como emblema del artificio humano, la representan.

Insistimos en que va «vestido» de labrador, esto es, es figura de él. También en su locura: porque la labranza es símbolo de la Segunda Creación. Por eso decimos que en esta segunda etapa es hombre que imita al Cristo, está «investido» por El. No se equivoca en su primer parlamento cuando se refiere a sí mismo como Monte Testacho y de Roma. Una de las tres dignidades del Cristo es la profética. Ricaredo y Rodolfo, los protagonistas de las novelas vecinas imitan, respectivamente a la sacerdotal y real, las otras dos.

Como imitador del Cristo, goza de la otra potencia que se asocia como verdad a la mediación unificante, el entendimiento. Por él es juzgado por médicos y filósofos. A su vez, será juez, como el Cristo en gloria y sus verdades unirán consigo a los justos que lo rodean.

Cuando el Licenciado cita el parrafo de las *Crónicas*, que lo definen como profeta, nombra al «autor», el Espíritu Santo. Los profetas, como la Virgen encarna al Verbo, transmiten el mensaje en palabras. De allí su locura: su cuerpo, como vaso de vidrio, contiene al humanista y acerca, como las aguas, todo lo que existe en el orbe, incluso al espíritu que como ángel traslada la embajada. Si su oralidad específica, el hablar en figuras, más que esclarecedoras parábolas del Cristo, tiene algo de enigma es porque el Espíritu, esto es el Paráclito del Cristo, el que envía Cristo tras su Resurrección, en Pentecostés, permanece en el mundo, oculto tras las apariencias, tras los vasos de vidrio que son los profetas, los escribanos, los médicos, los poetas, los comediantes y novelistas, aquellos que, llenos del Espíritu como la Virgen, re-crean el Universo, tanto la Naturaleza como las artes, y con ello imitan al Cristo. Como dice en uno de los apotegmas, el Espíritu vive en los entresuelos, como el agua en Valladolid, y no en Madrid, las ciudades donde comienzan y terminan Las *Ejemplares*.

El Licenciado es tan misterioso como Clemente. Sus dos etapas, tienen

¹¹ En el trabajo de María Silvia Quarleri, ya citado.

mucho que ver con las del paje aficionado a la poesía en la corte/ refugiado por un hecho de sangre en el aduar. Si como amante de las letras humanas, lo ubicamos al principio de los tiempos, como licenciado en leyes construye la figura del final. Hay una mirada que abarca la totalidad desde el principio, otra desde el final. Esta es característica del Espíritu.

En una palabra, Tomás es memorioso como el Padre, y entendido como el Hijo, pero la potencia que anima su alma en bifurcaciones que se cierran en un nivel más alto, es la propia del Espíritu, la voluntad. El texto es claro. A propósito de la circunstancia crucial en que queda loco, dice el hechizo no pudo *forzar* su voluntad: *como si hubiese en el mundo yerbas, encantos ni palabras suficientes a forzar el libre albedrío*. La fuerza del Espíritu se hace presente allí, como resistencia al origen del pecado.

Debemos decir finalmente que no nos extraña que el humanista/juez devenga soldado: el círculo se cierra, como siempre, para generar uno nuevo. El Verbo se hace finalmente carne para labrar o re-crear la tierra, después del pecado.

Así, Diego de Valdivia reaparece para configurar la completud. Si al principio había dos estudiantes paseándose, ahora ofrecen su vida dos soldados. Pero, el nombre de Diego de Valdivia sugiere (como la del Licenciado Pozo, al final de *La gitanilla*) que en este nuevo nivel se conserva la opción descartada del anterior: Diego debió haber sido Pedro, conquistador en América. Diego y Pedro son los nombres de Rinconete y Cortadillo. Diego es todo lo contrario de Clemente, el poeta. Pedro se opone al héroe, Juan, de *La gitanilla*. ¿Cuál será ahora el nombre de nuestro protagonista?

Si la picaresca está incorporada a la historia, ahora, bajo el signo redentor de las armas, ¿por qué no la dama de todo rumbo y manejo? Si podemos leer invertida la figura del loco, como la del loco medieval, ¿qué pasa con la dama? La Magdalena es figura de Eva, Eva la inversión de María. Nuestra dama, masculinísima en su posesividad, lo es también por abarcar los destinos masculinos, armas y letras, en los viajes correspondientes por Nápoles y Flandes, ¿no puede convertirse en la madre de todos los rumbos, intercesora de todas las gracias? Cambiamos de nivel, y aparece el signo positivo, y con ello, la restauración de los roles. No ocurrirá algo así como lo que dice San Juan de la Cruz: «fuiste reparada donde tu madre fuera violada»¹².

Discursivamente también se abre una bifurcación. La fuerza del *Licenciado* dependerá ahora de *La fuerza de la sangre*, su novela melliza.

III. Cuando «de improviso» di con la clave del licenciado-profeta, de inmediato pensé en San Juan Bautista, último de los profetas y primer evangelista, autor del famoso *Ecce agnus Dei*. Pero... no se parecían en nada. Me olvidé. Al escribir las notas busqué a Marcos en la *Flos Sanctorum*, y apareció el

¹² Canción 28 del *Cántico espiritual* A. En la declaración, San Juan remite al *Cantar* (8, 5). La asociación pertenece a «Una poética de la paradoja. La presencia de los *anawin* en *Las novelas ejemplares*», citado arriba.

Bautista, desconcertante como siempre, después de haber dado por terminada la pesquisa. Resume su vida, la natividad (24 de junio) y la degollación (19 de agosto), tratando de retener en lo posible la letra de Alfonso de Villegas¹³.

+ Después del Hijo y de la Virgen, es ejemplo de humildad. Le ofrecen ser el Mesías, dignidad que andaba junto con Dios, pero dice que no la quiere: que *no es* el Mesías. *Preguntado quién es*, responde que *voz* que clama. Quiso dar a entender que no era *nada*.

+ Dios le puso en la misma silla que Lucifer, que no tuvo semejante humildad, de modo que ganó la dignidad de *ángel*.

+ Para contar la vida de San Juan, Villegas repite a *Lucas*.

+ Zacarías no cree. Queda mudo y debe *escribir* el nombre de su hijo en la tierra, cuando nace. Y no deja de tener *misterio* que de padre *mudo* y de madre que *no habla*, nazca el Bautista que es *voz*.

+ Dios hizo *vaso* del Espíritu Santo al Bautista. A los Apóstoles *llenólos* Dios del Espíritu Santo cincuenta días después de su santa Resurrección, siendo ya hombres. Al Bautista *llenóle* antes de que naciese. Fue *virgen* perpetuamente.

+ Antes de que se apease Dios en la tierra, fue a visitar al Bautista. LLévale la Virgen sacratissima la paz, primero que a otro. Allí fue santificado el Bautista *primero que a otro en el mundo*. Lleno de gracia de Dios, allí *adoró* a Dios, *primero que otro en el mundo*, y *se regocijó*.

+ *Se le aceleró la razón*. Fue maestro de su propia madre, y por su ocasión, y por su ocasión fue *profeta*, y entonó su *voz*, reconociendo a la Virgen por madre de Dios.

+ Para evitar los pecados veniales se fue al *desierto desde niño*. También porque era *voz* de Dios y había de avisar a los hombres que hiciesen *penitencia*. Si es *voz* de Dios, vayase a *romper* al desierto. *No era penitencia de culpa*. *Había de ser espejo y dechado de Clérigos, de Religiosos y de Sacerdotes*. Finalmente *había de dar testimonio de Cristo*. Es padre de todos los ermitaños que buscan la *soledad*.

+ Dejó galas y vistió *una ropa hasta el suelo*, hecha y tejida de cerdas y pelos de camellos, *ceñida* a sus carnes. Su comida, miel silvestre, que exponen algunos, eran *yervas* que tenían este nombre. Si llovía le caía sobre sí. Si nevaba, si granizaba, de la misma manera. El sol le *labraba* de Verano. El frío de Invierno. *Descalzos los pies*.

¹³ Toledo 1591. BN, raros, 14743.

Sale dando voces. Diciendo: *Haced hombres penitencia. Mirad que se os acerca el Reino de Dios.*

+ Al principio oyéronle algunos pastores. Pensarían si era *loco*. Oyen sus razones. Entienden que *no es loco sino muy avisado*. Dan noticia por los pueblos. *Vienen de todas partes*. Ejerció su oficio de predicador de tal manera que vino a *perder la vida*.

+ También *imitó* a Jesucristo en cuanto hizo en el mundo, al modo de una *Comedia*. San Juan hizo el introito. Había Cristo de predicar, bautizar y morir. Todo lo hizo primero San Juan.

+ Por eso, dice San Ambrosio, en vida es tenido por el Mesías. Y en muerte el Mesías es tenido por él.

+ Herodes oye la *fama* de Jesucristo y dice: El Bautista a quien yo mandé degollar, es éste, que ha resucitado. Se preguntaban *Quién es*.

+ Herodes había mandado degollar al Bautista, a pedido de la adúltera *Herodías*, quien maneja a su hija para que reclame este premio por su baile. El Bautista, *predicador palabrero*, así «pierde la cabeza».¹⁴

¿Y el bautismo? ¡Ah! Hay que buscar en la vida del mellizo, Jesucristo, y leer desde el capítulo destinado a al episodio de Cristo a los doce años entre los doctores (el Precursor tendría *once* en uno similar), y confrontarlo sobretodo con el comienzo de la novela. Y están, por supuesto todos los ríos del viaje a Italia.

He querido no modificar el trabajo, porque en realidad las dos primeras partes muestran la densidad de sentido con que Cervantes construye su alegoría, la tercera habla de la técnica de desplazamientos y condensaciones de que se vale para incorporar los datos paratextuales. Además, el trabajo sin deletes da testimonio de la lectura a la que induce un texto particularmente enigmático.

¹⁴ Junto con la degollación de Juan, Cervantes evoca otra, de otro licenciado en leyes crítico del poder, otro «mellizo», Tomás Moro, cuya vida privada parece dibujarse detrás de Tomás Pedro, en *La ilustre fregona*.

UNA PÍCARA CERVANTINA

Julio Rodríguez-Luis

Universidad de Wisconsin-Milwaukee

Como el de otras *Novelas ejemplares*, el argumento del *Casamiento engañoso* ha servido de base a comedias y tragedias de los teatros clásicos francés e inglés. Al parecer, ya en 1691 un crítico reparó en el parecido entre lo sucedido al alférez Campuzano con doña Estefanía, y la comedia del dramaturgo isabelino John Fletcher, *Rule a Wife and Take a Wife*.¹ Fletcher, quien leía castellano, tomó prestados de Cervantes, Lope y otros autores españoles argumentos y a veces hasta frases completas.² En el caso de *Rule a Wife* y *El casamiento engañoso*, esta novela es la base de un argumento secundario (un cazador de fortunas se encuentra con que ha sido engañado por una dama —«Estifania» en la versión de Fletcher—, quien se hacía pasar, lo mismo que la doña Estefanía de Cervantes, por la dueña de una rica casa). El argumento principal de la obra es otra versión de *The taming of the Shrew*, de Shakespeare, historia de la cual *El libro del conde Lucanor* contiene ya una versión.

Hasta donde alcanza a descubrir la investigación bibliográfica que he realizado, sólo un crítico ha señalado el parentesco entre el trueque de engaños entre esos dos personajes cervantinos y un episodio central a la novela *Moll Flanders*, de Daniel Defoe.³ Este crítico observa que aunque Defoe no recibió una educación académica, era un lector incansable que muy probablemente había leído la traducción al inglés de las *Novelas ejemplares* por Mabbe, de 1640. Su estudio exagera, a mi ver, el parecido entre el argumento de *El Casamiento engañoso* y el de Moll con su cuarto esposo, episodio que, a su ver, «reproduce exactamente la estructura» (30) de la novela cervantina. A partir de esa afirmación, el artículo estudia ambas tra-

¹ Dana B. Drake, *Cervantes: a Critical Bibliography*, Volume One, *The «Novelas ejemplares»* (Blacksburg, Virginia: Virginia Polytechnic Institute, 1968): 7. Ver también artículos 52, 250 y 407 sobre la misma cuestión.

² William W. Appleton (*Beaumont and Fletcher. A Critical Study* [London: George Allen & Unwin Ltd., 1956]) explica que aunque Fitzmaurice-Kelly creía que Fletcher no sabía español (ver Drake, *op. cit.*, artículos 193 y 194), E. M. Wilson demostró que había traducido unas frases del castellano en su estudio de *Rule a Wife and Have a Wife* y una novela española no traducida al inglés, «El sagaz Estacio» (pp. 72-73).

³ Didier Souiller, «Utilisation et transformation par Defoe dans *Moll Flanders* du *Mariage Trompeur* de Cervantes», *Revue de Littérature Comparée*, 271, 1 (1981): 30-38.

mas, dividiéndolas primero en segmentos (encuentro, en apariencia casual, pero en el que los protagonistas se esfuerzan por aparentar lo que no son; un espacio falso que sirve de señuelo —la casa que doña Estefanía pretende que es suya—; un breve período de felicidad, y la brusca interrupción de ésta), pasando luego a dividir las por jornadas (tres, la última de las cuales representa el desengaño barroco), y relacionando más tarde unos con otros personajes y aspectos del discurso por medio de flechitas, algo que estaba muy de moda en los setenta, la época del artículo —el cual, por otra parte, hace observaciones muy certeras.

Lo que provoca mi interés en los vínculos entre *El casamiento engañoso* y el cuarto matrimonio de Moll Flanders no son las semejanzas en la estructura de ambas historias, sino el parecido en la concepción de las protagonistas de ambas que su conducta, en cuanto al alférez en el caso de la una, y «el marido de Lancashire» —como lo llama Moll— en el caso de ésta, pone de relieve. Como es probable que muchos de quienes me escuchan no conozcan la novela de Defoe, tendré que repasar brevemente su contenido.

Aparecida en Londres en 1722, la novela es parte del subgénero o enfoque narrativo picaresco. Desde el siglo anterior, con *The English Rogue* (1665), cuyo lejano modelo es la traducción del *Guzmán* (*The Rogue*, 1622), la literatura inglesa venía practicando la picaresca; a finales del XVII y principios del XVIII las biografías, verdaderas o ficticias, de delincuentes fueron un género popular. Defoe, que había escrito ya biografías de criminales, acomete en *Moll Flanders* la creación de una pícara, algo nuevo en la literatura inglesa, y de hecho dentro de la narrativa picaresca, pues aunque por la manifestación española de ésta deambulaban las pícaras desde 1605 (la fecha de publicación de *La pícara Justina*), ninguna de esas pícaras es realmente verosímil como tal, siendo, de hecho, Moll Flanders la primera en cuya existencia creemos tanto como en la de Lazarillo o Guzmán.⁴

Moll Flanders es la historia, narrada en primera persona por una voz que pretende ser la de la protagonista, de una mujer, nacida en la cárcel de una madre condenada a muerte por robo, a la cual las circunstancias sociales arrastran, después que su segundo esposo se arruina y la abandona, a tener que depender, para sobrevivir, de su atractivo físico —y también del espiritual, pues Moll es inteligente, vivaz, sensitiva. Sobrevivir, entiéndase, de acuerdo a ciertos *standards*, a los cuales se había acostumbrado Moll desde niña a través del trato con familias pudientes que, por gozar con su presencia, la invitaban a sus casas; los tres o cuatro años en que vivió, como «señorita de compañía», con la familia del que luego sería su primer esposo, redujeron en ella el gusto por el lujo. Desde muy pequeña, cuando teniendo ocho años las autoridades de la ciudad de Colchester, que han recogido a la huérfana, disponen que se emplee como criada, Moll demuestra una aversión profunda a ese tipo de trabajo. Repárese, al mismo tiempo, en que la niña creía que el término *gentlewoman* —dama— se aplicaba a las mujeres

⁴ Ver mi artículo «Pícaras: The Modal Approach to the Picaresque», *Comparative Literature*, 31, 1 (1979): 32-46.

que remendaban encaje y lavaban tocas, y que damas eran, por lo tanto, las mujeres que vivían de su trabajo, pero independientemente, es decir, que no eran sirvientas. Es a partir del instante en que comprende que la mujer que se gana la vida con el trabajo de sus manos, a lo cual su orfandad y absoluta falta de recursos parecían condenarla, no es ni será nunca una dama, que la protagonista de la novela de Defoe tratará de, aunque no ha nacido ni en las clases nobles ni en las burguesas, vivir como una señora. Obviamente, aquella revelación debió llevar aparejada la de que el trabajo de sirvienta, cocinera, planchadora, costurera, etc., termina embruteciendo y ajando la belleza de quien lo practica.

De regreso de su primer y traumático viaje a Virginia (se había casado, sin saberlo, con un medio-hermano), Moll ve como sus bienes se reducen rápidamente. Cuando una joven que se aloja en la misma pensión donde vive Moll le cuenta maravillas sobre la baratura de la vida en la región de Lancashire y la anima a mudarse allí, Moll decide hacerlo, sin saber que es el objeto de un plan sugerido por su apariencia de viuda rica, cuando en realidad su capital se reduce a 400 libras. Su joven amiga le ha contado que tiene un hermano riquísimo en Liverpool, propietario de vastas heredades en Irlanda (resulta contradictorio que la hermana del presunto magnate aparezca en la acción de la novela como una «mucama o acompañante de una gran dama»⁵). Y tan pronto como llegan a Liverpool, comienza a manifestarse la riqueza del hermano de la nueva amiga de Moll en el modo como manda agasajarla, en una mansión campestre. Cuando por fin aparece aquél, resulta que es «Alto, buen mozo y simpático a no poder más» (123), al mismo tiempo que algo ingenuo, como quien fuese «incapaz de pensar mal de nada ni de nadie porque jamás fue burlado por ninguno» (122). El irlandés se enamora locamente —como «un adolescente víctima del primer amorío» (122)— de Moll, y le propone matrimonio, el cual ella acepta inmediatamente.

Es sólo después de «pasado el vértigo de la luna de miel», un mes y tres semanas después de la boda, que a propósito del próximo traslado a Irlanda, el flamante esposo de Moll le sugiere que arregle sus asuntos en Londres, pues cree, por lo que le ha dicho su supuesta hermana, que su esposa posee 15,000 libras en oro en el Banco de Inglaterra. Al comprender que el caballero irlandés se ha casado con ella creyéndola rica, lo cual ya sospechaba, Moll, «con ingenuidad inimitable» (124), como ella misma comenta, le dice a su esposo que no tiene dinero en el banco, y le recuerda que jamás ha dicho tal cosa, aunque para sí reconoce que ella misma ha fomentado la fama de rica que la rodea. Llamada la amiga de Moll por ésta para explicar la situación, los tres personajes se enfrentan en una escena muy dramática, en cuyo desarrollo, por cierto, Defoe está a punto, gracias al uso del diálogo, de cruzar la barrera que separa el mero relatar (*telling*) del mostrar (*show-*

⁵ Daniel Defoe, *Moll Flanders: las aventuras amorosas de una doncella* (Buenos Aires: Schapire, 1966): 110.

⁶ Ver Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: The University of Chicago Press, 1961).

ing).⁶ Es Moll quien lleva la voz cantante, preguntándoles una y otra vez a sus interlocutores si alguna vez les dijo que era rica —caso en el cual no se habría marchado de Londres en busca de un lugar más barato para vivir. Finalmente, Moll le pide a su esposo (al que todavía cree rico) que convenga con ella en que ha sido su hermana «quien ha abusado de ambos, haciéndote creer a tí que yo era una potentada y a mí que viajara en pos de una vida buena, bonita y barata» (126). Al oír lo cual, aquél estalla finalmente, amenazando de muerte a la mujer que se ha hecho pasar por su hermana pero que no es sino su ex-concubina, y a causa de cuya infundada descripción de la riqueza de Moll, ha gastado el poquísimos dinero que tenía —incluidas cien libras que le ha pagado a aquélla a cuenta de 500 que le daría concluido el trato— en aparentar que poseía una enorme fortuna, buscando casarse con una mujer rica.

Huye la traidora y quedan solos los engañados esposos. Moll exclama: «¡Buena faena, querido... esta de encontrarnos casados por obra de un fraude doble! ¡Tú perdido por creer que yo tenía lo que no tengo! ¡Y yo perdida por creerme que tenías lo que no tienes! ¡Menudo fraude si de veras llego a ser rica!» (126-27). A lo cual el caballero irlandés le explica, «con sincerísimo acento» (127), que no pretendía estafarla, sino que «tenía decidido» dedicarse en cuerpo y alma a ella, y no derrochar en su propia persona ni un penique de la fortuna de su mujer (*ibid.*). Estas afirmaciones parecen tan verdaderas que Moll le ofrece a su esposo la suma que, mintiendo, dice corresponder a cuanto posee, 20 libras y 11 guineas, aunque en realidad lleva consigo una libranza por 30 libras, con las que esperaba vivir por dos años en Lancashire, y ha dejado en un banco en Londres varios centenares. El irlandés se niega a aceptar esa cantidad, ofreciéndole a su vez a Moll las 50 guineas que le quedan, y las cuales ésta, «en generoso torneo de desinterés y abnegación conyugal» (127), rechaza. A este punto, la actitud de Moll es todavía hipócrita, pretendiendo que ha sido ella la engañada en tanto que nunca pensó en engañar a su pretendiente, «en lo cual mentía descaradamente» (128), según dice ella misma con su característica objetividad respecto a sus propias reacciones. (Es curioso que diga que se hubiese desprendido con gusto de las 20 libras y 11 guineas de marras «con tal de salir sana y salva de semejante tembladera» (128), tal y como si temiese por su vida.) Esa actitud de Moll cambia, sin embargo, a medida que su esposo le va demostrando un sincero afecto y una caballerosidad y generosidad sin límites, y le cuenta como planeaba, una vez revelada su verdadera situación, pedirle perdón por lo hecho y confiar en su generosidad. Moll concluye que aunque el irlandés había tratado de defraudarla, su conducta tenía atenuantes (es un caballero que, habiéndose arruinado, trataba de subsistir como fuese), además de que en este otro «casamiento engañoso», había llevado él «la peor parte» (129), derrochando en cortejarla el poco dinero que le quedaba. El «marido de Lancashire», trata brevemente de convencer a su esposa, o de convencerse a sí mismo, de que podrán continuar juntos, de que, de algún modo, él podrá hallar un medio de subsistir, pero la realidad se impone, es decir, que el capital con que cuentan, incluido el que actualmente posee Moll, no basta para que vivan ambos como señores —pues otro tipo de vida no les cruza siquiera por la mente—, de modo que tendrán que seguir cada uno por su lado.

Antes de que su esposa despierte a la mañana siguiente, el irlandés se marcha dejándole una carta desgarradora y el dinero que le queda. Desesperada, Moll lo llama a gritos, y porque, de hecho, escuchaba esos llamados mentalmente, «Jemy» regresa a la tarde, se queda con ella dos días más («de renovada luna de miel» [133]) y se ofrece a acompañarla hasta las proximidades de Londres, pero finalmente deciden pasar «una o dos semanas más» (*ibid.*) juntos. El amor entre ambos esposos, así como su desesperación ante la necesidad de separarse, son tan grandes, que Moll trata de convencer al irlandés de probar fortuna en Virginia con ella, exagerando el valor de los bienes que posee allí. Pero él, por su parte, le propone marcharse a Irlanda, donde le asegura que es posible hallar granjas por 50 libras anuales de alquiler. Moll, a quien la vida ha enseñado a nunca mostrar todas sus cartas, teme por un instante que su esposo pretenda que liquide su capital para marcharse a Irlanda, pero aquél da nueva muestra de su generosidad diciéndole que probará primero fortuna por sí solo, y solamente si le va bien, le pedirá ayuda. De ese modo, con promesas de mantenerse en contacto, llega finalmente a término «la temporada más feliz y divertida que disfrut[ó] jamás» (135) Moll Flanders.

Años después, en la cárcel donde aguarda su condena por robo —y que es la misma en que naciera— Moll descubre a su «marido de Lancashire», quien ha sido aprehendido por bandolero. El hecho marca el principio de la conversión moral de la protagonista, cuando se le revela el mal que ha causado a tantas personas, y en particular a «Jemy», el cual se vio forzado a adoptar una carrera que seguramente lo llevará al patíbulo cuando, por haberle hecho ella creer —bien que sin jamás declararlo explícitamente— que era rica, gastó en cortejarla sus últimas libras. Aunque llora por ello todo un día y una noche, Moll no pierde su sentido práctico, el que la ayuda, junto con su sincero arrepentimiento, a conseguir una postergación de su propia condena a muerte, que se le cambia por deportación a Virginia, y que vaya con ella su amado a esas tierras donde terminarán juntando una bonita fortuna.

Tanto como el parentesco, ya sea deliberado o casual, entre el episodio de *Moll Flanders* que he glosado para beneficio de los lectores que desconocen esa novela, y *El casamiento engañoso*, salta a la vista lo que los diferencia. En la novela cervantina ambos esposos son igualmente culpables de fraude, en tanto que en *Moll Flanders*, la culpabilidad de la protagonista surge sólo por implicación (no hace nada para disuadir a la supuesta hermana del irlandés de que es rica; de hecho, fomenta esa imagen de sí misma, según reconoce la propia narradora). Moll no sufre pérdida material alguna de resultados de este otro «casamiento engañoso», y hasta gana unas libras, las que le da su generoso amante-esposo, siendo éste quien queda completamente arruinado, según le sucede al alferez Campuzano. La diferencia más importante entre ambas narraciones es, naturalmente, la que hace a la relación que se desarrolla entre los cónyuges: mientras que Campuzano no siente por su esposa, una vez enterado de la verdad, sino odio, al punto que planea matarla, entre Moll y su esposo irlandés se van creando, una vez descubierto el fraude, lazos cada vez más firmes, los que hacen que se renueve entre ellos, con mayor ardor que antes, la pasión de las primeras horas del matrimonio. Con mayor ardor porque el reconocerse como perdedores en esa suerte de juego

donde ambos habían apostado lo poquísimo que poseían, termina uniéndolos.

Al igual que Campuzano y su esposa, Moll y Jemy son personajes maduros (doña Estefanía tiene «hasta treinta años»;⁷ Moll pasa de los 35). El irlandés es un caballero arruinado, y su esposa de unas semanas (y más tarde definitiva), eterna aspirante a dama. De los personajes del *Casamiento engañoso* sabemos muy poco, y todo ello a través de lo que nos cuenta el narrador-protagonista. Asumo (quizá erróneamente, pues no he tenido tiempo de investigar la cuestión) que por su cargo militar de alférez, Campuzano debía ser hidalgo; cuando acepta la propuesta matrimonial de doña Estefanía, dice que posee bienes raíces en una aldea, aunque éstos quizá eran tan falsos como las joyas que le asegura valen 2,000 ducados. De sí misma, doña Estefanía dice que ha sido pecadora y que continúa siéndolo, pero discretamente. Como en seguida explica que no heredó nada de nadie, se sobreentiende que son esos pecados los que le han permitido acumular la hacienda que afirma poseer. Tampoco Moll posee hacienda ni casa cuando encuentra a «Jemy», sólo unos cuantos cientos de libras en un banco, una parte de los cuales son el fruto económico de sus «pecados». Los cuatro personajes, los cervantinos y los de Defoe (quien, por cierto, publicó su primera novela, *Robinson Crusoe*, a los 59 años, uno más que tenía Cervantes cuando apareció el Primer *Quijote*) son todos producto y víctima de una sociedad mercantilista relativamente reciente, en la que aún dominaban valores de tipo feudal que rechazaban el empleo de la persona en actividades económicas útiles a la vez que sobrevaloraban un lujo que se concebía como intrínseco al ser noble.

La clave para entender la conducta de doña Estefanía se halla en la justificación que de ésta pretende hacer la amiga en cuya casa se alojan ella y su esposo tras salir de la que decía aquélla ser suya, así como en su reacción a la revelación de que Campuzano sabe la verdad. Tras llamar a doña Estefanía «mala hembra» y explicarle a Campuzano quién es «la verdadera señora de la casa y de la hacienda de que os hicieron la dote», así como el porqué la ocupaba su esposa, agrega la amiga de ésta: «aunque, bien mirado, no hay que culpar a la pobre señora, pues ha sabido granjear a una tal persona como la del señor alférez por marido» (505). Es claro que esta explicación no satisface a Campuzano, quien, como respuesta, se «desespera» y sale en busca de doña Estefanía «con presupuesto de hacer en ella un ejemplar castigo» (*ibid.*). A su regreso a la casa de su «huésped», ésta le dice que al contarle a su amiga que lo ha puesto al corriente del engaño de que era víctima, doña Estefanía «le preguntó qué semblante había yo mostrado con tal nueva, y que [al responderle] que muy malo, y que, a su parecer, había salido yo con mala intención y con peor determinación a buscarla» (506), aquélla se había marchado llevándose el contenido del baúl del alférez (aunque le deja un «vestido de camino»).

El que inquiriese cómo había reaccionado su esposo a la revelación de que no era rica, sugiere que doña Estefanía tenía alguna esperanza de que la

⁷ Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. Julio Rodríguez-Luis, Clásicos Taurus (Madrid: Taurus, 1994): 500

situación fuese reparable, o se hubiese precipitado a huir nada más enterarse de que el alférez sabía la verdad. No se trata aquí de amor, concepto que no cabrá dentro de una narración del tipo del *Casamiento* sino por lo menos hasta un siglo después (caso de *Moll Flanders*), sino de algo más básico, una relación matrimonial; en el caso de Campuzano y doña Estefanía, la posibilidad de que estos dos naufragos de la vida trataran de unir sus recursos para mejor sobrevivir. Que es lo que Moll y el irlandés quisieran hacer tras la revelación de su mutua pobreza, se prometen luego que tratarán de poner en práctica en el futuro inmediato, y terminarán haciendo —ahora a partir de una situación económica mucho mejor— al final de su novela. Obviamente, doña Estefanía planeaba revelar la verdad a su marido, pues era inevitable que la dueña de la casa regresase, sólo que esto sucedió «más presto de lo que escribí el otro día» (503), o antes de que la pobre señora hubiese tenido tiempo suficiente (la luna de miel dura sólo seis días) para intimar con el alférez lo bastante como para revelar la verdad y proponerle un plan de supervivencia del que debían formar parte, además de los recursos de Campuzano, los que poseía doña Estefanía, que algunos debían ser, después de todo, y quizá hasta superiores a los de su marido. Que semejante plan debía ser, a la larga, el que guiaba a aquélla, lo indica el que propusiese matrimonio al alférez, pues para apropiarse del contenido de su baúl le habría bastado con invitarlo a mudarse a su casa.

Es muy probable que al tejer estas especulaciones que hasta me llevan a compadecer a doña Estefanía, me esté dejando influir por la pintura que de su propia vida hace la protagonista de Defoe, aparente narradora autobiográfica, y de acuerdo a la cual estoy imaginando la ignorada de la pícaro cervantina. La pintura que de ella hace Campuzano apunta en una dirección muy diferente, cuyo negativismo remata el que se hubiese «llevado» a «la mala hembra (...) el primo que dije que se halló a nuestros desposorios, el cual, de luengos tiempos atrás, era su amigo a todo ruego» (507); situación que niega, pues impediría su realización, las posibilidades apuntadas antes. ¿Será la diferencia entre el retrato de ambos personajes el resultado de que quien pinta el de doña Estefanía es un miembro del sexo opuesto, el equivalente del «marido de Lancashire»? Moll, sin embargo, despliega en todo momento una objetividad ejemplar en lo que hace a juzgar la propia conducta: revela sus planes en detalle, reconoce sus culpas y se acusa de ellas. La diferencia en la pintura de ambas pícaras —pues doña Estefanía de Caicedo sin duda que lo es— proviene no del modo como la desarrollan los narradores explícitos, sino los autores Cervantes y Defoe. El primero, con su maravillosa capacidad para pintar tipos sociales y descubrir los móviles de la conducta, ha sugerido, pero tan sólo sugerido (en la presentación que de sí misma hace, en sus reacciones posteriores), un personaje muy complejo. Tan complejo como el que, 120 años más tarde, desde una perspectiva que incluía la plena consciencia del efecto de las transformaciones económicas en la sociedad, así como la de la opresión de la mujer por ésta, desarrolló a plenitud Defoe. A Cervantes, sin embargo, no le interesaban en este caso ni doña Estefanía ni su marido, sino secundariamente; lo sucedido entre ellos concluye siendo la ilustración de un proverbio y de un verso de Petrarca, la antesala del diálogo canino.

LAS NOVELAS EJEMPLARES, ¿VARIACIONES SOBRE LA HISTORIA ETIÓPICA?

Ofelia N. Salgado
Universidad de Cambridge

En su excelente estudio sobre la novela antigua, *The Ancient Novel. A Literary-Historical Account of their Origins*, publicado hace treinta años y a mi criterio aún no superado, el recordado classicista norteamericano Ben Edwin Perry, señala que la novela moderna surge en contacto con los textos de ficción en prosa de la Antigüedad y que ese surgimiento se produce en los medios muy refinados del Renacimiento y según modas académicas. Aquiles Tacio, Heliodoro y Longo, cuyas obras representan el grado máximo de sofisticación de la novela griega ideal, en su fase ultima y mas artificial, habían sido los autores preferidos de los retóricos de Bizancio —de ahí que se las llame también «novelas bizantinas»— y volvieron a estar, en efecto, de moda entre los «preciosistas» de los siglos XVI y XVII. Su sofisticación y artificialidad van de la mano con el mas descarado erotismo, que no parece impropio a la cultura griega de la segunda sofística, en los siglos II y III de nuestra era. El erotismo esta paliado en Heliodoro bajo la capa de la virtud, entendiéndose castidad, a que condena a los protagonistas de su historia de amor, Teágenes y Cariclea, que se comportan con la mas «ejemplar» moderación, por contraposición a *Leucipe* y *Clitofonte* y a *Dafnis* y *Cloe*, los protagonistas, respectivamente, de la obra de Aquiles Tacio y la atribuida a Longo, modelos de literatura pornodidáctica —*Pornodidascalus latinus* es el titulo que el alemán Gaspar Barth o Barthius da a su traducción latina de la *Celestina*, publicada en Frankfurt en 1624.

Gracias a la ejemplar conducta de Teágenes y de Cariclea, la obra de Heliodoro alcanza una enorme difusión a partir de mediados del siglo XVI en ediciones impresas y su popularidad es inmensa especialmente en los países de la Contrarreforma, mientras que por su carácter y su artificiosidad las novelas de Aquiles Tacio y de Longo, con menos ediciones y ellas no tan tempranas, siguen siendo mas un entretenimiento de elite y una lectura *sotto el banco*.

El tema de la castidad también le ha valido a Heliodoro, probablemente originario de Emesa, Siria, el ser reconocido como «introdutor de la institución del celibato» por las crónicas poco fiables de la Antigüedad tardía y la Iglesia, que lo hicieron asimismo obispo de Trikka, Tesalia, prueba quizás sólo del maravilloso poder de una obra literaria, su *Historia Etiópica o los amores de Teágenes y Cariclea*, aunque aún hoy los estudiosos de

la novela antigua sigan considerando seriamente esas alusiones — por su temática, estructura y estilo, su obra es absolutamente griega y no puede ser vista fuera del contexto de la cultura y el pensamiento griegos. Es más, el tema de la castidad impuesta a los jóvenes amantes no tiene nada de cristiana, ya que, como veremos someramente luego, surge de la recreación con ropas femeninas del mito de Hipólito tal como lo presenta Eurípides en su tragedia homónima.

Los humanistas, después de un siglo, el XV, que dio en Italia obras como el *Hermaphroditus* de Antonio Beccadelli el Panormita y las *Facetiae* de Poggio, que se dejaron en su original latín por su crudeza y desenvoltura, se vuelven en el siglo XVI, bajo el fuste de la Contrarreforma, hacia el aparente recato de Heliodoro. Cervantes, probablemente en Italia, se adhiere espontáneamente a esa moda.

Modernamente tiende a negarse todo mérito a una obra como la *Historia Etiópica*, pero baste recordar en qué estima fue tenida durante aproximadamente dos siglos a partir de su traducción al francés por el religioso Jacques Amyot, agudo helenista que tradujo también *Dafnis y Cloe* y famoso particularmente por su traducción de las *Vidas paralelas* de Plutarco, otro gran nombre para los hombres del Renacimiento, que buscaban en la Antigüedad clásica los modelos de conducta para sus propios príncipes.

Del texto griego de la *Historia Etiópica* hubo una primera edición impresa en Basilea, en 1534, por V. Obsopoeus. Jacques Amyot poseyó un ejemplar de esta edición, que se conserva actualmente en la Biblioteca Ste. Genevieve de París, y que anotó profusamente colacionándolo con un manuscrito de la Biblioteca Vaticana hoy perdido. Las notas de Amyot muestran un dominio de la lengua griega admirable, que sorprende a quienes se ocupan ahora de esas primeras décadas del helenismo francés, con Guillaume Bude a la cabeza.

Sobre la base del texto griego de Basilea, y quizás su propia colación con el manuscrito vaticano, Amyot produjo su traducción al francés, la primera versión en lenguas vernáculas, de la obra de Heliodoro, *L'Histoire aethiopique d'Heliodorus, contenant dix livres, traitant des loyales et pudiques amours de Theogene Thessalien et Chariclea Aethiopienne, nouvellement traduite de grec en francoys [...]*, publicada en París, por J. Longis, en 1547, a la que siguieron varias nuevas ediciones en francés. La edición de 1584 revela que Amyot ha estado trabajando en el ínterin, o continuado trabajando, sobre el manuscrito del Vaticano, cuyas correcciones incorpora, como lo dice la portada: *Histoire Aethiopique d'Heliodorus, contenant dix liures [...] Traduite de Grec en Francois, & de nouveau reueue et corrigee sur un ancien exemplaire, escrit a la main, par le translateur [...]. A Lyon, Par Hugues Gazeau, 1584.*

Esta version de Amyot inspiró la mayor parte de las traducciones de la *Historia Etiópica* a lenguas modernas en el siglo XVI. En ella se basa, por ejemplo, la primera al castellano, anónima, publicada, según proclama su traductor, con correcciones de acuerdo con el original griego: *Historia Ethiopica de Heliodoro. Trasladada de Francés en vulgar Castellano, por un secreto amigo de su patria, y corrigida según el Griego por el mismo [...]. En Anvers. En casa de Martín Nucio. 1554. Con Preuilegio imperial.* La seg-

unda, de Fernando de Mena (Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1587), lo fue sobre la traducción latina del polaco S. Warschewiczki (Basilea, 1552). Esta es la versión reimpresa por López Estrada a exactamente cuatro siglos de la impresión de la primera traducción anónima castellana: *Historia Etiópica de los Amores de Teágenes y Cariclea traducida en romance por Fernando de Mena* [...] Madrid, Aldus, 1954, que no parece ser, sin embargo, la que utilizó Cervantes, como se ha sugerido, por lo que se desprende de un estudio comparativo de textos.

Al italiano hubo, en efecto, varias traducciones, entre ellas la de Leonardo Ghini: *La diletteuole historia di Heliodoro. nella quale oltre diuersi compassioneuoli auuenimenti di due Amanti* [...]. In Genoua, 1582. Un estudio comparativo muestra que ésta es la versión que Cervantes pudo haber seguido.

Cuando nos referimos a un estudio comparativo de textos lo es generalmente entre el de la *Historia Etiópica* y el de las *Novelas Ejemplares*, no *Persiles y Sigismunda*. En efecto, aunque pueda sorprender, ya que Cervantes no declara haber tenido como modelo aquella obra para la composición de su colección de novelas cortas, y si lo hace para el *Persiles*, no es difícil hallar multitud de lugares comunes entre la obra de Heliodoro y las *Novelas Ejemplares* de corte ideal (no las que responden al género cómico), como si fueran verdaderamente una recreación en miniatura de aquella o, para aplicar un término de música, diferentes variaciones sobre ese modelo —«tema»— griego.

Algunos de los grandes tópicos en común han sido ya tratados, aunque no quizás específicamente en la relación que proponemos entre esas obras, por ejemplo el del niño perdido y recuperado, presente tanto en la *Historia Etiópica* como en las *Ejemplares* de corte ideal. Este tópico, no obstante, tiene una tradición mucho más importante, ya que conforma una de las grandes especies de anagnórisis o reconocimiento de la épica y la tragedia griegas, aunque a Cervantes le bastaba para sus fines tener como referencia la obra de Heliodoro, como lo pide la preceptiva de la época.

El origen de la novela antigua se hace remontar generalmente a la comedia, y ello se explica respecto de la novela cómica, pero la novela ideal ofrece más elementos en común con la tragedia y la épica, tal como las describe Aristóteles en su *Poética*, que con la comedia, «una imitación de personas inferiores» (capítulo V). Al describir tanto la épica como la tragedia, Aristóteles presta particular atención a la anagnórisis, cuyos tipos enumera y explica: señas corporales, objetos que sirven como prueba de identidad, un reconocimiento inventado por el poeta, la vista de un objeto que despierta un sentimiento, o por razonamiento (capítulo XVI), que se presentan ya en la épica, ya en la tragedia. Los dos primeros —señas corporales y objetos que sirven como prueba de identidad— aparecen también en la novela ideal griega y en Cervantes. El signo físico de reconocimiento de Cariclea es un «lunar negro» en su brazo izquierdo (libro X), según la traducción del anónimo de Amberes; «cerco de ébano», según la de Fernando de Mena. Isabela, en *La Española Inglesa*, es reconocida por su madre por un lunar negro detrás de la oreja derecha. En *La gitanilla*, Preciosa lo es por un lunar blanco en el pecho y la conformación de los dedos del pie derecho. Los objetos que sirven como

prueba de identidad son joyas y escritos en esta obra y en *La Ilustre Fregona*; un crucifijo de plata en *La Fuerza de la Sangre*.

Los personajes de la tragedia son personas que se elevan por encima del nivel común y el poeta, según Aristóteles (*Poética*, libro XV), debe seguir el ejemplo de los pintores de buenos retratos, que, al reproducirlos, los embellecen. Tales igualmente los personajes de la novela ideal, que deben ser buenos y cuyas acciones deben ser asimismo buenas —«ejemplares», según Aristóteles, en el mismo lugar—. «El segundo objetivo es la propiedad del personaje. Existe un tipo valeroso, pero el valor en una mujer, así como una astucia inescrupulosa, no es apropiado», sigue diciendo Aristóteles. Conformemente, tanto Cariclea como Preciosa muestran sólo la astucia que les permita sobrevivir en las vicisitudes y mantener su castidad; pero su sabiduría, así como la de la heroína de *La Ilustre Fregona*, excede por el contrario toda la que los medios en que se criaron podían brindarles. Similarmente, Luisico, en *La fuerza de la sangre* es hecho «virtuoso y sabio» por sus abuelos, en tanto que en su padre Rodolfo la astucia aparecía como una cualidad negativa.

La raíz de la novela ideal en la tragedia es clara en el caso particular de la *Historia Etiópica*: su fuente de inspiración es sin duda el *Hipólito* de Eurípides, cuya popularidad se sabe se extendió a varias centurias, y su protagonista femenina, Cariclea, es una versión femenina, como dijimos, del joven hijo de Teseo, consagrado al culto de la diosa Artemis. La historia inserta de Cnemon, un exiliado ateniense en Egipto, es la de Hipólito despojada de su final trágico. Cervantes parece haberlo entendido muy bien así, ya que al tomar el *topos* de la mujer desairada y su venganza en *Persiles* (IV, vi ss.) no duda en llamar irónicamente «Hipólita» a la seductora, evidencia además de que se complacía en rememorar en sí la obra del celebre trágico del siglo V a. C.

A excepción de aquellas novelas que responden a otras fuentes de inspiración —de extracción cómica: Petronio, Apuleyo, Luciano— dentro de las *Ejemplares*, todas aquellas cuya protagonista o protagonistas reproducen las características de la Cariclea heliodoriana, o simplemente su edad, dieciséis años, y en las que se introducen el motivo de la niña o el niño abandonado y recuperado y un final feliz (bodas) deben algo a la *Historia Etiópica*.

Existe además una voluntad unificadora por parte de Cervantes en la elección de los nombres de esas protagonistas. Tanto en las novelas cortas como en *Persiles* sorprende el uso de un mismo nombre: Costanza, en *La Gitanilla*, *La Ilustre Fregona* y *Persiles*, aquí no para Auristela, sino la hija de los españoles, que alcanzaría así el rango de verdadera protagonista, frente al personaje unidimensional y arquetípico de aquella. Nótese a propósito de «Constanza» el título que curiosamente recibió una traducción al inglés de la *Historia Etiópica*: *The Triumphs of Love and Constancy: a Romance, containing the heroick amours of Theages & Chariclea in ten books [...]*, Londres, 1687.

Otros problemas de onomástica también pueden tener su respuesta en Heliodoro. Ilustramos con el nombre de «Preciosa» (*La gitanilla*): en la *Historia Etiópica*, cuando Sisimitres entrega a la niña al griego Caricles, para que la adopte, se refiere a ella como «un presente aun mas precioso [...]

que las piedras», también preciosas que viene de ofrecerle. Las imágenes de piedras preciosas y joyas son muy frecuentes en la *Historia Etiópica*, en relación o no con los seres humanos. Pudo Cervantes haber tenido presente el texto de Heliodoro no sólo al incorporar esas imágenes de piedras preciosas, sino también al crear el nombre de su heroína, desistiendo de una traducción directa del de Cariclea (del griego *xaris* —gracia— y *kleos* —gloria—), que daría en castellano, por ejemplo, «Graciosa»? Barezzo Barezzi, en *Il Picariglio Castigliano*, en el que presenta una traducción al italiano de *La Gitanilla*, confirmaría esa hipótesis sobre ese proceso de creación a partir de Heliodoro, ya que, precisamente, traduce el nombre de la heroína como «Gratiosa».

Aunque breve, sirva lo anterior como indicio de la validez e importancia del modelo —la *Historia Etiópica*, adaptada e «interpretada» una y otra vez en las *Novelas Ejemplares*, antes que en el *Persiles* en su conformación final— y, simultáneamente, como prueba del uso magistral que supo hacer Cervantes de las posibilidades artísticas que le brindaban tanto ésta como las otras obras de ficción en prosa de la antigüedad clásica. Si alguna contradicción persiste, será necesario atribuírsela al modelo. Si, por ejemplo, se debe aceptar que el testimonio de la gitana vieja es auténtico, a pesar de sus embustes —porque todos así lo hacen en *La Gitanilla*— es porque también en la *Historia Etiópica* se debe aceptar como veraz a un embustero, un falso profeta, Calasiris, en cuyas manos son puestos los destinos de los protagonistas. En tanto los problemas de esta obra no sean resueltos, sería ambicioso pretender ver resueltos los de las que nacen bajo su inspiración.

EL ESPACIO MÍTICO EN LA NOVELA DEL CELOSO EXTREMEÑO

Sergio Fabián Vita
Universidad de Buenos Aires

A Silvia

La recreación cervantina de los discursos mitológicos aparece, en tanto recurso, como una práctica constante. Sin embargo, ese uso no es el del *mitógrafo* sino el del *escritor* que utiliza los constituyentes mínimos que permiten el reconocimiento de un relato mítico y lo con-funde en otra historia.

La crítica ha trabajado con pertinencia la relación entre la literatura cervantina y los mitos como un diálogo entre textos¹. Este análisis, empero, propone otro acercamiento a los elementos míticos operantes en la *Novela del Celoso Extremeño*: el análisis del uso literario del mito a la luz del contexto cultural que lo rescata y lo refuncionaliza². Así, abordaremos la vinculación interna de las fuentes míticas expresas en el texto para recuperar un elemento descuidado en las teorías sobre la casa de Carrizales, el jardín, y veremos cómo este aspecto se articula, en la cosmovisión de la época, con la mujer, el placer y la renovación de la vida.

CONSTRUIR

¹ Véase especialmente para este trabajo, el análisis de Peter Dunn, «Las Novelas Ejemplares», en Avalor-Arce, J. B. y Riley, E. (edit.), *Suma Cervantina*, Tamesis Books Limited, Londres, 1973 (en especial pp. 98 a 106); también Pilar Berrio, «Música en *La Galatea*: De nuevo sobre la presencia de Orfeo en la obra cervantina» en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Napoli, 1995 (pp. 231-242) y Juan Diego Vila, «Parodia cervantina del mito de Orfeo» en *Actas del II Congreso Argentino de Hispanistas*, Mendoza, 1989, (tomo II, pp. 291-307).

² Un ejemplo de esta aproximación es el periplo de Carrizales hacia América, llave que abre la lectura del espacio mítico. Inversión de una navegación heroica a los confines del mundo, para Dunn, el Nuevo Mundo aparece como el Otro Mundo porque al Oeste se encontraba la entrada al reino de Hades, el dios de los muertos, por lo que concluye que el tesoro reunido por Carrizales es de «proveniencia subterránea». La lectura es precisa. América representaba en el imaginario de la época no sólo el espacio más extremo conocido sino un lugar primordial, virgen, ligado a lo paradisíaco o a lo demoníaco, pero debe también tenerse en cuenta que no sorprende al español del siglo XVI y XVII que un extremeño parta hacia América en busca de fortuna. Marineros, piratas, curas y adelantados extremeños se acercaron a tierras americanas en nombre del oro, las riquezas y la fe (recuérdese a Cortés, Valdivia o Pizarro). Tampoco resulta extraño que Carrizales logre sus bienes ejerciendo el comercio.

El regreso a España desde América del extremeño Carrizales cierra el círculo de su prometida transformación interior y sus precauciones sobre su vida, la hacienda y las mujeres³. Toma por esposa a la joven Leonora y sus celos hacen el resto del trabajo. A partir de ese momento, su preocupación gira en torno de la guarda de su mujer. La solución es el aislamiento. Con ese fin, Carrizales construye su casa.

Desde Macrobio existía la idea de que había una relación de equivalencia entre el ser vivo y los lugares que mora que se manifiesta en la apariencia y en el temperamento. «El lugar de un ser, no menos que el de un objeto, se percibe como una cualidad propia de este objeto o de este ser»⁴. Edificar es un arte que presupone conocimiento y, además, intencionalidad. El espacio interior no sólo es asilo de las agresiones que provienen del exterior, sino también es cifra de su constructor. Y Carrizales, como arquitecto, hace su casa como una tumba

Felipo compró una casa en doce mil ducados, en un barrio principal de la ciudad, que tenía agua de pie y jardín con muchos naranjos; cerró todas las ventanas que miraban a la calle y dióles vista al cielo ... levantó las paredes de las azuteas ... hizo torno que de la casapuerta respondía al patio ... hizo asimismo llave maestra para toda la casa y encerró en ella todo lo que suele comprarse ... para la provisión de todo el año y teniéndolo todo así aderezado y compuesto, se fue a casa de sus suegros y pidió a su mujer, que se la entregaron no con pocas lágrimas, porque les pareció que la llevaban a la sepultura⁵.

Las precauciones de Carrizales hacen una casa ciega. Paredes o puertas marcan el límite de los ojos y sólo es posible una mirada vertical, la que se dirige al cielo. Siguiendo a Dunn, la casa se ha convertido en símbolo de oscuridad e ignorancia ya que «la lógica interna del vivir de Carrizales le llevó a construir un Hades alrededor de lo que más amaba»⁶. Estamos dentro, entonces, no sólo en una casa, sino también en un espacio mítico, el mundo de los muertos y Carrizales como señor de esos dominios es un nuevo Plutón⁷.

Plutón, el Rico, sobrenombre ritual del dios del mundo subterráneo,

³ Es llamativa la apertura de un espacio mítico degradado, donde no hay un héroe sino un hombre que opera una curiosa metamorfosis al prometerse «... mudar manera de vida, ... tener otro estilo en guardar la hacienda ... y ... proceder con más recato que hasta allí con las mujeres» (Cervantes, *Novela del Celoso Extremeño*, en *Novelas Ejemplares*, edic. de Harry Sieber, Tomo II, Altaya, Barcelona, 1995, pág. 100) (En adelante, las citas a la edición de 1613 se harán por esta edición).

⁴ Zumthor, *La medida del mundo*, Cátedra, Madrid, 1995, pág. 53.

⁵ Cervantes, *op. cit.* pág. 104.

⁶ Dunn, *op. cit.*, pág. 104. Escapa a este trabajo la discusión sobre si Leonora es, verdaderamente, el puro objeto de amor de Carrizales como lo entiende Dunn. Para otras interpretaciones acerca del valor simbólico de la casa de Carrizales, véase el excelente trabajo de Aurora Egido, «El silencio de los perros y otros silencios ejemplares», en *Voz y Letra*, VI/I, 1995, pp. 9-10.

⁷ La vinculación de los celos con el inframundo no es exclusiva de esta novela. En la *Novela de la Gitanilla*, el narrador habla de la «infernial enfermedad celosa» que «es tan delicada, y de tal manera, que en los átomos del sol se pega, y de los que tocan a la cosa amada se fatiga el

ocupaba el centro de la tierra y vivía en una ciudad fuerte, «... esto se da a entender cómo los ricos avarientos guardan las riquezas, poniéndolas en fuertes lugares, en donde no puedan ser robadas»⁸. *La Genealogía de los Dioses Paganos* de Giovanni Boccaccio insiste en la relación entre riquezas temporales, la avaricia y el mundo infernal y cita a Virgilio: «no le está permitido a ningún hombre honesto pisar el umbral de los criminales»⁹. Pedro Sánchez de Viana en sus *Anotaciones de Ovidio*¹⁰ en cambio afirma que «el nombre de Pluton le fue impuesto de las riquezas que reparte, aunque Luciano dize q<ue> le llamaron ansi porque tiene abundancia de muertos»¹¹ y Pérez de Moya¹² reconoce en este dios al «primero inventor de las sepulturas».

Dios de un mundo cerrado, de un mundo propio, exclusivo, concebido para ser infranqueable, Carrizales ejerce su dominio sobre todo y sobre todos. El movimiento de los integrantes de la casa está pautado en ámbitos y en tiempos. Carrizales ejerce su poder porque tiene, como Plutón, simbólica y literalmente la llave de todas las puertas.¹³

Así, Carrizales cuida de su esposa porque es un bien único, un objeto con su propio valor tasado por el honor, ya que los restantes bienes, como están dentro de la lógica de la práctica comercial, pueden perderse y recuperarse. Carrizales ha sido soldado y «aprendió a ser liberal»¹⁴, pero por experiencia sabe que su mujer pertenece a otro tipo de economía y, por lo tanto, debe poner en práctica otra estrategia.

PROTEGER

En este punto, el texto aproxima, explícitamente, dos mitos sin aparente vinculación y hace de Carrizales un Argos¹⁵ y de las mujeres de la casa, manzanas de oro¹⁶.

amante y se desespera» (pág. 118). Tampoco es casual que el encuentro de Clemente con Andrés en el aduar y la manifestación concreta de los celos de éste se produzca en Extremadura (vid. pág. 117).

⁸ Pérez de Moya, Juan, *op. cit.*, pág. 127.

⁹ Virgilio, *Eneida*, VI, 563.

¹⁰ Sánchez de Viana, Pedro, *Anotaciones sobre los quinze libros de las Trâsformaciones de Ouidio. Con la Mithologia de las fabulas, y otras cosas*, Valladolid, 1589 (en microfilm).

¹¹ Sánchez de Viana, *op. cit.*, Libro V, pág. 102.

¹² Pérez de Moya, Juan, *Philosophia secreta*, Tomo I, Cap. XIV.

¹³ «Cupole a Pluton ser rey de España, y de todos los lugares Occidentales, las insignias suyas fueron unas llaves...» (Sánchez de Viana, *op. cit.*, Libro V, pág. 102).

«... porque el que muere no puede a la vida tornar, lo cual también denotaron por las llaves que dan por insignia a Plutón, que cierran y no abren. Y, por esto mismo dijeron ser señor de los difuntos...» (Pérez de Moya, *op. cit.*, Cap. XIV, pág. 128).

¹⁴ Cervantes, *op. cit.*, pág. 101.

¹⁵ «De día pensaba, de noche no dormía; él era la ronda y centinela de su casa y el Argos de lo que bien quería» (Cervantes, *op. cit.*, pág. 106).

¹⁶ «No se vio monasterio tan cerrado, ni monjas más recogidas, ni manzanas de oro tan guardadas...» (Cervantes, *op. cit.*, pág. 106).

El personaje de Argos, el de cien ojos, se relaciona con la custodia de Io y su muerte a manos de Mercurio¹⁷. Ovidio cuenta que el dios durmió a Argos y lo mató con su cimitarra.

Sánchez de Viana cita a Macrobio como exégeta de este mito

... Argos es la redondez del cielo, y sus ojos son las celestiales estrellas, y Mercurio es el sol, que con sus claros rayos las encubre, y obscurece, y entonces se dize matar a Argos. Esta misma opinión sigue Pontano¹⁸

Y termina trazando una interpretación simbólica de este episodio

Atribúyese a este [Mercurio] la muerte de Argos, pastor de cien ojos, privándole de sus cien lumbres con un solo golpe, porque a cien astutos, pero ignorantes, y poco expertos en negocios, sabrá engañar un buen trapacista y un escogido ladrón hurtará la cosa aunque ciento lo estén guardando ... los mercurinos son ordinariamente pobres pero astutos, y sagazes, para enriquezarse de la hacienda de los Reyes, con engaños y cautelas...¹⁹

La analogía entre Carrizales y Argos hace, tácitamente, de Leonora, Io y de Loaysa, Mercurio. Si Carrizales-Argos representa el cielo, lo único que las mujeres pueden ver desde la casa y sus ojos, las estrellas que vigilan, Loaysa-Mercurio es el sol que las oculta.

El sueño de Carrizales se lee desde esta perspectiva mítica como el cielo sin estrellas, el cielo que no puede ver, los ojos cerrados y Loaysa recupera la prehistoria de Carrizales engañando a quien antes engañaba (recuérdese la promesa de Carrizales hecha a sí mismo sobre la vida, la hacienda y las mujeres).

A su vez, las mujeres son homologadas a «manzanas de oro». Esta referencia alude a las manzanas de oro de las Hespérides. Estas manzanas crecían en el jardín perteneciente a Juno, ubicado en el Occidente extremo, estaban al cuidado por un dragón inmortal de cien cabezas a quien, según una versión del mito, Hércules durmió para robarlas.

Los mitos se entrecruzan. Las manzanas mitológicas representan la fruta del Otro Mundo²⁰; están en un sitio inexpugnable pero transigido y son cuidadas por alguien que es engañado. Las manzanas de nuestra novela también están en un lugar construido como inaccesible, en la casa de Carrizales.

Oscuro objeto de deseo, la mujer es la imagen de la tentación pecami-

¹⁷ Io era una doncella que seducida por Júpiter fue metamorfoseada en ternera por el dios para ocultar su infidelidad a su esposa Juno. Ella la pidió como presente y la dejó a la guarda de Argos. Pero Júpiter tuvo compasión de su amante y envió a Mercurio para que la rescatara. Mercurio mató a Argos pero no consiguió liberarla. La traducción de Sánchez de Viana es congruente con la historia relatada por Ovidio (*Metamorfosis*, I, 583 y ss.).

¹⁸ Sánchez de Viana, *op. cit.*, Libro I, pág. 45. Más adelante (Libro II, pág. 63) afirmará que Mercurio es el dios de la medicina, de los mercaderes, de los ladrones, embajador de Júpiter y faraute de los Dioses y que el planeta Mercurio influye en los nacimientos, haciendo ladrones o médicos ruines «mayormente quando esta conbusto el Sol»; con Venus «haze Poetas y Musicos» y con la Luna, «mercaderes y negociadores».

¹⁹ Sánchez de Viana, *op. cit.*, Libro II, pp. 64-65.

²⁰ Rollin Patch, Howard, *El otro mundo en la literatura medieval*, Fondo de Cultura Económica, México, 1956, pág. 26.

nosa. El viejo Carrizales sólo se ha empeñado en sostener el discurso moral de la época, el control (del cuerpo) de la mujer. Cuidar la virtud de su mujer es su obsesión porque es consciente que como manzana, Leonora lleva en sí el pecado. Pero la manzana también es fruto y como tal, el espacio que une y refuncionaliza el relato mítico y el cervantino es el jardín.

PROCREAR

El narrador apenas se detiene en el jardín al describir la casa, el comentario parece marginal, casi un agregado. Recordemos

... (Felipo) compró una (casa) ... en un barrio principal de la ciudad, que tenía agua de pie y jardín con muchos naranjos...²¹

La alusión a un jardín con naranjos evocaba para el lector de la época, una realidad cotidiana. El jardín de la novela es característico de las casas almohades de Sevilla²². Espacio austero, pequeño y cerrado, copia de los jardines persas contruidos como imagen terrenal del paraíso, su estructura se componía de cuatro vías dispuestas en forma de cruz, una fuente circular en el centro y cuatro áreas de plantación de naranjos. Probablemente también tuviera dos niveles, una galería inferior o criptopórtico, generalmente usada en verano para servirse de la sombra de los árboles y un piso superior por donde se caminaba y por donde se recibía directamente la luz del sol (la copa de los naranjos se cortaba a la altura de este piso superior).²³

El jardín representa el cosmos que lo tiene como centro, imagen y resumen del mundo²⁴. Forma incomparable de construcción, imagen del artificio, lugar íntimo, el jardín imita la Naturaleza pero no en su manifestación caótica, sino contenida de acuerdo a las reglas establecidas por el hombre. Pliegue sobre pliegue, el jardín es un sistema ya que su código no está aislado

²¹ Cervantes, *op. cit* pág. 103. De la misma manera aparece en el manuscrito Porras, *Novela del Zeloso Extremeño*, en la edición de Juan Bautista Avalle-Arce de las *Novelas Ejemplares*, Tomo II, Clásicos Castalia, Madrid, 1982, pág. 229.

²² Maurice Molho («Aproximación al *Celoso Extremeño*», en *NRFH*, XXXVIII (1990), pág. 754) sostiene que el hogar de Carrizales es una casa andaluza clásica; para Alicia Parodi, en su edición de las *Novelas Ejemplares* (Kapelusz, Buenos Aires, 1977, pp. 67-8), la casa es morisca.

²³ Debe tenerse en cuenta que en una casa tan cerrada como la de Carrizales, el jardín era el único espacio que permitía la entrada de la luz y el aire, por lo que, además de su simbolismo, tenía una utilidad evidente.

²⁴ El término «jardín», diminutivo de *jart* —huerto— procede del fránico *gard* que introduce un sentido fundamental en el concepto de jardín, ya que significa «cerrado». Asimismo, tenemos otros préstamos de idiomas antiguos, *gard*, *gardr*, *gards* que siempre aluden a lo cercado, lo circular, lo rodeado. La palabra «huerto», del latín *hortus*, era común en todas las lenguas romances y en España era el término utilizado para denominar a los jardines. El término francés «jardín» fue introducido en el idioma castellano por considerárselo más culto. El paso de la denominación de huerto a jardín tuvo un intermedio con el intento del gramático Antonio de Nebrija que propuso «uerto de plazer» para diferenciar el espacio de la obtención de bienes materiales del espacio de bienes espirituales.

y no es aislable del espacio que lo contiene. Símbolo por excelencia de la mujer y del amor (*hortus conclusus*, al mismo tiempo «jardín bien cerrado» y «jardín secreto») representa el espacio interior del cuerpo femenino y evoca la maternidad.

La concepción barroca no era ajena a esta relación, y no al acaso el discurso mítico decía que Júpiter y Juno realizaron sus fiestas de esponsales en el Jardín de las Hespérides, símbolo de una fecundidad siempre renaciente.

La procreación, el fruto del matrimonio es el eje de nuestra aproximación al texto. En la novela el jardín aparece descripto con elementos subyacentes en la mentalidad de la época que hacen referencia a la juventud y fecundidad. El simbolismo de la fuente de agua viva o agua virgen (agua de pie) está expresado por el manantial que surge en medio del jardín en el centro del paraíso terrenal y es, según las terminologías, la fuente de vida o de inmortalidad o el símbolo de la maternidad porque por ellos tiene lugar la primera manifestación, en el plano de las realidades humanas, de la materia cósmica fundamental, sin la cual no podrían estar asegurados la fecundación ni el crecimiento de las especies. Por otra parte el naranjo es un árbol frutal que representa aquello que siempre revive y las naranjas, como todos los frutos de numerosas semillas, son también, símbolo de fecundidad y sus flores, las flores de azahar, de la virginidad.

Y el narrador compara

... recogido el buen extremeño en su casa, comenzó a gozar como pudo de los frutos del matrimonio, los cuales a Leonora, como no tenía experiencia de otros, ni eran gustosos ni desabridos...²⁵

Paradójicamente, una casa plena de bienes es estéril y en este punto se concreta la conexión mítica de Carrizales con Plutón, la tácita vinculación de Leonora con Proserpina y la expresa de Loaysa con Orfeo.

La casa de Carrizales es rica en alimentos, no existe el apremio económico (su mismo nombre apela a la riqueza²⁶), pero el encierro perverso no da «frutos». El alimento circula por la casa de Carrizales, también abundante en mujeres, seres asexuados o híbridos (el negro eunuco y la mula, infértiles por definición, el nombre de la dueña, González en la versión de Porras —sin un nombre propio que marque un género— o Marialonso —nombre mixto— en la de 1613) pero carente de hombres. El universo creado por Carrizales no acepta nada que pueda llevar en sí, según la creencia de la época, el germen de la procreación²⁷

Esta esterilidad explica el desplazamiento de la satisfacción del deseo de

²⁵ Cervantes, *op. cit* pág. 105.

²⁶ Los Filipos eran monedas. Vid. artículo de Molho citado *supra*.

²⁷ «... pues [Felipo] no consintió que dentro de su casa hubiese algún animal que fuese varón. A los ratones della jamás los persiguió gato, ni en ella se oyó ladrido de perro; todos eran del género femenino ... Con sus amigos negociaba en la calle. Las figuras de los paños que sus salas y cuadras adornaban, todas eran hembras, flores y boscajes. Toda su casa olía a honestidad, recogimiento y recato: aun hasta en las consejas que en las largas noches de invierno, en la chimenea, sus criadas contaban, por estar él presente, en ninguna ningún género de lascivia se descubría.»

Leonora hacia la miel y el azúcar²⁸ y problematiza la idea del placer.²⁹

La puesta en práctica del discurso moral es, para Carrizales, la solución a los problemas acerca de los roles, los lugares y las responsabilidades de los esposos. Al entrar en la unión conyugal Leonora penetra en el dominio que le corresponde a su marido. Desde ya, no hay elección posible, como tampoco la tiene su referente mitológico, Proserpina. Plutón rapta a quien será su esposa; Carrizales la compra y decide sobre ella en consonancia con una ideología que legitima sus decisiones porque, ¿cómo es posible alabar la atracción sexual, el encanto erótico y los placeres amorosos tomando el lenguaje y los esquemas de un discurso que no quiere reconocer en el matrimonio más que la procreación de los hijos y la descendencia legítima? Por lo tanto, la esposa aparecerá situada entre la muchacha que permanece en su estado virginal y la cortesana plenamente dedicada al amor. Ni carencia ni exceso, la mujer cumple su rol matrimonial sólo por su condición de madre.³⁰

Pero los frutos del matrimonio de Carrizales con Leonora no son ni gustosos ni desabridos. No hay placer, pero peor aún no hay descendencia. Como la unión infecunda de Plutón y Proserpina («sin duda, de este matrimonio no nace nada», concluye lacónicamente Boccaccio³¹), también es estéril el matrimonio de Carrizales ya que el viejo celoso como el dios de los muertos no puede dar vida y como un Argos, custodio de la virtud, tampoco.

(Cervantes, *op. cit.* pág. 106). Más tarde en su lecho de muerte, Carrizales dirá sobre su casa «... púsele torno, como a monasterio; desterré perpetuamente della todo aquello que sombra o nombre de varón tuviese» (Cervantes, *op. cit.*, pág. 133).

²⁸ «... y así, [Leonora] pasaba el tiempo con su dueña, doncellas y esclavas, y ellas, por pasarle mejor, dieron en ser golosas, y pocos días se pasaban sin hacer mil cosas a quien la miel y el azúcar hacen sabrosas. Sobráales para esto en grande abundancia lo que había menester, y no menos sobraba en su amo la voluntad de dárselo, pareciéndole que con ello las tenía entretenidas y ocupadas...» (Cervantes, *op. cit.*, pág. 105).

²⁹ El horizonte cultural de principios del siglo XVII mostraba el conflicto entre moral y ciencia. «La línea de división entre los defensores y los detractores de la mujer pasaba, como siempre, por el cuerpo o más precisamente por el sexo (o por el cerebro, que viene a ser lo mismo)» (Moner, M., «Deux figures emblématiques: la femme violée et la parfatie épouse, selon le *Romancero General* compilé par Agustín Durán», en Redondo, A. (comp.), *Images de la femme en Espagne aux XVI et XVII siècles*, Université de la Sorbone, Paris, 1994, pág. 86).

Uso del cuerpo femenino, el uso pecaminoso, la búsqueda de placer y, sobre todo, su papel (y el papel del hombre) en la procreación eran preocupaciones de la época. Desde Aristóteles, el hombre creía tener asegurado su papel único en esta empresa. Para el Estagirita, la mujer era sólo el receptáculo de la simiente masculina que llevaba en sí la nueva vida. Sin embargo, se discutía otra teoría que vinculaba el placer con la reproducción, la teoría de «la doble simiente» (sólo a finales del siglo XVII, con el descubrimiento de la función del ovario, se abandonan las teorías seministas). Esta idea admitía que el orgasmo femenino era acompañado por la emisión de una substancia seminal que se combinaba con la esperma para producir un embrión. Esta hipótesis no sólo quitaba la supremacía al hombre sino que también era peligrosa, la descendencia era la prueba de la obtención de placer de la pareja.

³⁰ De hecho, la palabra «matrimonio», del latín *matrimonium*, etimológicamente significa «condición legal de madre» (Benveniste, *Vocabulario de las instituciones Indoeuropeas*, Taurus, Madrid, 1983).

³¹ Boccaccio, Giovanni, *Genealogía de los dioses paganos*, edic. de M^a Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias, Editora Nacional, Madrid, 1993, pág. 498.

Carrizales no puede reproducir, sólo puede regenerar un otro que es él mismo porque ha abandonado su rol masculino.

REGENERAR

Vives otorga a la mujer «la custodia y guarda» de lo que el varón consigue³². En este contexto vemos que Carrizales se corre de su lugar masculino, pierde su capacidad reproductora para ocupar el espacio femenino, la guarda de la honestidad³³.

La amenaza proviene del exterior. Loaysa-Orfeo entra al mundo vedado, al reino de Plutón, vence las resistencias con su música y avanza por la noche cuando Argos duerme por las trampas de Mercurio. Pero no busca a su esposa muerta, busca a la cortesana.

El desenlace de la historia difiere según la versión y transforma su valor. En el manuscrito de Porras, el adulterio se consuma, Carrizales lo descubre y a punto de expirar se compara con el gusano de seda «...yo fui el gusano de seda, que me fabriqué la casa donde muriese...»³⁴ y con el ave fénix, «...yo fénix que busqué y junté la leña con que me abraze...»³⁵. La analogía con el gusano de seda y el ave fénix manifiesta su incapacidad de procreación ya que el gusano de seda se convierte en mariposa, una metamorfosis asexual, y el fénix, ave consagrada al culto del Sol, única en su especie, se inmola para renacer de sus propias cenizas y vivir en un tiempo cíclico ilimitado. Sin embargo, no hay una circularidad, Loaysa muere en «una famosa jornada que entonces contra infieles España hacía, donde se tuvo por nueva cierta que lo mató un arcabuz que se le rebentó en las manos, que ya fue castigo de su suelta vida»³⁶. El castigo es la muerte indigna en una empresa noble. Las líneas de Carrizales y Loaysa se tocan en la muerte.

La versión de 1613, mucho más sutil y, como afirma Molho, proyecto fundado en un principio narrativo diferente, no contiene estas alusiones, directamente, en el discurso. La traición no se concreta, Loaysa es derrotado y Leonora queda vencedora pero las apariencias ocultan la verdad y Carrizales juzga. Pero ahora el marido no se compara con nada ni con nadie, confiesa ser «...el fabricante del veneno que me va quitando la vida»³⁷ quitándole a su esposa la responsabilidad de la supuesta traición. Corrida de un lugar de decisión, Leonora sólo puede ser obediente al deseo masculino. Ésa es la concepción de Carrizales y también la de Loaysa (¿se hubiera

³² Vives, Juan Luis, *Formación de la mujer cristiana*, en *Obras Completas*, pág. 1032.

³³ Es sintomático en este contexto, las coplas «que entonces andaban muy validas en Sevilla» (pág. 125) que canta la dueña con el acompañamiento de Loaysa, «Madre, la mi madre, / guardas me ponéis». Estas coplas reflejan la mentalidad del discurso moral, poniendo a la madre como custodia del honor.

³⁴ Cervantes, ms. Porras, *op. cit.*, pág. 261.

³⁵ Cervantes, ms. Porras, *op. cit.*, pág. 261.

³⁶ Cervantes, ms. Porras, *op. cit.*, pág. 263.

³⁷ Cervantes, *op. cit.* pág. 133.

tomado las molestias que se tomó si no estuviera seguro de obtener lo que quería?). El marido no pide explicaciones porque está seguro del engaño, no sólo por las apariencias sino porque sabe para qué Loaysa llegó hasta allí y da por descontado el resultado. La resistencia, en definitiva el suceso verdadero, es impensable porque es impensable el libre albedrío de la mujer.

La vida incandescente del Fénix seguirá un curso circular, morirá y renacerá perpetuándose en una juventud constante y perecedera desdeñando el lugar del descanso, de la unión en armonía, del placer y de la fertilidad, el jardín con su fuente en el centro y sus naranjos. El tácito fénix es el propio Loaysa que repetirá circularmente la desequilibrada vida de Carrizales marchando a América y no parecería demasiado osado sospechar que en el barco resuelva mudar manera de vida, guardar la hacienda y proceder con más recato con las mujeres.

Persiles

LA FUNCIÓN DE LA ÉCFRASIS EN EL *PERSILES*

Isabel Lozano-Renieblas
Dartmouth College

La *écfrasis* o *descriptio* es un recurso retórico que cultivaron con profusión las novelas de la Segunda Sofística (*Leucipa* y *Clitofonte* de Aquiles Tacio, las *Etiópicas* de Heliodoro y *Dafnis y Cloe* de Longo) siguiendo las recomendaciones de los *Progymnasmata* o ejercicios de retórica.¹ El *Persiles* comparte con estas novelas griegas el gusto por la descripción. Podemos encontrar descripciones de ciudades (Lisboa), de animales exóticos (el bar-naclas, el náufrago), de costumbres (el *ius primae noctis*), de espectáculos (los juegos de la isla del rey Policarpo, las bodas de los pescadores), de personas (la falsa peregrina, Mauricio), o de cuevas (la de Antonio el bárbaro, la de Soldino). Sin embargo, el interés de la *écfrasis* en el *Persiles* no radica en su variedad, por mucho que haya ejemplos de cada una de las modalidades recomendadas en los *Progymnasmata*. Su empleo a la manera de los novelistas de la Segunda Sofística implica una concepción de la palabra novelística que se orienta hacia la mera textualidad y que prima el virtuosismo verbal. Pero el estilo cervantino, está ligado a la oralidad y tiende precisamente a atenuar el ropaje retórico. La explicación a esta aparente contradicción hay que buscarla en la actitud ambivalente de Cervantes hacia el género. Por una

¹ El término *écfrasis* deriva del verbo *ecfraso*, que significa contar en detalle. En la Antigüedad la descripción se incluía entre la narración. Sólo a partir de los escritores de la segunda sofística el término comienza a tratarse con independencia de la narración. En efecto, la retórica clásica codificaba la descripción bien como *digressio*, que se incluía en la *narratio*, bien como discurso epidíctico. Según Quintiliano cuando las descripciones son de procesos pertenecen a la *narratio*, pero cuando describen personas y cosas forman parte del discurso epidíctico, aunque éstas últimas también pueden incluirse como digresiones dentro de la *narratio* (Véase Lausberg §810). Por eso buena parte de los tratadistas auriseculares tratan la descripción como una modalidad de *narratio*. Así aparece en la *Retórica castellana* (72) de M. de Salinas. Otros, en cambio, disciernen claramente entre descripción y narración. A. de Torre en sus *Exercitationes Rhetoricae* explicaba así la diferencia entre una y otra: «[la descripción] queda recogida no sólo en la fábula sino también en la narración, en las cuales también se describen personas, lugares, tiempos y cosas. Pero puesto que varones elocuentísimos la (consideraron) utilísima para ejercitar los ingenios, la transmitieron entre los *progymnasmata* y procedieron a tratarla separadamente, no sería incongruente que se les imitara. Y no sin razón, pues la descripción puede parecer que es del mismo género que la narración; pero, sin embargo, difiere de ella en que la narración es la exposición del hecho; la descripción, por el contrario, de la sustancia, por las partes y aspectos que parecen propiamente convenirle» (*Apud* E. Artaza 1997, 63). Sobre la descripción en el Siglo de Oro, véase López Grigera (1983).

parte, se sentía profundamente atraído por las posibilidades innovadoras que le brindaba la novela de aventuras y, al mismo tiempo, miraba con recelo la artificiosidad de su arquitectura. Por eso aprovecha los recursos propios del género para expresar sus propósitos artísticos. Tras la *écfrasis* (pero también tras los relatos orales, las anticipaciones y las recapitulaciones) se esconde la ironía del autor, hacia la materia narrada, unas veces; hacia las convenciones del género, otras.

Los autores de los *Progymnasmata* (Teón, Hermógenes y Aftonio) coinciden en subrayar que la característica fundamental de la *écfrasis* es dotar de vida al relato, acercándolo al lector para crear una imagen visual. Esto es, se trata —como la define Elio Teón— de «una composición que expone en detalle y presenta ante los ojos de manera manifiesta el objeto mostrado».² Las clasificaciones son muy variadas, aunque hay cuatro modalidades que se repiten: la descripción de personas (*prósoma*)³, de circunstancias (*prágmata*) de lugares (*tópoi*)⁴ y de periodos de tiempo (*crónoi*). Elio Teón añade, además, la descripción de costumbres; Aftonio, la de animales y plantas; y sólo con posterioridad, Nicolao incluye la *écfrasis* de festivales y obras de arte.⁵ Los novelistas de la Segunda Sofística (Heliodoro, Aquiles Tacio o Longo, por mencionar sólo los que se conocieron en el Renacimiento) hicieron de la *écfrasis* el recurso parentético por excelencia para retardar la trama novelística. Sin embargo, los pasajes descriptivos de las novelas griegas no siempre fueron comprendidos por la crítica. Rohde los interpretó como adornos irrelevantes, secundarios y extraños al propósito narrativo.⁶ A principios de este siglo, Wolff (1912, 167 y ss.) calificó el exceso descriptivo

² Véase Elio Teón y Hermógenes (*Ejercicios de retórica*, §118-120 y §22-23, respectivamente). La retórica latina incluyó la *écfrasis* o *evidentia* entre entre las llamadas «figuras afectivas». H. Lausberg (§810) define la *evidentia* como la descripción viva y detallada de un objeto mediante la enumeración de sus peculiaridades sensibles. La antigua concepción de *enárgeia* (hacer visible un objeto), la *evidentia* latina o la *hipotiposis* clásica fueron bien conocidas desde la Edad Media. A principios del siglo VI, Prisciano tradujo la obra de Hermógenes bajo el título de *Praeexercitamina* y con este nombre circuló durante la Edad Media (Curtius 1948, 230). Francisco de Vergara, según Nicolás Antonio, tradujo a E. Teón; y de Aftonio circulaba no sólo la edición latina de R. Agrícola sino también una edición anotada del Brocense, entre otras. Véase López Grigera (1983). Sobre el debate que generó término *evidentia* o *enárgeia* en el Renacimiento, véase B. Hathaway (1962).

³ Para Hermógenes, la etopeya inventa el discurso de un personaje real, mientras que la prosopeya, al personaje: «Una etopeya es la imitación del carácter de un personaje propuesto, por ej.: «¿Qué palabras pronunciaría Andrómaca ante el cadáver de Héctor?». Una prosopopeya se produce cuando a una cosa le atribuimos las características de una persona, como *La Prueba* en Menandro, como en Aristides el mar dirige sus palabras a los atenienses. La diferencia es clara, pues en aquel caso inventamos discursos de un personaje real, mientras que en este otro inventamos un personaje irreal» («Acerca de la etopeya», *Ejercicios de retórica*, §20 y ss.). Véase también Lausberg (§1131 y §1132).

⁴ La descripción de lugares ficticios se denomina topotesia; la de lugares reales, topografía (Lausberg §819).

⁵ Para la definición y clasificación de la *écfrasis* remito a la obra de Harlan (1965), donde el lector podrá encontrar una documentada exposición de la historia del término.

⁶ Para Tood (1940) y Hadas (1964), que también ven en la *écfrasis* un embellecimiento decorativo, la única relevancia de los pasajes descriptivos es retardar la acción artificialmente.

como una de las fallas del género en su conjunto. Y para un estudioso como Edwin Perry (1967, 119), la *écfrasis* no aporta nada artístico a la novela. Esta tendencia fue modificándose paulatinamente aunque sólo en los últimos años se ha visto en la *écfrasis* una clave interpretativa de estas novelas (Bartsch 1989).

En el *Persiles* aparece una modalidad de descripción, la *écfrasis* pictórica, muy frecuente en las novelas helenísticas. Me refiero al lienzo que cuenta la historia de los peregrinos y al retrato de Auristela en Roma. Frente a la denominación actual, el término *écfrasis* no designó en la Antigüedad la descripción de obras de arte. Como he mencionado anteriormente, en el siglo V, Nicolao la incluyó entre los temas de *écfrasis*. Sin embargo, a pesar de su incorporación tardía a las retóricas, la descripción de objetos artísticos se remonta a los orígenes mismos de la literatura griega. Las descripciones de escudos en Heródoto y Homero constituyen un antecedente del empleo de la destreza verbal para visualizar un objeto artístico. Pero fueron los escritores de la Segunda Sofística, los que elevaron esta modalidad descriptiva a la categoría de género literario como muestran las *Descripciones* de estatuas de Calístrato, las *Descripciones* de cuadros de Filóstrato y las *Tablas* atribuidas a Cebes. Filóstrato, en la primera de sus descripciones le va explicando a su joven alumno un cuadro que recoge los hechos narrados por Homero en el canto XXI de la *Ilíada*. Los novelistas de la segunda sofística se apropiaron de la *écfrasis* pictórica y la convirtieron en el recurso más socorrido para anticipar los sucesos venideros. En *Leucipa y Clitofonte* de A. Tacio, la descripción del cuadro del rapto de Europa, al comienzo de la obra, es una anticipación alegórica de toda la novela; la de Andrómeda y Prometeo en el templo de Pelusio (III, 6-8) anuncia los penosos sucesos de Leucipa con los bandidos (III, 15); y la de Filomela, Tereo y Progne remite al viaje de los amantes a Faros (V 6).⁷ Cervantes, que siempre nos sorprende con su profundo conocimiento del género, invierte, como ya señalara A. Egido, el sentido de la *écfrasis*. Y si en las novelas griegas tenía una función prolepática —mediante la descripción pictórica se conoce la dirección que tomará el relato—, en el *Persiles* recapitula los hechos ya narrados. En efecto, a la llegada de los peregrinos a Portugal, éstos:

se fueron en casa de un famoso pintor, donde ordenó Periandro que, en un lienzo grande, le pintase todos los más principales casos de su historia. A un lado pintó la Isla Bárbara ardiendo en llamas, y allí junto a la isla de la prisión, un poco más desviado, la balsa o enmaderamiento donde le halló Arnaldo cuando le llevo a su navío. (*Persiles*, 281)⁸

El pintor no dejó, en suma, «paso principal que no hiciese labor en su historia, que allí no pintase», incluso la isla de las Ermitas, y «a Rutilio con apariencias de santo». El cuadro, como los de Filóstrato, refleja un texto que

⁷ Para un catálogo completo de las *écfrasis* ordenadas por temas en *Leucipa y Clitofonte* de A. Tacio y las *Etiópicas* de Heliodoro, véase Bartsch (1989, 12 y 13).

⁸ Cito por *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed. J. B. Avallé-Arce. Madrid: Castalia, 1960.

⁹ Véase A. Egido (1994, 298).

resume el argumento de los dos primeros libros de la novela.⁹ Este tipo de resúmenes es muy frecuente en las novelas de tipo griego, que construyen la trama apoyándose en un sistema de referencia interna, mediante prospecciones y retrospecciones. Se trata de una suerte de fórmula mnemotécnica para orientar al lector en el laberinto de las interminables desgracias que les acaecen a los protagonistas.¹⁰ A este tedioso andamiaje retórico se refiere Cervantes cuando escribe:

Este lienzo se hacía de una recopilación que les escusaba de contar su historia por menudo, porque Antonio el mozo declaraba las pinturas y los sucesos cuando le apretaban a que los dijese. (282)¹¹

Y no sólo ironiza sobre los resúmenes. Las repetitivas prospecciones tampoco escapan a su mirada crítica cuando en los primeros capítulos del libro segundo, le hace anticipar la aparición del cuadro al maldiciente Clodio:

Ven, acá, Rutilio (...) este nuestro bárbaro español, en cuya arrogancia debe estar cifrada la valentía del orbe, yo pondré que si el cielo le lleva a su patria, que ha de hacer corrillos de gente, mostrando a su mujer y a sus hijos envueltos en sus pellejos, pintando la isla bárbara en un lienzo... (181-83)¹²

En la segunda *écfrasis* pictórica a que me refería, la descripción del retrato de Auristela en Roma, el autor ironiza sobre el comportamiento de sus propios personajes. En uno de los paseos por la ciudad, los peregrinos ven en la pared un retrato:

entero de pies a cabeza, de una mujer que tenía una corona en la cabeza, aunque partida por medio la corona, y a los pies un mundo, sobre el cual estaba puesta, y apenas la hubieron visto, cuando conocieron ser el rostro de Auristela. (437)

Cuando Auristela pregunta por tamaña rareza, el propietario del cuadro le responde con un evasivo *fantasías de pintores o capricho*. Estamos ante otra técnica descriptiva, muy del gusto de la segunda sofística, cuyo interés no radica tanto en la descripción en sí, cuanto en una invitación al lector para

¹⁰ Sobre la memoria en el *Persiles*, véase A. Egido (1994, 285-306).

¹¹ No sólo se relaciona palabra escrita y pintura sino también palabra-pintura-escultura. Cuando el padre de Antonio sugiere que se añada el periplo de Auristela al cuadro, «todos fueron de parecer que no solamente no se añadiese, sino que aun lo pintado se borrarse porque tan grandes y tan no vistas cosas no eran para andar en lienzos débiles, sino en láminas de bronce escritas y en las memorias de las gentes grabadas» (*Persiles*, 452). Para la relación entre pintura y escultura durante la segunda sofística, véase la introducción de C. Miralles y F. Mestre a *Filóstrato...*, en especial las páginas 31 y 32.

¹² Sobre la pintura en Cervantes, véase Margarita Levisi (1972) y, para el *Persiles*, K. L. Selig (1973), M. Socrate (1990) y C. Brito Díaz (1997). Véase también A. Egido (1990).

¹³ Frente a un cuadro de erotes, Filóstrato reflexiona ante su alumno: «Son cuatro Amores, los más bellos separados de los demás; dos de ellos se tiran manzanas y los otros dos, mientras uno dispara una flecha al otro, éste responde de igual manera; sin embargo, no hay hostilidad en sus rostros sino que muestran mutuamente el pecho a fin de que el otro coloque allí su proyectil. ¡Hermoso enigma! Obsérvalos tú y dime si alcanzo a comprender la intención del pintor. Esto es amistad, muchacho, y deseo mutuo» (*Descripciones* I, 6). También Luciano en *Acerca de la casa* (*Obras I*, 146-160) describe una serie de pinturas a la manera de Filóstrato. Véase Bartsch (1989,

que descifre el enigma que se esconde tras la obra de arte, en este caso tras la media corona.¹³ La representación de Auristela como reina está conectada con las aspiraciones de Arnaldo a contraer matrimonio con ella.¹⁴ En efecto, el propio Arnaldo se la había pintado en su imaginación «como a reina de todo el mundo» (124) y el vetusto Policarpo, «como una gran señora» (249) con «la corona en la cabeza del reino de Dinamarca, y que Arnaldo hacía burla de sus amorosos disinius» (220). Cuando a la llegada a Roma, Arnaldo se entera de las pretensiones del duque de Nemurs, le pide a Periandro que interceda en su favor y le ofrece, a cambio, la mitad de su reino: «Desde aquí parto mi corona y mi reino contigo» (430). He aquí la explicación de la media corona. Cervantes se burla de las mermadas posibilidades que tiene Arnaldo de casarse con Auristela; posibilidades que se desvanecieron en breve. Irónicamente, será Periandro, como anticipa el ofrecimiento de Arnaldo, el que comparta el reino, pero no con Arnaldo sino con Auristela y, no el de Dinamarca, sino el de Tule.

La segunda modalidad descriptiva ligada a la actividad exegética en las novelas griegas es la *écfrasis* onírica. Los sueños u oráculos son uno de los motivos recurrentes del género de la aventura. Mediante ellos la divinidad avisa a los héroes de la conducta que han de seguir o la suerte que correrán, no para que la modifiquen, ya que determinada de antemano por la divinidad es inalterable, sino para que estén preparados y soporten el destino estoicamente.¹⁵ El sueño, pues, es un mensaje cifrado mediante el cual se puede conocer el significado arcano de la palabra divina.¹⁶ Puede interpretarse correcta o erróneamente pero nunca se cuestiona su veracidad.¹⁷ En cambio, en la novela cervantina, cuando Periandro describe su sueño o, como lo llama el propio personaje, *visión* de la isla paradisíaca y el escuadrón de vicios y virtudes, los oyentes cuestionan reiteradamente la verdad del mensaje. Ladislao se lamenta de la muerte de Clodio porque «a fe que le había dado bien que

23 n.) .

¹⁴ Para una relación de este pasaje con la tradición mariana, véase A. Egido (1994, 268) y C. Brito Díaz (1997).

¹⁵ La función heráldica del sueño en las novelas de la época helenística se carga de contenido alegórico en los imitadores posteriores. Los primeros capítulos de *Ismine e Isminias* de Eustaquio Macrembolita (XIII) transcurren entre sueños alegóricos en un jardín de amor. En las llamadas novelas bizantinas de caballerías de la época de los Paleólogos, la *vision d'amour* de tipo alegórico está presente en *Beltrando y Crisanza* (XIV) y *Lívro y Rodamna* (XIV), véase Cupane (1978) y Beaton (1989).

¹⁶ Así lo expresa Macrobio en el comentario al *Somnium Scipionis* (2, 18 y ss.). La Antigüedad sintió gran curiosidad por el significado de los sueños. Artemidoro en su *Oneirocritica* o *Interpretación de los sueños* distingue, por una parte, entre *oneiros* y *enhyption*. El primero indica el estado futuro de las cosas, mientras que el segundo se refiere al presente (*Oneirocritica*, I, 1); por otra, entre sueños alegóricos y teoremáticos o directos (*Oneirocritica* I, 2). Macrobio en el comentario al *Somnium Scipionis* (3, 1) distingue cinco clases de sueños: sueño, visión, oráculo, insomnio y aparición. Véase también Egido (1994, 137 y ss.).

¹⁷ Los sueños, como la pintura, presentan a espectadores y lectores un sentido oculto que demanda ser descodificado. Pero a diferencia de ésta no son imágenes visuales, por lo que tienden a ser relatados. Nótese que en el *Persiles* es Periandro quien describe su propio sueño. Sobre la descripción de los sueños en Heliodoro y Aquiles Tacio, véase Bartsch (1989); y para el sentido

decir Periandro en lo que va diciendo»; el propio Periandro apela a la cortesía de sus oyentes para que crean lo que queda por describir (242); y Arnaldo, después de amonestarlo, le suplica que continúe el cuento sin repetir sueños (244).¹⁸ Este papel crítico atribuido a audiencia desacraliza el sentido de la *écfrasis* onírica, vaciándola de todo contenido hermético.

La tercera modalidad descriptiva frecuente en las novelas griegas, en particular en Heliodoro, es la *écfrasis* de templos o espectáculos. Desde el anónimo autor de la retórica *ad Herennium* hasta Nicolao, una de las características de este tipo de *écfrasis* es evocar una emoción adecuada al tema tratado. Es decir, no sólo se describe una imagen visual sino también la emoción que produce en el espectador. Se busca, pues, mover los afectos para provocar una reacción ante el espectáculo descrito. Algunas de las descripciones de Filóstrato, Calístrato y, a veces, Luciano se efectúan desde las emociones, desde el *pathos*, que evocan en el espectador.¹⁹ A esta modalidad pertenecen la descripción del cenobio de Renato y Eusebia y la del santuario de Guadalupe en el *Persiles*.²⁰ En ambas, Cervantes sabe sacar el máximo partido a esta técnica que da preeminencia a lo *visto* sobre lo *oído*, a la *actio* sobre el *dictum*. Así los gestos, los movimientos o las propias emociones del espectador son el eje del pasaje descriptivo. Tanto la descripción de la ermita como la del monasterio de Guadalupe se articulan, como diría Wolff (1912, 177), desde esta *óptica patética*.²¹ Cuando los peregrinos entran en

de los sueños en las novelas de tipo griego, Bajtín (1975, 239-263).

¹⁸ Para una interpretación del episodio desde los presupuestos de la teoría literaria, véase Forcione (1970, 239-40). Sobre el recurso de poner en boca de un personaje temas de dudosa credibilidad, como recomendaban las poéticas de la época, véase Riley (1962, 296-299). El sueño de Mauricio es también una *écfrasis* onírica con la particularidad de que Cervantes, como Heliodoro, da pistas falsas para descodificarlo (*Persiles*, 137). La reacción de Periandro, que «vino a temer si aquella traición había de ser fabricada por el príncipe para alzarse con la hermosa Auristela» (129), y la de Arnaldo, que no podía persuadirse de «que entre los que van por el mar navegando puedan entremeterse las blanduras de Venus ni los apetitos de su torpe hijo» (137), despiertan al lector sobre la posibilidad de que se materialice el sueño.

¹⁹ Sobre la descripción de espectáculos en las novelas griegas, véase el capítulo 4º de Bartsch (1989).

²⁰ La descripción de los juegos en la Isla de Policarpo (*Persiles*, 149-154) y la de las bodas de los pescadores (*Persiles*, 207-216) también siguen el modelo de la *écfrasis* patética, íntimamente ligada, como ya escribiera Lukács (1936), a las técnicas teatrales. En la descripción de los juegos de la Isla de Policarpo, se ironiza sobre el abuso de ley de la casualidad que gobierna las novelas griegas: «Y cuando ya el teatro estaba ocupado con su persona y con los mejores del reino, y cuando ya los instrumentos bélicos y los apacibles querían dar señal que las fiestas se comenzasen, y cuando ya cuatro corredores, mancebos ágiles y sueltos, tenían los pies izquierdos delante y los derechos alzados, que no les impedía otra cosa el soltarse a la carrera, sino soltar una cuerda que les servía de raya y de señal, que en soltándola, habían de volar a un término señalado, donde habían de dar fin a su carrera, digo que en este tiempo vieron venir por la mar un barco...» (*Persiles*, 151). En cambio, en la descripción de las barcas que corren el palio en las bodas de los pescadores, la reacción de la audiencia critica la parsimonia con que Periandro pondera la descripción de las bodas: «Paréceme [apostilla el autor] que si no se arrimara la paciencia al gusto que tenían Arnaldo y Policarpo de mirar a Auristela, y Sinforosa de ver a Periandro, ya la hubieran perdido escuchando su larga plática, de quien juzgaron Mauricio y Ladislao que había sido algo larga y traída no muy a propósito, pues, para contar sus desgracias propias no había para qué contar los placeres ajenos» (*Persiles*, 217).

²¹ Así describe Cervantes el cenobio de los eremitas: «Levantáronse todos y, siguiendo a Renato y a Eusebia, que les sirvieron de guías, llegaron a la cumbre de una montaña, donde

Guadalupe,

... allí llegó la admiración a su punto, cuando vieron el grande y suntuoso monasterio cuyas murallas encierran la santísima imagen de la emperadora de los cielos; la santísima imagen otra vez, que es la libertad de los cautivos, lima de sus hierros y alivio de sus pasiones; la santísima imagen que es la salud de las enfermedades, consuelo de los aflijidos, madre de los huérfanos y reparo de las desgracias (...)

Entraron en su templo y donde pensaron hallar por sus paredes, pendientes por adorno, las púrpuras de Tiro, los damascos de Siria, los brocados de Milán, hallaron en lugar suyo muletas que dejaron los cojos, ojos de cera que dejaron los ciegos, brazos que colgaron los mancos, mortajas de que se desnudaron los muertos, todos después de haber caído en el suelo de las miserias, ya vivos, ya sanos, ya libres y ya contentos, merced a la larga misericordia de la Madre de las misericordias, que en aquel pequeño lugar hace campear a su benditísimo Hijo con el escuadrón de sus infinitas misericordias. (305)

Ciertamente las reliquias del monasterio de Guadalupe eran famosas en su época y desde muy temprano los viajeros señalaron la devoción que inspiraba el monasterio. J. Munzer en su *Itinerarium* y el portugués Gaspar de Barreiros en su *Chorographia* (1561), destacan entre los adornos de las pareces del santuario las cadenas de los cautivos, por ejemplo.²² Pero las descripciones de estos viajeros están lejos de aproximarse siquiera al fervor religioso que emana de la descripción cervantina. El monasterio se describe con los ojos de un devoto. Pero una lectura atenta percibe un discurso híbrido con dos entonaciones diferentes: la del personaje devoto y la posición distanciada del propio autor. En *devotos peregrinos* se anticipa el discurso fanático que sigue. La adjetivación superlativa (*santísima imagen*), la repetición léxica y los apelativos a la Virgen (*libertad de / lima de / alivio de / salud de / consuelo de / madre de / reparo de, que dejaron etc.*) son las marcas de que estamos ante un discurso orientado hacia otro discurso (el autor, de hecho, se ha servido de una letanía para elaborar su discurso). No importa tanto el contenido cuanto el matiz preciso, la entonación del personaje, para expresar admiración. El discurso del autor se contamina de la devoción de los peregrinos, pero, al mismo tiempo, se percibe una voz irónica hacia este fervor religioso:

De tal manera —continúa el autor— hizo aprehensión estos milagrosos adornos en los

vieron dos ermitas, más cómodas para pasar la vida en su pobreza que para alegrar la vista con su rico adorno. Entraron dentro, y en la que parecía algo mayor, hallaron luces que de dos lámparas procedían, con que podían distinguir los ojos lo que dentro estaba, que era un altar con tres devotas imágenes: la una del Autor de la vida, ya muerto y crucificado; la otra de la Reina de los cielos y de la señora de la alegría, triste y puesta en pie, del que tiene los pies sobre todo el mundo; y la otra, del amado discípulo que vio más estando durmiendo, que vieron cuantos ojos tiene el cielo en sus estrellas». (*Persiles*, 259). La descripción de las ermitas parece una suerte de técnica fotográfica en la que los peregrinos ven el recinto por los ojos de uno de los eremitas. Nótese la carga religiosa que se desprende de las parejas bimembres en construcción paralelística, seguidas de los correspondientes sintagmas adjetivos *Autor de la vida muerto y crucificado, de la Reina de los cielos y de la señora de la alegría, triste y puesta en pie, etc.*, así como las cláusulas relativas que completan el sentido pío y beato.

²² Tanto el *Itinerarium sive peregrinatio per Hispaniam Franciam et Alemaniam* de J. Munzer como la *Chorographia de alguns lugares que stam em hum caminho...* de Gaspar de

corazones de los devotos peregrinos, que volvieron los ojos a todas las partes del templo, y les parecía ver venir por el aire volando los cautivos envueltos en sus cadenas a colgarlas de las santas murallas, y a los enfermos arrastrar las muletas, y a los muertos mortajas, buscando lugar donde ponerlas, porque ya en el sacro templo no cabían: tan grande es la suma que las paredes ocupan. (305)

Este comentario autorial convierte en alucinación el éxtasis de la contemplación. No estamos ante un alarde de ortodoxia ni tampoco ante un movimiento sinfónico, como vieran A. Castro (1925, 258) y J. Casaldueiro (1947, 182-83), sino ante un artificio descriptivo que le permite al autor posiciones de máximo distanciamiento al describir hiperbólicamente el monasterio desde la cognición de sus personajes.

Las tres modalidades descriptivas analizadas van más allá del mero embellecimiento retórico del discurso. Dejan de ser claves hermenéuticas para convertirse en un recurso irónico. La *écfrasis pictórica* pierde su orientación hacia el futuro para volver la vista hacia el sistema de referencia interna de la novela griega. La *écfrasis onírica*, cuyo contenido hermético la había convertido en portadora de la palabra divina, se desacraliza al ser reiteradamente cuestionada por la audiencia. La descripción de templos desde una óptica patética, que intensificaba el *pathos* del personaje, le sirve al autor para crear un discurso híbrido y distanciarse irónicamente de la materia narrada. Puede decirse, pues, que Cervantes reconoció las limitaciones de las convenciones del género de la novela griega. Y se propuso, sirviéndose de ellas, expresar su propia valoración a través del discurso epidíctico.

BIBLIOGRAFÍA

- Adam, J. M., (1993). *La description*. París: Presses Universitaires de France.
- Aquiles Tacio. *Leucipa y Clitofonte*. Trad. de M. Brioso Sánchez y E. Crespo Güemes. Madrid: Gredos, 1982.
- Artaza, E., (1997). *Antología de textos retóricos españoles del siglo XVI*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Artemidoro. *The Interpretation of Dreams. Oneirocritica*. Trad. de R. J. White. New Jersey: Noyes Press, 1975.
- Bajtín, M., (1975). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Bartsch, S., (1989). *Decoding the Ancient Novel*. Princeton: Princeton University Press.
- Beaton, R. (1989). *The Medieval Greek Romance*. Cambridge: Cambridge UP.
- Brito Díaz, C. (1997). «Porque lo pide así la pintura: la escritura peregrina en el lienzo del *Persiles*». *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America* XVII (1): 145-164.
- Casaldueiro, J., (1947). *Sentido y forma de los «Trabajos de Persiles y Sigismunda»*. Madrid: Gredos, 1975.
- Cervantes, M. de. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed. de J. B. Avalle-Arce. Madrid: Castalia, 1969.
- Cupane, C., (1978). «Il motivo del castello nella narrativa tardo-bizantina.

- Evoluzione di un'allegoria». *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 27: 229-67.
- Curtius, R., (1948). *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Trad. de M. Frenk Alatorre y A. Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Egido, A., (1990). «La página y el lienzo». *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona: Crítica, 164-197.
- _____. (1994). *Cervantes y las puertas del sueño*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A.
- Filóstrato. *Filóstrato: «Heroico», «Gimnástico», «Descripciones de cuadros»; y Calístrato: «Descripciones»*. Trad. de C. Miralles y F. Mestre. Madrid: Gredos, 1996.
- García Mercadal, J., (1952). *Viajes de extranjeros por España y Portugal I*. Madrid: Aguilar.
- Hadas, M., (1964). Ed. *Three Greek Romances*. New York.
- Hathaway, B., (1962). *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy*. Ithaca: Cornell University Press.
- Lausberg, H., (1960). *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos, 1967.
- Levisi, M., (1972). «La pintura en la narrativa de Cervantes». *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo* 48: 293-325.
- López Grigera, L., (1983). «En torno a la descripción en la prosa de los Siglos de Oro». *Homenaje a J.M. Blecua*. Madrid: Gredos, 347-57.
- Luciano de Samósata. *Acerca de la casa. Obras I*. Trad. de A. Espinosa Alarcón. Madrid: Gredos, 1981.
- Lukács, G., (1936). *Problemas del realismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Macrobio. *Comento al «Somnium Scipionis»*. Trad. italiana de M. Regali. Pisa: Giardini editori, 1983, 2 vols.
- Perry, B. E., (1967). *The Ancient Romances*. Berkeley-Los Ángeles.
- Riley, E. C., (1962). *Teoría de la novela en Cervantes*. 3ª ed. Madrid: Taurus, 1981.
- Salinas, M. de. *La retórica en lengua castellana. La retórica en España* de E. Casas. Madrid: Editora Nacional, 1980.
- Selig, K. L., (1973). «*Persiles y Sigismunda*. Notes on Pictures, Portraits and Portraiture». *Hispanic Review* 41: 305-312.
- Socrate, M., (1990). «Il narrare e il recitar pintando dei lienzi del *Persiles*». *Dialogo: Studi in onore di Lore Terracini*. Roma: Bulzoni, I: 709-720.
- Todd, F. A., (1940). *Some Ancient Novels*. «*Leucippe and Clitophon*», «*Dafnis and Chloe*», «*The Satyricon*», «*The Golden Ass*». Londres: Oxford University Press, 1940.

LA MUJER VOLADORA DEL *PERSILES*: MARAVILLOSA VEROSIMILITUD

María A. Roca Mussons
Universidad de Florencia

Para Luisa de Casasayas,
recordando su sonrisa cuando me
acogía en los aeropuertos.

El sol canicular de un apacible mediodía provenzal¹ hace refugiar a una compañía de viandantes a la vera de una torre. Su sombra les protege, ofreciéndoles la tierra herbosa donde se acomodan para descansar. De improviso, el plano horizontal donde se movía la escena se ve trocado por un alzado grito que previene las consecuencias desastrosas de un peligro procedente de la cumbre del torreón. Grito y peligro quedan suspendidos en el aire ante los levantados ojos del grupo que han disgregado. Sol, sombra; paz, peligro; alto, bajo; cielo, tierra; silencio, clamor. Vaivén de opuestos² con los que la lanzadera cervantina va tejiendo uno de los innumerables casos de admiración que, bajo forma de historias interpoladas³, componen y completan su novela bizantina, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*⁴.

La maravilla presentada en esta ocasión se describe, inicialmente, como una figura (el estupor probado, la distancia que de ella les separa, el cegador contraluz y la velocidad de la caída no permiten inicialmente a los espectadores perfilar su índole) que precipita desde lo alto de la torre y, a mitad de su insólito camino, será reconocida como una mujer. Una mujer que ya no cae sino que vuela, en el descenso liviano que sus anchas vestiduras y la voluntad

¹ Sobre la ecuación cervantina: Francia=apacibilidad, cfr. J. Casaldueiro, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 184-185.

² Por lo que concierne al entramado contrapuntístico de toda la obra, véase el clásico y siempre innovativo ensayo de A. K. Forcione, *Cervantes' Christian Romance: A Study of «Persiles y Sigismunda»*, Princeton, Princeton University Press, 1972.

³ Sobre el recurso y la función del binomio: casos de admiración-historias interpoladas, remito al reciente y exhaustivo estudio de J. González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996. Su cuidada y rica bibliografía me exime de la ingrata labor que representa para mí el recopilar una inacabable nota y, para el amable y ocupadísimo lector, el de ojearla.

⁴ M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia Setentrional*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1617. La edición consultada es la de J. B. Avallé-Arce, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Castalia, 1969. De ahora en adelante, el texto se citará como *Persiles*.

⁵ Muy detallado y pulcro es también el ensayo de J. González Rovira (véase n. 3), por lo

divina hacen posible. Milagro verosímil que no pierde por ello su capacidad espectacular⁵. Aletea en la escena memoria mítica y literaria:

La cual figura era una mujer hermosísima, que habiendo sido arrojada desde lo alto de la torre, sirviéndole de campana y de alas sus mismos vestidos, la puso de pies en el suelo sin daño alguno. *Cosa posible sin ser milagro*⁶.

La «mecánica de la sorpresa»⁷, va a continuar su dinámica en la solución del nudo y el enigma que la mujer voladora representa. La analepsis final discurrirá por el espacio metatextual donde van a entrelazarse diversos mitos. Una camisa revelará un amor abandonado y una locura. Entre vuelo y prenda, una muerte aparente, otra real y la tentativa fallida de un rapto. Cervantes, señor del sistema eutrapélico, ofrece a sus lectores un texto que, a buen seguro, debía de colmar el horizonte de expectativa que les subyugaba. El fragmento focalizado, integrado por las apenas bosquejadas secuencias, así lo confirma. Juego malabar con un código del que el autor practica las reglas literarias establecidas, al mismo tiempo que respeta los valores portantes de este tipo de literatura⁸.

Las microsecuencias que entiendo analizar se encuentran en los capítulos XIV y XV, Libro III del *Persiles*. Para ordenar el desarrollo del trabajo, propongo para cada una de ellas un título, donde se evidencia la acción o el objeto que las caracteriza:

- «De vuelo y de caída»
- «De muerte aparente»
- «De rapto frustrado»
- «De camisa hechizada»

En estas cuatro secuencias, a la oscilación bajo-alto se sobrepone la

que respecta a las coordinadas retóricas, estructurales y temáticas en las que se mueve la novela bizantina. El particular trinomio que he señalado, sobrenaturalidad-verosimilitud-admiración, se encuentra tratado más ampliamente en el análisis de los modelos griegos (sin dejar de hacer referencia a las novelas españolas del género en el Barroco), estudiados en el capítulo II, «El influjo de la novela griega en la teoría literaria», pp. 45-72. Remito asimismo al citado ensayo para una completa y actualizada bibliografía.

⁶ *Persiles*, III, XIV, p. 373. De ahora en adelante la cursiva es mía. En relación a la dualidad, milagro-misterio, J. B. Avallé Arce afirma: «La denominación de milagros hace, sin embargo, que nuestros espíritus se tensen ... pero el desmonte lógico nos trae nuevamente al mundo racional ... Este movimiento de sístole y diástole produce una delimitación cuidadosa entre la verdad absoluta y la verdad racional del misterio, pero, este deslinde sirve también para demostrar la proximidad de ambas esferas», en *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 179.

⁷ Según la afortunada expresión de A. García Berrio en, *Formación de la teoría literaria moderna. Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia, 1980, p. 319.

⁸ Con respecto al binomio, verosimilitud-maravilloso, véase «La verosimilitud y lo maravilloso», en el imprescindible ensayo de E. C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971, pp. 279-307. Sobre la supremacía de la verosimilitud en el manejo y presentación de hechos maravillosos, propongo la opinión de A. Ruffinatto: «Ma tutte queste affermazioni [de quienes sostienen la mayor preocupación de Cervantes por el placer del lector en menoscabo de la verdad y la verosimilitud] e molte altre dello stesso tipo formulate in anni recenti non tengono forse nella dovuta considerazione l'aspetto peculiare e modernissimo che Cervantes, pur senza opporsi alle teorie poetiche della sua epoca, riesce ad offrire al principio di verosimiglianza, conciliando su base dialettica il verosimile e il meraviglioso». («L'avventura di Persiles e Sigismonda», estudio preliminar a su edición y traducción: M. de Cervantes, *Le avventure di Persile e Sigismonda. Storia settentrionale*, Venezia, Marsilio, 1996, p.14.

⁹ Concepto elaborado por H. R. Jauss en su ensayo, «Anfitrión: interrogazione del mito

antítesis silencio-clamor. Siendo anotadas anteriormente, voy a proceder ahora moviéndome en este mapa de opuestos con el intento de descifrar las cervantinas reglas del juego que rigen, con levedad, la construcción contrapuntística de toda la novela. Las secuencias elegidas son clara prueba de ello. En paralelo a la técnica musicalmente definida van a ir surgiendo, en el camino interpretativo, motivos que Cervantes probablemente fue espigando por el sistema mitológico, literario y folklórico de proficua raigambre. Engarces, variantes, ecos, reinterpretaciones que dan a la obra la originalidad felizmente anclada en la tradición que se recrea a través del renovador «diálogo de autores»⁹.

DE VUELO Y DE CAÍDA

La caída, convertida en descenso, a la que se aludía al principio, abre la primera microsecuencia a través del recurso de apertura *in medias res*¹⁰. Sorpresa y expectación invaden a los personajes que se ven implicados en la acción, así como al lector del suceso.

Finalizada la extraordinaria travesía arropada en el silencio circundante, nuevos gritos van a solicitar la puesta en marcha de otra acción. El narrador hace resonar, en estilo directo, la petición de ayuda impelente que una segunda mujer implora, desesperada, desde lo alto de la misma torre. Alguien, a quien ella da el epíteto de loco, está a punto de despeñarla. Y es sólo entonces cuando la dama voladora, con perfecto *aplomb* francés, así se dirige al grupo de viandantes:

—Si hay alguno que se atreva a subir por aquella puerta —señalándoles una que al pie de la torre estaba—, libraré de peligro mortal a mis hijos y a otras gentes flacas que allí arriba están¹¹.

Y nuevamente el plano horizontal en el que la escena se desarrollaba vuelve a izarse: tanto a causa de la modalidad de la acción que cumple Periandro (quien sube para conjurar el peligro) como por la mirada de quienes en público se han convertido; mirada que señala, elevándose, la inversión de la axialidad.

La metafórica línea sobre la que continúa construyéndose la acción prosigue su ritmo quebrado y, esta vez, de manera violenta al relatar el resultado de la iniciativa emprendida por Periandro: la caída vertiginosa y terrible del héroe en lucha con el furioso agresor. Vuelo sin alas esta vez, ni tan siquiera las socorridas del vestuario que, por ser varones, llevan ajustado a sus carnes. El retorno contranatural al plano canónico pone fin a un peligro pero, al mismo tiempo, desencadena una catástrofe.

Dos cuerpos yacen en tierra cubiertos por señales de muerte. Desde su

e affermazione dell'identità», en *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, II, Bologna, Il Mulino, 1988, pp.229-287 [229].

¹⁰ Clásico inicio de las historias regidas por el estatuto bizantino.

¹¹ *Persiles*, III, XIV, p.373.

¹² «Los silencios del *Persiles*», en *Cervantes y las puertas del sueño*, Barcelona, PPU,

omniscencia, el narrador descifra la suerte de ambos, indicando al lector cómo en el generoso salvador, a pesar de las apariencias, sigue palpitando un hilo de vida. Sin embargo, la estrategia del autor va a fraguar, a través de los temas de la «muerte aparente» y el «engaño a los ojos», una variante especial, donde hará confluír resonancias míticas de fecunda tradición literaria.

Pero retornemos, por ahora, al relato de las caídas que, simétricas en el movimiento a través de los planos, resultan divergentes en la conclusión. En su descripción, se percibe un rasgo peculiar que las connota: la insonorización en la que ambas se despliegan. Es tal el vértigo con el que los acontecimientos se suceden y, de tal admiración y gravedad su realización y sus resultados, que las palabras de los espectadores no tienen ni lugar ni cabida en la escena. Cervantes hace funcionar el silencio en la construcción de una delicada verosimilitud, resaltando, al mismo tiempo, el carácter asombroso del caso. Mudez por estupor: primera aparición del silencio. Silencio que parece leudar la materia en la que nace la escritura de la historia sorprendente. De silencios en el *Persiles*, entre otros textos, se ha ocupado Aurora Egido. Remito a sus ensayos para una fascinante y erudita profundización sobre el argumento¹².

El tema del extraordinario vuelo femenino le puede haber llegado a Cervantes por vías múltiples y dispares. Por un lado, mito y creación literaria; por el otro, tradiciones populares profanas y religiosas, vidas de santos, sagradas representaciones y, en medio de todas estas posibilidades, un factor técnico teatral. ¿Una, varias, todas? Vamos a examinarlas:

1) Respecto a las dos primeras fuentes, éstas me fueron sugeridas por C. Romero¹³, sutil experto del *Persiles*, (y no sólo), quien tuvo la generosidad de facilitarme el resultado de sus últimas investigaciones sobre el tema: la primera referencia apunta al mito de Iole, hija de Eurito, la cual decide arrojar-se desde lo alto de las murallas de su ciudad, conquistada por Heracles, antes que entregarse al héroe. Sus amplias vestiduras amortiguan la caída y salva así su vida. Este mito insinuado modela el primer eslabón de la cadena que constituye un mitema más complejo y extenso, en el que la figura de Iole se verá implicada. En la cuarta secuencia («De camisa hechizada»), Cervantes vuelve a tomar el hilo suspendido y, explícitamente, menciona a la antagonista de Iole, Deyanira, cerrando la reelaboración del círculo mítémico. Y la regla del contraste, en función integradora, se repropone mediante los

1994, pp. 307-330; «La poética del silencio en el siglo de Oro. Su pervivencia», en *Fronteras de la poesía en el Barroco* Barcelona, Crítica, 1990, pp. 56-84; «La vida es sueño y los idiomas del silencio», en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, vol. II, pp. 217-228; «El Crítico y la retórica del silencio», en *La rosa del silencio*, Madrid, Alianza Universidad, 1996, pp. 48-65; «Sile(ncio)s en Jaime Siles», en *Poesía en el Campus*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1988; «El sosegado y maravilloso silencio de *La Galatea*», en *Anthropos*, 98-99, 1989, pp. 81-89; «El silencio de los perros y otros silencios *Ejemplares*», en *Voz y Letra*, VI/1, 1995, pp. 5-23.

¹³ Una buena noticia para los estudiosos del *Persiles* es la publicación de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de C. Romero, Madrid, Cátedra, 1997.

¹⁴ L. Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, Granada, 1586. La edición consultada es

temas que caracterizan la primera y la última secuencia: milagro-hechizo.

La segunda fuente es representada a través del tema *courtois* del «amor probado», que presenta a otra figura probablemente inspiradora del caso que aparece en el *Persiles*: la princesa Arsace en uno de los papeles que representa en el IV acto de *Las lágrimas de Angélica*, obra publicada por Luis Barahona de Soto en 1586¹⁴. Esta figura femenina, en su relato inventado de las terribles tentativas mortales a las que se vio sometida por el aborrecimiento de su marido, cuenta cómo en la última:

Echada fui de la más alta almena,
que con el cielo competió en alteza
[...]
Diciendo así esto, por el aire puro
dejé calarme luego al hondo suelo,
con ánimo aunque triste bien seguro,
cual quien del todo despidió consuelo;
no sé si mis palabras son conjuro
o si les da vigor el piadoso cielo,
que en este punto sucedió *un reparo*
mayor que a esotras muertes y más claro.

*Mis paños, de oro recamados, hacen
un vivo, a mí caer mortal, sustento;
no hay alas que a ave en hombros más se enlacen
que ellos a mí engolfados con el viento; [...]*¹⁵

2) Relatos de caídas milagrosamente remediadas llenan las historias de santos, escritas o pintadas. Su caso es, en parte, distinto porque en éstas no hay una racionalización del hecho: es el evento sobrenatural lo que se pone de relieve. Sin embargo, aquí se pueden tomar en consideración porque son siempre caídas que se resuelven sin tragedia.

3) En los escenarios de las representaciones religiosas puede encontrarse también una posible fuente del episodio. Baste pensar en el descenso del ángel (y no sólo del principal) durante la celebración del «Misterio de Elche», u otras representaciones religiosas populares, fiestas cortesanas, entradas reales, espectáculos todos que provienen de la Edad Media¹⁶.

4) La escena de la mujer que se precipita desde una gran altura y «mila-

la cuidada por J. Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1981.

¹⁵ L. Barahona de Soto, *Las lágrimas*, op. cit., estrofas 67, 69-70, pp.234-235. Lara, en sus notas al texto pone en evidencia cómo en el tema del «amor probado» aparece con frecuencia el mitema del «despeño». Su relación con el caso de la mujer voladora del *Persiles* se establece, no por el motivo en sí, sino por la concordancia de escenificación y resultado.

¹⁶ Una excelente monografía sobre el tema es la de F. Massip i Bonet, *La festa d'Elx i els misteris medievals europeus*, Alicante, Diputació d'Alacant, 1990. Sin embargo quiero matizar aquí una afirmación que hace, sobre Cervantes, el estudioso de las manifestaciones parateatrales religiosas y cortesanas. De su comentario, al reportar las palabras cervantinas sobre la pobreza escenográfica del teatro antes de Lope de Rueda («Prólogo al lector», en *Teatro completo*, ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Barcelona, Planeta 1987, pp. 8 y 9), parece desprenderse una duda o una negación del conocimiento, por parte del autor castellano, de las fiestas populares religiosas y cortesanas. Creo que Cervantes dirige su comentario única y exclusivamente al tablado de los corrales. Las otras representaciones formaban parte de un patrimonio cultural del pueblo y, lo que sucedía fuera del «recinto» y de las reglas del teatro, era algo muy distinto, que nada tenía que

grosamente» no sufre daño alguno, me hizo pensar (moviéndome en el terreno de la imaginería popular), en un cierto tipo de ex-votos¹⁷: los cuadritos pintados y ofrecidos en acción de gracias a divinidades y santos protectores. Reproducen el suceso de un desastre evitado por intervención celestial. En muchos santuarios, iglesias, ermitas, (o en colecciones particulares), todavía pueden verse estos fragmentos ingenuos, testimonios de piedad popular. Augustin Redondo, con su pulcra erudición, ha estudiado el tema de la religiosidad en la España del siglo XVI. Su artículo perfila, con riqueza y propiedad, la dualidad sagrado-profana que caracterizaba el sentimiento religioso de la época: mentalidad mágica que necesita prodigios y milagros. Las primeras tablas documentadas en España se remontan al siglo XIV¹⁸. Cervantes conocía sin duda esta costumbre piadosa¹⁹ donde, lo que se tenía por milagro, tomaba la forma gráfica *naïve* que muchos de nosotros hemos contemplado en nuestras visitas al tipo de lugares antes mencionados. Las escenas representadas en los ex-votos atraen, conmueven y se fijan en la memoria y en el ánimo del observador por la simplicidad y esencialidad de su ejecución. Son instantáneas de una circunstancia portentosa registrada por mano elemental y efectista. Muchas vidas salvadas de caídas, que habrían podido ser mortales, protagonizan los ex-votos. La hilación establecida entre la escena de la mujer voladora cervantina y los citados retablillos es, solamente, una sugestión de lectura y como tal la propongo. Leyendo el breve relato del vuelo se me impuso su visualización, circunstancia que me llevó a imaginar lo contado como si estuviera pintado en un ex-voto de acción de gracias. Faltaba sólo

ver con un oficio y un beneficio. Me parece inconcebible que Cervantes desconociese las fiestas de origen medieval con las que, en iglesias y/o calles, debía de topar a menudo en su camino o en sus varios lugares de residencia.

¹⁷ Sobre el tema de la expresión religiosa popular, cfr. A. Redondo, «La religion populaire espagnole au XVe siècle: un terrain d'affrontement?», en *Culturas populares. Diferencias, divergencias, conflictos*, Madrid, Universidad Complutense-Casa de Velázquez, 1986, pp. 329-369; P. Civil, *Image et dévotion dans l'Espagne du XVIe Siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996, pp. 109-120. Por lo que concierne a los ex-votos pintados, véase la cuidada monografía de F. Parés, *Els ex-vots pintats*, Barcelona, Els llibres de la Frontera, 1988. Agradezco a la autora la generosidad con la que atendió a mis consultas. Cfr. asimismo el estudio de D. Freedberg, *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra Arte, Serie «Grandes Temas», 1989, pp 169-194.

¹⁸ F. Parés, *Els ex-vots pintats*, op. cit., pp. 39 y 40.

¹⁹ Creo que es significativo el hecho de que en *El licenciado Vidriera* Cervantes haga que Tomás Rodaja, en su viaje por Italia, visite el santuario de Loreto del que relata: «en cuyo santo templo no vio paredes ni murallas; porque todas estaban cubiertas de muletas, de mortajas, de cadenas, de grillos, de esposas, de cabelleras, de medios bultos de cera y de pinturas y retablos, que daban manifiesto de las innumerables mercedes que muchos habían recibido de la mano de Dios por intercesión de su divina Madre, que aquella sacrosanta imagen quiso engrandecer y autorizar con muchedumbre de milagros, en recompensa de la devoción que le tienen aquellos que con semejantes dosesos tienen adornados los muros de su casa». (*El Licenciado Vidriera*, en *Novelas Ejemplares*, ed. de J.B. Avalle Arce, II, Madrid, Castalia, 1992, pp. 112 y 113). En el mismo *Persiles* encontramos otro relato de visita a un santuario con ex-votos: se trata del conocido episodio de Feliciano de la Voz y del monasterio de Guadalupe (III, V) pero, en este caso, no se hace mención explícita a los ofrecidos a través de la pintura.

²⁰ *Persiles*, III, XIV, p. 377.

la representación de la imagen protectora. ¿Milagro laico? ¿Señal de un pensamiento más inclinado a creer que pueden existir leyes físicas que superan las posibles metafísicas? En ello nos hace pensar el comentario que del hecho extraordinario hace el narrador:

Cosa posible sin ser milagro²⁰.

El rechazo, en la escena, de un *deus ex machina* (aquí al pie de la letra) contribuye a la disposición de la verosimilitud. Ésta es una de las claves interpretativas generales propuesta por Edward Riley, quien en su impecable estilo afirma: «La ficción más deleitable, pues, es aquella que, aun conteniendo muchas cosas que por ser extraordinarias inspiran duda, no por ello deja de ser posible»²¹. Las normas de la verosimilitud que tanto apremian a Cervantes le inducen a que, al final del caso, proponga como eje principal de esta historia prodigiosa el artificio de la *admiratio*. En el resumen con el que concluye el episodio así se expresa sobre el vuelo de la dama:

[...] del vuelo milagroso de su mujer, más para ser *admirado* que creído²².

Con esta afirmación Cervantes subraya que las reglas que, en esta ocasión dominan, no son sino las de la retórica literaria.

Un paso atrás y otra puntualización referida a la posible influencia de las pinturas del folklore religioso en la escena analizada: en el texto no se hace mención alguna a elementos plásticos ni se usa ningún tipo de metalenguaje referido a signos pictóricos pero, en una obra donde la pintura goza de extrema relevancia²³ (baste pensar en el lienzo donde el escuadrón de peregrinos hace pintar las escenas más salientes de sus aventuras, así como en el que usan los falsos cautivos, o bien en los retratos que exaltan la belleza femenina y desencadenan fogosos amores), no puede excluirse la posibilidad de este eco figurativo perteneciente al imaginario común al autor y a sus contemporáneos. La construcción de la escena «en acto» no impide la percepción de una resonancia que solicita la memoria a través de otra estrategia del silencio.

5) Leyendo el curioso tratado de Fray Antonio de Fuentelapeña, *El ente dilucidado*, encontré una curiosa referencia, no sé hasta qué punto verdadera, relacionada con el caso cervantino. Un singular (por variopinto) artículo de E.F. Granell sobre el tema de «la mujer voladora»²⁴, que consulté después de preparar parte de esta comunicación, me descubrió lo tardío de mi hallazgo. Una vez confesado su carácter innovadoso, paso a interpretarlo a mi aire:

²¹ En *Teoría de la novela*, ed. cit., p. 283.

²² *Persiles*, III, XV, p. 380.

²³ Véase el sugestivo trabajo de M. Socrate, «Il narrare e il recitar *pintando dei lienzos del Persiles*», en *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, II, al cuidado de I. Pepe Sarno, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 709-720. Para una amplia panorámica del tema en general, cfr. A. Egido, «La página y el lienzo», en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 164-197. Referencias explícitas al *Persiles* se encuentran en p. 190.

²⁴ E. F. Granell, «La mujer voladora», en *Revista Hispánica moderna*, XXXI, 1965, pp. 192-206.

²⁵ La referencia bibliográfica completa de la obra es: Fray Antonio de Fuentelapeña, *El ente*

cuando Fuentelapeña, al final de su obra se enfrenta con la cuestión del posible vuelo humano, afirma no ser éste factible por sus propios medios ni siquiera con artilugios peregrinos, pero da noticia de que: «[...] no pocas veces cayendo mugeres de parte alta: resistiêdo el ayre en lo hueco de las faldas, baxaron hasta el suelo tâ poco a poco, que no recibieron lesion alguna»²⁵. Y, aunque la obra de Fray Antonio sea posterior en sesenta años al *Persiles*, no por ello creo que deba ser ignorada dicha referencia, sea ésta fundada en la realidad, sea reflejo de una creencia popular.

6) Con su habitual competencia y generosidad, Maria Grazia Profeti me señaló que la pervivencia del motivo e incluso su posible raíz folklórica, podían encontrar un punto de apoyo en un detalle de la obra de Battista Ricciardi, *Lo sposalizio tra i sepolcri* (Bologna 1695). Uno de los elementos peritextuales de la obra, advierte que:

L'inuentione de la Favola è presa dalla Nouella Quinta de' *Prodigi d'Amore*, Intitolata *L'invidioso castigato*, del Dottore Montalbano Spagnuolo²⁶.

Ricciardi propone, como solución al enredo de la trama, una escena que no aparece en la fuente española. El episodio se articula a través del motivo del disfraz, unido al de la caída peligrosa, con la consiguiente portentosa salvación a causa del amplio vuelo de los vestidos femeninos: Trespolo, fiel criado del príncipe Horacio, ataviado de mujer salva su vida cuando, perseguido por el duque Alberto, antagonista de su amo, cae por un precipicio. En cambio, su perseguidor, falto de los indumentos providenciales, parece estrellándose al dar en tierra. Leamos el relato del favorecido:

[Trespolo] così correndo al buio io innanzi, e lui dreto, cascammo tutti dua, in un grandissimo precipizio; ma a me *il vento gonfiò la gonella, sì che girando mi posò nel fondo senz'alcun male*²⁷.

7) Y por último, un tecnicismo de tramoya teatral: el «despeñadero»²⁸, artefacto que permitía a los actores bajar por el aire, no sin peligro pero con gran eficacia, causando la admiración y el pasmo del público.

Un sesgo personal de la escritura cervantina refrenda la mayor parte

*dilucidado. Tratado de Monstruos y Fantasma*s, ed. de J. Ruiz, Madrid, Editora Nacional, 1978, p. 731. [El Ente *dilucidado. Discurso unico novissimo que muestra ay en naturaleza Animales irracionales invisibles, y quales sean*, Madrid, 1676]. El apartado íntegro de donde ha sido extrapolado el fragmento, reza: «Duda VI. «Si el hombre puede artificialmente bolar», pp. 722-739, parágrafo 1816. «Digo tambien, que cayendo a plomo por la quilla, tâpoco podrá baxar cô tanta violencia, q se pueda hazer mucho daño, pues estando las alas, y la cola fijas (segû dixe) de modo, q no puedan doblar arriba, precisamente el ayre resistiendo en ellas, ha de detener el instrumento, de modo, que cayga lentamente, lo qual se reconoce, en que no pocas vezes cayendo mugeres de parte alta: resistiêdo el ayre en lo hueco de las faldas, baxaron hasta el suelo tâ poco a poco, que no recibieron lesion alguna».

²⁶ El nombre del autor y el título completo de la obra son: Juan Pérez de Montalbán, *Sucesos y prodigios de Amor*, Madrid, 1624.

²⁷ B. Ricciardi, *Lo sposalizio tra' sepolcri*, Bologna, 1695, Atto III, p. 133.

²⁸ Para una documentada información sobre la específica tramoya del «despeñadero», véase el artículo de J.E. Varey, «El despeñadero en el teatro», en *Acotaciones*, I, julio-diciembre, 1990, pp. 35-65. Al analizar los aspectos escenográficos de la secuencia supuse que debía existir, en la época, un artefacto que permitiera simular el vuelo-caída. Así me lo confirmó M. G. Profeti, quien

de los indicios presentados: la doble procedencia de las fuentes asimiladas, frecuentísimo expediente (común en la época) que encontramos en todas las obras de Cervantes. Por una parte hay visos provenientes del área mitológica y literaria (cultura elitista) y por otra, de la tradición folklórica (cultura popular). Estas resonancias, aunadas, entremezcladas, vivificadas por contacto y por contraste, se remodelan dejando memoria de su núcleo originario. Con su pluralidad, Cervantes crea nuevos centros.

Volviendo al examen del contenido y estructura de la secuencia, puede relevarse cómo en el fondo de las posibles fuentes apuntadas (a excepción de la última), subyace un rasgo temático esencial que las aúna: la inocencia de la víctima. También éste es el caso de la voladora provenzal, cuyo nombre luminoso, Claricia, permite presentarla como angélica. Cuando leamos su historia, encontraremos el retrato de un personaje que no actúa autónomamente pues ella se desliza llevada por los acontecimientos, la voluntad y la decisión de los demás. Su gracilidad caracterial preconiza la continuación de la línea donde ligereza se transforma en ingravidez. Es una bienaventurada a quien los cielos pueden y deben proteger. Podrá así afirmar que uno de los motivos de su salvación estriba en:

La acostumbrada misericordia de Dios, que mira por los inocentes²⁹.

Otras figuras femeninas vuelan por la literatura. También éstas aparecen en la escritura cervantina: son las brujas. En el mismo *Persiles*³⁰ encontramos la historia de una hechicera quien, con su manto volador, recorre un espacio a razón de un pacto establecido: salva a un condenado a muerte para gozar de su hombría. Cervantes diseña en este caso la clásica figura de la bruja connotada por uno de sus rasgos peculiares: la lascivia. Por este motivo, al final del vuelo, encuentra la muerte: no por falta de dominio sobre los aéreos espacios sino por mano y cuchillo de su protegido. Pecadora, debe de ser destruida. Figura demoníaca la de la «viciosa» (y desdichada) bruja, figura angelical la de la candorosa (y «afortunada») Claricia. Mujeres voladoras como *pendant* opositivo, a través del cual se completa y cierra el círculo temático del vuelo femenino. Pero, para descubrir el funcional mecanismo antitético, habrá que esperar (como indiqué anteriormente) a la analepsis final, en la secuencia que he denominado «De camisa encantada». De nuevo, otro juego del silencio, del no decir, de la espera, de la expectación.

El respeto del espacio que se me brinda en estas *Actas* me impone dejar en suspenso, por ahora, el análisis de las dos secuencias sucesivas. También existe otra razón que se hizo evidente durante la elaboración del trabajo: la pertinencia de proseguir el hilo de la historia, revelador, en su estructura, de coordenadas opositivas que se articulan como haz y envés de una medalla.

Respecto a la serie de la que por el momento omito su examen, sólo

me proporcionó la referencia del citado trabajo.

²⁹ *Persiles*, III, XV, 378.

³⁰ *Ibid.*, I, VIII, pp. 88-94. Sobre el argumento, puede consultarse mi artículo «Del vuelo con la hechicera al abrazo de la loba», en *Contrapuntos cervantinos*, Firenze, Alinea, 1997, pp. 93-107.

quiero apuntar, primero, dos rasgos estructurales en la composición de la secuencia «De muerte aparente»: la reducción del movimiento hasta la inmovilidad y la del sonido hasta el silencio. En segundo lugar, señalar cómo la tercera escena, «De raptó frustrado», presenta por antítesis pero en sordina, la narración de un combate donde el movimiento vuelve y contrasta significativamente con el *stasi* precedente.

La estrategia del narrador, que había dejado suspendidos los hilos de la acción y del sonido, retoma el primero con ímpetu (lucha, intento de raptó, muerte) mientras que hace remontar el segundo desde un *pianissimo* del que él mismo da cuenta:

Hasta aquí, desta batalla pocos golpes de espada hemos oído, pocos instrumentos bélicos han sonado; el sentimiento que por los muertos suelen hacer los vivos no ha salido a romper el aire. Las lenguas, en amargo silencio tienen depositadas sus quejas; sólo algunos ayes entre roncós gemidos andan envueltos [...] ³¹.

El tenue retorno inicia con la referencia a signos de principio como son los sonidos inarticulados («ayes», «roncos gemidos»). Estos elementos preparan, anuncian y abren camino, en un lento *crescendo*, a la manifestación de la voz modulada que es la palabra. Los plantos de Auristela y Constanza sobre los cuerpos, aparentemente muertos, de Periandro y Antonio, inician el camino del discurso concertado. Recuperada la posibilidad de textualizar la voz, ésta se propaga hilvanando palabras de dolor hasta la extenuación, desde cuyo silencio el narrador puede ya introducir la historia de Claricia:

Llore, pues, algún tanto más Auristela, gima algún espacio más Constanza, y cierren entrambas los oídos a toda consolación, en tanto que la hermosa Claricia nos cuenta [...] ³².

DE CAMISA ENCANTADA

El relato procede alternando el estilo indirecto y el directo. Cervantes utiliza aquí un juego de narradores (de primer y de segundo grado) que le permiten construir, como afirma Aldo Ruffinato, «una sólida barrera di misure protettive eretta in difesa del meraviglioso» ³³. A través del primero, más sintético y distanciado, el lector viene a saber que:

[...] la causa de la locura de Domicio, su esposo, que fue, según ella dijo a las damas francesas, que antes que Domicio con ella se desposase, andaba enamorado de una parienta suya, la cual tuvo casi indubitables esperanzas de casarse con él ³⁴.

La locura ³⁵ de un marido empieza a delinarse como la causa desenga-

³¹ *Ibid.*, p. 375.

³² *Ibid.*, p. 377.

³³ En «L'avventura infinita», *op. cit.*, p. 24.

³⁴ *Persiles*, III, XIV, p. 377.

denante de la tragedia evitada. Una amante despechada se perfila en el fondo de la historia, que será la historia de una venganza, donde modelos míticos volverán a ser reinterpretados. En realidad, asistimos a la intersección de dos mitos que la libertad del autor entrevera tanto en función de su estrategia creativa, como en apoyo a la credibilidad de su operación. Leamos el pasaje:

Salióle en blanco la suerte, para que ella —dijo Claricia— la tuviese siempre negra. Porque *disimulando Lorena*, que así se llamaba la parienta de Domicio, *el enojo que había recibido del casamiento de mi esposo*, dio en regalarle con muchos y diversos presentes, puesto que más bizarros y de buen parecer que costosos, entre los cuales *le envió una vez, bien así como envió la falsa Deianira la camisa a Hércules, digo que le envió unas camisas*, ricas por el lienzo, y por la labor vistosas. *Apenas se puso una cuando perdió los sentidos, y estuvo dos días como muerto, puesto que luego se la quitaron, imaginando que una esclava de Lorena, que estaba en opinión de maga, la habría hechizado.*

Volvió a la vida mi esposo, pero con los sentidos tan turbados y tan trocados, que ninguna acción hacía que no fuese de loco; y no de loco manso, sino de cruel, furioso y desatinado; tanto, que era necesario tenerle en cadenas³⁶.

La sola mención a una camisa hechizada trae a la memoria dos mitos de amores funestados en los que una prenda es medio, o de venganza o de esperanza. Me refiero, por supuesto, a los triángulos formados por Medea-Jasón-Creusa y Deyanira-Heracles-Iole. Túnica, vestidura, camisa, indumentos que cambian forma pero no significado, adaptándose al referente temporal en que la acción se desarrolla. En su magna obra, *La grande madre*, Erich Neuman afirma: «Subordinados, pero no por ello menos importantes, son sin duda los símbolos culturales que indican protección, pertenecientes al carácter femenino de la jarra, es decir, cubiertas como camisa, vestido, capa, velo, red y finalmente, el escudo»³⁷. En los mitos aludidos así como en el episodio cervantino, el simbolismo de protección se anula porque se invierte la función del elemento amparador (veremos luego la variante que representa el caso de Deyanira): no es un vestido que protege sino una prenda que destruye a quien la viste. No es ofrecida para acoger y salvaguardar sino para destruir y aniquilar a través de la muerte-locura que produce. Es fácil para el conspirador planear la trampa mortal a través de un indumento caracterizado por su valencia positiva. El agente de venganza escoge con exactitud el elemento que, por su positividad e inocencia, puede ser aceptado sin sospecha y actuar, de este modo, su maleficio al funcionar con el nuevo y antitético potencial.

En el texto, Claricia equipara a Lorena con Deyanira, atribuyéndole el apelativo de «falsa». En la época, según Covarrubias³⁸, el nombre de la etolia se atribuía a la mujer que, para recuperar el amor del marido, se dejaba

³⁵ Para un estudio sobre el binomio especular: loco-hombre salvaje que puede ser cotejado con la figura de Domicio, véase el excelente artículo de C. Segre, «Quattro tipi di follia medievale», en *Fuori dal mondo*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 89-102.

³⁶ *Persiles*, pp. 377 y 378.

³⁷ E. Neuman, *La grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Roma, Astrolabio, 1981, p.54. La traducción es mía.

³⁸ S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, (Madrid, 1611), Barcelona, Alta Fulla, 1993, p. 448.

engañar por las hechicerías. De ahí que Cervantes atribuya el nombre de Deyanira a Lorena. Sin embargo, no hay que olvidar que la hija de Eneo creía que el filtro ofrecido por Nesso tenía poderes de *philocaptio* y no de muerte³⁹. En el mito, las coordenadas son claras y sus valores no han sufrido sobreestructuras moralistas. El autor del *Persiles* se adapta al código enunciativo de sus contemporáneos pero, modificando la estructura del mito (Nesso se transforma en una esclava sin otro papel que el de producir el mortal filtro; la voluntad de venganza y superchería del centauro se ve personificada en Lorena, quien aparece, no como amante que desea recuperar al amado, sino como adversaria que quiere destruirlo), apunta a un nivel subyacente. En el triángulo, Lorena-Domicio-Claricia, aparece el eco implícito del otro modelo clásico, también en este caso, manipulado: Medea. Ella sí es arrastrada por el deseo de destrucción y venganza. Hasta aquí la analogía. La desviación es representada por la diversidad de poderes mágicos y por el destinatario del castigo: Medea es señora de las ciencias ocultas y su obra va dirigida a la joven mujer que la ha sustituido en el corazón de su ingrato marido. Lorena debe recurrir a las artes de una mercenaria y su deseo de venganza tiene como centro al objeto de su pasión.

Por otra parte, Deyanira, celosa de Iole, mata a Heracles por haber creído lo que el falso Nesso le había confiado. Iole queda libre, como liberada de la peligrosa locura de Domicio queda Claricia. Un poco complicado todo este ir y venir de pasiones, de mitos, de historias. Historias sin final feliz, aunque en la de Iole como en la de Claricia se vea anulada la tragedia respecto a las heroínas. Vestidos como alas que salvan, coberturas como redes que destruyen, son los signos que aúnan a las dos figuras. Juego de simetrías que, con su espejeo, integran la estructura del círculo cumplido.

La inserción del episodio en las coordenadas míticas, además de responder a un modelo de escritura común en la producción de los siglos de oro, funciona como respaldo clásico a la inverosimilitud de los hechos contados. Historias inexplicables, en este caso de magia⁴⁰, que la cultura clásica acepta, representando un autorizado precedente. Las coordenadas renacentistas, manieristas, barrocas los proponen para embellecer, con su

³⁹ Creo oportuno citar, por la fuerza expresiva de la desesperación amorosa que transmiten, las palabras conmovedoras de sincero descargo que Ovidio atribuye a Deyanira a este respecto: «Deprecor hoc unum per iura sacerrima lecti / ne videar fatis insidiata tuis / Nessus, ut est avidum percussus / harundine pectus, / «hic», dixit, «vires sanguis amoris habet.» / inlita Neseo misi tibi texta veneno». Epístola «Deianira Herculi», en *Heroides*, Milano, Mondadori, 1994, p. 139.

⁴⁰ Otros episodios de magia en el *Persiles*: La morisca Cenotia, consejera del rey Policarpo quien, al ver rechazada su ardiente pasión por el bárbaro Antonio, intenta debilitarlo hasta la muerte con unos hechizos colocados en el quicio de la puerta donde reposa el joven (II, VIII, pp. 200 y ss.; 217-218; 250-251). La judía Julia, mujer de Zabulón, a la que la cortesana Hipólita acude para que fabrique el filtro que dañará la salud y la belleza de Auristela, medio en el que deposita sus esperanzas para obtener el amor que Periandro le ha negado (IV, VII, pp. 450 y ss.). En *El licenciado Vidriera* aparece el episodio que más analogías tiene con el que se está analizando, por lo que concierne al binomio magia-amor profano: el de la cortesana que, aconsejada por una morisca, da a Tomás un membrillo que contiene hechizos para forzarle a amar y, en cambio, casi lo mata y lo hace enloquecer (*op. cit.*, pp. 116-117).

misterio, la escritura y, al mismo tiempo, la hacen variada. Cervantes tiene una actitud negativa ante los hechizos⁴¹ pero hace uso de ellos como expediente temático porque también le permiten crear situaciones conflictivas, en las que lo arcano efunde su maravilloso sombrío.

En su laboratorio de blanca magia, Cervantes destila y amalgama los elementos que van a constituir su escritura. Su obra se colma de episodios extraordinarios mediando opuestos. Sutil funámbulo, juega con el peligro de la caída siguiendo las estrategias que le permiten llegar a salvo al final de la maroma. Milagrosa verosimilitud la de un escritor que, después de descubrir las claves de la ya ritualmente denominada novela moderna, sueña con recorrer rigurosos laberintos, compitiendo con Heliodoro.

⁴¹ Véase en *Don Quijote de la Mancha*, I, XXII, p. 221; en *Novelas ejemplares*, *op. cit.*, II: *La española inglesa*, p. 89; *El licenciado Vidriera*, p. 116; en *Persiles*, IV, X, p. 457-458.

Teatro

CERVANTES Y PORTUGAL: DE *EL CURIOSO IMPERTINENTE* A *EL YERRO DEL ENTENDIDO* DE JOÃO DE MATOS FRAGOSO

María Rosa Álvarez Sellers
Universitat de València

Así que es razón concluyente que el intentar las cosas de las cuales antes nos puede suceder daño que provecho es de juicios sin discurso y temerarios, y más cuando quieren intentar aquellas a que no son forzados ni compelidos, y que de muy lejos traen descubierto que el intentarlas es manifiesta locura.

Miguel de Cervantes, *El curioso impertinente*.

El teatro portugués del siglo XVII ha ocupado, con frecuencia, una posición marginal en los estudios dedicados al género. Al llegar a esta época, los historiadores de la literatura lusa toman partido, más o menos conscientemente, a favor o en contra de aquello que se llamó la «espanholização da cultura lusitana sob a monarquia filipina. E a opção é influenciada por motivos de ordem política, moral ou social, levando a atitude de rígido nacionalismo ou de aberto iberismo capazes em qualquer dos casos de influenciar num ou noutro sentido a apreciação estética das obras de arte».¹

Tras la brillante producción bilingüe de Gil Vicente, capaz de eclipsar en su evolución a sus maestros castellanos, la dramaturgia portuguesa parece perder el rumbo y no acabar de encontrar el camino adecuado para alcanzar su madurez estética. La discutida o discutible «Escuela vicentina» dista de estar a la altura de su antecesor, y obras como *Don Duardos*, que podrían haber marcado una línea a seguir en la renovación de la comedia, permanecerán como fenómenos aislados, ignorada por los portugueses por haber sido escrita en castellano, y por sus vecinos peninsulares por haber salido de la pluma de un portugués.²

¹ L. Stegagno Picchio, *História do teatro português*, Lisboa, Portugalíia Editora, p. 157.

² «La comedia de *Don Duardos* es la pieza más elaborada y ambiciosa del autor y, a mi entender, su *opera prima* absoluta. Es, ciertamente, la más accesible a la sensibilidad moderna. Dámaso Alonso, por ejemplo, la calificó como «una de las obras más poéticamente bellas» de la literatura en lengua castellana de todos los tiempos. (...)»

El carácter verdaderamente poético depende menos de los motivos que de las motivaciones, menos de la forma que del espíritu que la informa; pero si la belleza poética de esta comedia no

No es únicamente la situación dramática la que ofrece particularidades, también el momento histórico proyecta una sombra decisiva sobre la cultura y la literatura lusitanas. En 1580, mediante la fórmula de la Monarquía dual, la corona portuguesa queda unida, de forma pacífica, a la de Felipe II, tras la desaparición de D. Sebastião en Alcazarquivir y la ausencia de otros posibles herederos o aspirantes al trono. Independientemente de consideraciones ideológicas o políticas, ello favorecerá y fomentará el intercambio cultural entre ambos países, lo cual es especialmente patente en el teatro.³

Así, compañías de actores españoles serán contratadas para representar en Lisboa y otras ciudades principales obras de los más destacados autores de nuestro Siglo de Oro,⁴ al tiempo que los escritores portugueses se sentirán atraídos por el esplendor de la Corte y de una dramaturgia en la que tratarán de integrarse escribiendo en castellano y siguiendo las pautas marcadas por Lope de Vega.

Pero por el éxito cosechado en su tiempo pagaron un alto precio: el ser olvidados por la posteridad, quedando a la deriva en las inciertas aguas de lo que podríamos llamar «autores fronterizos», convencidos de poder integrar

se debe únicamente a la presencia de poesías líricas (...), sí depende en parte de la sabia maestría con que Vicente ha estructurado, mediante recursos puramente dramáticos, la pieza; de la cual ya se ha dicho que sea probablemente la única escrita en castellano, en el siglo XVI, que muestre una construcción urdida con tanta habilidad: el argumento, los motivos y los personajes, aunque extraídos directamente del *Primaleón*, sirven, no obstante, para proporcionar al autor tan sólo un estribo en el que apoyarse para crear una acción dramática innegablemente original.

Ha sido por eso mismo, en principio, por lo que he escogido *Don Duardos* para ejemplificar la estructura dramática de la comedia vicentina. Pero también porque es igualmente probable que no haya en la literatura del Renacimiento peninsular ninguna otra de tan alta calidad que sea tan escandalosamente ignorada. En España no se lee porque el autor no es español; en Portugal no se lee porque lo es el texto...» (Stephen Reckert, Estudio preliminar a: Gil Vicente, *Teatro castellano*, ed. Manuel Calderón, Barcelona, Crítica, 1996, pp. XV-XVI).

³ «Em 1580 Filipe II reúne sob a forma de monarquia dual as coroas de Espanha e Portugal. Para a cultura portuguesa começaram sessenta anos de osmose ideológica, de bilinguismo e de mortificação nacional, mas também de amadurecimento moral e estético. Abolidas as fronteiras que artificialmente separavam os dois países, as ideias espanholas invadem o extremo ocidente da Península, benéficas como os grandes rios que dos planaltos de Castela vão descendo até às margens atlânticas.» (L. Stegagno Picchio, *op. cit.*, p. 158).

⁴ Sobre la presencia de actores españoles en Portugal pueden consultarse los siguientes artículos de Piedad Bolaños y Mercedes de los Reyes: «El Patio de las Arcas de Lisboa a finales del siglo XVII. Comparación con el corral castellano», en *Actas del Simposio Internacional «El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II»* (Amsterdam, 6-10 de junio de 1988), en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8 / I-III, 1989, vol. III, pp. 811-842; «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)», en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8 / I-III, 1989, vol. III, pp. 863-901; «La reconstrucción del Patio de las Arcas de Lisboa tras el incendio de 1697», *Philologia Hispalensis*, IV (Homenaje al prof. D. Juan Collantes de Terán), fasc. I-II, 1988, vol. 3, pp. 433-458; «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1580-1607)», en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Reichenberger, 1990, pp. 63-86; «La influencia del teatro español en Portugal (1580-1755). Estado de la cuestión», en *Actas do Primeiro Congresso Luso-Espanhol de teatro* (Coimbra, 23-26 de septiembre de 1987), Coimbra, Livraria Minerva, 1992, pp. 61-82.

dos culturas que se esforzaban en distanciarse. Los críticos lusos apenas los mencionan, considerando el siglo XVII como una especie de paréntesis en la actividad teatral,⁵ o dudando incluso sobre su consideración como parte de la historia del teatro portugués,⁶ al tiempo que los estudios sobre teatro español, si bien suelen hablar de Gil Vicente por su bilingüismo, pasan por alto, sin embargo, a autores como António Henriques Gomes, Jacinto Cordeiro o João de Matos Fragoso, en idéntica situación lingüística y mucho más integrados, sin duda, en la cultura española.⁷

Nacido en Alvito (Alentejo), «por los años de 1610»,⁸ João de Matos Fragoso estudió filosofía y jurisprudencia en la Universidade de Évora, pero desarrolló su talento en la corte madrileña, donde se dio a conocer entre los poetas en 1639 con un soneto a la muerte de Juan Pérez de Montalbán, gran amigo suyo. Compuso comedias en colaboración con diversos dramaturgos: Moreto, Diamante, Cáncer, Vélez de Guevara, Villaviciosa o Zabaleta.

⁵ «Le Portugal reconquiert son indépendance en 1640, et bien que Dom Francisco Manuel de Melo allait écrire, quatre ou cinq ans après, la seule oeuvre véritablement importante du théâtre portugais de tout le XVII^e siècle (la farce *O Fidalgo Aprendiz* à laquelle nous ferons allusion plus loin), ce n'est qu'un siècle plus tard pratiquement que la littérature dramatique commence à se détacher des influences étrangères et à retrouver timidement son propre chemin. A la seule exception de cette farce, on peut donc dire, du point de vue théâtral, que le XVII^e siècle a constitué une parenthèse, un obscur entracte, prolongé jusqu'au premier quart du siècle suivant, pendant lequel la perte de l'indépendance s'est étendue à la langue elle-même, l'agent le plus résistant de l'identité d'un peuple: la plupart des oeuvres qui composent le répertoire dramatique du XVII^e siècle furent, en effet, rédigées en latin ou en castillan.» (Luiz Francisco Rebello, *Histoire du théâtre*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, p. 42).

El título del capítulo al que pertenecen las palabras citadas es «Entre parenthèses», y el capítulo siguiente, «Le Siècle des Lumières», p. 51, comienza retomando esta idea:

«Le siècle suivant, en un singulier contraste avec l'atonie qui avait caractérisé en termes de dramaturgie le XVII^e siècle au Portugal, se caractérise par une extraordinaire prolifération de l'activité théâtrale dont la quantité n'est cependant pas toujours synonyme de qualité.»

⁶ Luciana Stegagno Picchio, *op. cit.*, p. 157, considera que «o século XVII português, e particularmente no campo teatral, é —literariamente falando— assaz pobre. E mais ainda se o compararmos à fervilhante riqueza do *siglo de oro* castelhano.» Y más adelante, pp. 158-59, afirma: «Aos *corrales* castelhanos correspondem os pátios portugueses antigos ou novos. (...) E é aqui que o *alfacinha* virá aplaudir Lope, Tirso, Calderón e Vélez de Guevara —que da «matéria» de Portugal tiraram não poucas histórias—, interpretados por companhias famosas, como, por exemplo, as de Cosme Pérez, Heredia, María Riquelme, Antonio Escamilla e Garcés. Aplaudirá também as peças dos autores portugueses que, seguindo a moda, usarem do castelhano, pertencendo, portanto, de pleno direito, à história do teatro espanhol: Pedro Salgado, Jacinto Cordeiro (que também escreveu algumas peças em português) e o próprio Matos Fragoso.»

⁷ Así los considera, sin embargo, Teófilo Braga: «Era justificada esta influência, porque o teatro estava dominado pelas criações imponentes de Lope de Vega, de Tirso de Molina, Calderón, Guevara, Moreto, Alarcón, Luiz de Belmonte, que de vez em quando tratavam assuntos da História portuguesa. Entre essa grande plêiade figuram com vantagem os poetas portugueses João de Matos Fragoso, Jacinto Cordeiro, António Henriques Gomes e Manuel Freire de Andrade, que escreveram as suas peças em castelhano.» (*História da literatura portuguesa*, Vila da Maia, Imprensa Nacional, 1984, vol. III, p. 424).

⁸ Domingo García Peres, *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-mudos y de Ciegos, 1890, p. 356.

Muchas de sus piezas fueron traducidas para el teatro portugués del siglo XVIII, e impresas en folletos de cordel. Falleció en Madrid el 4 de enero de 1689.

Además de tratar temas originales se sirvió de acontecimientos históricos, leyendas y obras literarias como fuente de inspiración, tal y como podemos observar en sus títulos: *Ver y creer*, *El Rey D. Pedro de Portugal y Dona Inés de Castro*, *San Gil de Portugal*, *Don Quixote* y *El sabio en su retiro y el villano en su rincón*. Éste es el caso también de *El yerro del entendido*, inspirada en la novela de Cervantes *El curioso impertinente*.

Pero Matos Fragoso no se limita a hacer una adaptación dramática de un relato en prosa, sino que toma del mismo sólo aquellas ideas fundamentales —que resultan inconfundiblemente cervantinas— que le permitirán desarrollar su propia visión de un tema tan delicado como el de la «Prueba». Porque de eso tratan ambas ficciones: de las funestas consecuencias que trae consigo el no conformarse con la propia suerte y querer comprobar la veracidad de la misma; o, por decirlo de otra manera, del dudar de la bonanza y aventurarla poniendo a prueba la lealtad de las personas que nos la proporcionan.

Si bien el punto de partida es idéntico, el desenlace será inverso. Mientras que Cervantes castigará con la desdicha primero y la muerte después a sus personajes, Matos Fragoso convertirá en comedia lo que, de haber seguido literalmente su modelo, no habría podido ser sino tragedia.

Tampoco el entorno social ni la naturaleza de la prueba coinciden. De hidalgos florentinos propios de una comedia de capa y espada pasaremos a la alta nobleza de la Corte de Ferrara, y un asunto amoroso dejará de serlo para transformarse en político. Del marido que pone a prueba la fidelidad y bondad de la propia esposa, pasaremos al valido que se atreve a intentar lo mismo respecto al favor de su benefactor. El amigo traidor sí es, por el contrario, elemento común en ambos.

Cervantes parte de una excelente amistad, la de Anselmo y Lotario —conocidos en la ciudad como «los dos amigos»—, brevemente interrumpida por el matrimonio de Anselmo con Camila, que ocasiona la disminución de las visitas de Lotario. Dudando de la calidad de tanta felicidad, el marido decide comprobar la virtud de su mujer rogando al amigo que la sirva y solicite, pese a las protestas de éste, que intenta hacerle ver lo arriesgado del caso:

Mira, pues, ¡oh Anselmo!, al peligro que te pones en querer turbar el sosiego en que tu buena esposa vive. Mira por cuán vana e impertinente curiosidad quieres revolver los humores que ahora están sosegados en el pecho de tu casta esposa. Advierte que lo que aventuras a ganar es poco, y que lo que perderás será tanto, que lo dejaré en su punto, porque me faltan palabras para encarecerlo.⁹

Pero ninguna de las muchas razones esgrimidas por Lotario consigue mover a Anselmo de su inicial propósito, que aquel termina aceptando de

⁹ Miguel de Cervantes, *El curioso impertinente*, en *Don Quijote de la Mancha*, ed. John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 1995, vol. I, p. 405.

mala gana. Evita cumplirlo mientras puede, a pesar de las múltiples ocasiones proporcionadas por el marido, que al descubrir el fingido galanteo de Lotario lo acusa de falso y traidor. Éste, «casi como tomando por punto de honra el haber sido hallado en mentira»,¹⁰ promete cumplir el encargo. Y así lo hace durante la voluntaria ausencia de Anselmo, venciendo en poco tiempo la inicial resistencia de Camila. A su regreso, la nueva pareja ha quedado convertida no sólo en amantes, sino en consumados mentirosos, y la intachable Camila llegará incluso a urdir y representar con su cómplice una pequeña farsa para desterrar del esposo cualquier sospecha sobre su posible deshonor.¹¹ Sólo el hilo de la casualidad guiará a Anselmo hasta el final del laberinto de apariencias construido por cuantos le rodean. Entonces morirá del disgusto, sin poder acabar de redactar una carta de exculpación de Camila donde se reconoce «el fabricante de mi deshonor».¹² Idéntico fin tendrá ella, tras profesar en un convento, al saber de la muerte de Lotario en combate.

Éste fue el fin que tuvieron todos, nacido de un tan desatinado principio.¹³

Con esta moraleja ejemplar termina Cervantes un relato cargado de erotismo, nacido de una impertinente curiosidad, sustentado por la humana flaqueza y rematado por un desenlace que podríamos calificar de «cellestinesco» atendiendo al castigo recibido por los participantes en tan loco empeño. Este tipo de finales permitía, sin duda, toda clase de desvaríos previos, como en esta trama donde el placer adúltero parecía haber encontrado en la mentira una forma perfecta de desarrollo, y los inconvenientes deseos del marido un medio de justificar y legitimar la deshonor.

No es ésta la intención de Matos Fragoso, que elige sustituir una intriga meramente amorosa por otra donde se combinan pasión, amistad y política. Su obra, publicada en Madrid en 1658,¹⁴ sigue las pautas marcadas por los dramaturgos contemporáneos, evitando convertirse en una adaptación, recreación o refundición del texto cervantino, del que, insistimos, toma la idea base para conducirla por otros derroteros hacia reflexiones diferentes. Ya no se trata de acrisolar la virtud femenina¹⁵ o la verdadera amistad, sino

¹⁰ *Ibidem*, p. 409. Nótese la fina ironía cervantina, que equipara la honra propia a conseguir la deshonor del amigo.

¹¹ «Con esto quedó Anselmo el hombre más sabrosamente engañado que pudo haber en el mundo: él mismo llevó por la mano a su casa, creyendo que llevaba el instrumento de su gloria, toda la perdición de su fama. Recibíale Camila [a Lotario] con rostro, al parecer torcido, aunque con alma risueña. Duró este engaño algunos días, hasta que al cabo de pocos meses volvió Fortuna su rueda, y salió a plaza la maldad con tanto artificio hasta allí cubierta, y a Anselmo le costó la vida su impertinente curiosidad.» *Ibidem*, p. 428.

¹² «Un necio e impertinente deseo me quitó la vida. Si las nuevas de mi muerte llegaren a los oídos de Camila, sepa que yo la perdono, porque no estaba ella obligada a hacer milagros, ni yo tenía necesidad de querer que ella los hiciese; y pues yo fui el fabricante de mi deshonor, no hay para qué...» *Ibidem*, p. 437.

¹³ *Ibidem*, p. 437.

¹⁴ Vid. Domingo García Peres, *op. cit.*, p. 357.

¹⁵ «De modo que por estas razones, y por otras muchas que te pudiera decir para acreditar y fortalecer la opinión que tengo, deseo que Camila, mi esposa, pase por estas dificultades, y se acrisole y quilate en el fuego de verse requerida y solicitada, y de quien tenga valor para poner

de comprobar qué se puede esperar de los favores del poderoso, de medir la condición efímera de aquello otorgado por el gusto sin corresponder, siempre o necesariamente, con lo justo. Y más cuando el poderoso ha llegado a serlo por pura casualidad, y el valido es un estudioso perseguido por la mala estrella, hasta el punto de preferir el estoicismo a la actuación:¹⁶

HORMIGO. Por cierto que es brava dicha
Que de un salto llegue un hombre
A ser duque a sangre fría;
Yo le conocí tan pobre,
Que le daban las vecinas
Señoría de limosna,
Y alguna vez recibía
Merced de quien le prestaba.
¿No os causará a los dos envidia,
ver que es duque de Ferrara
Alejandro?

ENRICO. No me admira;
Lances son de la fortuna,
En que su imperio acredita;
Pues para dar a Alejandro
El laurel, fue ley precisa
Que poco a poco muriese
Toda una ilustre familia,
A quien tocaba el estado.
Aunque él, entrando en la línea

en ella sus deseos; y si ella sale, como creo que saldrá, con la palma desta batalla, tendré yo por sin igual mi ventura». (Miguel de Cervantes, *El curioso impertinente*, op. cit., p. 398).

¹⁶ ENRICO. (...)

Pues los pasos me limita
La fortuna a cuanto intento,
Letras, estudios, fatigas,
Desvelos, ansias, cuidados;
Y por remate, una fina
Afición que me alentaba,
La suerte me la desvía.
Con lo cual desengañado,
Propongo en toda mi vida
De no intentar cosa alguna;
Sus contentos y alegrías
Logren en paz los dichosos;
Que yo, pues tan poco estima
El mundo nobles afanes,
De la fortuna enemiga
He de triunfar, despreciando
Los premios que da y que quita,
Pues más los logra el que cuerdo
Los merece y los olvida.

I, p. 262

João de Matos Fragoso, *El yerro del entendido*. Citamos por la edición de Ramón de Mesonero Romanos, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, B.A.E., Madrid, M. Rivadeneyra, 1858, vol. I.

De pariente más cercano,
 Hereda la pompa altiva
 Que negó a tantos la suerte
 Para dársela en un día.
 LISARDO. Alejandro ha merecido
 Por sus partes esa dicha.
 I, p. 261

De hecho Laura, que confiesa haber despreciado por pobre a Alejandro —«Mas como pobre le vi, / No estimé su voluntad» (I, p. 203)—, tratará ahora en vano de recuperar su afecto, y Enrico renunciará a Porcia, que en realidad le corresponde, aun antes de declarársele. Pero la fortuna, tan caprichosa al encumbrar a Alejandro, actuará de igual forma con Enrico, que sin proponérselo se verá convertido en hombre de confianza del Duque, quien juzga que «la desdicha / No quita el merecimiento» (I, 265), y que «a pesar de la fortuna, / Tengo de ver si hacer puedo / De un infeliz un dichoso, / Que quede inmortal el tiempo» (I, p. 266).

Por si esta dicha inesperada fuera poca, de inmediato Porcia le dejará entender que no es tan inaccesible como él creía, y luego, debido a su buen gobierno, el Duque le dará títulos y honores, lo convertirá en confidente de sus dudas hacia Laura —de cuyos halagos actuales desconfía, pese a no haber podido olvidarla aún—, honrará a Lisardo por ser amigo de Enrico y le prometerá interceder ante Porcia. Demasiada bonanza para quien vivía resignado a una vida anodina sin contenido.

Y así, como Anselmo, Enrico decide jugarse su felicidad para medir su alcance, ideando para ello un plan que cree perfecto por ejecutarlo un amigo: si Lotario debe conquistar a Camila, Lisardo ha de indisponerlo con el Duque. Si las víctimas se rebelan, el entuerto quedará deshecho rápidamente cuando los cómplices confiesen que se trataba de una «inocente» prueba para calibrar el afecto y concluir su calidad.

ENRICO. (...)
 ¡Válgame Dios! ¡Quién pudiera
 Saber si tanta privanza
 Como por el Duque logro
 Durará! ¡Qué limitada
 Es en saber la fortuna
 a toda la ciencia humana!
 Pero ya la industria mía
 Ha prevenido una traza
 Para rastrear siquiera
 Si ha de durar mucho o nada.
 Porque, previstos los fines,
 Cuando llegue la desgracia
 No me asustará, atendiendo
 La advertencia anticipada.
 II, p. 269

Lo que tanto para Lotario como para Lisardo no es sino una locura —«Eso es querer tomar uno / contra sí mismo las armas» (II, p. 269)— es, para sus creadores, el medio más cuerdo e ingenioso de acrecentar su próspera fortuna:

ENRICO. (...)

Y así, yo, cuerdo y prudente,

Con astucia y vigilancia

He de ver si mi fortuna

Tiene constantes las basas.

II, p. 269

Y no se conformarán con un solo intento. Anselmo se indigna cuando descubre que Lotario no está cumpliendo su encargo, y Enrico juzga que una calumnia no es suficiente para desacreditarlo. No les basta, en realidad, con que Camila y el Duque pasen la prueba una vez, lo cual debería ser más que suficiente dado lo arriesgado del intento, y ambos incitan al amigo a desviar de nuevo su suerte.¹⁷ La segunda vez culminarán con éxito su misión. Camila sucumbe primero y recurre al engaño después para poder continuar haciéndolo. Y en la Corte de Ferrara no sólo el Duque, sino también Porcia, darán crédito a las evidencias que Lisardo, con ayuda de Laura, ha dispuesto contra Enrico.

¹⁷ Irónicamente, si para Lotario el realizar tal empresa se convierte incluso en un «punto de honra», para Lisardo será un medio de demostrar a Enrico el error de su actuación:

¡Válgame Dios! Pues Enrico

Me da o permite licencia

Para que le descomponga

Con el Duque, ¿acción no fuera

Acertada hacer con él

El fingimiento de veras?

¿No pudiera inventar yo

Con alguna extratagema

Un modo para que el Duque

Crédito al informe diera

De los defectos de Enrique?

Si pudiera... ¿y con aquesta

Acción castigar mañoso

Su desconfianza necia,

Ganando al Duque la gracia?

Si pudiera... no pudiera;

Que errar contra la amistad...

Mas ¿qué importa? ¿No se arriesgan

Por las temporales dichas

Las vidas y las noblezas?

Vive Dios, que pues me ha dado

Ocasión para que sea

Piadoso con mi fortuna,

Que he de ganar con cautela

El valimiento del Duque,

Y de su privanza estrecha

He de echar a Enrico, haciendo

Que aunque tan discreto, atienda

Que el curarse en salud suele

Matar de aquesta manera,

Y que contra el cruel destino

La prevención no aprovecha.

II, p. 271

Los dos protagonistas quedarán deshonorados por el amigo fiel al que han incitado a labrar su desdicha. Pero la de Anselmo es irreparable, pues la honra depositada en la mujer es un valor ajeno que no puede controlar ni recuperar el marido.¹⁸ Y el único apoyo que creen tener éstos en tales circunstancias, la privacidad, no es más que un secreto a voces que Anselmo descubre tarde, cuando ya ni para sí mismo hay remedio. Una vez más, Cervantes renuncia a los finales cruentos y, como en *El celoso extremeño*, prefiere poner en evidencia al marido antes que consentir que éste asesine a la esposa —a diferencia de lo que sucede en el teatro—, aunque la «justicia poética» alcance a todos los participantes en el caso.

La desdicha de Enrico, en cambio, es de naturaleza pública, pero es sólo personal, lo que le da la posibilidad de intentar demostrar la verdad y probar su inocencia. Pero ni sus palabras —«Pues todo aquesto ha nacido / De querer apurar yo / Si estaba en la gracia fijo / De vuestra alteza» (III, p. 277)—, ni sus acciones —salva la vida a Porcia y luego al Duque— lograrán convencer a los demás de lo que pensaba ser sólo una farsa y se ha convertido en la amarga realidad que, supuestamente, intentaba evitar. Idea entonces otro plan tan desatinado como el primero: fingirse loco para poder matar a Lisardo —ahora favorito del Duque— sin ser castigado. Sólo la casualidad, componente básico del teatro aurosecular, permitirá que Porcia sorprenda una conversación entre Laura y Lisardo y comprenda la verdad de lo sucedido.

Así pues, del fatal desenlace cervantino, pasamos a la felicidad de tres futuras bodas: la del Duque de Ferrara con la Duquesa de Parma, la de Lisardo con Laura y la de Enrico con Porcia, aunque éste, sin embargo, no llegará a recuperar por entero el favor real, y jamás podrá volver a la privanza de antaño:

DUQUE. (...)

Que de piedad y justicia

En mí el blasón ha de verse.

A Enrico, porque leal

Anduvo conmigo siempre,

Honrosamente le vuelvo

Los títulos y mercedes,

Casándole con mi prima;

Pero porque neciamente

Desconfió de mi amor

Con cautelas diferentes,

Le he de apartar de mi lado;

Que en los reales pechos siempre,

Como la lealtad obliga,

La desconfianza ofende.

¹⁸ Por ello Lotario insiste en que no sea el propio Anselmo el que procure su desdicha a través de las faltas de su mujer: «Mira que no hay joya en el mundo que tanto valga como la mujer casta y honrada, y que todo el honor de las mujeres consiste en la opinión buena que dellas se tiene; y pues la de tu esposa es tal que llega al extremo de bondad que sabes, ¿para qué quieres poner esta verdad en duda? Mira, amigo, que la mujer es animal imperfecto, y que no se le han de poner embarazos donde tropiece y caiga, sino quitárselos y despejalle el camino de cualquier inconveniente, para que sin pesadumbre corra ligera a alcanzar la perfección que le falta, que consiste en el ser virtuosa.» (Miguel de Cervantes, *El curioso impertinente*, op. cit., p. 403).

Y así, Lisardo, porque
 Te prometí algunas veces
 De andar piadoso contigo
 Si la verdad me dijeres,
 Te doy Laura por esposa.

III, p. 281

No queda, pues, impune el yerro del entendido, aunque el castigo no alcance la magnitud ni ejemplaridad del recibido por el curioso impertinente. Sin embargo, Matos Fragoso renuncia a escribir una tragedia de honra para trasladar el conflicto del ámbito de lo privado al de lo público, y enlazar la acción principal con intrigas amorosas en torno a Porcia y Laura que serán decisivas en la construcción del laberinto de afectos dispuesto por Enrico. Si poner a prueba la fidelidad de la esposa y la amistad del deudo es peligrosa empresa, no lo es menos realizar lo propio con el soberano y confiar en que las consecuencias de tan desatinadas acciones no afectarán un entorno que se cree así tener completamente controlado; si se prevee el mal, mejor podremos afrontarlo. Ni Lotario ni Lisardo conseguirán sacar de su error al imprudente que les propone negocio tan turbio, y hacerle comprender que a la suerte no hay que tentarla, y más con las personas queridas. Anselmo lo pierde todo, y Enrico está a punto de hacerlo. Ambos autores nos llevan a reflexionar no sobre la inconsistencia de la fortuna, tema sobradamente asumido, sino sobre la arrogancia que implica poner a prueba a quien nos ama. Porque con su plan, tanto Anselmo como Enrico no sólo pretenden medir a Camila y Alejandro, sino también a sí mismos, ya que si aquellos, pese a las imprevistas tentaciones, siguen siéndoles fieles, los méritos que creen poseer quedarán claramente destacados frente a los del amigo supuestamente traidor. Pero ninguno pasa la prueba dos veces, poniendo de manifiesto que el elegido no es tan imprescindible como creía, pues con poco ha dejado de ser preferido. La vanidad, y no sólo la imprudencia, trazan la desdicha propia y ajena. Por eso Anselmo comprende, en el lecho de muerte, que el error ha sido suyo y no, contra lo que pudiera parecer, de su esposa —circunstancia que ni se plantean los maridos que en las tragedias asesinan a la mujer por sospechas, que no evidencias, como en el caso cervantino, de deshonor—, sabiduría que no llega a alcanzar Enrico, quien juzga su desventura como una prueba más de su mala estrella, como una confirmación de los celos que le llevaron a acometer tan arriesgado empeño.¹⁹ Así, su solución es bien distinta: fingirse loco para matar al falso amigo sin ser acusado por ello. Sólo el azar y la

¹⁹ ENRICO. ¿Cómo han de valer las quejas,
 Si acciones no me han valido?
 A Porcia, al Duque, a Lisardo
 He servido, y no han podido
 Vencer las finezas mías
 Sus pechos endurecidos;
 Apelo a mi sufrimiento,
 Que ello sin duda es destino.

III, p. 278

intervención a tiempo de Porcia impiden que añada un yerro a otro. Y de este modo, el principal hallazgo cervantino, el reconocimiento de la culpa por parte de quien inició el proceso de deshonor, no se contempla en la obra de Matos Fragoso, que tiene, a diferencia de la cervantina, un final abierto. Enrico, que cifraba toda su desdicha en la traición del amigo, emprenderá ahora junto a Porcia un nuevo camino, recuperados sus títulos aunque lejos del Duque. Pero a juzgar por sus acciones, queda en el aire la duda de si, como Anselmo, ha aprendido la lección, o si, por el contrario, permanecerá definitivamente instalado en su error y quizá, como diría Don Gutierre, el «médico de su honra» calderoniano que ofrece una mano ensangrentada a su nueva esposa, «no está olvidada la ciencia».²⁰

²⁰ Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, ed. A. Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970. Don Gutierre ordena el asesinato de su inocente esposa, Mencía, por sospechar que le era infiel, y luego simula un accidente; el Rey, que conoce la verdad de lo sucedido, propone como solución una nueva boda con una antigua novia:

- D. GUTIERRE. Los que de un oficio tratan,
ponen, señor, a las puertas
un escudo de sus armas;
trato en honor, y así pongo
mi mano en sangre bañada
a la puerta; que el honor
con sangre, señor, se lava.
- REY. Dádsela, pues, a Leonor;
que yo sé que su alabanza
la merece.
- D. GUTIERRE. Sí la doy. [*Dale la mano.*]
Mas mira que va bañada
en sangre, Leonor.
- D^a. LEONOR. No importa;
que no me admira ni espanta.
- D. GUTIERRE. Mira que médico he sido
de mi honra: no está olvidada
la ciencia.
- D^a. LEONOR. Cura con ella
mi vida, en estando mala.
- D. GUTIERRE. Pues con esa condición
te la doy.

FIGURAS ALEGORICAS Y TEATRALIDAD EN LA OBRA DRAMATICA DE CERVANTES

Christian Andrés

Universidad de La Picardía

*...mostré, o, por mejor dezir, fui el primero
que representasse imaginaciones y los pen-
samientos escondidos del alma, sacando
figuras morales al teatro, con general y
gustoso aplauso de los oyentes.¹*

Por lo general, y hasta hace poco tiempo, parece que no se apreció mucho el recurso de Cervantes a las figuras alegóricas en su teatro, tachándolo de artificialidad o de mero convencionalismo. Así, por ejemplo, en 1924, en una *Historia del Teatro español* por Narciso Díaz de Escovar y Francisco de P. Lasso de la Vega, en el párrafo dedicado a «Cervantes comediógrafo» se puede leer a propósito de *Los Tratos de Argel*: «... los conjuros de Fátima, la Furia, la Ocasión y la Necesidad, con el león que sirve de escudero a Pedro Alvarez, son desatinos imperdonables»², y unas cuantas líneas más lejos, respecto a la *Tragedia de Numancia* estiman los autores: «... Los personajes fantásticos que introdujo lo acaban de echar a perder»³. Más recientemente, en 1990, Robert Marrast, en la Introducción de su edición de *La Numancia*, no dedica más que seis líneas al tema, y sólo se refiere para discutirla a la conocida autoatribución cervantina del *Prólogo* de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*. Escribe Marrast: «En cuanto a la introducción de ‘figuras morales’, no parece tampoco ser invención del mismo Cervantes: desde la comedia humanística y Gil Vicente, era costumbre que figurasen entre los interlocutores de las piezas, abstracciones personificadas, dioses antiguos o personajes simbólicos». Y nada más. Es decir que lo más usual en materia de crítica es relativizar la afirmación algo orgullosa de Cervantes para establecer un catálogo de fuentes posibles, o, en todo caso, de obras anteriores a las suyas donde aparecen figuras alegóricas. Daré unos cuantos ejemplos de esta tendencia, aunque no sea el aspecto que

¹ Cito por la edición de la Biblioteca de Autores Españoles, tomo CLVI, II *Obras dramáticas*, LXXXIIIb-LXXXIVa, Ediciones Atlas, Madrid, 1962.

² Tomo Primero, Barcelona, 1924, p. 93.

³ *Ibidem*, p. 94.

me propongo profundizar aquí. Astrana y Marín opina que Cervantes copió las «figuras morales» del teatro jesuítico, y en particular de las obras del P. Pedro Pablo de Acevedo representadas en Córdoba, y afirma: «La Fama de la *Numancia* está ya en el P. Acevedo; y la Ocasión de *Los tratos de Argel*»⁴. Marrast señaló a Gil Vicente, y en efecto fue una utilización frecuente en aquel dramaturgo, en forma de dioses, demonios, ángeles, ciudades, estaciones del año, virtudes... De hecho, antes de las primeras obras cervantinas, también se podría citar a Juan de la Cueva, Artieda (los *Amantes*), Lupercio Leonardo de Argensola (*La Isabela*, *La Alejandra*), Virués (*Semiramis*). Añadamos a otros primitivos del teatro —sin tratar de ser exhaustivo— como Sánchez de Badajoz (*Farsa de la Muerte*, hacia 1530) y el bachiller Fernán López de Yanguas (*Farsa sacramental*, 1520). Por último, recordaré la interrogación de Schevill y Bonilla que nos acerca más a lo que pretendo poner de relieve en materia de teatralidad alegórica: «¿En qué puede fundarse la rotunda afirmación de Cervantes, según la cual fue el primero que sacó figuras morales al teatro? Tal vez en que creyó haber dado a estas figuras más cuerpo, más verdad, mayor peso moral e intelectual en la trama de sus comedias, circunstancias que quizás se comprobasen mejor en las que no han llegado hasta nosotros. De todos modos, es notorio que Cervantes quiso dignificar tales elementos, esforzándose también por su mayor compenetración con los episodios de sus comedias.»⁵

Ahora bien, me contentaré dentro de la producción cervantina que llegó efectivamente hasta nosotros con examinar el recurso cervantino a la alegoría y su manera de integrarla en la acción dramática. Ante todo recordaré —aunque huelgue precisarlo— que la alegoría quiere decir literalmente: acción de decir otra cosa (*allon*, en griego) en una asamblea (*agora*). Es decir que tal figura —tan practicada durante la Edad Media y por el Renacimiento al mismo tiempo que se redescubría la Antigüedad grecorromana⁶— se relaciona con el símbolo, pero de modo contrario: en vez de expresar lo invisible a partir de un soporte visible, la alegoría materializa una idea, personifica un concepto abstracto. Y existe una diferencia esencial entre la alegoría y el símbolo (lo que explica quizás cierto descuido de la crítica ante las figuras alegóricas del teatro), que Henry Corbin me parece haber fijado de manera clarísima, y es que la alegoría es una operación racional, sin paso a una nueva dimensión del Ser, mientras que el símbolo se refiere a otro plano de conciencia que la evidencia racional, o según sus propios términos: «il est le chiffre d'un mystère, le seul moyen de dire ce qui ne peut être appréhendé autrement; il n'est jamais expliqué une fois pour toutes, mais toujours à

⁴ Citado por F. Ynduráin en el Estudio preliminar de la edición que utilizamos (véase nota 1), B.A.E., *Obras dramáticas*, II, XII-XIII.

⁵ Véase la Introducción del vol. VI de *Obras Completas* de Cervantes, p. 58.

⁶ Durante la Edad Media, en el pensamiento cristiano, la alegoría funciona como un verdadero sistema de representaciones, personificando principios, verdades, abstracciones, entes de la razón, entes del universo. Cervantes sigue elaborando sus figuras alegóricas dentro de tal molde ya creado.

déchiffrer de nouveau...»⁷. Por lo tanto no es de desdeñar tal modo de representación, porque desde el pensar figurado y antropomórfico del teatro religioso medieval hasta el teatro simbólico de Calderón, se puede notar una auténtica emancipación respecto a la rigidez de las figuraciones medievales, y soy del parecer que Cervantes es un eslabón no menor en tal proceso. Pero ya es tiempo de analizar la materia alegórica en las comedias de Cervantes. Ésta se reparte de modo desigual en cantidad y calidad entre las obras siguientes: *La Numancia*, *Los Tratos de Argel*, *La casa de los celos*, *El rufián dichoso*. Aparece en seguida una primera dificultad en tratar de ver si hubo evolución o no en el tratamiento alegórico, y es la falta de precisión en la cronología de las obras. En su sobresaliente estudio *Cervantes dramaturge*, Jean Canavaggio propone un cuadro sintético con las dataciones de Cotarelo Valledor, Schevill-Bonilla, Buchanan y Astrana Marín, y añade consideraciones de su propia cosecha. Resultan grandes diferencias sobre todo para *La casa de los celos* (un intervalo de veintiocho años entre Schevill-Bonilla y Cotarelo Valledor) y *El rufián dichoso* (un intervalo de trece años entre Cotarelo Valledor y Astrana Marín). Si adoptamos el punto de vista de Canavaggio, entonces podríamos considerar que *Los Tratos de Argel* se compusieron entre 1581 y 1583, luego *La Numancia*, después de 1583 y antes de 1585, y, sin poder decidir algo más preciso, *La casa de los celos* debió de concebirse antes de 1605, y *El rufián dichoso* posiblemente se redactó después de 1600 (para mí, sin poder probarlo, *El rufián dichoso* sería posterior a *La casa de los celos*).

En *Los Tratos de Argel*, las figuras alegóricas son tres: un demonio, Necesidad y Ocasión. El demonio sale a escena en la Jornada Segunda tras el conjuro de Fátima que empieza por: «Rápida, Ronca, Run, Raspe, Riforme...»⁸. Es decir que tal manifestación se produce en un contexto mágico-amoroso y una actuación femenina, porque Zahara necesita ayuda para ablandar el corazón del esclavo cristiano Aurelio. Dentro de un diálogo con Fátima, el demonio que no ha podido resistir «la fuerza incontrastable de tus versos», reconoce la impotencia de los hechizos cuando se trata de influir en un cristiano, en una suerte de homenaje irónico al enemigo: «Todos tus aparejos son en vano, / porque un pecho cristiano, que se arrima / a Cristo, en poco estima hechicerías. / Por muy diversas vías te conviene / atraerle a que pene por tu amiga.»⁹ Astutamente, Cervantes afirma la superioridad de la fe cristiana sobre la mente hechiceril, mientras que deja entender que el demonio va a perseguir con saña a Aurelio y tentarlo porque es su oficio, por así decirlo. Y nos indica luego la manera, que será, precisamente, recurrir a otros personajes alegóricos como Necesidad y Ocasión: «... en el infierno [todo no] ay quien haga / más cruda y fiera plaza entre christianos, / aunque

⁷ En *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabi*, Paris, 1958, p. 13. Citado por Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, en la Introducción de su *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont / Jupiter, 1982, IX.

⁸ *Op. cit.* (v. nota 1), II, p. 592b-593a.

⁹ *Ibid.*, p. 593a.

muestren más sanos corazones / y limpias intenciones, que es *la dura / neçesidad*, que apura la paçiencia. / No tiene resistencia esta pasión. / La otra es *la ocasión*. Si estas dos vien[en] / y con Aurelio tienen estrechez, / verás a su braveça der[r]ibada / y en blandura tornada, y con sosiego, / [r]egalarse en el fuego [de Cupido]»¹⁰. En este caso, asocia Cervantes representaciones alegóricas que proceden de una cultura pagana al simbolismo infernal de origen cristiano con el demonio, a pesar de emplear la palabra Herebo. Así va a expresarse Ocasión, pormenorizando el género de intervención esperada de Necesidad: «Neçesidad, fiel executora / de qualquiera delicto que te ofrece / la pública ocasión o la secreta: / ya ves quán apremiadas y forçadas / del Herebo infernal auemos sido, / para venir a combatir la roca / del pecho encastillado de un christiano / que está rebelde y muestra que no teme / del niño y ciego dios la grande fuerça. / Es menester que tu le soliçites / y te le muestres siempre, a todas oras, / en el comer, y en el vestir, y en todas / las cosas que pensare o pretendiere. / Yo, por mi parte, de contino pienso / ponerme [le] delante y la melena / de mis pocos cabellos ofreçerle, / y detenerme un rato, porque pueda / asirme della, cosa poco usada / de mi ligera condición y presta»¹¹. Ahora bien, tal evocación física de Ocasión con su melena recuerda el emblema CXXI de Alciato, y más particularmente estos versos en la traducción de Bernardino Daza Pinciano: «Y porque a quien topare pueda asirme / Cabello dio delante a mi cabeza. / Y por si alguno permitiereirme / No pueda por detrás después tomarme, / Prendiéndome con mano cierta y firme, / Quiso de la cabeza despojarme / De los cabellos la parte postrera/ Y en público lugar manifestarme / Para que vista fuesse de qualquiera»¹². En cuanto a su auxiliar, Necesidad, su «hermana», también se propone domar al «indomable» Aurelio: «... Pero ves aquí viene el indomable; / aperçíbete, hermana, y derribemos / la vana presunción deste cristiano»¹³. Todo pasa como si tuviéramos que hacer con una suerte de sincretismo alegórico conflictivo, uniéndose las dos figuras paganas de Ocasión y Necesidad con el Demonio y los «infeles» musulmanes, en este caso la enamorada Zahara y su amiga Fátima, en contra de un cristiano debilitado y esclavo, Aurelio, pero de una firmeza y fidelidad ejemplares. Sin embargo, no para aquí la utilización de las figuras alegóricas, y Cervantes va a hacerlas dialogar con Aurelio, de modo simétrico, repetitivo, pero a la vez creando un efecto algo curioso y no desprovisto de cierto humor, como si se tratara de un «desdoblamiento» de la personalidad, evocando Aurelio los dos partidos contrarios que puede seguir, y pareciendo sucumbir por fin a la tentación, aunque se manifiesten indicios de resistencia. Así, cuando Necesidad vuelve a emplear la palabra de Aurelio, «miseria», éste no puede dejar de evocar su ruín estado, pero, cuando Ocasión pérfidamente le sugiere una manera de salir de apuros («Pues yo sé, si quisieres, que hallarías / ocasión de salir dese trabajo»), bien vemos que

¹⁰ *Ibid.*, p. 593a-593b.

¹¹ *Ibid.*, p. 597a.

¹² Alciato, *Emblemas*, edición preparada por Manuel Montero y Mario Soria, Editora Nacional, Madrid, 1975, p. 69.

¹³ B.A.E., t. CLVI, *op. cit.*, p. 597a.

no aceptará fácilmente Aurelio engañar a su ama mora y a su esposa Silvia: «Mas ¿quién podrá fingir lo que no quiere?»¹⁴. Los «pensamientos escondidos» del alma, como dice Cervantes, se expresan a través de tal debate y conflicto, pero si el espectador —o el lector— teme un rato el vencimiento de Aurelio, nos pueden confortar definitivamente palabras de esta clase, en contra del poder de Necesidad: «Mas no podrá torçer mi hidalga sangre / de lo que es justo y a sí misma debe»¹⁵. Tras otros argumentos, y otras resistencias de Aurelio, no estamos lejos de creer que al fin y al cabo no podrá rechazar más tiempo el deseo amoroso de su ama, y parecen triunfar ambas «hermanas», cuando sale a escena la enamorada Zahara y exclama Necesidad: «¡Obrando va tu fuerça, compañera!»¹⁶. En todo caso presencian la conversación de Aurelio con Zahara y se alegran del «cambio» ocurrido gracias a su acción. Y es verdad que nunca habló de la suerte Aurelio con Zahara, empezando por una alusión galante y prometedora: «Zahara : Aurelio, ¿solo estás? — Aurelio: ¡Y acompañado! — Zahara: ¿De quién? — Aurelio: De un amoroso pensamiento»¹⁷. Pero la satisfacción de las figuras alegóricas será muy corta, porque en la escena siguiente, cuando se encuentra solo Aurelio y soliloquia, ocurre un lance moral y entendemos que el cristiano vuelve a su entereza anterior y no se dejará más seducir por los enemigos de su fe: «Christiano soy, y e de vivir christiano; / y, aunque a términos tristes conducido, / dádivas o promesa, astuçia o arte, / ¡no harán que un punto de mi Dios me aparte!»¹⁸. Y no volverán más a perseguir a Aurelio dichas figuras, ya que fracasaron por completo, y con ellas la tentativa adúltera de Zahara, lo que deja intacta la fidelidad de la pareja Aurelio-Silvia.

En *La Numancia*, parece profundizarse e intensificarse el recurso a los personajes alegóricos, lo que no es de sorprender ya que se trata de una tragedia con fondo histórico, y también no de una sola pareja de cristianos, sino de todo un pueblo, de un héroe colectivo. Son seis los personajes alegóricos, y, por orden de aparición cronológica son los siguientes: España (acto I), Duero (acto II), Guerra (acto IV), Enfermedad (acto IV), Hambre (acto IV), y Fama (acto IV). Tras exponer el punto de vista de los romanos, con el general Cipión y sus soldados, tras presentarnos a los primeros numantinos como a embajadores, Cervantes hace aparecer a España, primer personaje alegórico a quien le toca encarnar los valores patrióticos y nacionales amenazados de modo mortal por un enemigo extranjero, un invasor potente y astuto. Además España es un personaje dotado de gran memoria histórica, que recuerda varias invasiones de su territorio, y aspira a la libertad y a la paz: «¿Será posible que contino sea / esclava de naciones extranjeras, / y que un pequeño tiempo yo no vea / de libertad tendidas mis banderas? (I, 369-372).

La alegórica España interviene después del fracaso de los embajadores

¹⁴ *Ibidem*, p. 598a.

¹⁵ *Ibidem*, *ibid*.

¹⁶ *Ibid.*, p. 599a.

¹⁷ *Ibid.*, p. 598b-599a.

¹⁸ *Ibid.*, p. 599b.

numantinos, contribuye a dar más relieve a la situación trágica de Numancia enfocándola en una serie de acontecimientos históricos infortunados para sus habitantes, como si fuera una ley inexorable del destino español. España y las demás figuras alegóricas de *La Numancia* desempeñan un papel semejante al del coro en la tragedia griega. La figura alegórica quejosa de España intensifica pues el aspecto patético de Numancia, viene a pedir ayuda y fuera del socorro de otra figura alegórica —el Duero— no parece creer mucho en la salvación de los numantinos cercados. España, desde la acotación («*Vánse, y sale España coronada con unas torres, y trae un castillo en la mano, que significa España*»)¹⁹, tiene la apariencia majestuosa de una Reina («*coronada*») y cierto aire bélico con las «torres» de su corona y «*un castillo en la mano*» (que además puede interpretarse como una suerte de metonimia, con el castillo alegórico que remite al reino de Castilla, a los Reyes Católicos, y a Isabel de Castilla en particular). Pero también por su profunda aflicción, y su manera de aludir a los nativos («... pues mis famosos hijos y valientes / andan entre sí mismos diferentes»)²⁰, se parece a una madre cualquiera desolada por la triste suerte de sus hijos, y el probable destino funesto de los numantinos. Por último, es una figura que simboliza a la Patria eterna, y en aquel momento su historia se identifica con la de los numantinos, a pesar de preexistir ya y de poder seguir existiendo, superviviendo tras el suicidio colectivo numantino.

A continuación interviene la segunda figura alegórica de *La Numancia* : el río Duero, y si la acotación no nos aclara mucho sobre la apariencia física del personaje, más importante será la precisión de que va acompañado de «tres muchachos» o sea riachuelos (el Orvión, el Minuesa, el Tera). Es pues el río Duero una figura masculina, paterna, que viene a completar el marco alegórico. Pero este «padre» es a la vez un «hijo», ya que así se dirige a España: «*Madre querida, España...*» (I, 441). El Duero aparece dotado de sensibilidad humana, o por mejor decirlo, de un sentimiento filial que es también una muestra de patriotismo. Además esta figura del Duero resulta muy importante por su dimensión profética, y en este sentido me parece en cierto modo más importante que España. España se queja, considera sobre todo el pasado histórico y se fija en el presente dramático y desesperado de Numancia, mientras que el Duero por una parte se muestra resignado ante lo que fue decidido por «las estrellas» (vv. 445-448), porque no se puede ir en contra de su destino, y por otra expresa con firmeza su creencia en un futuro glorioso: «Mas ya que el revolver del duro hado / ... / un consuelo le queda en este estado: / que no podrán las sombras del olvido / escurecer el sol de sus hazañas, / en toda edad tenidas por estrañas...» (I, vv. 457-464). Es un personaje alegórico más bien vuelto hacia lo futuro, detentor de un saber profético (heredado de Proteo) que le permite rebasar el trágico presente para dar un sentido positivo a la desdicha numantina. El Duero alegórico es la otra cara del patriotismo, o digamos más bien que encarna aquí una

¹⁹ Cito por la edición de R. Marrast, en Cátedra, *Letras Hispánicas*, Madrid, 1990, p. 52.

²⁰ *Ibid.*, vv. 375-376, p. 52.

faceta del nacionalismo español, la adhesión a un destino histórico hecho sin duda de periodos trágicos y dolorosos (como lo fue el cerco de Numancia) pero siempre dirigido hacia una meta gloriosa, un porvenir grandioso hecho de victorias y que llegará a simbolizar la potencia militar y política: «¡Qué envidia, qué temor, España amada, / te tendrán mil naciones extranjeras, / en quien tú teñirás tu aguda espada / y tenderás triunfando tus banderas!» (I, vv. 521-524).

En la jornada IV, reaparecen las figuras alegóricas con La Guerra, La Enfermedad y La Hambre. Ya desde la acotación que nos señala varios detalles que tocan a los atributos respectivos de cada alegoría, y que insiste en el color de dos máscaras²¹, con la salida a escena de dicha trilogía funesta, nos quedamos avisados de que el final inexorable y trágico de Numancia no va a tardar mucho. Además, estas tres figuras femeninas evocarán sin duda alguna otra trilogía muy conocida de los lectores cultos: las mitológicas Parcas, dueñas del destino humano, tres deidades de los Infiernos (Cloto, Láquesis, Atropos) llamadas «Moiras» por los griegos. Estudiemos ahora a cada una de ellas, aunque las tres desempeñen el mismo papel: son interesoras de una fuerza superior que domina a los hombres, y simbolizan la muerte de que no podrán escaparse los numantinos.

La Guerra es la figura principal del grupo, ya que califica ella misma a las otras dos de «ejecutoras / de mis terribles mandos y severos...» (vv. 1976-1977). En realidad, es ella misma una ejecutora: la de «los hados» (v. 1984), y parece lamentar su papel en el caso de Numancia subrayando su obligación de intervenir de modo decisivo a expensas de los numantinos y, consiguientemente, en provecho de los enemigos soldados romanos llamados «sagaces» (v. 1987). La Guerra es, pues, un personaje muy poderoso, pero no tanto como los hados de que depende jerárquicamente. Sobre todo, Cervantes nos presenta tal figura, sin embargo, como una fuerza implacable, capaz de destruirlo todo, incluso a los inocentes, y dotada de poderes proféticos — como el Duero. Parece consciente de su propia acción «cruel» en aquel momento dado, aunque no lo hubiera deseado, pero debe cumplir con su misión que es obedecer a fuerzas superiores a la suya, o sea a los hados. Es decir que ella misma se comporta como un soldado que obedece las órdenes y nada puede impedirle alcanzar su objetivo. Su profecía matiza en cierto modo su

²¹ En la edición de *El cerco de Numancia* por R. Marrast —que utiliza sobre todo la edición de Schevill y Bonilla, es decir prefiriendo el manuscrito (M) de la Biblioteca Nacional de Madrid (número 15000)— se puede leer: «... *La Enfermedad arrimada a una muleta, (...) con una máscara amarilla; y La Hambre saldrá con un desnudillo de muerte, y encima una ropa de bocacé amarilla, y una máscara descolorida*», p. 111. Pero en el manuscrito SR (*Sancho Rayón*), en las didascalias se notan algunas diferencias cromáticas: en (M), y es lo que leemos en la edición de Marrast, si la ropa de bocacé es negra, en SR, no se precisa que el Hambre tenga que usar una máscara «descolorida». Concluye Alfredo Hermenegildo en una leve diferencia de cromosemiótica entre los dos manuscritos, optando más SR por el amarillo, mientras que (M) «muestra una ligera predilección por lo negro o por la no definición cromática» (véase por más detalles su artículo interesantísimo: «La representación imaginada: estrategias textuales en la literatura dramática del siglo XVI (el caso de la *Numancia* de Cervantes)», en *Hommage à Robert Jammes*, II, *Anejos de Criticón*, 1, P.U.M., 1994, p. 531-543).

imagen de fuerza ciega, que va pronto a acabar con los numantinos injustamente cercados y condenados a muerte para salvar su honor: «Ellos [los romanos] serán un tiempo levantados, / y abatidos también estos hispanos. / Pero también vendrá en que yo me mude / y dañe al alto, y al pequeño ayude» (vv. 1988-1991). El verbo «mudar» alude a la inestabilidad de las cosas terrestres, a la relatividad histórica del destino no sólo de los individuos sino también de los pueblos. La «mudanza» es, como es consabido, una de aquellas palabras clave en el vocabulario de la mentalidad barroca, y aquí, lo más notable es que la emplee Cervantes de manera más bien positiva, favorable al nacionalismo español del siglo XVI, ya que se asocia a una suerte de revancha postergada sobre los mismos romanos del siglo II a. de C., revancha proyectada sobre el periodo histórico que va de los Reyes Católicos a Felipe II (es decir del siglo XV al XVI). En resumidas cuentas, si se consideran los versos 1988-1999, no se puede decir —paradójicamente— que La Guerra sea un personaje alegórico muy hostil a los «hispanos», a pesar de su papel decisivo en la victoria de Cipión.

La Enfermedad resulta una alegoría menos bien tratada por Cervantes, en la medida en que no es tan importante como La Guerra, se jacta de haber podido acabar por sí sola con los numantinos si no hubiera intervenido La Hambre de modo tremendamente eficiente. Parece lamentar, de modo poco simpático, que el destino de Numancia sea tan riguroso que finalmente su papel y el de La Hambre sea bastante limitado, por matarse a sí mismos los numantinos incitados por otros personajes alegóricos, El Furor y La Rabia (vv. 2016-2023). Por no existir en tal figura una dimensión profética tal como vimos en La Guerra, viene a ser La Enfermedad totalmente negativa, destructora, nihilista. Sin embargo, sirve para dar más relieve a la desesperación de los numantinos, es un testigo de su destino funesto, y funciona como el Coro de la tragedia griega, así como las demás alegorías de la tragedia.

La tercera alegoría (La Hambre) es tratada muy distintamente. Por una parte, se expresa más que La Enfermedad (40 versos contra 24), parece más «humana» por así decirlo, más «sensible» ante el fin trágico de los numantinos, y por otra si no formula profecías tan remotas como La Guerra, es capaz de adivinar el destino de Teógenes, pero sin gran mérito. Es, sobre todo, un personaje que sirve para poner de manifiesto el lamentable final de los numantinos, y es un testigo, lo mismo que Mario, el romano. Cuenta lo que pasa en Numancia con cierto lirismo, y hasta parece en estos versos sentir compasión por las víctimas. Por ejemplo, exclama: «¡oh hado insano!» (v. 2038), lo que es un juicio de valor, y tal actitud es algo sorprendente quizás si uno se acuerda de lo que ha dicho antes La Enfermedad, al notar por lo contrario la acción voluntaria y terrible de su amiga «fida» (vv. 2000-2003). En cuanto a su capacidad adivinatoria, existe en grado muy inferior a la de La Guerra, pero existe sin embargo. Es decir que anuncia a todos, al público —como en el Coro griego— lo que va a hacer Teógenes, la muerte que va a dar él mismo a sus dos hijos y a su mujer, así como su deseo final de morir: «Venid, veréis que en los amados cuellos...» (vv. 2056-2063). Pero —habilidad del dramaturgo Cervantes— La Hambre no nos avisa de qué manera va a morir Teógenes, sólo precisa: «buscando de morir un modo extraño...» (v. 2062). Así se refuerza el interés del lector —o espectador— que deseará

enterarse también de la manera usada por Teógenes para desaparecer, y habrá que esperar los versos 2148-2183 para entenderlo, y más exactamente todavía los versos 2285-2295 para quedarse entendido del todo con el testimonio del romano Mario.

Por último, aparece el último personaje alegórico: la Fama, y la acotación precisa: «*Suena una trompeta*»; Cervantes, pues, juega con los sonidos, el simbolismo de los sonidos e instrumentos de música, estableciendo una fuerte relación entre la Historia, la alegoría de la Fama y el final de su tragedia. Según la definición que nos da de la Fama Sebastián de Covarrubias: «Es fama todo aquello que de alguno se divulga, ora sea bueno ora malo; y así dezimos: Fulano es hombre de buena fama, o de mala fama. [...] Los antiguos pintaron la fama en forma de donzella, que va bolando por los aires con las alas tendidas y una trompeta con que va tañendo» (*Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, 1611). Ahora bien, Cervantes no podía dejar de utilizar el potente simbolismo de la Fama, puesto que se trata de acabar su drama con la exaltación de la resistencia heroica de Numancia. El significado universal de su intervención, ya lo vemos desde sus primeras palabras: «Vaya mi clara voz de gente en gente, / y en dulce y süavísimo sonido / llene las almas de un deseo ardiente / de eternizar un hecho tan subido» (vv. 2417-2420). La relaciona en seguida con la eternidad y la gloria, aunque no se pronuncie tal palabra al final (pero existe dicho valor de modo subyacente, en «triumfo» por ejemplo, y en el ambiente general). Entre los romanos la Fama era una diosa engendrada por la Tierra, era la «Voz pública». La Fama mitológica dio lugar a muchas referencias durante el Renacimiento, tanto escritas como representadas. En otra edición de *La Numancia*, la de Francisco Ynduráin, la acotación que precede a su aparición es algo distinta: «Entra la Fama, *bestida de blanco*, y diçe» (BAE, 656b). La representación clásica de la Fama es una donzella con alas de águila, sosteniendo dos clarines, y la vemos en ocasiones portar la palma del triunfo. Es una alegoría utilizada en los libros de emblemas como el de Gabriel Rollenhagen (1611) donde figura bajo forma femenina con alas de águila y un clarín mientras que la corona de la gloria la rodea sostenida por una mano celeste. Cervantes, pues, conocerá tal iconografía, tal dimensión mitológica antigua y simbólica de la Fama, y va a concluir su tragedia con su salida a escena. Que hable la Fama (universal) del valor de Numancia, que lo pregone «con lengua verdadera» (v. 2429) y que lo cante durante «mil siglos» (v. 2444) es la mejor manera de mostrar que dicha diosa venerada entre los romanos es imparcial y capaz de reconocer el mérito excepcional de los enemigos numantinos. Dicho de otro modo, la Fama no conoce patria, es un valor trascendente que sólo reconoce el ánimo donde quepa, y Cervantes la ha españolizado provisoriamente. Es una alegoría profética —como el Duero— que a pesar de la destrucción final de Numancia se refiere, por anticipación, al futuro grandioso de los españoles de los siglos XVI y XVII: «Indicio ha dado esta no vista hazaña / del valor que en los siglos venideros / tendrán los hijos de la fuerte España, / hijos de tales padres herederos» (vv. 2433-2436). La Fama va de siglo en siglo, «volando», y de nación en nación. Si fue romana, puede volverse numantina (con valor de «española»), y después goda como lo sugiere El Duero: «De remotas naciones venir veo / gentes que habitarán tu dulce seno / después que, como

quiere tu deseo, / habían a los romanos puesto freno: / godos serán, que con vistoso arreo, / dejarán de su fama el mundo lleno; / vendrán a recogerse en tus entrañas, / dando de nuevo vida a sus hazañas» (I, vv. 473-480). La Fama en los versos finales no es tan precisa como El Duero que afirma en tiempo futuro la revancha española sobre el enemigo romano, gracias a los godos futuros vencedores y vengadores de Numancia, nos dice Cervantes. De hecho, los visigodos se instalaron en Italia en 400 con Alaric que saqueó a Roma, luego en Galia y en España, quedándose en ésta de 415 a 711, fecha de la derrota del rey Rodrigo frente a los musulmanes.

No escasean las figuras alegóricas en *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, ya que puedo citar (saliendo a escena por orden cronológico): «una figura de demonio», «una figura de muerto» (o Espectro), el Horror, el Temor, la Sospecha, Curiosidad, la Desesperación, los Celos, Merlín, la diosa Venus, el dios Cupido, la Mala Fama, la Buena Fama, dos sátiros, un ángel. Sólo me fijaré en aspectos alegóricos propios de esta comedia, y en el ambiente ambiguo hecho de gravedad y de sorna a veces. Así veremos al Espectro —alegoría de la Muerte— dirigirse a Bernardo del Carpio, exhortándole a volver a su patria, vaticinándole la victoria sobre el «francés valiente». Tal figura se identifica como «De Merlín el espíritu encantado»²², y le dice que va frecuentando esos lugares hasta que «muchas y christianísimas vanderas» crucen por esos bosques, lo que le permitiría volver al infierno, «la negra región do el llanto dura»²³, un infierno muy poco cristiano, por lo visto. Encontramos de nuevo la función adivinatoria —como en *La Numancia*— que es sinónima de poderes sobrehumanos. Otro aspecto —que las didascalias ponen de relieve— es el acompañamiento musical que se da simultáneamente con la aparición de una figura: es lo que ocurre con el Temor, y «el dios Cupido». En efecto, se nos dice del Temor: «Suen dentro música triste [...] sale el Temor vestido como diré con una tunizela parda, ceñida con culebras», y Malgesí explicita el sentido de tal figura comentando de este modo predicativo: «Esta figura que ves / es el Temor sospechoso / que engendra ageno interés...»²⁴. Se repite este recurso varias veces, siguiendo los comentarios de Malgesí a las didascalias, y se notará cierta variedad plástica y cromática en los matices que permite limitar, en cierto modo, una posible impresión de monotonía mecánica por lo repetitivo. Así, se nos dirá: «Sale la Sospecha con una tunizela de varios colores»²⁵, mientras explica Malgesí: «Esta es la infame Sospecha, / de los zelos muy parientes, / toda de contrarios hecha...»²⁶. La «vana» Curiosidad se parece al mitológico Argo, «con cien ojos en la frente», y la Desesperación sale «con una soga a la garganta y una daga desembaynada en la mano». En cuanto a los Celos, la acotación no es parca en detalles cromáticos: «Suenan la música triste, y salen los Zelos como diré con una tunicela azul, pintada en ella sierpes y

²² En la edición ya citada de F. Ynduráin, Jornada Segunda, p. 73b.

²³ *Ibidem*, *ibid*.

²⁴ *Ibidem*, p. 89b.

²⁵ *Ibidem*, *ibid*.

²⁶ *Ibidem*, *ibid*.

lagartos, con una cabellera blanca, negra y azul»²⁷. A la evocación alegórica propiamente dicha se asocia la cromosemiótica del color azul, semiótica cuyo origen resulta algo enigmático²⁸. Además, en esta obra se realiza un contacto físico entre la alegoría de los Celos y el personaje humano de Reynaldos: «*Tocan los Zelos la mano a Reynaldos*», reza la acotación, mientras exclama Reynaldos: «¡Zelos, que se (me) abrasa el pecho / y se yela!...»²⁹. También recurre Cervantes a la escenografía de modo sintético asociando a la música un efecto de maquinaria y una aparición alegórica tratada burlonamente: «*Suena música de chirimías; sale la nube, y en ella el dios Cupido, vestido, y con alas, flecha y arco desarmado*»³⁰. El diálogo entre Venus y Amor será la ocasión de satirizar las costumbres del tiempo: «No valen en nuestros días / las antiguas bizarrías / de Heros ni de Leandros, / y valen dos Alexandros / más que dozientos Macías»³¹. Los pastores se burlan del niño dios: «Como con alas le vi, / entendí que era alcotán», y «Niñazo le llamo yo, / pues ya le apunta el bigote»³². Amor no quiere sacrificios, y va a decir la buena ventura a los pastores, mientras estos cantan para agradarle. Vemos a Roldán perseguir a Angélica, loco de amor, y otra vez se utiliza la maquinaria y la figura alegórica de manera antitética: «*pónese [Angélica] en la tramoya y desaparece, y a la buelta parece la Mala Fama vestida como diré, con una tunicela negra, una trompeta negra en la mano, y alas negras y cabellera negra*»³³. Cervantes hace alternar el discurso de la Mala Fama con el de la Buena Fama, y al «libro negro» donde se apuntan las torpezas de grandes hombres se opone el «libro de oro» con nombres famosos por sus acciones bélicas o su pluma, en todo caso hombres que se apartaron del «niño ciego». Buena Fama aparece «*vestida de blanco, con una corona en la cabeza, alas pintadas de varios colores, y una trompeta*»³⁴. Sin embargo, Roldán sigue con su locura amorosa, y resultan vanas las palabras de Buena Fama. Tampoco falta un efecto cómico, incluso burlesco, con este juego escenográfico: «... y parece en ella [la tramoya] Angélica, y Roldán echándose a los pies della; al punto que se inclina se vuelve la tramoya, y parece uno de los sátiros, y hállase Roldán abrazado con sus pies»³⁵. A lo burlesco de la situación se añade la mofa con la mención realista de los malos olores, al asombrarse Roldán: «¿Qué milagros son éstos, Dios inmenso? / ...Coge, amada enemiga, el fruto y censo / que estos labios te dan, y por trofeo / ponga amor en su templo que un Orlando / está tus bellas plantas adorando. / De ámbar pensé, mas no es

²⁷ *Ibidem*, *ibid.*

²⁸ Ya me interesé en dicho origen del color azul de los celos en mi tesis doctoral (inédita): *Connaissances et croyances au Siècle d'Or d'après l'oeuvre théâtrale de Lope de Vega*, vol. III, 1.5.4. «Symbolique des couleurs et superstitions», Université de Paris X, 1987, p. 1261-1264 (existe una reproducción en facsímil por el A.N.R.T. de la Universidad de Lille III).

²⁹ Ed. de F. Ynduráin, *op. cit.*, p. 90a.

³⁰ *Ibidem*, p. 91a.

³¹ *Ibidem*, p. 92a.

³² *Ibidem*, p. 92b.

³³ *Ibidem*, p. 95b.

³⁴ *Ibidem*, p. 97b.

³⁵ *Ibidem*, Jornada Tercera, p. 107a.

sino de azufre / el olor que despiden estas plantas. / ¿Adónde tanto engaño, amor, se sufre...?»³⁶. Por último, un ángel aparece «en una nube volante», y se dirige a Carlomagno, relatándole lo que se decidió «allá en las aulas del alcaçar santo», profetizándole la victoria de «la gente agarena y africana» sobre los cristianos, pero también la ayuda de «la poderosa mano», lo que le permitirá al fin y al cabo infundir miedo a los moros españoles y a los africanos.

En *El rufián dichoso* también habrá la intervención de un ángel precedido por chirimías y que pronuncia palabras edificantes, y, de modo más original, dos figuras alegóricas así descritas: «*Salen dos figuras vestidas bizarramente, cada una con su tarjeta en el brazo: en la una viene escrito «Curiosidad»; en la otra, «Comedia»*»³⁷. En la segunda jornada se entabla, pues, un diálogo cuyo asunto es la evolución del teatro, lo que lleva a Canavaggio a creer que hubo de redactarse después de 1600. La figura alegórica llamada «Comedia» justifica dicha evolución, es decir apartamiento de las normas clásicas, enfocándola por lo visto como un progreso, una mayor perfección: «Los tiempos mudan las cosas / y perfeccionan las artes, / y añadir a lo inventado / no es dificultad notable. / Buena fuy passados tiempos, / y en éstos, si los mirares, / no soy mala...»³⁸. Pero —otro rasgo de la «ambigüedad» cervantina— pocos versos más lejos se desprende cierto matiz crítico al hacer hincapié en lo que pudiera ser una falta de unidad, una dispersión culpable: «... Ya represento mil cosas, / no en relación, como de antes, / sino en hecho, y assí es fuerça / que aya de mudar lugares; / que como acontecen ellas / en muy diferentes partes, / voyme allí donde acontecen, / disculpa del disparate. / Ya la comedia es un mapa / donde no un dedo distante / verás a Londres y a Roma, / a Valladolid y a Gante...»³⁹. Habrá otras figuras alegóricas, como en los autos sacramentales y las comedias de santos: demonios que vienen a tentar a Fray Christoual de la Cruz y Fray Antonio⁴⁰, «seis con sus máscaras, vestidos como ninfas lascivamente»⁴¹, Saquiel, Lucifer, y tres almas. Lo que me parece más notable es a la vez la utilización —tal como lo dejan entender las didascalias— de las máscaras con gritos y sonajas, y danzas lascivas, las precisiones burlonas («*Vánse los demonios gritando*», «*Vase el demonio bramando*») que cada vez ponen de relieve la derrota de las fuerzas infernales, y la reiteración de la conformidad de cuanto se representa con la «verdad» hagiográfica (sin duda por precaución con la censura) «... *Todo esto desta máscara y visión fue verdad, que assí lo cuenta la historia del santo*», «... *Todo esto fue assí, que no es visión supuesta, apócrifa ni mentirosa*»⁴². Existe cierta abundancia de precisiones en las didascalias, y, por ejemplo, nos enteramos de que Lucifer tiene que salir «*con corona y cetro, el más galán demonio y bien vestido que se pueda, y Saquiel y Visiel,*

³⁶ *Ibidem, ibid.*

³⁷ Ed. F. Ynduráin, *op. cit.*, Segunda Jornada, p. 211a.

³⁸ *Ibidem*, p. 211b.

³⁹ *Ibidem*, p. 211b-212a.

⁴⁰ *Ibidem*, II, p. 220a-221a.

⁴¹ *Ibidem*, p. 220b.

⁴² *Ibidem, ibid.*

como quisieren, de demonios feos»⁴³, mientras que las almas que salen al final de la comedia están «vestidas con tunicelas de tafetán blanco, velos sobre los rostros, y velas encendidas»⁴⁴.

Cervantes manejó con cierta habilidad, variedad y flexibilidad las figuras alegóricas en su teatro, a la vez prosiguiendo a su modo la tradición del Coro griego en las tragedias clásicas (como en *La Numancia*), e inventando quizás usos nuevos, como la posibilidad de un contacto físico entre una alegoría y un personaje humano (los Celos y Roldán en *La casa de los celos*). Además, parece adivinarse cierta evolución en el tratamiento de las figuras alegóricas en el sentido de una mayor intensidad psicológica y de una escenificación mayor, ya que vemos de modo plástico la ilustración de un conflicto interior y sus varios matices, contribuyendo el conjunto (con el artificio de los sonidos, máscaras, gritos, bailes y cantos) a crear más verosimilitud, dinamismo, estímulo de la imaginación e interés de parte del público. Al fin y al cabo, la figura alegórica es, sobre todo, una representación pragmática de valores morales eternos, y el teatro cervantino un terreno de experimentación no desprovisto de logros técnicos y psicológicos.

⁴³ *Ibidem*, Jornada Tercera, p. 235b.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 237a. Las almas son anónimas, llamándose 1, 2, y 3, y pronuncian el elogio fúnebre de Fray Cristóbal de la Cruz.

**«DE QUE TODO SEA COMEDIA, / Y NO TRAGEDIA,
ME ALEGRO»: LA ESCRILECTURA TEATRAL DE
CERVANTES EN *LA ENTRETENIDA***

Carlos Brito Díaz
Universidad de La Laguna

Soy por quien *La confusa*, nada fea,
pareció en los teatros admirable,
(si esto a su fama es justo se le crea).
Yo, con estilo en parte razonable,
he compuesto comedias, que en su tiempo
tuvieron de lo grave y de lo afable.

Viaje del Parnaso (1614), IV, fol. 28r.

La mano que escribió el *Quijote* no podía corresponder, por justicia literaria, al menester de un mal dramaturgo y de un peor poeta. Una de sus comedias, *La entretenida*, demuestra curiosamente el atinado oficio cervantino en ambos géneros, fortuna que ni la asamblea de sus críticos ni el senado de sus lectores le han reconocido. La irregular escritura de sus comedias ha distanciado tanto a los lectores actuales como a los de su tiempo, seducidos por la «monarquía cómica del gran Lope de Vega», como reconoció el mismo Cervantes en el célebre y citadísimo Prólogo a sus *Comedias y Entremeses*. Frialdad e indiferencia compartida también por los autores de las compañías teatrales en boga, a quienes indirectamente les debemos, por una parte, la resolución del escritor de darlas a la imprenta, preservándolas, al mismo tiempo, de las adulteraciones de la vida de la farándula¹, y, por otra, su feliz conservación hasta la actualidad². Si hacemos caso a las declaraciones del

¹ R. del Arco, «Cervantes y la farándula», *BRAE*, XXXI (1951), págs. 311-330, espiga entre sus obras dramáticas un manojo de citas que dan noticia de la afición, conocimiento y pareceres de Cervantes sobre el espectáculo del teatro en su tiempo. C. B. Johnson, «El arte viejo de hacer teatro: Lope de Rueda, Lope de Vega y Cervantes», *Cuadernos de Filología. Literaturas: análisis*, III, 1-2 (1981), págs. 247-259, anota el aprendizaje de Cervantes en la técnica de Rueda y de los maestros anteriores (Torres Naharro), que preferían respetar el *arte* y construir los edificios de ilusión «por magia puramente verbal», eludiendo «la maquinaria escénica y [los] efectos audiovisuales», propios de la *comedia nueva*.

² «En esta sazón me dijo un librero que él me las comprara si un autor de título no le hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso nada. [...] Torné a pasar los ojos por mis comedias y por algunos entremeses míos que con ellas estaban arrinconados, y vi

propio Cervantes, no fueron las ocho comedias impresas en 1615 las únicas que escribió: el breve inventario de títulos de la *Adjunta al Parnaso*³, a pesar de las equivalencias sostenidas por algunos críticos entre éstas y las de la edición madrileña posterior, nos retratan a un dramaturgo orgulloso y resentido que, negado el favor de la escena, hace profesión de las ventajas de la letra impresa: «... pero yo pienso darlas a la estampa, para que se vea de espacio lo que pasa apriesa, y se disimula, o no se entiende cuando las representan» (*ibidem*). A pesar del estigma del desencanto, que condicionó su visión tanto de la teoría como de la *praxis* dramática, Cervantes no claudicó del todo ante el fulminante éxito de la *comedia nueva*, hegemonía que él mismo reconoce tras un período de inactividad literaria («Tuve otras cosas en que ocuparme, dejé la pluma y las comedias...»): *La entretenida* es un ejercicio de sutilezas y ambigüedades en lucha, resultante del tenso equilibrio entre la rebeldía insobornable y el incondicional acatamiento del escritor ante el modelo lopesco. De ahí que, en el juego paradójico del cinismo, intervienen conjuntamente la parodia y el homenaje⁴. Cervantes pareció encontrar en la técnica de la *inversión burlesca* una actitud de simulado reconocimiento al molde de la comedia de capa y espada al uso y, simultáneamente, una velada independencia que acallaba las voces interiores de su dolorida conciencia dramática. Sin ceder ideológicamente, consentía en la adopción de situaciones, tramas, prototipos, efectos y esquemas de la comedia de enredo sin identificarse con ellos, pero sin desviarse tampoco de sus convencionales características: la *verdad* de su sátira sitúa a la comedia de *La entretenida* en un período de plena madurez cuando Cervantes, advertidas las deficiencias e impropiedades del canon lopesco, decide «desnudar» la retórica en que se cimentaba la dramaturgia del *Arte nuevo*: la originalidad cervantina estriba no en el propósito degradador, sino dónde se sitúa el procedimiento de desvirtuación, a saber, en el género mismo que se envilece (como sucede en el

no ser tan malas ni tan malos que no mereciesen salir de las tinieblas del ingenio de aquel autor a la luz de otros autores menos escrupulosos y más entendidos. Aburríme y vendíselas al tal librero, que las ha puesto en la estampa como aquí te las ofrece; él me las pagó razonablemente; yo cogí mi dinero con suavidad, sin tener cuenta con dimes ni diretes de recitantes» (M. de Cervantes, «Prólogo al lector» de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* [Madrid, 1615]; citamos por F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas [eds.], Cervantes, *Teatro completo*, Barcelona, Planeta, 1987, pág. 12. Salvo indicación en contra, el resto de las citas procederán de esta edición, limitándonos a consignar al final del texto la jornada y la página correspondiente).

³ «Y V. M., señor Cervantes, dijo él, ¿ha sido aficionado a la Carátula? ¿Ha compuesto alguna comedia? Sí, dije yo, muchas, y a no ser más, me parecieran dignas de alabanza, como lo fueron *Los tratos de Argel*, *La Numancia*, *La gran Turquesca*, *La Batalla Naval*, *La Jerusalem*, *La Amaranta*, o la del Mayo, *El Bosque amoroso*, *La Única*, y *La bizarra Arsinda*, y otras muchas de que no me acuerdo» (M. Cervantes, *Viaje del Parnaso* [Madrid, 1614], facsímil de la primera edición, Madrid, 1980 [«Colección Cervantina», 1], cap. VIII, fol. 73v.).

⁴ Vid. Fco. J. López Alfonso, «*La entretenida*, parodia y teatralidad», *Anales Cervantinos*, XXIV (1986), págs. 193-205, anota: «La parodia de una obra no es solamente una técnica cómica. Constituye un juego de comparaciones y comentarios con la obra parodiada y en la tradición. Constituye, pues, un metadiscurso crítico de la obra original. A veces, y creemos que este es el caso, reescribe y transforma la dramaturgia y la ideología de la obra parodiada» (pág. 193).

⁵ Vid. S. Zimic, «*La entretenida*», *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992, pág.

Quijote); el metadiscurso crítico es, a su vez, una nueva comedia formulada a la luz de la *comedia nueva*. En *La entretenida*, además, también se cuestiona la validez del propio proceso de ridiculización paródica, al extremar los umbrales de la teatralidad hasta la *desrealización*:

[...] la parodia consiste, en gran parte, en destacar que los personajes de *La entretenida* emulan o quieren emular a los de las comedias al uso, pero que las situaciones concretas de su vida revelan lo irrelevante, inapropiado, absurdo y, en suma, ridículo de tal intento. Sin embargo, el rasgo paródico más ingenioso se aprecia en el hecho de que estos emuladores quedan atrapados en sus mismas pretensiones, al percatarse de que la imitación que se han propuesto les exige también esfuerzos y sacrificios, de los que ellos son incapaces o están nada deseosos de cumplir.⁵

La pretensión de Cervantes no se ceñía tan sólo a una reducción degenerada de la comedia de enredo, pues al proponer la crítica de la crítica, al enjuiciar la perspectiva de debate misma, perseguía más altos afanes: la *galería* de estériles tipificaciones que la *comedia nueva* amparaba representaban, para la insatisfecha conciencia cervantina, un ejercicio doloroso de *inautenticidad* dramática (y vital). Cobra importancia en *La entretenida* la exposición desquiciada de los linajes de la apariencia, tanto genérica (mediante la inversión del eje motriz de la intriga, el engaño, en virtud de la parodia —*engaño* del engaño—), como estructural (a través de sus expresiones internas: el equívoco, la impostura y la doblez⁶). El ilusionismo que crea la mentira se precipita no sólo por la identidad de los personajes, sino a causa de la ideología dramática que Cervantes tiene de éstos y por la conflictiva relación que mantienen con sus homólogos en el modelo lopeco: ya se han advertido prolijamente⁷ las geniales *variaciones* de identidad y comportamiento que exhiben los individuos de *La entretenida* frente al modelo original que les sirve de referencia. En el universo dramático cervantino, los criados ocupan la intriga principal y están mejor dotados psicológicamente que sus amos; la línea argumental prioritaria está formulada *in nuce* en el entremés de la Jornada III (*comedia* de la comedia) y su centro de atención aborda una «cuestión de amor y queja de las fregonas»⁸, adonde desembocan las dos *actitudes* de la comedia: la cómica u horizontal (el universo dramático de *La entretenida*) y la paródica o vertical (la *lectura* cervantina de la obra). Dice J. Canavaggio:

En consecuencia, la comicidad de *La entretenida* viene a desplegarse entre dos reg-

257.

⁶ Como apuntan F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, ed. cit., pág. 543.

⁷ S. Zimic, «Cervantes frente a Lope y a la comedia nueva (Observaciones sobre *La entretenida*)», *Anales Cervantinos*, XV (1976), págs. 19-119, realiza un ilustradísimo análisis de la comedia y un cotejo de los dos mundos en acción dramática: el de los amos y el de los criados, siempre con atención a las *desviaciones* del esquema de la *comedia nueva*. A él nos remitiremos.

⁸ J. Casaldueño estudió las fuentes literarias (Boccaccio) de la anécdota argumental que vincula la disputa amorosa de la fregona Cristina con el lacayo Ocaña, el paje Quiñones y el criado Torrente, nudo temático del entremés que amplía la comedia, en detrimento de la acción noble de los galanes y damas (Don Antonio→Marcela Osorio←Don Ambrosio; Cardenio→Marcela Almendárez←Don Silvestre), en clara ruptura de la asociación *natural* que la pareja amo/criado mantenía en las obras de Lope: «Parodia de una cuestión de amor y queja de las fregonas»,

istros simultáneos: un registro paródico, del que participa, de una u otra forma, la totalidad de las figuras de la comedia; y un registro más propiamente cómico, el de los enredos de Cristina y sus pretendientes, vinculado con el primero mediante una parodia de la «questionne d'amore» boccacciana, pero caracterizado por una tonalidad de tipo entremesil.⁹

Ocorre que, además, Cervantes *lee* su propia comedia a la luz del entremés inserto en ella, técnica que Cervantes volverá a aplicar en el *Persiles* con la comedia *interna* que se va escribiendo sobre los trabajos de los peregrinos y con el libro de aforismos que éstos sintetizan, aunque en la obra teatral no se concibe con la finalidad mnemónica que A. Egido apuntó para la novela bizantina¹⁰. El procedimiento de inclusión, como en caja china, de una escritura en otra escritura es el mismo para *La entretenida* y para *Los trabajos*, pero en la comedia el efecto de dislocación de planos es mucho más agresivo y entraña una secuela de discursos encontrados donde se superponen no sólo Cervantes y sus personajes, el *autor* y los *representantes* del entremés, el público de la comedia y el *auditorio* del entremés, sino además el escritor y el *lector adyacente* que, por boca de sus seres dramáticos, *comenta, anota y matiza* la *composición* teatral del entremés, la *escritura* de la propia palabra dramática. Escritor que se *lee*, lector que se *escribe*: *escrilector*¹¹. Sobre ello volveremos más tarde.

La estructura de la comedia también se somete a dos niveles de construcción: «el primero responde a la reflexión teórico-práctica del autor sobre la verosimilitud teatral; el segundo, al modo de plantear la temática amorosa, propio de las comedias de capa y espada del momento», en palabras de A. Bernat y P. Trapero¹². La falsa identidad de los personajes se presenta en

Estudios sobre el teatro español, Madrid, Gredos, 1962, págs. 73-81.

⁹ «Las figuras del donaire en las comedias de Cervantes», *Actes du 3^{er} Colloque du Groupe d'Etudes sur le Theatre Espagnol*, Toulouse, 1980, pág. 59. Un nutrido inventario de tipos populares recoge J. J. Gouzy, «L'élément populaire dans le théâtre de Cervantès», *Revue d'Esthétique*, X (1957), págs. 269-295 y 407-434, que aproximan el teatro cervantino a la línea de Torres Naharro.

¹⁰ Véase su trabajo «La memoria y el arte narrativo en el *Persiles*», *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre «La Galatea», «El Quijote» y «El Persiles»*, Barcelona, PPU, 1994, pág. 298 y sigs., y nuestras notas, «*Porque lo pide así la pintura*: la escritura peregrina en el lienzo del *Persiles*», *Cervantes*, 17 (1997), pág. 157 y sigs.

¹¹ Tomo el término y su aplicación de G. Díaz-Migoyo, «Escreitura amorosa de la novela (Las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega)», *Quimera*, VII-VIII, 21-22 (1982), págs. 54-56. El término hace referencia en Lope al desdoblamiento del autor en un escritor y en un *comentarista* o *anotador simultáneo* de su propia escritura, que *lee* el relato como si no fuera suyo: «el escritor como creador del lector de sí mismo, como escrilector, pues...» (pág. 56). La suspensión de la narración y la intromisión del *comentarista* se produce en las *novelas* lopescas merced, en buena manera, a la manipulación de la digresión: sobre este punto véanse los trabajos de M^a del C. Hernández Valcárcel, «El arte de la digresión y la voz del narrador en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Anales de la Universidad de Murcia*, XXXVII, 4 (1978), págs. 263-281; G. Sobejano, «La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar», *Estudios ofrecidos a E. Alarcos Llorach*, II, Universidad de Oviedo, 1978, págs. 469-494, y A. G. Loureiro, «La aventura de la escritura en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Hispanic Journal*, VI, 2 (1985),

una doble descaracterización: por un lado, la que descubre, bajo la pintura de la afectación, el palimpsesto de una individualidad nada consonante con los gestos y las acciones externas (la coquetería y la suficiencia de Cristina —*burladora burlada*¹³— se deshacen en su mendicidad amorosa final ante cada uno de sus pretendientes; el encendido idealismo de Don Antonio se hace trizas en su cobarde renuncia en pro de la honra [«... ya el honor titubea de Marcela»], tan retórica como su hueco sentimentalismo; Cardenio es claro ejemplo de la impiedad cervantina: su auténtico disfraz no es el que simula la identidad del «indiano» Don Silvestre, sino el del hombre que, falto de ingenio para lograr a su amada y carente de soltura intelectual, usurpa la condición de un estudiante; la fidelidad de Muñoz por sus amos se desvanece al instigar él mismo el travestismo de Cardenio en D. Silvestre; pero también al contrario: despreciado por su condición de lacayo, Ocaña exhibe una *dignidad social*, tan desconcertante como descabellada, al rechazar a Cristina por un prejuicio de «clase»; Torrente, dotado de la habilidad organizativa y de la destreza necesaria para las argucias [«tengo sutil el ingenio, / y en dar consejos soy sacre»] que faltan en su recesivo amo, transforma su complicidad inicial en una gestión exclusiva de la empresa amorosa y, según J. Canavaggio, «acaba por representar conjuntamente el sentido de la aventura del galán lopesco y el sentido de la realidad de su servidor»¹⁴; o el paje Quiñones, relegado a la insignificancia de un oscuro sirviente, adquiere cierta grandeza humana y ve compensados sus celos cuando tiene el coraje de desdeñar a Cristina, que le proporciona suficientes «razones de no ajustarse a su intento»). Por otra parte, Cervantes *descubre*, en espejo deformador, el revés («renversement des valeurs admises»¹⁵) de una nómina de *personae dramatis* que se hallan en las antípodas de la tipología lopesca: la permutación de rasgos, actitudes y convenciones del mundo galante con los del mundo plebeyo difuminan las fronteras de los estereotipos amo←criado, galán↔dama o criado↔criada, aunque Cervantes no se limita, para obrar la ruptura de la verticalidad u horizontalidad en las relaciones sociales, a la mera aplicación del cómodo efecto transgresor de la sátira paródica. Al mimetizar todos los modelos y estructuras de la *comedia nueva* para emplearlos con generosa fidelidad en *La entretenida*, el escritor desnuda la *impropiedad* del género de forma inmanente, desde su propia naturaleza de *paradigma*, al escribir una comedia de enredo de la comedia de enredo: la circularidad del juicio metagenérico obrará, en el discurso teatral que *lee* o *comenta* otro discurso teatral homólogo, una mayor eficacia crítica y estilística. Ha habido consenso crítico en apuntar que la comedia persigue (y cumple) la *reproducción* de las estrategias dramáticas de

págs. 123-136.

¹² A. Bernat Vistarini y P. Trapero Llobera, «Nuevas aportaciones a la relación Cervantes-Lope: la estructura de *La entretenida*», *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* [Alcalá de Henares, 12-16 de noviembre de 1990], Madrid, Anthropos, 1993, pág. 562.

¹³ Característica del género entremesil: J. L. Flecniakoska, «Quelques propos sur *La comedia famosa de La entretenida*», *Anales Cervantinos*, XI (1972), pág. 25.

¹⁴ «Las figuras del donaire...», art. cit., pág. 58.

Lope, emulación que va acompañada de un análisis donde implícitamente se formulan algunos principios del arte dramático cervantino: como sentencia B. W. Wardropper, «la clave del problema se encuentra sin duda en la interpretación que se quiera dar a las ambigüedades de *La entretenida*»¹⁶. En este sentido, la elaboración metaliteraria de los arquetipos sociales del modelo teatral del Fénix da la pista de la dirección y del método que toma la *lectura* cervantina de la *comedia nueva*. Por su filiación celestinesca, los criados invaden el espacio dramático hasta desplazar a los galanes y damas en interés humano y escénico: los alambicados caballeros y doncellas padecen similar neutralización psicológica y parejo estancamiento amoroso —reflejo del vital— que sus congéneres lopescos (Don Antonio y Cardenio aman, de principio a fin, con la misma intensidad inflada, con la misma afectación vacía y con la misma mueca de apasionamiento de los individuos que son literatura de sí mismos, sin perspectiva de *evolución* alguna: Cervantes pone en sus bocas tres de los seis sonetos de la obra¹⁷, descaracterizados por la prolijidad mitológica —el primero— y por la alienación literaria —los otros—). Con el hurto que Cervantes hace de textos propios en el primer soneto de Don Antonio, no sólo sugiere la sumisión enajenada del galán al lenguaje de la *comedia nueva*, sino que ahora el *comentarista* se escinde del escritor y *anota* la corridísima costumbre de reciclar textos líricos para el teatro y la impropiedad que la cita *desplazada* de contexto origina para la *espontaneidad* amorosa: en boca del atildado Don Antonio, el dramaturgo Cervantes está *leyendo* al poeta Cervantes, con la mirada externa de quien espiga versos exquisitos de otro ingenio y los esparce hasta el ridículo de su inadecuación risible de «apasionado memorilla»: el abismo de la objetividad ha conducido al autor a la creación de un *lector* de sí mismo, de un *anotador* de sus versos como si éstos fueran ajenos. El verdadero Don Silvestre sólo comparece para descubrir la impostura de Cardenio, pues, negada la dispensa papal, desiste de sus empeños y, con su insólita renuncia, se instala en la categoría opuesta del galán perseverante de la *comedia nueva*:

Yo, aunque primo verdadero,
ni quedarme en casa quiero,
ni poner en ella el pie:
que la honra de mi prima

¹⁵ J. L. Flecniakoska, «Quelques propos...», art. cit., pág. 31.

¹⁶ B. W. Wardropper, «Comedias», en J. B. Avallé-Arce y E. C. Riley (eds.), *Suma Cervantina*, Londres, Tamesis Books, 1973, pág. 157.

¹⁷ Sobre el polémico empleo de esta forma del soliloquio dramático, véanse S. Zimic, «Cervantes frente a Lope...», art. cit., págs. 60-62 (para los criados) y págs. 70-72 y 97 (para los galanes), y J. B. Avallé-Arce, «On *La entretenida* of Cervantes», *Modern Language Notes*, LXXIV (1959), págs. 418-421, donde demuestra que el primer soneto de Don Antonio es una reelaboración de dos octavas reales de *La Galatea*. Cervantes dilapida la convención dramática expuesta en el *Arte nuevo* sobre el uso de esta estrofa para el monólogo con las variedades del soneto de cabo roto (burlesca) de Ocaña (Jornada II), del soneto en *rifacimenti* propio («¡Ay dura, ay importuna, ay triste ausencia!», de Don Antonio en la Jornada I, tomado de su novela pastoril, según se ha dicho) o del soneto fragmentado de Torrente (Jornada II), en clave paródica de la tópica petrarquista y que antecede al tono festivo de las composiciones del «cancionero» a Juana

ha de ir contino adelante,
sin que haya otro estudiante
que la asombre o que la oprima. (III, 2993-2999)

Otro tanto sucede con las damas: Marcela Almendárez, que vive perturbada por una sospechosa amenaza de incesto fraternal, es víctima de la ausencia de amor de dos hombres (Cardenio, por excesiva prudencia rayana en la inacción [«Mi primo es tan regalado, / que ya de lo honesto pasa», se queja la dama], y Don Silvestre, por razón de parentesco, aunque la sorna cervantina pone en sus palabras de despedida el prejuicio del caballero hacia la dama *galanteada* por otro), de modo que, por omisión o por inconstancia, los pretendientes se retiran y la doncella queda desamparada en la cruel ironía (antilopesca) de su «entereza» solitaria; si ésta no *oficia* de dama, la otra Marcela (Osorio), ausente en la comedia, sí obtiene, en hiriente sarcasmo cervantino, la realización personal del matrimonio, el cual (nueva travesura del autor) acontece fuera de escena, negando al espectador la visión de la felicidad conyugal predicada por la *comedia nueva*. Frente a caballeros y damas, Cervantes explota la humanidad de los individuos inferiores que se desplazan desde la *figura* hacia el *carácter*, según E. Asensio¹⁸, ganando en autonomía psicológica y perdiendo en convencionalidad dramática. Justamente por ello no existe en la comedia ningún criado que pueda identificarse con el arquetipo del *gracioso*, ni los sirvientes actúan en evolución *especular* de sus amos, cuya disociación moral ya fue comentada. La dignificación del humilde en contraste con la «inanidad de los galanes y damas» conduce a la obra mucho más allá de la estrategia paródica: la inversión de los valores afecta a la naturaleza genérica de la misma, porque *La entretenida*, anegadas las dos terceras partes de su escena por el mundo vulgar, se desplaza del tono de la comedia al del entremés tal como lo concibió Cervantes, a saber, concediendo a los personajes inferiores una personalidad multifacética y compleja. La comicidad contrapuntística de la comedia está más ligada a la falsificación de la vida ostentada, en su esencial deficiencia humana, por amos y dueñas, que a la trivialidad nada secundaria de pajes, lacayos, criadas, capigorriones y gentes de servicio. Anota S. Zimic:

Todo el modo de ser y toda la actuación de los personajes humildes de *La entretenida* tienen una función correctiva fundamental, explícita e implícita, respecto a los personajes congéneres de la Comedia nueva, es decir, se integran al propósito paródico de toda la obra.¹⁹

A pesar de ello, Cervantes extrema la oposición de ambos registros

en las *Rimas humanas y divinas del licenciado de Tomé de Burguillos* (1634).

¹⁸ «Pinta no entes de una pieza —lo que llamo *figuras*—, sino seres con una sombra de complejidad, con una alternancia de sentimientos que con intención moderna tendríamos la tentación de llamar *caracteres*. Muchos cervantistas, extremando la nota, han ponderado la «profundidad psicológica», la «verdad de los caracteres». No les falta disculpa, pues dentro de la comicidad somera por fuerza de las breves piezas, las suyas insinúan personas más complicadas, presentan gérmenes de caracterización, atisbos humorísticos, matices de carcajada y de sonrisa» (*Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1965, págs. 101-102).

(el de la *comedia nueva* y el de su propia obra) hasta la suplantación de *caracteres* por *tipos* (antigalanes y antidamas reducidos a la insignificancia *cómica* de la neutralización caracteriológica del entremés) y la de *figuras* por *caracteres* (antigraciosos ennoblecidos a la condición de «un genuino ser humano, lúcidamente consciente de las circunstancias de su vida y afanoso de afirmar su existencia frente al mundo»²⁰). La conversión de la comedia en entremés se confirma con la *piececilla representada* en ella, que reproduce, en pintura microcósmica, «esa misma rivalidad de Ocaña y Torrente, que ya existe en la realidad, o si se quiere, en la comedia»²¹. La renovación que plantea Cervantes para el teatro congenia con la trasposición *artística* de la *realidad* amplia y honda de sentimientos, emociones y gestos de la vida fascinante de hombres y mujeres humildes, pero palpitantes en su autenticidad, y no a través de la teatralización del universo quimérico y unidimensional, disfrazado por el idealismo estético de la *comedia nueva*, de seres (títeres) constreñidos a la mecanicidad de la fórmula sociodramática.

En lo que respecta al nudo amoroso, los accidentes de la trama están tomados no como desarrollos argumentales, sino en tanto proyecciones transparentes de una casuística que se desvanece en su propia inconsistencia: todos los amantes fracasan, plebeyos y galanes, no por mor de un obstáculo insalvable (ni siquiera Marcela Osorio, recluida por su padre en un convento, que otorga su promesa de matrimonio en la cédula presentada por Don Ambrosio), ni por efecto de la disputa entre rivales (porque, o bien claudican como Don Antonio y Quiñones, o bien se frustran por impericia como Cardenio, o bien rechazan por orgullo como Ocaña), sino por la disolución negligente del enredo, por la inutilidad de toda «industria» en el amor, que condena a los personajes a la soledad absurda y ridícula de unos seres diezmados por un sentimiento (y un concepto del sentimiento) artificioso y estéril. Dos notas del sarcasmo cervantino: el único amor realizable, entre Don Silvestre y la «ausente» Marcela, no se representa al espectador, y Dorotea, que asume su doliente orfandad amorosa, se lamenta de su entereza en unas declaraciones que destierran el pudor pacato de la mujer lopesca:

Yo soy sola sin ventura.
Es tan corto el hado mío,
que no ha alcanzado mi brío
lo que impide la hermosura.
Nunca he sido requebrada,
ni sé amor a lo que sabe;
mas esto y mucho más cabe
en la ventura quebrada. (III, 3056-3063)

A pesar de que la estimación de *La entretenida* ha descansado en su *lectura* paródica, la agudeza experimental cervantina alcanza en el entremés de la Jornada III ²² un virtuosismo técnico tal, que excede, en plenitud de juego

¹⁹ «*La entretenida*», *El teatro de Cervantes*, cit., pág. 240.

²⁰ *Ibidem*.

dramático autor↔personaje↔público, a *Los baños de Argel*, a *Pedro de Urdemalas*, al retablo de Maese Pedro en el *Quijote* (II, xxiv), al entremés *El retablo de las maravillas*, e incluso a las secuelas con las que este juego de perspectivas reaparecerá luego en *El Persiles*. La vieja argucia del teatro en el teatro²³ se plantea en la comedia no sólo con la intención de distorsionar la linealidad de la ficción, sino también para desviar el ejercicio de la parodia del modelo ajeno y «oficial» con la censura de la escritura propia. La concepción de un marco escénico *interior* en la comedia establece varios niveles de metaescritura: en primer lugar, los individuos de la comedia adoptan la función ficcionalizadora de la *representación dramática* y son, a su vez, actores o *representantes* de una anécdota entremesil que, a su vez, duplica el mismo argumento de la acción principal en la obra mayor, sufriendo con ello una doble *teatralización* (los criados escenifican para sus señores su propia identidad plebeya bajo naturaleza *dramática*); en segundo lugar, los personajes elevados de la comedia son privados de su inherente protagonismo, al verse confinados a la pasividad de auditorio de una piececilla doméstica, y, en tercer lugar, la invención literaria de las figuras del entremés ha sido obra de Muñoz, autor del juguete teatral (aunque «Hale compuesto Torrente / y Muñoz, y es la maraña / casi la mitad de Ocaña» [III, 2061-2063]), que desde su identidad ficticia subsume a *La entretenida* en una sucesión de escrituras (Cervantes→Muñoz→las figuras del entremés), que pierden la encadenación lógica al intervenir el público (los mosqueteros) y otros personajes ¿ajenos? al entremés (el alguacil, un corchete) como co-autores de su representación. Sin embargo, Cervantes no se limita a hacer representar un entremés y desbordar la ficción en la ficción, porque *dramatiza* también el proceso de su composición (escritura de la *escritura*) y de su escenificación (escritura de la *interpretación oral* o «lectura»): en los preliminares de la representación, Cervantes induce la mediación del *escribitor* disociado de su autoría para *intervenir* el texto que se había de llevar al tablado; por boca de Marcela se apela a la conciencia del decoro:

Mira, Cristina, que sea
el baile y el entremés
discreto, alegre y cortés
sin que haya en él cosa fea. (III, 2057-2060)

La fregona, por su parte, pone en conocimiento de su señora las excelencias

²¹ *Ibid.*, pág. 252.

²² Editado independientemente de la comedia por F. Maldonado de Guevara, «Entremés de *La entretenida*», *Anales Cervantinos*, VII (1958), págs. 317-333.

²³ Vid. J. M^a. Díez Borque, «Teatro dentro del teatro, novela de la novela en Miguel de Cervantes», *Anales Cervantinos*, XI (1972), págs. 113-128; J. Canavaggio, «Variations cervantines sur le thème du théâtre au théâtre», *Revue des Sciences Humaines*, XXXVII (1972), págs. 53-68, aunque A. Agostini Bonelli de del Río, «El teatro cómico de Cervantes», *BRAE*, XLIV (mayo-agosto 1964), págs. 223-307, especialmente págs. 267 y sigs., que forma parte de un estudio mayor ampliado en *BRAE*, XLIV (septiembre-diciembre 1964), págs. 475-539, y XLV (1965), págs. 65-116, ya había advertido «la confusión de planos escénicos (criados-señores, representantes-espectadores)» (pág. 269). La secuencia metateatral de *La entretenida* pasó desapercibida en la visión general de T. A. O'Connor, «Is the Spanish Comedia a Metatheater?», *Hispanic*

del entremés y alaba —en tierno guiño cervantino— la naturaleza de su argumento (que es también sinopsis de su propia existencia de servidumbre):

Es lacayuno y pajil
el entremés, y me admira
de verle una tira mira
que tiene de fregonil. (III, 2073-2076)

Cervantes está escribiendo al escritor (Muñoz) o inductor (Marcela) del mismísimo *escribir* (fase de composición) de su palabra (el texto del entremés); está escenificando (preliminares del entremés) a los representantes (Cristina, Dorotea, Torrente, Ocaña, músicos) que van a dramatizar (velada teatral en casa de los amos) su propia *representación* (el entremés de su miserable vida en clave lúdica): el *comentarista*, por boca de Cristina, se apresta a presentar el texto de otro autor o autores (los criados) al Autor como si *representantes* y *texto dramático* le fueran autónomos y dispusieran de libertad absoluta para conducirse como *creadores*:

Ninguno no ignora nada
de lo que a su parte toca.
Dame, señora, lugar,
que nos hemos de ensayar. (III, 2080-2083)

La circularidad de esta *escrilectura* se precipita en los abismos de la palabra que *se dice a sí misma*, en una escritura simbólica del propio mundo reducido a la letra que lo escribe, según lo entendió el viejo tópico del «libro del mundo» estudiado por E. R. Curtius²⁴. Cervantes ha encontrado *la palabra absoluta*, la del *escritor* y la del *lector*, vale decir, la del *escrilector* escrito por él que lo *escribe* y lo *lee* en un gesto de audacia creativa, al abandonar el propio marco de la ficción para *comentar* y *anotar* su discurso literario *intra litteras*. No sólo irrumpe Muñoz en la representación para hacer valer su derecho de propiedad intelectual sobre el juguete cómico, sino que los *representantes* Ocaña y Torrente interpelan al auditorio para que éste dirima el «caso» amoroso del entremés interviniendo la *escritura* del texto *allo improviso*, como uno de los *canovacci* de la *commedia dell'arte*, que el alguacil

Review, XLIII (1975), págs. 275-289.

²⁴ «El libro como símbolo», *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, FCE, 1984⁴ reimpr., t. I, págs. 423-489. El símbolo tuvo amplia fortuna en el Siglo de Oro: véanse los trabajos de A. Egido («El arte de la memoria y *El Criticón*», *Gracián y su época. Primer encuentro de Filólogos Aragoneses*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986, págs. 25-66; «La escritura en los tratados de Baltasar Gracián», *Tropelías*, 2 [1991], págs. 13-22; «La letra en *El Criticón*», *Bulletin Hispanique*, XCV, 2 [1993], págs. 557-586 [reeditados en *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, Madrid, Alianza, 1996, págs. 133-175, 87-100 y 101-132, respectivamente]; «La escritura viva en la poesía de Quevedo», en A. Schönberger y K. Zuimmermann [eds.], *De orbis Hispani linguis litteris historia moribus. Festschrift für Dietrich Briesemeister*, zum. 60. Geburtstag, Frankfurt am Main, Domus Editoria Europaea, 1994, págs. 803-814; «Escritura y poesía. Lope al pie de la letra», *Edad de Oro*, XIV [1995], págs. 121-149, y «Los manuales de escritores desde el Siglo de Oro. Apuntes sobre la teoría de la escritura», *Bulletin Hispanique*, XCVII, 1 [1995], págs. 67-94). Para su análisis en la obra no dramática de Lope de Vega, véase nuestro trabajo *Lope y el mundo escrito. Variantes estéticas y epistemológicas del libro como símbolo en las poesías y prosas de Lope de Vega*, 1996, tesis doctoral inédita.

remata en el delirio metagenérico:

De que todo sea comedia,
y no tragedia, me alegro,
y así, a mi ronda, señores,
con vuestra licencia, vuelvo. (III, 2496-2499)

El entremés carece de título porque no se *dramatiza* un argumento y, si se escenifica, carece de pertinencia, porque Cervantes aspira —por medio del *escribitor* que lo «conduce» a *representar* la realidad misma de *representar* en su tiempo previo, en la magia de su conversión escénica y tras la función teatral, de regreso ya de la ilusión del mundo del tablado. Como Velázquez²⁵ en *Las Meninas*, que pinta *el pintar*, como Bernini en *El éxtasis de Santa Teresa*, que cincela *el esculpir*, Cervantes teatraliza *el teatralizar*: en *La entretenida* también espectador y personajes intercambian sus presencias desde el ámbito de la realidad al de la ficción y viceversa. La comedia viene a ser entonces la *emblemización* ideológica de la palabra del teatro en el teatro de la palabra, como en Velázquez y en Bernini *Las Meninas* y *El Éxtasis* son, a su vez, *empresas* del teatro del pincel²⁶ y del teatro de la piedra.

Si, como algunos críticos estiman²⁷, *La entretenida* puede ser identificada con *La Confusa*, Cervantes tenía sobradas razones para estar satisfecho²⁸.

Remitimos al lector a la bibliografía allí contenida.

²⁵ Relaciones ya apuntadas: véanse H. Hatzfeld, «Artistic Parallels in Cervantes and Velázquez», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, III (1952), págs. 265-297, y «Barroco literario y Barroco artístico comparados: Cervantes y Velázquez», *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1966, págs. 364-393; M. Herrero García, «Confrontación entre Velázquez y Cervantes», en A. Gallego (ed.), *Varia Velazqueña*, I, Madrid, 1960, págs. 613-617; J. J. Martín González, «Velázquez y la literatura», en A. J. Ripoll (ed.), *Aspectos del Barroco: el ámbito de Carreño*, Avilés, Casa Municipal de Cultura, 1985, págs. 89-111 (especialmente págs. 94-96), y M^a. A. Zanetta, «*Las Meninas* y *El Quijote* o los planos de la representación», *Anales Cervantinos*, XXIX (1991), págs. 179-190.

²⁶ Así lo apuntó S. Sebastián en una sugerente *lectura* del lienzo velazqueño en «*Las Meninas*: un retrato pedagógico con trasfondo político», en su libro póstumo *Emblemática e historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 232-249.

²⁷ A. Cotarelo o A. Valbuena Prat son de ese parecer: éste sentencia que, apelando al criterio de que es la única «comedia de capa y espada» de su producción conocida, «o *La Confusa* es *La entretenida* o no es ninguna de las ocho» (*El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, 1969, pág. 35).

²⁸ «Mas la que yo más estimo, y de la que más me precio, fue y es de una llamada *La Confusa*, la cual, con paz sea dicho, de cuantas comedias de capa y espada hasta hoy se han representado, bien puede tener lugar señalado por buena entre las mejores» (*Adjunta al Parnaso*, ed.

EL GALLARDO ESPAÑOL COMO HÉROE FRONTERIZO

M^a. Soledad Carrasco Urgoiti
Hunter College of C.U.N.Y.

El gallardo español es obra que integra en la peripecia fictiva datos históricos sobre el asedio por la armada turca y huestes berberiscas del enclave español de Orán, que tuvo lugar en 1562 y 1563, así como muchas auténticas notas ambientales, que denotan un conocimiento directo de la vida en los presidios —es decir, los enclaves— españoles de la costa norteafricana. En cuanto a los hechos, se pensó¹ que Cervantes se había documentado en el *Diálogo de las guerras de Orán* (1593) de Baltasar de Morales, pero posteriores investigaciones que sintetiza y completa Jean Canavaggio² demuestran que utilizó principalmente la *Descripción general de Africa* de Luis del Mármol Carvajal. Por lo tanto, esta pieza que según su propio autor suma verdad y fábula, extrae su componente histórico de la más amplia y detallada fuente de información de que se podía disponer en la época. Además del acceso a los textos, Cervantes contó con noticias obtenidas en 1581, cuando visitó Orán después de volver del cautiverio y pudo hablar con personas que se hallaron en la famosa defensa. A lo largo de la trama de *El gallardo español* intervienen personajes y colectivos que el autor había conocido, en persona o de oídas, durante los años que pasó en Argel.

Unida a esta riqueza de datos verídicos, se puede también apreciar en la obra que comentamos un matiz anclado en la historia y su recreación poética que atañe al protagonista. Me refiero a su mentalidad de fronterizo, abierta a las dos vertientes culturales que coexisten en las plazas españolas o portuguesas del Norte de Africa. Tal convergencia duplica la que, cien años antes del momento histórico a que corresponde la peripecia de *El gallardo español*, se había vivido dentro de la Península, en torno al reino moro de Granada. Y es de justicia reconocer que también Lope de Vega nos ofrece en su teatro una recreación histórica que refleja, probablemente mejor que ninguna crónica, esa peculiar situación vital del fronterizo que con propiedad podemos llamar su morada vital, adoptando la expresión que acuñó Américo

¹ Armando Cotarelo y Valledor, *El teatro de Cervantes*, Madrid, 1915, pp. 260 y ss. Para la información básica son útiles la Introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas a su edición de Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, Barcelona, Planeta, 1987. *El gallardo español* en pp. 15-106. Las referencias a pasajes de la comedia intercaladas en el texto del presente estudio remiten a esta edición, indicando el número del verso citado.

Castro. Ciertamente es que en las actuaciones de don Fernando de Saavedra late una inquietud, una búsqueda de aventura y un ansia de libertad que sobrepasan el individualismo menos complejo de los capitanes fronterizos retratados por Lope. A éstos el poeta nos los presenta viviendo perfectamente encajados en una franja limítrofe entre dos civilizaciones que se entrecruzan, no tanto en el terreno de las ideas como en el de las costumbres.

La historiografía reciente y en curso explora con lupa el fenómeno de lo fronterizo, lo que debería llevarnos algún día a apreciar con mayor aproximación su alcance y sus matices, ya que aún impregna aspectos de la vida material y espiritual de la España de los Austrias. Pero volviendo al reino de Granada y lo que fue su entorno castellano-murciano durante los dos últimos siglos de la Edad Media, hoy no puede dudarse de que esos hombres, cristianos o moros, se movían en un medio social permeable a la cultura del contrario. La tregua, que no la paz ni la guerra, fue la condición más frecuente de la coexistencia fronteriza, que estaba regulada por normas específicas y vigilada por personas con cargo de hacerlas cumplir³. Hay comunicación, tratos, intercambio comercial, visitas oficiales de dignatarios, e incursiones clandestinas, en que se trata de pasar inadvertido, adoptando la vestimenta, la característica gestualidad y tal vez la lengua del estado vecino. No sorprende que tales contactos dejen su huella en la fiesta y la lírica popular, y que las artes decorativas mudéjares se conviertan en patrimonio de todos.

Cuando a algún caballero le sobreviene el trance adverso del cautiverio, ha de permanecer, generalmente bien tratado, en una ciudad o pueblo del territorio enemigo hasta que se alcance un acuerdo sobre su rescate, pero hay casos en que la estancia forzosa se prolonga muchos años. Después del regreso, permanece el recuerdo de haber probado costumbres distintas, ensayado otras formas de cortesía, y observado un estado social y político con fallos y méritos muy diferentes a los de la patria. Cristianos y musulmanes tienen ideas más o menos confusas acerca de la religión —o la «ley», como se decía— del otro, pero saben que en ella reside la diferencia esencial que los define. Sin embargo, conocer algo de las creencias que profesa el enemigo y acaso abominar y burlarse de los ritos y preceptos que comportan, no es lo mismo que ser testigo de esas ceremonias, y constatar en la convivencia con quienes las practican que entre ellos caben comportamientos ejemplares o infames, como en el entorno propio. En fin, la aventura de un largo cautiverio imprime carácter. Me refiero al último periodo del Medioevo, y bien sabemos que lo mismo sucede en época posterior, cuando la experiencia de vivir en cautividad es mucho más traumática, pues el orbe musulmán se halla

² *Cervantès dramaturge: Un théâtre à naître*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977, pp. 54-58 y 86-90. En cuanto a la datación, Canavaggio concluye que las dos comedias sobre el cautiverio en Argel y la que comentamos se compusieron entre 1605 y 1610.

³ Cf. Juan de Mata Carriazo, *En la frontera de Granada*, Sevilla, Universidad, 1971; A. García-Valdecasas, «La singularidad de la frontera granadina según la historiografía castellana», *La Corónica*, XVI-2 (1987-1988), 101-109, y Juan F. Jiménez Alcázar, «La frontera murciano-granadina: crisol de hombres y culturas. 1470-1475» en *Proyección histórica de España en sus tres culturas*, ed. por E. Lorenzo Sanz, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, vol. I, pp. 151-

geográfica y mentalmente a mayor distancia de la España de los Austrias que la Granada nazarí respecto a los reinos cristianos peninsulares⁴.

Naturalmente no existió un tipo único de fronterizo. Habría por lo menos dos, que tenían en común la práctica de la intermitente lucha guerrera en que se enfrentan: la emboscada, la escaramuza, la expedición de captura que llenará la despensa y los rediles. Y a la larga, las arcas de los caudales, si fue grande la presa de cautivos. Cuando los monarcas abren las hostilidades, o cuando un caudillo fronterizo decide actuar por su cuenta, se producen el asedio de tal lugar, la resistencia, y si ésta falla, la plaza cambia de manos. Tal tipo de acción se produce con reciprocidad y el código del caballero permite esperar que el contrario guarde determinada conducta en el triunfo o la derrota. En lo que no atañía a la guerra, las actitudes contrastaban más. Las artes, las ciencias y la cultura material que florecieron durante el Califato y alcanzaron un alto grado de refinamiento en el reino de Granada podían deslumbrar a un castellano e influir en sus hábitos, aunque no le hicieran olvidar las grandezas más austeras que eran el patrimonio de sus mayores⁵. Pocas veces ese gusto por las formas de vida del otro le incitaría a renegar, sobre todo cuando se hizo perceptible el declive de la España musulmana.

Más inclinado a aceptar la religión del adversario podía sentirse el moro granadino, que era testigo del proceso de expansión de Castilla, Portugal y los reinos de la Corona de Aragón. Durante la guerra de conquista llevada a cabo por los Reyes Católicos, la acogida que podían esperar los que Ginés Pérez de Hita llamaría «moros ahidalgados» parecía asegurarles la prolongación de su bienestar, dentro de la misma categoría social o en un escalón ligeramente inferior⁶. Se producen numerosas conversiones voluntarias; doña Isabel otorga mercedes que parecen augurar una asimilación plena de al menos un considerable segmento de la oligarquía nazarí⁷. La sociedad de esta Granada mudéjar presenta un sello peculiar que pronto detectan los viajeros de otras partes de Europa⁸.

157.

⁴ Sin embargo, muchas vidas transcurren en planos oscilantes entre esos dos mundos, como muestran Bartolomé y Lucille Bennassar, *Les Chrétiens d'Allah: l'histoire extraordinaire des renégats*, Paris, Perrin, 1989.

⁵ Señala la relación dialogante que se inicia en el siglo XIII entre Cristiandad e Islam, Eloy Benito Ruano, *De la alteridad en la historia*, Discurso de Ingreso en la Real Academia de la Historia, Madrid, 1988, pp. 55-59.

⁶ Comenté el valor testimonial de las *Guerras civiles de Granada* en «Pérez de Hita frente al problema morisco» en *Actas del IV Congreso de la A.I.H. ... 1971*, ed. E. Bustos Tovar, Salamanca, Universidad, 1982, y en *The Moorish Novel: 'El Abencerraje' and Pérez de Hita*, Boston, Twayne, 1976, pp. 119-123. Véase también Luce López-Baralt, *Huellas del Islam en la literatura española*, Madrid, Hipérion, 1985, pp. 149-180, y las reflexiones de Francisco Márquez Villanueva en distintas secciones de *El problema morisco, (Desde otras laderas)*, Madrid, Libertarias, 1991.

⁷ Cf. Angel Galán Sánchez, *Los mudéjares del Reino de Granada*, Granada, Universidad, 1991, y Miguel Angel Ladero Quesada, «Nóminas de conversos granadinos (1499-1500)», en *Estudios sobre Málaga y el Reino de Granada en el V Centenario de la Conquista*, ed. por J. E. López de Coca Castañer, Málaga, Diputación, 1987, pp. 291-311.

⁸ Véanse los textos reunidos por Jesús Luque Moreno, *Granada en el siglo XVI. Juan de*

Debo disculparme por el tiempo empleado en recordarles el panorama de la vida en la frontera, que conocíamos en sus rasgos generales y hoy es objeto de atención monográfica por parte de los especialistas⁹. Voy a añadir un detalle del que no tenía noticia cuando elegí este tema, y confieso que al conocerlo sentí el asombro que nos sobrecoge tantas veces ante la múltiple resonancia que sabe dar Cervantes a los nombres de sus personajes. La familia que a lo largo de varias generaciones ejemplificó mejor que otra alguna la cultura fronteriza, no fueron los Mendoza, los Fajardo ni los Narváez. Fueron los Saavedra¹⁰. Claro que no hacía falta esta coincidencia para que resultase altamente significativo y apropiado el nombre de ‘el gallardo’, don Fernando de Saavedra. Su poder alusivo, teñido de autobiografismo en la creación cervantina, alcanza al personaje de *El trato de Argel* y al pasaje de *Don Quijote* en que se le recuerda¹¹. Pero resulta que, además, en ciertas comarcas del sur de España, la memoria colectiva podía asociar tal apellido a un linaje ilustre de ese ámbito fronterizo que había relacionado, tanto como enfrentado, a cristianos peninsulares y nazaríes.

La apertura ante los modos de vida del mundo islámico que caracterizó la frontera peninsular y, como veremos, su reflejo en el teatro de Lope de Vega, es equiparable a la que desarrolla, sin merma de su lealtad, una figura de plena Edad Moderna, aunque más legendaria que histórica, que fue enaltecida por la poesía y el teatro del Siglo de Oro: el español de Orán.

Como sucede en casos de otras figuras que adquieren carácter mítico, cabe dudar de si la fama de este innominado capitán o soldado se originó en la imaginación de un creador, en la relación escrita de hechos reales, o en su glosa oral. Pero es indudable que quedó consagrada en la pareja de romances de Góngora —y no olvidemos que Cervantes fue de los admiradores del poeta de Córdoba—, que la sitúan en la tradición del moro noble y su enemigo-amigo castellano, incluyendo al mismo tiempo variaciones que refuerzan el referente berberisco. Hemos de volver a estos poemas, pero permítanme que al abandonar la frontera andaluza, nos asomemos a la africana del siglo XVI.

Allí las condiciones son muy precarias, pues los españoles defienden con dificultad sus plazas¹². El cautivo que no sea de muy alto rango sufre mayores penalidades y vejaciones, quizás porque no existe el vínculo que

Vilches y otros testimonios de la época, Granada, Universidad, 1994.

⁹ Véase, por ejemplo, el *symposium* conmemorativo del Quinto Centenario, *La incorporación de Granada a la Corona de Castilla*, ed. por Ladero Quesada, Granada, Diputación, 1993.

¹⁰ Sobre este linaje sevillano, de que guarda eco el romancero fronterizo, cf. Rafael Sánchez Saus, «Los Saavedra y la frontera con el Reino de Granada en el siglo XV», *Estudios sobre Málaga y el Reino de Granada*, pp. 163-182.

¹¹ Pasaje, seguramente autobiográfico, de la relación del capitán Ruy Pérez de Viedma (cap. 40) en que habla de ese soldado español que fue su compañero de cautiverio. *Quijote*, ed. L. Murillo, Madrid, Castalia, 1978, vol. I, p. 486.

¹² Cf. Miguel Ángel de Bunes Ibarra, «La vida en los presidios del Norte de Africa», en *Relaciones de la Península Ibérica con el Magreb (siglos XIII-XVI)*, ed. por M. García-Arenal y M. J. Viguera, Madrid, C.S.I.C., 1988, pp. 561-590. Estudios globales: de Bunes y Mercedes

conectaba a los fronterizos peninsulares de ambos bandos. En cambio, la alternativa de «volverse moro» ofrece una salida, que, de tejas abajo, resulta muy favorable, pues el nuevo musulmán puede situarse perfectamente en la estructura social del imperio otomano. Así, entre el contingente morisco —los fugitivos y luego los expulsados—, el colectivo de los renegados, y el de los cautivos que forzosamente permanecen largos años en poder de sus amos, se crea también en el Africa turco-berberisca una franja de cultura mixta, aunque muy diferente de la frontera andaluza. Y esa característica propicia la comunicación entre la población autóctona y las guarniciones españolas y portuguesas de los presidios, ya que el trato es continuo, y son tan duras las condiciones de vida de los soldados que muchas veces buscan solaz en la escapada. E incluso algunos optan por la huida sin retorno al único destino alternativo, circunstancia que permite incluir entre los rasgos veristas de *El gallardo español* las sospechas que se ciernen sobre don Fernando, tan eficazmente resaltadas por la defensa que de él hacen su amigo el capitán Guzmán y el cautivo Oropesa, de larga estancia en Berbería.

Al magnificar con los recursos de la comedia un prototipo surgido en el romancero nuevo, Cervantes opera dentro de la tónica del teatro de Lope, ya que la comedia de moros tomó mucho más que la peripecia del arte romancístico y de la narrativa de ficción. Creo que no conviene olvidar este proceso si nos imaginamos al ex-cautivo armando y matizando la única de sus piezas que se inserta en la tradición dramática de moros y cristianos. Él recuerda aquellos comienzos en el prólogo de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* (1615), cuando evoca las actuaciones de Lope de Rueda, puntualizando que entonces aún no había tramoyas, «ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo»¹³. Cito esta alusión teniendo en cuenta que la intriga de *El gallardo español* se abre con la incitación al desafío por parte de la dama mora, seguida por el reto mismo, orquestado con toda solemnidad. Cuando un soldado que otea el horizonte desde lo alto del muro de Orán anuncia al Gobernador que se aproxima un jinete, con sus galas moriscas —lo que también forma parte hasta hoy mismo del ritual de moros y cristianos—, este general moderno, preocupado por el inminente asedio que efectivamente tuvo lugar en 1563, piensa que se trata de un emisario, pero ‘el gallardo’ intuye que se inicia una aventura caballeresca: «Antes es desafío, a lo que creo.» (v. 146)¹⁴.

García Arenal, *Los españoles y el norte de Africa*, Madrid, Mapfre, 1992, y Andrew C. Hess, *The Forgotten Frontier: A History of the Sixteenth Century Ibero-African Frontier*, Chicago, University of Chicago Press, 1978. Examinan las nuevas perspectivas en torno al cautiverio de Cervantes Emilio Sola y José F. de la Peña, *Cervantes y la Berbería*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

¹³ Cervantes, *Teatro completo*, ed. cit., pp. 8-9.

¹⁴ Jean Canavaggio señaló la presencia en la pieza de la temática y los modos de estilización propios del género morisco, vinculándola a la vertiente dramática del mismo. También observa la intención alusiva con que en el desafío del moro se compara al protagonista cristiano con don Manuel Ponce de León, y recuerda que la transferencia que realiza Cervantes de la materia

Volviendo brevemente a Lope, recordemos que, como los romances moriscos nuevos de que hay ejemplos y glosas en los textos dramáticos¹⁵, sus comedias de moros emplazan en la corte nazarí casos de amores, que se desenvuelven en un escenario exquisito y distanciado de las realidades sociales del poeta y su audiencia. Los tipos o estereotipos del moro retador, el moro sentimental y su contrincante castellano han adquirido en la narrativa un carácter ejemplar que reflejará la comedia con diversos matices.

La producción temprana de Lope comprende *El hijo de Reduán*, cuya acción se emplaza en la banda mora de la frontera, así como *Los hechos de Garcilaso de la Vega* y *Moro Tarfe* y *El cerco de Santa Fe*, dos obras que versan sobre la misma materia legendaria y nos sitúan alternativamente en la corte nazarí, a punto de desaparecer, o en el campamento cristiano. Algunos de los personajes históricos de la última pieza, como el Conde de Cabra o Hernando del Pulgar, ejemplifican la figura del castellano asentado en tierras limítrofes con el reino musulmán, que mantiene con el adversario una relación oscilante entre la familiaridad y la beligerancia.

El prototipo del fronterizo cristiano está bien representado por los protagonistas de otras dos obras del repertorio de Lope: *El cordobés valeroso Pedro Carbonero* y *El primer Fajardo*. En el primer caso¹⁶ se trata de un guerrillero andaluz que hostiga a los moros, libra cautivos cristianos y muere combatiendo poco antes de la caída de Granada. Un siglo después aún vivía en la memoria colectiva su recuerdo, anclado a un cantarcillo que celebraba su muerte heroica y contaba que fue invitado a renegar y a casar con «mora garrida». Lope lo retrata como variante rústica de la figura del fronterizo, a un tiempo amigo de moros y enemigo del reino nazarí.

En cuanto a *El primer Fajardo*, su datación por los años 1610 a 1612, elimina la posibilidad de influencia directa, a pesar de las afinidades que presenta con la obra cervantina que comentamos. Dentro de peripecias muy diferentes, en ambas comedias se produce la situación de cerco, el desafío del moro, y sobre todo una ambigüedad notable en torno al protagonista, cuya lealtad a los suyos no le impide fraternizar con el adversario, compartir con él ratos de ocio, vestir de moro si viene al caso, y en fin asumir actitudes que despiertan sospechas de traición. Si concluimos que para Lope, el fronterizo peninsular vive inmerso en una cultura mixta¹⁷, hemos de añadir que también el héroe cervantino de la nueva frontera es un español, pero español de Orán, por destino y por elección.

La vinculación de *El gallardo español* con los géneros moriscos cuenta con una raíz en los romances de Góngora «Servía en Orán al rey» y «Entre

morisca al escenario africano contemporáneo no es insólita en la literatura del Siglo de Oro. Canavaggio, *Cervantès dramaturge*, pp. 56-58, 343 *et passim*.

¹⁵ Sobre este repertorio véase Thomas E. Case, *Lope and Islam: Islamic Personages in his 'Comedias'*, Newark, Del., Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 1993, y Carrasco Urgoiti, *El moro retador y el moro amigo, Estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos*, Granada, Universidad, 1996, pp. 279-313.

¹⁶ Véase el estudio de José F. Montesinos en su edición de Lope de Vega, *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*, Madrid, 1929 (Teatro Antiguo Español: Textos y Estudios, VII).

los sueltos caballos», poemas que tienen un único protagonista, identificado en el segundo¹⁸ por el verso, que parece remitir al primero, «aquel español de Orán». Este romance transpone a otro género y traslada a otro escenario el núcleo temático inicial de la novelita morisca *El Abencerraje*, huella que las continuaciones apócrifas acentúan. También el español victorioso de «Entre los sueltos caballos» muestra, en una coyuntura diferente a la del texto narrativo, una capacidad de vencerse a sí mismo comparable a la virtud que caracteriza a Rodrigo de Narváez, —el que dejó que su prisionero moro prosiguiese en libertad el camino hacia la amada, y en la versión del *Inventario* renunció voluntariamente a unos amores por no ofender a quien habló bien de él—. Con ambigüedad sin duda deliberada, la ‘gallarda africana’ no se identifica como mora ni como cristiana; en todo caso, no parece encuadrada en el sector social de la hidalguía que corresponde a su amante¹⁹; más cerca le queda el Oriente imaginario ariostesco o tassiano, bien arraigado en el romancero nuevo²⁰. El duelo psicológico de amor y honor que se libra en el ánimo del español de Orán recreado por Góngora encaja en las coordenadas de los géneros moriscos. También se anticipa esta figura del romance al Rodrigo de Narváez de la comedia de Lope de Vega *El remedio en la desdicha*, quien protagoniza junto a la mora Alara un proceso de amores enraizado en las realidades y en la poesía de la frontera andaluza²¹. En ambos casos algún rasgo esboza una situación afín a la del protagonista de la obra que comentamos.

Si nos fijamos en el título, salta a la vista que ‘gallardo’ es un calificativo muy usado en los géneros moriscos, y encarece una prestancia de tono castizo que sienta muy bien al defensor de una plaza acosada. Pero aun así, ante el paralelismo de los apelativos ‘gallarda africana’ y ‘gallardo español’, que coinciden en su referencia a la imprecisa historia de un cierto capitán o soldado que sirvió en Orán, podemos preguntarnos si no habrá un eco deliberado del romance de Góngora en el epíteto del protagonista cervantino.

Cuando compone *El gallardo español*, Cervantes recoge también el tema de la sarracena enamorada del cristiano y lo engarza con la tradición de la

¹⁷ Cf. I. Burshatin, «Playing the Moor: Parody and Performance in Lope de Vega’s *El primer Fajardo*», *P.M.L.A.*, 107-3 (Mayo 1992), 566-581.

¹⁸ Orden determinado por la secuencia de los hechos, aunque no corresponde a las fechas de publicación. Sobre ambos romances, sus variantes y adiciones y su estela en las letras del siglo XVII, véanse Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote* (1 ed. francesa 1967), trad. de Manuel Moya, Madrid, Castalia, 1987, pp. 315-323, y las notas a los romances #16 y #23 en Góngora, *Romances*, ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra, 1982. De próxima aparición, la edición crítica y estudio de los romances de Góngora por Antonio Carreira.

¹⁹ Aunque el poeta no busca verosimilitud social, conviene recordar que la población femenina de los presidios era muy reducida, lo que daba lugar a frecuentes matrimonios de españoles con musulmanas y judías convertidas. En 1588 se plantea la conveniencia de permitir vayan mujeres públicas, «y si en Orán por esta vía se acomiese el ambaucamiento de las Moras, sería muy particular razón permitir las.» BNM, Mss. 18554, núm. 1. Citado por Bunes, «La vida en los presidios», p. 579.

²⁰ Cf. Maxime Chevalier, *Los temas ariostescos en el romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1967.

maurofilia literaria. Aunque son varios los personajes berberiscos de alto rango que cortejan a la dueña del aduar, el paradigma del moro sentimental está representado en esta obra por Alimuzel, para quien cuenta más servir a su amada que proteger su propio honor. Incluso domina sus celos, cuando la obedece, intentando llevar a su presencia un caballero famoso de distinta ley, y lo hace con plena conciencia de los motivos de ella. En la lectura, surge cierta perplejidad respecto al grado de ironía que vertió el autor en torno a este personaje. Creo que se equivocaría quien hiciese del enamorado un personaje bufo, pues su conducta le ennoblece, pero la sonrisa está insinuada.

En cuanto a don Fernando, Joaquín Casaldueiro vió esta obra como un monumento al valor de los españoles que se enfrentan al poderío otomano, levantado por uno de ellos. Precisamente la fama alcanzada por el protagonista, don Fernando de Saavedra, lo convierte en meta de dos deseos femeninos: el que domina a la enamorada cristiana y el anhelo de la musulmana por conocer a una figura heroica²².

Si recordamos la obra en que se define la maurofilia —*El Abencerraje*—, vemos que Cervantes no hace sino acentuar la diferencia entre el caballero moro, que combate valerosamente cuando hace falta pero vive en función de sus amores, y el cristiano, que se afana por servir a su rey y acrecentar su honra, aunque sabe frenar su ambición en un gesto magnánimo de comprensión hacia el enamorado. Este matiz, que caracteriza los géneros moriscos se halla presente a lo largo de *El gallardo español* en el contraste entre don Fernando y Alimuzel: de nuevo un paradigmático caballero español centrado en la honra, frente a un moro valiente que se define primordialmente como amador. Sin embargo, el combate singular en que han de cruzar las espadas no llega a celebrarse y es en la batalla final donde triunfará el cristiano, quien no lo hará valer en el plano personal, ya que por el contrario se declara voluntariamente cautivo del retador. Antes, el campeón español ha incurrido en rebeldía, si bien el origen de su falta —desobedecer para responder a un desafío— es de los pecados veniales que adornan a protagonistas heroicos. El ciclo de la conquista de Granada cuenta con el ejemplo del campeón del Ave María, principal figura de dos piezas ya mencionadas: *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* y *El cerco de Santa Fe*.

También enlaza con el anecdótico del romance y la comedia de moros esa exigencia que, abusando de la sumisión que prescribe al perfecto amante el amor cortés, impone la dama mora a su galán cuando le manda capturar y entregarle en persona a un caballero famoso, puesto que puede considerarse una variante sobre el tópico de la cabeza del enemigo prometida como trofeo. Por otro lado, en la voluntariosa Arlaja tenemos una incipiente Zoraida²³, ya que ambas asumen una postura de dominio frente a un caballero cristiano,

²¹ Véase la Introducción de Francisco López Estrada y M. T. López García Berdoy a su edición de Lope de Vega, *El remedio en la desdicha*, Barcelona, PPU, 1991.

²² Joaquín Casaldueiro, «Comedia famosa del gallardo español» en *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Aguilar, 1951, pp. 29-55.

²³ Sobre la fuerte personalidad de Zoraida y sus raíces en la figura de la sarracena prendada

cuya superioridad intuyen. Las une también la autenticidad del marco que las rodea, aunque sea diferente. Los aduares de los moros de paz, que comerciaban con las guarniciones de los presidios, se montaban en sus cercanías y resultaban, como sucede en la pieza, focos inestables que podían albergar a aliados o a enemigos.

Volviendo al protagonista, esta figura carismática se construye modificando los moldes que legan la novela, el romance y la comedia en clave morisca. No por ello deja de llevar el contrapunto irónico y el trazo que ancla al personaje en la actualidad. Su temor de que la fascinación que su fama ejerce sobre las damas se desvanezca cuando lo vean, deja en claro que ni la hermosura ni la juventud son la clave de la gallardía avasalladora de don Fernando. Por otra parte, si pensamos en Rodrigo de Narváez o en el Maestre de Calatrava, debemos recordar que para estos personajes no hay fisura ni conflicto entre la virtud, el honor y el servicio al rey. Si esta cohesión se resquebraja en algunos caudillos fronterizos del teatro de Lope que se hacen sospechosos de traición, ello es debido a circunstancias fortuitas y a su familiaridad con la cultura del contrario. Como un típico capitán fronterizo, Don Fernando responde al reto de un moro, y después de fraternizar con el adversario, vuelve a las veras y defiende heroicamente el enclave cristiano amenazado. Sin embargo, hay algo en el personaje que rompe los esquemas, cuando pasa por alto el principio de la «soldadesca ley», que le recuerda su general: «que obligado a vuestro rey / mucho más que a vos estáis.» (vv. 244-246).

El dilema que se le presenta a don Fernando de pasar por cobarde si no acepta el reto, o incurrir en delito de indisciplina y poner en peligro la plaza, si se ausenta de ella, no es invención de Cervantes ni de otro escritor, sino caso real que de la vida saltó a la literatura. Ocurrió en 1539 a un Alonso Maldonado, cuya desobediencia tuvo una secuela funesta, ya que falleció en el duelo y cayó la fortaleza atacada —en aquel caso Castelnuovo—. Ello dio pie a que el episodio fuese comentado por varios autores, entre ellos Jerónimo de Urrea, que en su *Diálogo de la verdadera honra militar* (1566) analiza la conducta y las normas que atañen al duelo, y naturalmente condena la decisión del pundonoroso desafiado²⁴.

Siendo ésta la norma establecida, el español de Orán cervantino, desobedece a sus superiores, y no por impulso sino en actuación premeditada, salta literalmente al campo enemigo y se entrega como cautivo, aunque con nombre falso. Para explicar su desertión, fingirá ante Arlaja que no podía ya tolerar «ser valiente y mal pagado» (v. 824), actitud que efectivamente llevó a algunos a pasarse al enemigo y asumir todas las consecuencias de tal decisión. Al adoptar esta primera identidad fingida ‘el gallardo’ deja perplejos a quienes le conocen y han cantado sus hazañas, pues le ven permanecer a gusto entre los moros de paz. Si fue proverbial su fama, ahora a la pregunta «¿Que sea moro don Fernando?» se responde: «Así lo van pregonando / los niños por la ciudad.» (vv. 1280-1283).

del cristiano, cf. Márquez Villanueva, *Personajes y temas del 'Quijote'*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 92-146.

El personaje heroico incurre en una aparente transformación aun más grave cuando pide un turbante para impedir en hábito de moro que Arlaja sea cautivada, si bien durante el combate asegura a quien le reconoce que sigue siendo cristiano. Más tarde, hablando con un personaje que le cree moro, llevará la ocultación hasta aludir a don Fernando de Saavedra como su «otro yo» (v. 2581). Hay momentos en que él mismo teme perder el control de un enredo que puede llegar a mancillar su honra, pero será un amigo quien recurra a los procedimientos usuales para disipar las murmuraciones que ya enturbian el buen nombre de 'el gallardo español'. Él, desde su fingida identidad, seguirá aferrado a la radical verdad de su ser, esperando que el destino le depare una nueva aventura en que manifestarlo.

Cervantes mostró comprensión hacia el colectivo de los renegados, que en su obra está representado por individuos de muy diversa calidad humana²⁵. Y aun en labios del propio don Fernando hay más zumba que sorna cuando sospecha que un galancete, en quien aún no ha reconocido a la damita española que le ama, se puede sentir atraído por la vida «más ancha y regalada» que encontraría entre los moros si renegase (v. 2022). Pero él se mueve en otro plano y su tentación no es otra que el individualismo a ultranza, pues en su conciencia la aventura del caballero prima sobre la disciplina del soldado. Se ha comentado su decisión de responder al desafío como un enfoque erróneo de los imperativos del honor²⁶, y sin duda lo es, pero no en vano otro personaje califica de 'ardimiento' el coraje de 'el gallardo'²⁷. Ese impulso que siente en el corazón como una llama el caballero andante durante la batalla es marca insoslayable de un destino, en que

²⁴ Cf. Pierre Geneste, *Le Capitaine-poète aragonais Jerónimo de Urrea*, Paris, Ediciones Hispanoamericanas, 1978, pp. 400-401.

²⁵ El análisis de los textos cervantinos revela la amplitud de conocimientos sobre la vida en el Imperio Otomano que su autor poseía y que utilizaba con libertad poética. Lo demuestra ampliamente Ottmar Hegyi, *Cervantes and the Turks: Historical Reality versus Literary Fiction in 'La Gran Sultana' and 'El amante liberal'*, Newark, Del., Juan de la Cuesta, 1992. También resalta la actitud positiva frente a la alteridad que representa la caracterización de Alimuzel, Ahmed Abi-Ayad, «Árgel y la huella del cautiverio en la obra cervantina», en *La huella del cautiverio en el pensamiento y en la obra de Miguel de Cervantes (Actas ... dic. 1993)*, ed. de Angela Monleón, Madrid, Fundación Cultural Banesto, 1994, pp. 77-85. Otros participantes en el coloquio que observan el valor testimonial de textos cervantinos: Fatiha Benlabbah/Aziza Bennani, Celsa Carmen García Valdés, Francisco López Estrada, Evangelina Rodríguez y Alberto Sánchez. En prensa mi conferencia «Musulmanes y moriscos en la obra de Cervantes: beligerancia y empatía», que aparecerá en las actas del coloquio *Reflexionar la otredad: el otro como enemigo*, abril 1996, Granada, Centro de Investigaciones Etnológicas Angel Ganivet. Análisis de orientación psicoanalítica sobre la problemática de 'el otro', en Ellen M. Anderson, «Playing at Moslem and Christian: The Construction of Gender and the Representation of Faith in Cervantes' Captivity Plays», *Cervantes*, XIII-2 (otoño 1993), 37-59.

²⁶ Gethin Hughes, «*El gallardo español*: A Case of Misplaced Honour», *Cervantes*, XIII-1 (primavera 1993), 65-75. Analiza elementos caballerescos de *El gallardo español* y sus analogías con el *Quijote* Stanislav Zimic, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992, pp. 87-117. No he tenido ocasión de leer a Aurelio González, «Doble espacio teatral en *El gallardo español*» en *El escritor y la escena. Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (... 1992)*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma, 1993, pp. 95-103.

todo se supedita a la aventura individual, emprendida en libertad por un fin noble. Tal actitud es el pecado que reprochaba a Amadís de Gaula su hijo Esplandián, en la obra de Garci Rodríguez de Montalvo, cuando éste trata en su último libro de adecuar el heroísmo caballeresco a los valores de una nueva era²⁸. El ideal de Amadís nos da la clave de una heroicidad que en el siglo XVI parece arcaica. Cervantes en esta obra no la pone en solfa, pero muestra la contradicción en que vive el héroe dentro de su tiempo.

Por otra parte, no sólo 'el gallardo' sino también su amigo el capitán Guzmán y en el campo contrario Alimuzel, distinguen muy bien entre un adversario y un enemigo²⁹. La cortesía se apoya en un conocimiento básico de las normas que los unen, las creencias que los separan y las obligaciones que los enfrentan. El protagonista se arroga además el derecho a decidir hasta cuándo sus afectos y gustos, que responden a su abierta mentalidad de fronterizo, han de primar sobre su deber de español y soldado. Ya hemos visto que don Fernando de Saavedra permanece entre los moros de paz, y empuña la espada, incluso contra sus amigos —aunque cuidando de no herirlos—, para defender a Arlaja. Cuando comprende que la escaramuza va a dar paso a la batalla en que se juegue la suerte de Orán, allí se encamina.

Es el momento del mitificado 'gallardo español'. Aún vestido de moro, don Fernando se planta al pie del muro que no contuvo su ansia de aventuras y se revela de nuevo como el invencible defensor de la plaza. No en vano estamos en el terreno de la leyenda, pues la fuerza de su brazo es suficiente para contener las huestes berberiscas, mientras llega la flota del socorro. Cuando el héroe se dispone a morir en la brega, purgando su inobediencia, la victoria le salva. Pide perdón, alcanza el abrazo del jefe; y —al fin personaje de comedia— pone orden en el desconcierto, deshaciendo el triángulo amoroso para formar la pareja mora y la cristiana. No será el sueño de Arlaja, pero sí el fino amor de Alimuzel quien triunfe, gracias a la caballería de don Fernando. Si a lo largo de la pieza su radical individualismo y apertura se han manifestado a un nivel de conflicto que casi hermana al 'gallardo español' con don Quijote, cuando despliega la vistosa estampa final Cervantes nos despide con un emblema que preside la cortesía, dentro de la tónica del género morisco.

²⁷ «Yo sé de don Fernando el pensamiento, / y sé que presto volverá a servirte / con las veras que ofrece su ardimiento.» Cervantes, *Teatro*, p. 72 (vv. 1933-1935).

²⁸ Entre otros críticos, analiza esta faceta, José Amezcua, «La oposición de Montalvo al mundo del *Amadís de Gaula*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXI (1972), 320-337.

²⁹ Estos dos últimos se despiden con las frases: «Tu Mahoma, Alí, te guarde.» «Tu Cristo

EL DISFRAZ EN LAS COMEDIAS CERVANTINAS

Aurelio González
El Colegio de México

Cuando Cervantes publica las *Ocho comedias famosas* creo que es factible pensar que ha seleccionado y preparado los textos para la imprenta y que no es descabellado suponer que en dicha selección le ha guiado una idea, un programa, podríamos decir que un proyecto dramático. Esto es, la selección de los textos no es arbitraria y posiblemente tampoco lo sea el orden en que se han colocado en el volumen.

Si aceptamos esta posibilidad, la pregunta que surge automáticamente es ¿Cuáles son los elementos de ese proyecto dramático? Inmediatamente nos viene a la mente el prólogo de Cervantes a la publicación de sus comedias y la relación con Lope de Vega y de ahí a que este proyecto pueda depender de los planteamientos lopescos de la Comedia Nueva no hay mucho trecho. Son muchos los elementos que Cervantes puede haber adoptado, revisado, criticado o de plano rechazado de la poética dramática de Lope, estos elementos pueden ir desde el gracioso hasta el espacio dramático o escénico, desde los temas caballerescos hasta los religiosos y la verosimilitud, desde los motivos temáticos hasta los elementos técnicos constructivos.

En este trabajo me limitaré a revisar uno de ellos, como parte de una investigación más amplia¹ que pretende dar una respuesta a si existe esa propuesta dramática cervantina. El elemento en cuestión es el disfraz.

Teatralmente hablando, el uso del disfraz es un tópico constructivo dramático muy utilizado sobre todo en la comedia de enredo. Por otra parte hay que diferenciar los distintos tipos de disfraz, pues algunos alcanzaron un especial favor entre el público de los teatros y corrales del Siglo de Oro y así son más utilizados, se podría decir que se trata de recursos que por la moda o por su efectividad adquirieron prestigio.

Como disfraz en el teatro entendemos aquel recurso que implica el cambio u ocultación de la identidad de algún personaje cambiando su apariencia por medio de la indumentaria. Es sabido que Cervantes, en general en toda su obra, maneja frecuentemente el juego del desplazamiento de la identidad,

¹ Un primer avance de esta investigación puede verse en mi artículo «El proyecto teatral de las comedias de Cervantes», en Y. Campbell, (ed.), *El escritor y la escena V. Estudios de teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, México, 1997, pp. 79-85.

en ocasiones de manera francamente sobresaliente. Sin embargo, en muchos casos lo que parece guiarlo es un espíritu lúdico cuyos objetivos quedan encubiertos y pueden no ser claros a primera vista pues su obra oscila ambiguamente entre el humor, la parodia y la crítica aguda, posiciones que no son excluyentes entre sí.

En el caso de su teatro, la gama que abarca el desplazamiento o encubrimiento de identidades por medio del disfraz es amplísima. Se puede decir que el recurso del disfraz es esencial en la construcción de dos de sus comedias: *El laberinto de Amor* y *Pedro de Urdemalas*, primordial en una de las tramas secundarias de *La gran sultana*, muy importante en la intriga amorosa de *El gallardo español* y recurso ocasional en *La casa de los celos*, *Los baños de Argel* y *La entretenida*. En realidad el recurso del disfraz solamente no se emplea en *El rufián dichoso*. Parece claro que para Cervantes es un recurso que tiene especial valor escénico, mismo que aprovechará en todas sus posibilidades.

En forma sintética se puede decir que en las «ocho comedias famosas» el disfraz se usa en cuatro formas:

1. Mujer vestida de hombre.
2. Hombre vestido de mujer.
3. Disfraz que cambia la actividad del personaje.
4. Disfraz que permite la sustitución de un personaje.

Es evidente que entre los disfraces prestigiados en el teatro áureo destaca el de la mujer vestida de hombre, cuya apariencia e indumentaria abarca múltiples caracterizaciones y tiene distintos matices.

Como ha visto acertadamente Carmen Bravo-Villasante en su trabajo ya clásico² sobre este tópico, el recurso es en su origen italiano (Ariosto, Tasso, Boyardo, Bandello) y pertenece a los largos poemas épicos renacentistas y narraciones cortas de tema amoroso, y tiene en Lope a su innovador genial, introductor en la comedia y creador de tópicos; su escuela lo usa abundantemente, y, posteriormente, Tirso le da toda una serie de peculiaridades; Calderón lo complica, y la escuela calderoniana marca su decadencia.

La boga de este recurso teatral, según se puede deducir del inventario de las comedias de Lope que emplean este recurso, la podemos situar después de 1610, pues en esta década Lope escribe más de cuarenta comedias en las que se emplea el disfraz femenino. En los veinte años anteriores, las comedias con este recurso no llegan a diez. A partir de 1630, en Lope disminuye notablemente el número de obras con disfraz femenino. Podemos suponer, de acuerdo con la posible fecha de composición de *El gallardo español* y de algunas otras comedias, que Cervantes no deriva necesariamente el uso de este recurso de Lope sino más bien de una moda literaria que estaba empezando a tener arraigo y que también Lope estaba empezando a seguir.

Antes de ver el uso del disfraz en Cervantes hay que recordar algunos elementos sobre el disfraz como parte del texto espectacular. Resulta evi-

² Carmen Bravo-Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Mayo de Oro, Madrid, 1988 [1ª ed. 1955]. Sorprende que la autora no incluya *El gallardo español* entre las obras de Cervantes en que la mujer usa el disfraz masculino.

dente que las acotaciones son el ámbito explícito del texto espectacular y por lo mismo en las acotaciones es que encontramos gran parte de la concepción que podríamos llamar exterior al personaje y visual de la obra de teatro. En las acotaciones se plasman las ideas del dramaturgo sobre la puesta en escena y sobre sus detalles como el vestuario, elemento muy importante de caracterización, así como de las apariencias, utilería y demás elementos técnicos de la representación más allá de la actuación.³

Por otra parte, en lo que se refiere al vestuario en las obras cervantinas, «Sabida es la atención que presta Cervantes a la indumentaria de los actores, como reflejan las meticulosas acotaciones que acompañan sus comedias, un cotejo exhaustivo de las obras contemporáneas, impresas y manuscritas, confirma que se trata de un rasgo casi exclusivamente cervantino».⁴ Por lo general Cervantes es bastante explícito no sólo en este aspecto sino en general en todo lo que refiere a la mecánica espectacular de la puesta en escena.

El vestuario o indumentaria tiene como primera función la caracterización inmediata de los personajes. En su conocido trabajo Kowzan concibe el vestuario como un signo visual del actor que corresponde a la apariencia exterior de éste.⁵

Veamos ahora el uso que da Cervantes al disfraz en sus comedias. En una de las obras donde más usa nuestro autor el disfraz de la mujer vestida de hombre es en *El laberinto de amor*, comedia que se construye dramáticamente a partir de sucesivos ocultamientos de identidad por medio del disfraz. En esta obra tenemos varias veces repetido el tópico de la mujer vestida de hombre en dos personajes: Julia y Porcia quienes aparecen travestidas de pastores:

Salen JULIA y PORCIA en hábito de pastorcillos con pellicos. LA I-246⁶

En este primer caso el público no sabe cuál es la verdadera identidad de los personajes hasta que ellas lo dicen con lo cual el disfraz tiene un doble efecto: en la trama dramática y en la espectacularidad del texto. Como en muchas otras ocasiones la indicación que nos da la acotación sobre el vestuario es genérica, sobrentendiéndose sus detalles a partir del referente social que conlleva, mismo que está claramente codificado en su época lo cual hace que no se necesite mayor explicación. Así por ejemplo este caso se concreta a decir que salen de «pastor» y basta decir «con pellicos» en otros casos se dirá

³ Véase sobre este aspecto Aurelio González, «Las acotaciones, elementos de la construcción teatral en las comedias cervantinas», *Annali. Sezione Romanza*, XXXVII-2 (1995), pp. 161-163.

⁴ Stefano Arata, «Edición de textos y problemas de autoría: el descubrimiento de una comedia olvidada» en Jean Canavaggio, *La comedia*, Casa de Velázquez, Madrid, 1995, p. 64.

⁵ Tadeusz Kowzan, *Literatura y espectáculo*, Taurus, Madrid, 1992, p. 189.

⁶ Cito por la edición del *Teatro completo* de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987. Corrigiendo cuando disiente de la *princeps*. Indico, en el caso de las acotaciones, la jornada y el número del verso inmediatamente siguiente. Para el título de la obra a la que me refiero empleo las siguientes iniciales: GE: *El gallardo español*; CC: *La casa de los celos*; BA: *Los baños de Argel*; RD: *El rufián dichoso*; GS: *La gran sultana*; LA: *El laberinto de amor*; E: *La entretenida* y PU: *Pedro de Urdemalas*.

que el personaje sale vestido de «griego», de «ermitaño» o de «embajador» o «como turco»:

Entra un EMBAJADOR, vestido como los que andan aquí, y acompáñanle genízaros; va como turco. *GS I-534*

Volviendo a nuestros dos personajes femeninos de *El laberinto de amor*, después aparecen vestidas de estudiantes.

Entran JULIA y PORCIA como estudiantes de camino. *LA I-790*

y finalmente una de ellas se presenta como labrador

Éntrase TÁCITO y ANDRONIO. Sale PORCIA como labrador y Julia como estudiante. *LA II-1288*

Para finalmente indicar que:

Éntrase JULIA a vestirse de mujer lo más breve que se pueda. *LA III-2565*

Estos sucesivos cambios, aunque justificados textualmente, corresponden a una idea que a mi parecer subyace en esta obra y que es la de llevar a sus extremos las convenciones de la comedia de capa y espada, y qué mejor manera de hacerlo que multiplicando uno de sus tópicos favoritos: la mujer vestida de hombre.

El recurso de la mujer vestida de hombre también lo emplea Cervantes en *El gallardo español*:

Vanse y sale VOZMEDIANO, anciano, y DOÑA MARGARITA, en hábito de hombre. *GE II-1265*

En este caso, el disfraz masculino permite que el personaje de la dama cristiana pueda encontrar a su amado en un contexto guerrero y al mismo tiempo estar en contacto con Arlaxa, su posible rival en amores. Este tipo de disfraz es uno de los elementos que escénicamente incrementan la tensión dramática ya que permite que estén las dos damas en el escenario y una de ellas, la mora, desconociendo la identidad real de la otra, no así el público, lo cual potencia la efectividad de la segunda trama, la amorosa, de la comedia.

Un uso particular del disfraz masculino para la mujer lo tenemos en *Los baños de Argel* donde lo que se oculta no es la identidad de un personaje, sino de la actriz ya que se trata de una mujer haciendo el papel de hombre:

Toma su barril y vase. Salen JUANICO y FRANCISCO, que así se han de llamar los hijos del VIEJO; vienen vestidos a la turquesca de ga[rzo]nes, saldrá con ellos la SEÑORA CATALINA, vestida de garzón, y un CRISTIANO, como cautivo, COSTANZA y DON FERNANDO, de cautivo, y JULIO, de cautivo, y traen las tersas y vestidos de los garzones, y las guitarras y el rabel. DON FERNANDO ha de hacer salida. *BA II-1310*

Según nos dice Cotarelo⁷ se trataría de la actriz Catalina Hernández Verdeseca esposa del actor Gaspar de Porres la cual cantarían algún texto y

⁷ Armando Cotarelo y Valledor, *El teatro de Cervantes*, Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», Madrid, 1915.

tendría una breve participación en la obra, pero bajo la imagen masculina. Esta substitución se reitera en dos ocasiones más:

Que le ha de hacer la SEÑORA CATALINA. *BA* II-1384

Entran ZARA y HALIMA, cubiertos los rostros con sus almalafas blancas; y vienen con ellas, vestidas como moras, COSTANZA y la SEÑORA CATALINA, que no ha de hablar sino dos o tres veces. *BA* II-1542

En el teatro del Siglo de Oro se usa mucho menos el recurso contrario del anterior, esto es el del hombre vestido de mujer, Cervantes lo usa solamente una vez, en la trama amorosa secundaria en *La gran sultana* de los amores entre Lamberto y Clara:

Entra la SULTANA, vestida a lo cristiano, como ya he dicho, lo más ricamente que pudiere; trae al cuello una cruz pequeña de ébano; salen con ella ZAIDA y ZELINDA, que son CLARA y LAMBERTO, y los tres GARZONES que pusieron el estrado. *GS* III-2181

El descubrimiento de la identidad de Lamberto, indudablemente tiene un efecto cómico que se va preparando desde el momento que por el lugar donde se encuentra, el harem del sultán, tarde o temprano su identidad real será conocida.

El disfraz que hace aparecer a un personaje con otra actividad distinta de la suya es la base sobre la que se construye *Pedro de Urdemalas*, comedia que rescata toda la tradición folclórica de la astucia y trapacerías de este personaje. La primera aparición de Pedro, en el inicio de la comedia, esta marcada por la siguiente acotación:

Entran PEDRO DE URDEMALAS en hábito de moço de labrador y CLEMENTE como zagal. *PU* I-1

Después el de Urdemalas irá apareciendo como ciego, gitano ermitaño, etc.

Éntranse. Salen dos CIEGOS, y el uno PEDRO DE URDEMALAS; arrímase el primero a una puerta y PEDRO junto a él, y pónese la VIUDA a la ventana. *PU* II-1319

Entra PEDRO, ya como gitano. *PU* II-1585

Sale PEDRO como ermitaño, con tres o cuatro taleguillos de anjeo llenos de arena en las mangas. *PU* III-2127

Éntranse. Sale PEDRO DE URDEMALAS, con manteo y bonete, como estudiante. *PU* III-2660

Los sucesivos cambios de apariencia son los que permiten que la obra discorra por un derrotero claramente folclórico y rústico que es la esencia de esta comedia, es el engaño que cuenta con la complicidad del público que identifica a un personaje ya codificado con anterioridad y que tiene por lo tanto un comportamiento absolutamente previsible.

El disfraz de ocultación que permite la substitución de un personaje por otro aparece en varias obras. En *Los baños de Argel* la substitución se facilita por tratarse de una escena espectacular.

Aquí ha de salir la boda desta manera: HALIMA con un velo delante del rostro, en lugar de ZARA, llévanla en unas andas en hombros, con música y hachas encendidas, guitarras y voces y grande regocijo, cantando los cantares que yo daré. Salen detrás

de todos VIBANCO y DON LOPE, y entre los moros de la música va OSORIO, el cautivo. Como acaban de pasar, pregunta DON LOPE a OSORIO. BA III-2585

Lo mismo sucede en *El laberinto de amor*, sólo que en esta obra son varios los personajes que, también, ocultan su identidad. En este caso, además, el tipo de indumentaria es parte importante para crear una atmósfera o situación particular. Así cuando Porcia, substituyendo a Rosamira, va al juicio de Dios, el «extraño espectáculo» que pide Cervantes en una acotación corresponde a la combinación de colores verde y negro del manto que ha recibido Porcia para disfrazarse:

Sale PORCIA con el manto que le dio el CARCELERO, acompañada de la misma manera que dijo, con la mitad del acompañamiento enlutado y la otra mitad de fiesta; el VERDUGO al lado izquierdo, desenvainando el cuchillo, y al siniestro, el niño con la corona de laurel; los atambores delante sonando triste y ronco, la mitad de la caja de verde y la otra mitad de negro, que será un extraño espectáculo; siéntase PORCIA, cubierta en un asiento alto que ha de estar a un lado del teatro, desviado del de su padre; entran asimismo DAGOBERTO y ROSAMIRA, como peregrinos embozados. LA III-2794

En esta última acotación, Cervantes describe la escena con gran detalle, pero no sólo se limita a eso, sino que hace explícito el efecto que busca producir con los elementos que ha mencionado: «será un extraño espectáculo». Aquí podríamos entender que cualquier modificación que introdujera el director de la compañía, para no ir en contra de la construcción que plantea Cervantes tendría que producir el mismo efecto.

Además de los casos mencionados Cervantes utiliza incidentalmente el disfraz en *La casa de los celos*

CORINTO, pastor, y ANGÉLICA como pastora. CC III-2531

y en *La entretenida*:

Salen DOROTEA Y CRISTINA como fregonas. E III-2250

También se podría hablar de una forma diluida del disfraz y es aquella en la que simplemente se oculta la identidad del personaje, pero sin substituir la explícitamente por otra, esto es sin que haya un disfraz auténtico. Tal es el caso, por ejemplo, de las damas embozadas. En la acotación de vestuario se puede indicar un detalle específico de este tipo para hacer más clara la situación en la que se desarrolla una acción. Por ejemplo, es claro que el encuentro de una dama en la calle tiene significado distinto según ésta vaya o no embozada, por un lado indica recato, pero por otro evidentemente también indica ocultamiento de la identidad:

Entra en ese instante una DAMA, con el manto hasta la mitad del rostro. RD I-238

Sale ROSAMIRA con un manto hasta los ojos. LA II-1904

Vase el GÜESPED y entra JULIA muy bien adrezada de mujer cubierta con su manto hasta los ojos y pónese de rodillas ante MANFREDO. LA III-2701

En todos estos casos el manto es el recurso habitual para ocultar la propia identidad sin llamar la atención, puesto que se acepta el embozo dentro de las convenciones sociales, y sin recurrir al disfraz.

Como se puede ver por lo expuesto hasta aquí Cervantes maneja el recurso teatral del disfraz en toda su gama de posibilidades constructivas ya que va desde ser el elemento estructurante en dos de sus comedias (*El laberinto de amor* y *Pedro de Urdemalas*) hasta usos meramente incidentales (*La casa de los celos* y *La entretenida*). Desarrolla el tópico de la mujer vestida de hombre, pero no descuida las otras posibilidades. Por otra parte el disfraz en las comedias cervantinas tiene sobre todo un gran valor escénico, es un recurso que potencia significados.

Es importante destacar que hay que ver estas acotaciones sobre el disfraz, y no hay que olvidar que la acotación es el espacio en el cual el dramaturgo hace explícita su voluntad sobre los aspectos espectaculares de la obra, en la línea que nos marca el conjunto de la obra, y en este sentido las indicaciones de *El laberinto de amor*, *El gallardo español*, *La casa de los celos*, *Pedro de Urdemalas* o *Los baños de Argel* nos muestran más la presencia de un 'autor' que la de un simple escritor. En muchos casos se trata de instrucciones muy claras de montaje, en otros las acotaciones sugieren la posibilidad de que el propio Cervantes pudiera participar en los ensayos, y finalmente algunas tienen el valor de convencer al actor o al 'autor', del efecto de verosimilitud que puede surgir de una escena, caracterización o parlamento, o de la importancia que tiene para el dramaturgo que se presente su 'texto dramático' en una determinada forma, o lo factible de obtener tal o cual resultado con medios al alcance de una compañía. Tampoco hay que olvidar que la acotación a veces sirve para explicar el sentido que una acción debe sugerir en el espectador.

En este breve panorama de un aspecto técnico y dramático del teatro como lo es el uso del disfraz se puede ver que Cervantes, como ya he dicho en otras ocasiones, tiene una propuesta dramática personal, que si bien entronca con la de Lope en la Comedia Nueva también aporta elementos que revisan, a veces paródicamente, lo que se estaba haciendo en su momento, que rescata algunas concepciones de la tradición anterior a aquélla y que en otros aspectos propone fórmulas dramáticas nuevas.

¿Qué nos indica entonces el uso del disfraz en las ocho comedias? Por un lado, que en *El laberinto de amor*, comedia de enredos, Cervantes emplea a tal grado el recurso que casi puede llegar a interpretarse como una parodia del género, parodia que funciona fluidamente por la seriedad y lógica con que se disfrazan los seis personajes protagonistas.

Por otro lado, en *Pedro de Urdemalas* la reiteración en el disfraz del personaje central es claramente una resonancia folclórica, es el esquema de la repetición triádica o múltiple del cuento tradicional. Podríamos decir que es un recurso para caracterizar el mundo rústico tema de la obra. Una forma hasta cierto punto novedosa de enfrentar el mundo del villano, tratado habitualmente desde una perspectiva mucho más social en las comedias de otros autores.

En los demás casos pensamos que se sigue el uso habitual derivado de las convenciones lopescas. Por el contrario, el no usarlo en *El rufián dichoso* nos puede indicar la reiterada voluntad de verosimilitud que exige Cervantes para la comedia de santos. Estas son sólo algunas de las piezas del rompecabezas cuyo verdadero significado podremos comprender cabalmente y valorar cuando tengamos completo el conjunto.

CONSTRUCCIÓN E INTERPRETACIÓN DEL DIÁLOGO EN LOS *ENTREMESES* DE MIGUEL DE CERVANTES

Jesús G. Maestro
Universidad de Vigo

1. INTRODUCCIÓN

Considerar el sujeto humano en su relación discursiva y funcional con otros sujetos, desde el punto de vista de sus posibilidades de expresión, comunicación e interpretación, requiere aceptar que la relación del *yo* con el mundo está siempre mediatizada por la implicación dialógica con el otro, con la alteridad. Toda palabra se concibe, pues, como una experiencia intercambiable, una experiencia compartida. Como bien sabemos, la expresión verbal de los interlocutores depende con frecuencia de determinadas propiedades lingüísticas, capaces de conferir al lenguaje los valores comunicativos de que puede disponer. Fuera del discurso lingüístico, el ser humano no puede constituirse como sujeto, pues nada de lo humano puede sustraerse al lenguaje.

Paralelamente, una lengua no se concibe sin expresión de la persona. Desde este punto de vista, el «otro» (Tú) adquiere presencia en el sujeto (Yo) mediante el lenguaje, es decir, mediante la ejecución de un acto de discurso esencialmente dialógico. La alteridad sería la presencia del *Tú*, tal como la determina nuestra experiencia lingüística. A lo largo de estas páginas trataremos de estudiar, desde los presupuestos de la teoría de la literatura, el diálogo dramático en los entremeses cervantinos, como una de las categorías básicas del discurso, que ha de comprender el texto literario y el texto espectacular, y desde la que adquiere expresión objetiva una de las formas específicas de relación interpersonal características del teatro europeo de comienzos del siglo XVII.

2. DIÁLOGO, ENTREMÉS Y DRAMA MODERNO

El concepto del «otro», como noción de otredad o alteridad, puede considerarse inicialmente desde una postura epistemológicamente realista, como sucedió en la Antigüedad griega, a la que sigue una concepción fundamentalmente cristiana, característica de la latinidad europea medieval, antes de desembocar en los planteamientos derivados del idealismo moderno, a partir del pensamiento de I. Kant y J. G. Fichte¹. La obra literaria de Miguel de

Cervantes se sitúa precisamente en este período de comienzos del siglo XVII, determinado por el agotamiento de las concepciones sobre el sujeto afines a la epistemología realista y al modelo codificado por el cristianismo, y que no han de ser severamente discutidas por el idealismo alemán hasta casi cien años después.

Diferentes autores, como M. Bajtín respecto a la novela y P. Szondi respecto al drama, han insistido en la importancia que adquiere en la literatura la expresión dialógica desde el Renacimiento europeo. Los estudios de P. Szondi han tratado de demostrar que el drama de la Edad Moderna surge en el Renacimiento. El hombre se vuelve y reflexiona sobre sí mismo tras el hundimiento de la cosmovisión medieval, y elabora una realidad artística en la que se confirma y refleja como centro fundamental, «basada exclusivamente en la reproducción de la relación existente entre las personas» (P. Szondi, 1956/1994: 17). Al contrario de lo que sucedía en el mundo antiguo, especialmente en la cultura griega, el mundo exterior, objetivo, queda supeditado a las acciones y decisiones del hombre, contrastadas dialécticamente, consigo mismo (monólogo dramático) o frente a la alteridad (diálogos, doble contextualización, doble modalización...), y sólo desde esta perspectiva adquiere sentido y realidad dramática².

Como sabemos, históricamente, en el contexto del teatro moderno, el término «entremés» adquiere uso dramático desde mediados del siglo XVI, hacia 1545 y 1550, para designar breves escenificaciones protagonizadas por personajes rústicos, o de baja condición social, cuyas acciones no guardaban relación con el argumento principal de la comedia, en cuyos entreactos se representaban (E. Asensio, 1965, 1973; A. Hermenegildo, 1995; J. Huerta

¹ En el mundo griego no pudo existir el problema del otro, dada la unitaria concepción física y orgánica de todo el cosmos (enfoque realista). Virtualmente al menos, el problema del otro nace en la historia con la vigencia social del cristianismo, determinado por la progresiva secularización de la existencia del hombre occidental durante la Baja Edad Media y el Renacimiento (hasta el siglo XIII al menos, la realidad del mundo se percibe como transida por la presencia de Dios); el auge histórico del nominalismo de los siglos XIV y XV; y la valoración cualitativa de la individualidad humana, de creciente importancia histórica y metafísica durante el siglo XVII, con cambios sustanciales en el modo de entender la individualidad. Por su parte, los presupuestos de una filosofía trascendental ponen de relieve la importancia de la actividad intersubjetiva en el uso del lenguaje y en la adquisición de conocimientos. Kant, sorprendentemente, apenas se ocupó de los problemas del lenguaje. Su epistemología está orientada hacia las ciencias y los fenómenos de la naturaleza, no hacia los problemas de las creaciones humanas culturales.

² La importancia del diálogo en el teatro de la Edad Moderna es decisiva. En el drama moderno nada se sustrae a la relación interpersonal, pues todo lo que sucede es dramático en la medida en que se ve afectado por la relación interpersonal, que se interioriza en el teatro europeo de forma específica desde el siglo XVI. «El medio lingüístico de ese mundo interpersonal —escribe P. Szondi (1956/1994: 18)— era el diálogo. En el Renacimiento, tras la supresión de prólogo, coro y epílogo, y quizá por vez primera en la historia del teatro, el diálogo se convertiría (junto al monólogo, de empleo episódico y no constitutivo, pues, de la forma dramática) en el componente exclusivo del tejido dramático. En él estriba la diferencia del drama clásico respecto de la tragedia antigua, el auto medieval, el teatro universal barroco o las historias de Shakespeare. El dominio absoluto del diálogo en tanto coloquio interpersonal refleja hasta qué punto el drama consiste en el retrato de la relación interpersonal y en qué medida conoce únicamente lo que se alumbra en dicho ámbito».

Calvo, 1984, 1985). El entremés puede delimitarse por una serie de características entre las que nos interesa destacar las siguientes: es un género literario y una forma de espectáculo que se configura y desarrolla al margen de toda preceptiva aristotélica; presenta en su momento una subordinación formal y funcional a una obra dramática más amplia, la comedia, provista de una fábula seria y complicadamente vertebrada; ofrece una nueva concepción de lo cómico, que se manifiesta especialmente en la expresión verbal (diálogos), el dinamismo y la instantaneidad (acciones), y en la pantomima (signos no verbales), de claras afinidades con formas de teatro breve procedentes de Italia (*commedia dell'arte*); otorga prioridad a la representación frente al texto; y constituye una forma de teatro en la que se valora específicamente el sujeto frente a la fábula, es decir, el personaje frente a la acción, al insistir de forma recurrente en todos aquellos elementos que encuentran en el sujeto humano una referencia constitutiva, y que pueden reducirse a tres fundamentales: lenguaje, situaciones y tipos, es decir, diálogos, funciones y personajes.

Desde el punto de vista de la teoría literaria moderna, el diálogo puede definirse como aquella forma de expresión, naturalmente dialógica, en la que dos o más sujetos hablantes alternan su actividad en la emisión y recepción de enunciados. El diálogo constituiría de este modo un proceso verbal interactivo cuyos valores como actos de palabras estarían fijados en todos sus aspectos ilocutivos y perlocutivos (M. C. Bobes: 1992; J. G. Maestro, 1994). El dialogismo, por su parte, debe entenderse como aquel proceso de comunicación en el que todos los sistemas de signos (convencionales o no), que crean sentido en el conjunto de la obra, son interpretados por un receptor. El dialogismo general de la comunicación sémica exige la existencia de al menos dos sujetos en relación comunicativa o interactiva (emisor y receptor: expresión-comunicación / interacción / interpretación-efecto *feed-back*), y que el código utilizado tenga valor social.

El diálogo dramático busca habitualmente la disposición dialéctica de los contrarios, la expresión de modalidades desajustadas y enfrentadas entre sí (saber, poder, querer *hacer*), el *agón* de presencia entre los personajes...³ Se admite de este modo que el diálogo crea sentido en el teatro al originar una sucesión de desequilibrios modales entre los interlocutores, quienes se

³ G. Bauer, en sus estudios sobre la poética del diálogo (1969), describe cuatro tipos de expresión dialógica: 1) Modalidad cerrada y convencional de intercambio en que unas personas departen simétricamente desde premisas sociales y lingüísticas comunes (*Konventionstrenes Gespräch*); 2) diálogo abierto y liberado de convenciones, en el que los personajes se manifiestan impulsivamente, o sin lograr una plena comunicación recíproca (*Koventionssprengendes Gespräch*); 3) auténtico intercambio experimental y dialéctico, donde una voluntad básica de entendimiento desencadena una sucesión de opiniones cambiantes y la posibilidad de alcanzar una síntesis más amplia (*Dialektisches Gespräch*); y 4) el intercambio de enunciados como cauce no ya de unas ideas individuales bien marcadas, sino del uso del lenguaje sin más propósito que el de sostener unos modos de convivencia (*Konversation*). El teatro clásico francés constituye un ejemplo de los diálogos que hemos señalado en primer lugar, así como la obra de Cervantes, Turgenev, Balzac..., textualiza con frecuencia procesos interactivos más próximos a las características del segundo tipo. Por su parte, el discurso lírico, acaso por su tendencia a la economía y condensación expresivas, parece ajustarse con más facilidad al tercero de los modelos propuestos,

debaten entre sí como personajes dominados por su desigual grado de *poder* (posibilidad), *querer* (voluntad) y *saber* (conocimiento) actuar⁴. Veamos algunos ejemplos.

3. CARACTERÍSTICAS DE LAS FORMAS DE EXPRESIÓN DIALÓGICA EN LOS ENTREMESSES CERVANTINOS

Tres son las formas principales de expresión dialógica utilizadas de modo recurrente por las lenguas naturales: conversación, diálogo e interrogatorio. Las dos últimas son especialmente frecuentes en el uso literario de los lenguajes naturales, y concretamente el diálogo se presenta como específica del drama en cuanto género literario y forma de espectáculo. En los entremeses⁵ de Cervantes es posible identificar diferentes usos o valores funcionales de las formas de expresión dialógica, que de manera sumaria podemos sistematizar en las siguientes variantes. Estas características, que señalamos a continuación, de la expresión dialógica en los entremeses cervantinos deben entenderse como realizaciones literarias en que se objetiva el discurso dialógico, y no como modelos teóricos invariables⁶.

1. Aparte.

como en el autodiálogo unamuniano, por ejemplo, que, a partir de supuestas antítesis y expresiones paradójicas, pretende siempre la síntesis de los pareceres, la atracción de los contrarios, el sincretismo de las posibilidades, la disposición dialéctica del pensamiento...

⁴ S.J. Schmidt (1980/1990: 70-123), en la exposición de su Teoría de las Acciones Comunicativas (*T heorie K ommunikativen H andelns*), distingue las denominadas «cuatro constelaciones sociales de los participantes comunicativos», y así habla de situaciones comunicativas *simétricas*, si los hablantes se encuentran en igualdad de condiciones, de modo que por la afinidad de su competencia discursiva pueden realizar acciones comunicativas semejantes o idénticas (comparten condiciones parejas de saber y poder); *asimétricas*, si los locutores se encuentran en niveles social o jerárquicamente diferentes, de modo que el uno puede dominar las capacidades del otro, desde el punto de vista de la disposición de sus saberes y poderes en el momento de hablar (desajuste en las modalidades *saber y poder*); *paradójicas*, si los participantes comunicativos pretenden y exigen únicamente el dominio de sus interlocutores, en actos de habla que suelen desarrollarse bien con gran volumen de sonido, bien con muy pocas, pero incisivas, palabras (disputa de *poderes*); y *complementarias*, si un hablante domina verbalmente y de forma momentánea sobre los restantes sujetos del diálogo, con la aceptación voluntaria de estos últimos, quienes pueden intervenir en cualquier momento para alterar o invertir la situación comunicativa (convergencia de *saberes*).

⁵ Aparte de la edición de los *Entremeses* de Cervantes, anotados por Adolfo Bonilla y San Martín en 1916, en el vol. IV de las *Obras completas* de Miguel de Cervantes (Madrid, Asociación de la Librería de España, 1915-1922), pueden consultarse las ediciones de M. Herrero García (Madrid, Clásicos Castellanos, 1947), A. del Campo (Madrid, Ediciones Castilla, 1948), F. Ynduráin (Madrid, BAE, tomo CLVI, 1962), P. Palomo (Ávila, La Muralla, 1967), J. B. Avall-Arce (Englewood Cliffs, N. J., Prentice Hall, 1970), E. Asensio (Madrid, Castalia, 1970; reeds. 1971 y 1978), J. Canavaggio (Madrid, Taurus, 1981), C. Buezo (ed. de *La Cueva de Salamanca en Teatro breve de los Siglos de Oro: antología*, Madrid, Castalia, 1992), N. Spadaccini (Madrid, Cátedra, 1994), F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas (Barcelona, Planeta, 1987), A. Castilla (Madrid, Akal, 1997), y J. Huerta Calvo (Madrid, Edaf, 1997).

⁶ Consideramos que las principales formas de comunicación del lenguaje dramático pueden reducirse a cuatro tipos o modos invariantes: soliloquio, monólogo, diálogo y aparte. Por soliloquio entendemos aquel proceso semiótico de expresión en el que un personaje utiliza el lenguaje

2. Soliloquio dramático con apelación retórica.
3. Monólogo dramático como instrumento de ficción.
4. Diálogo de sordos.
5. Diálogo sin expresión dialéctica.
6. Diálogo de enunciados interrogativos.
7. Diálogo de enunciados con doble valor referencial.
8. Diálogo de personajes homologables.
9. Diálogo polifónico.

3.1. *El discurso en aparte*

Por discurso en aparte consideramos todo proceso semiósico de comunicación que se manifiesta convencionalmente como ejercicio de pensamiento, que resulta siempre englobado recursivamente en una estratificación discursiva superior, y que está comprometido verbalmente con el acto de habla externo que lo genera, bien de modo interactivo (diálogo: dos o más personajes dialogan entre sí e intercambian apartes), bien de modo meramente comunicativo (dialogismo: un personaje habla a otro que le responde exclusivamente con apartes).

En al menos cuatro de los entremeses cervantinos —*El juez de los divorcios*, *El rufián viudo*, *El vizcaíno fingido* y *El retablo de las maravillas*— encontramos explícitamente discursos en aparte de los personajes⁷. La naturaleza monológica del discurso en aparte subraya en el lenguaje un carácter de reflexividad o reflejo hacia el sujeto que lo genera. Dirigidos convencionalmente al público, y no a otros personajes de la escena, estos apartes permiten que el personaje exprese en voz alta pensamientos propios, de modo que hace saber al público que es consciente de determinandos hechos, sobre los que expresa una determinada valoración.

En *El juez de los divorcios* nos encontramos con un aparte que está puesto en boca del soldado, esposo de doña Guiomar, mientras ésta declara ante el juez. Dada su extensión, resulta un tanto artificial, y más bien se asemeja a un acto de pensamiento enunciado en voz alta que a un acto de lenguaje expresado en aparte.

sin intención de referirse locutivamente (a veces sí formalmente) a un posible interlocutor; un solo personaje habla: nadie lo escucha, nadie lo ve, nadie lo acompaña, ni en el espacio ni en el tiempo. El monólogo dramático puede definirse a su vez como aquel proceso semiósico de comunicación en el que un personaje enuncia un discurso sin la intencionalidad de obtener respuesta por parte de sus posibles interlocutores, que ocupan con frecuencia un espacio verbal de audición o silencio, y a quienes puede referirse a través de signos déicticos de segunda persona (cfr. Maestro, 1995).

⁷ En *La guarda cuidadosa* existe una declaración del soldado que podría ser considerada como un discurso en aparte, ya que no se dirige explícitamente a ninguno de los personajes, sino más bien al público, en el momento en que Cristinica afirma «que son los dos de la pendencia mi sacristán y mi soldado». Entonces este último declara: «Aun bien que voy a la parte con el sacristán; que también dijo: ‘mi soldado’».

Soldado (*aparte*): Por Dios, que he de ser leño en callar y en sufrir. Quizá con no defenderme ni contradecir a esta mujer, el juez se inclinará a condenarme; y, pensando que me castiga, me sacará de cautiverio, como si por milagro se librase un cautivo de las mazmorras de Teután.

Acaso en *El retablo de las maravillas* se recogen los apartes más expresivos de los entremeses cervantinos, al poner al descubierto, desde la interioridad de uno de los personajes más pacientes, el gobernador Gomecillos, la farsa de todo cuanto sucede. El gobernador es el único personaje que se confiesa a sí mismo, no ante los demás, a través del discurso en *aparte*, no ver nada en el retablo. Son varios los momentos en que así se advierte:

Gobernador (*aparte*): ¡Milagroso caso es éste! Así veo yo a Sansón ahora, como el Gran Turco. Pues en verdad que me tengo por legítimo y cristiano viejo...

Gobernador (*aparte*): Basta; que todos ven lo que yo no veo; pero al fin habré de decir que lo veo, por la negra honrilla...

Gobernador (*aparte*): ¿Qué diablos puede ser esto, que aún no me ha tocado una gota donde todos se ahogan?...

3.2. Soliloquio dramático con apelación retórica

Con anterioridad hemos definido el soliloquio como aquel proceso semiótico de expresión en el que un personaje teatral enuncia un discurso sin referirse locutivamente a otro interlocutor. La apelación retórica en el soliloquio dramático añadiría a esta modalidad discursiva la formalización en el enunciado de un destinatario inmanente, es decir, la configuración de un mensaje determinado por la función conativa o apelativa, y la organización del lenguaje desde el punto de vista del índice de segunda persona, cuyo referente será el personaje ausente al que se destina la enunciación dramática.

De este modo, es frecuente que un personaje, que permanece sólo en el escenario, emita un discurso que nadie escucha, y lo oriente enunciativamente hacia una segunda persona, lo que confiere a su intervención una expresión dialógica determinada formal y semánticamente por características específicas, entre las que destacan dos fundamentales: la organización de un discurso monológico en torno al índice de segunda persona, como destinatario inmanente de la enunciación (Tú: Cristina), y la proyección del sujeto de la enunciación (Yo: soldado) hacia una alteridad idealizada («flor», «jardín de la soldadesca»...), como referente imaginario, bien distinto de su referente real («moza fregona»). Toda alteridad representa locutivamente para el sujeto una ampliación de sus posibilidades de ser. En el entremés de *La guarda cuidadosa* existen dos soliloquios de estas características, ambos a cargo del soldado. He aquí el primero de ellos:

Soldado: ¿Oh, mujeres, mujeres, todas, o las más, mudables y antojadizas! ¿Dejas, Cristinica, a esta flor, a este jardín de la soldadesca, y acomódaste con el muladar de un sota-sacristán, pudiendo acomodarte con un sacristán entero, y aun con un canónigo? Pero yo procuraré que te entre en mal provecho, si puedo, aguando tu gusto, con ojear desta calle y de tu puerta los que imaginare que por alguna vía pueden ser tus amantes; y así vendré a alcanzar nombre de la guarda cuidadosa.

3.3. Monólogo dramático como instrumento de ficción

Todo discurso verificable, como sucede con el discurso histórico, por ejemplo, se basa en el axioma de existencia según el cual se reconoce que todo aquello a lo que se hace referencia debe existir o haber existido. Expresiones referenciales serían, pues, aquellas expresiones indicativas de objetos reales. Un discurso ficcional, como el literario, por ejemplo, explicable formalmente, pero no verificable o falseable vivencialmente, sería aquel que utiliza expresiones referenciales para referirse a objetos o realidades inexistentes, es decir, que se trataría de un discurso cuyas proposiciones no son existenciales o reales.

El uso del lenguaje dialogado como instrumento de ficcionalización de la realidad es una de las características esenciales y recurrentes de *El retablo de las maravillas*. Se pretende transformar verbalmente la realidad, con el concurso de los interlocutores del diálogo, con objeto de configurar un mundo de ficción que, sobre la existencia de determinados prejuicios o valores axiológicos, actúe sobre los sujetos hablantes hasta dominar sus formas de conducta.

La primera de estas manifestaciones la inicia Chanfalla mucho antes de estrenar las representaciones de su retablo, al presentarse ante los aderezados labradores como descendiente de figuras legendarias o fabulosas, afines a la magia y el encantamiento, por más que su discurso de presentación concluya con una cómica declaración acerca de la falta de comediantes en Madrid y su posibilidad de remediar, en este sentido, todos los males de la corte: «Yo, señores míos, soy Montiel, el que trae el Retablo de las Maravillas. Hanme enviado a llamar de la corte los señores cofrades de los hospitales, porque no hay autor de comedias en ella, y perecen los hospitales, y con mi ida se remediará todo».

Sin embargo, la expresión más importante de ficcionalización de la realidad la constituye el monólogo de Chanfalla con el que se inicia verbalmente la representación del retablo de las maravillas. Se materializa de esta manera el recurso de la *commedia in commedia*, que, además de contar con el público real como receptor envolvente, postula dos nuevos destinatarios, hacia los que se configura el discurso de Chanfalla: el público de labriegos y pequeños burócratas, y el sabio Tontonelo, genuino compositor del retablo. El discurso de Chanfalla es, pues, un monólogo de doble apelación retórica, y no un soliloquio, si se admite la discriminación de ambos términos, ya que Chanfalla habla ante un auditorio que le escucha, y con el que no dialoga funcionalmente, aunque formalmente pueda haber expresiones o indicios de interacción. Hay, pues, dialogía sin que llegue a existir propiamente diálogo: «¡Atención, señores, que comienzo! —¡Oh tú, quien quiera que fuiste, que fabricaste este Retablo con tan maravilloso artificio, que alcanzó renombre de las Maravillas: por la virtud que en él se encierra, te conjuro, apremio y mando que luego inconteneni muestres a estos señores algunas de las tus maravillosas maravillas, para que se regocijen y tomen placer sin escándalo alguno!».

3.4. *Diálogo de sordos*

Entendemos por *diálogo de sordos* el que se establece con personajes entre los que existe interacción comunicativa de tipo formal pero no funcional, es decir, que entre los sujetos hablantes se produce una alternancia en sus turnos de emisión y recepción de enunciados, pero sin que exista un principio de cooperación o *contrato fiducionario* que garantice la expresión, comunicación e interpretación del contenido proposicional de los enunciados (formalmente) intercambiados. Circunstancias de este tipo se manifiestan de forma recurrente en al menos tres entremeses cervantinos: *El juez de los divorcios*, *La elección de los alcaldes de Daganzo* y *El retablo de las maravillas*.

En efecto, la nota más destacada del primero de estos entremeses es que apenas hay diálogo entre los personajes, sino apelación o invitación retórica por parte del juez a la exposición monológica del discurso de cada uno de los demandantes. El juez interroga, no dialoga; los personajes interrogados no se comunican entre sí, hablan sin escucharse, y en todo caso coinciden en la expresión de sus mutuos odios, sin tener en cuenta a su cónyuge como receptor de las réplicas, siempre dirigidas al juez, para cuya enunciación acuden a veces al discurso en aparte, como sucede con el soldado ante doña Guiomar, al que antes nos hemos referido.

En *La elección de los alcaldes de Daganzo*, los personajes del bachiller Pesuña, el escribano Pedro Estornudo y los regidores Panduro y Alonso Algarroba, se presentan sucesiva y alternativamente mediante un proceso de interacción que se caracteriza por un ritmo dinámico, de expresión chispeante y cómica. Sin embargo, pronto se advierte que los personajes apenas dialogan entre sí; entre los interlocutores no existe un principio de cooperación o *contrato fiducionario* que coordine las referencias locutivas; se registra una pluralidad de enunciaciones, pero no un diálogo estable o uniformemente desarrollado. Hay enunciación sin diálogo.

Rana, el cuarto de los candidatos presentados, puede considerarse como figura esencial del entremés. En este personaje hay una clara disociación entre su forma de ser, tan necia como la de los demás, y su forma de hablar, de cierta calidad retórica, lo que hace pensar que sus discursos son resultado de memorización, imitación, automatización, monotonía, repetición. Habla, pues, como una rana: sus frases parecen estar muy elaboradas, pero sus discursos resultan relatorios previamente aprendidos⁸.

Sus intervenciones no son propiamente diálogos teatrales, sino más bien extensos monólogos o relatorios. Recuérdese su parlamento ante Algarroba, Panduro y Estornudo, intervención nada dialógica, al igual que las de los demás personajes⁹, lo que invita a pensar que apenas existe un auténtico diálogo en todo el entremés.

⁸ La reacción de los regidores ante las declaraciones de Rana encuentra analogías con fuentes procedentes de los *Dísticos morales* de Catón. Se trata de ideas sobre moral y justicia, asimiladas y expresadas por Cervantes, y que habían sido difundidas por Erasmo, y citadas frecuentemente por Luis Vives, especialmente en sus *Diálogos* (cfr. N. Spadaccini, ed. cit.)

⁹ La primera intervención que Rana tiene frente al personaje del sacristán se expresa en un

Como Rana,
 Habré de cantar mal; pero, con todo,
 Diré mi condición, y no mi ingenio.
 Yo, señores, si acaso fuese alcalde,
 Mi vara no sería tan delgada
 Como las que se usan de ordinario;
 De una encina o de un roble la haría,
 Y gruesa de dos dedos, temeroso
 Que no me la encorvase el dulce peso
 De un bolsón de ducados, ni otras dádivas,
 O ruegos, o promesas, o favores,
 Que pesan como plomo, y no se sienten
 Hasta que os han brumado las costillas
 Del cuerpo y alma; y, junto con aquesto,
 Sería bien criado y comedido,
 Parte severo y nada riguroso;
 Nunca deshonraría al miserable
 Que ante mí le trujesen sus delitos;
 Que suele lastimar una palabra
 De un juéz arrojado, de afrentosa,
 Mucho más que lastima su sentencia,
 Aunque en ella se intime cruel castigo.
 No es bien que el poder quite la crianza,
 Ni que la sumisión de un delincuente
 Haga al juez soberbio y arrogante.

Algo semejante sucede en *El retablo de las maravillas*, entre los personajes que componen la audiencia de Chirinos y Chanfalla, y entre este público y el furrier que anuncia la llegada de las tropas: hablan, pero no dialogan; interactúan verbalmente, pero no se comunican nada. El final del entremés confirma el triunfo de la burla y la incomunicación, merced a la ignorancia y la intolerancia.

Hay, en primer lugar, un auténtico diálogo de sordos entre los personajes que fingen ver el retablo. Durante el monólogo de Chanfalla, los personajes que contemplan el retablo vacío, fingen ver lo que les cuentan, mediante expresiones lingüísticas muy individualizadas, que a falta de referentes reales crean su propia referencialidad lingüística, según sus personales competencias modales y contextuales. Los personajes no se comunican entre sí, y no dialogan, pues ninguno de ellos declara a su vecino la verdad de lo que ve. El conjunto discursivo de estos personajes difícilmente podría someterse a una interacción dialógica concertada, ya que ninguno de ellos ve realmente nada de cuanto está hablando: el único referente común es la palabra de Chanfalla y Chirinos, y la única pulsión que los identifica, el miedo.

Chirinos: Esa manada de ratones que allá va, deciendo por línea recta de aquellos que se criaron en el arca de Noé; dellos son blancos, dellos albarazados, dellos jaspeados y dellos azules; y, finalmente, todos son ratones.

largo párrafo, como un discurso previamente memorizado. Posteriormente, arremete contra el sacristán usando términos eclesiásticos, como si se tratara de un exorcismo, o una admonición desde el púlpito.

Castrada: ¡Jesús! ¡Ay de mí! ¡Ténganme, que me arrojaré por aquella ventana! ¿Ratones? ¡Desdichada! Amiga, apriétate las faldas, y mira no te muerdan. ¡Y monta que son pocos! ¡Por el siglo de mi abuela, que pasan de milenta!

Repolla: Yo sí soy la desdichada, porque se me entran sin reparo ninguno. Un ratón morenico me tiene asida de una rodilla. ¡Socorro venga del cielo, pues en la tierra me falta!

Benito: Aun bien que tengo gregüescos: que no hay ratón que se me entre, por pequeño que sea.

Finalmente, es posible identificar un nuevo diálogo de sordos entre el público y el furrier. La llegada del furrier precipita los hechos hacia la confusión final; Benito Repollo y Pedro Capacho lo creen judío, dado que no ve las «maravillas» del retablo, ni es capaz de apreciar los entusiasmos del baile de Herodías con el sobrino de Repollo. Los personajes no se aclaran entre sí, y no se comunican; nadie explica los hechos ni confía en el lenguaje —ni en el sujeto del lenguaje— como medio de entendimiento. Atacan al furrier como si se tratara de un judío, y éste se defiende sin entender nada de lo que sucede, salvo las injurias que afectarían a su linaje supuestamente bastardo. Sólo es posible hablar de apelaciones e imperativos sin dialogía.

Benito: ¡Eso sí, sobrino, cánsala, cánsala; vueltas y más vueltas; ¡vive Dios, que es un azogue la muchacha! ¡Al hoyo, al hoyo! ¡A ello, a ello!

Furrier: ¿Está loca esta gente? ¿Qué diablos de doncella es ésta, y qué baile, y qué Tontonelo?

Capacho: ¿Luego no ve la doncella herodiana el señor Furrier?

Furrier: ¿Qué diablos de doncella tengo de ver?

Capacho: Basta: de *ex illis es*.

Gobernador: De *ex illis es*, de *ex illis es*.

Juan: Dellos es, dellos el señor Furrier; dellos es.

Furrier: ¡Soy de la mala puta que los parió; y, por Dios vivo, que, si echo mano a la espada, que los haga salir por las ventanas, que no por la puerta!

Capacho: Basta: de *ex illis es*.

Benito: Basta: dellos es, pues no vee nada.

Furrier: ¡Canalla barretina! ¡Si otra vez me dicen que soy dellos, no les dejaré hueso sano!

Benito: Nunca los confesos ni bastardos fueron valientes; y por eso no podemos dejar de decir: dellos es, dellos es.

Furrier: ¡Cuerpo de Dios con los villanos! ¡Esperad!

3.5. Diálogo sin expresión dialéctica

La expresión dialógica es a veces posible sin enunciación dialéctica, sin un enfrentamiento explícito entre los personajes interlocutores. Esta es acaso la nota más destacada de los diálogos de *El rufián viudo*, en que la interacción constituye una forma de expresión dialógica caracterizada precisamente por la falta de enunciación dialéctica. Todos los personajes se avienen a estar de acuerdo en todo. En ningún momento los diálogos representan enfrentamiento o divergencia entre los interlocutores, no hay dialéctica, sino síntesis de pareceres, conformidad y aceptación. Son diálogos simétricos, en cuanto a las posiciones locutivas de los interlocutores, y peculiarmente polifónicos, respecto a la variedad de registros populares y coloquiales que amalgama, especialmente en lo que se refiere al lenguaje de germanía. Desde este punto

de vista, el entremés no ofrece situaciones de enfrentamiento, genuinamente dramáticas, sino más bien lúdicas y festivas, en torno a la parodia del rufián que antes de enterrar a su difunta meretriz se busca otra nueva. La figura de Escarramán viene a representar esta culminación en la síntesis de pareceres.

3.6. *Diálogo de enunciados interrogativos*

Los personajes cervantinos saben muy bien que toda pregunta exige por parte de su interlocutor no sólo una información, sino una información formalizada y modalizada por el interlocutario a quien se dirige la pregunta, y cuyo modo de enunciación impone siempre la dirección en que debe realizarse la respuesta. Todo ello explica que la información no pueda existir como experiencia aislada o independiente. La información siempre es resultado de un discurso intercambiado, compartido. Como sabemos, la comunicación es una actividad cooperativa, y su éxito depende de la intensidad y la eficacia de esta cooperación¹⁰.

En los entremeses cervantinos son muy frecuentes los diálogos fundamentados en enunciados o discursos interrogativos. En este sentido, uno de los más peculiares es el que mantienen en *El viejo celoso*, doña Lorenza y Cristina, donde se manifiesta el modo interrogativo de sopesar cada una de ellas la posibilidad de incurrir en adulterio, con la consiguiente burla frente a Cañizares, y la intervención final de Ortigosa, asegurando el éxito de la aventura, basado en su propia astucia. Las dudas de doña Lorenza tratan de ser contrarrestadas por su sobrina con los alicientes de la burla y la «holgura».

Lorenza: ¿Y la honra, sobrina?

Cristina: ¿Y el holgarnos, tía?

Lorenza: ¿Y si se sabe?

Cristina: ¿Y si no se sabe?

Lorenza: ¿Y quién me asegura a mí que no se sepa?

Ortigosa: ¿Quién? La buena diligencia, la sagacidad, la industria; y, sobre todo, el buen ánimo y mis trazas.

De modo semejante, la expresión dialógica de *El retablo de las maravillas* está caracterizada en buena medida por el uso de enunciados interrogativos o imperativos epistémicos (J. Hintikka *et al.*, 1976) en los que es posible distinguir al menos dos propiedades o valores fundamentales. En primer lugar, determinan habitualmente una relación de dominio por parte

¹⁰ En determinadas secuencias de *La elección de los alcaldes de Daganzo* existen personajes que parecen renunciar a la interacción, y disponen una forma de expresión autodialógica por la que el propio personaje se hace preguntas que él mismo responde, con frecuencia en modos y registros exagerados, siempre de consecuencias cómicas. Se trataría de un procedimiento afín a las llamadas figuras dialécticas de la retórica, como la *communicatio*, la *correctio* o la *interrogatio*: Bachiller: ¿Juntámonos aquí para disputas / Impertinentes? ¡Bravo caso es éste...!; Algarroba: ¿Qué es sorbe, sorbe-huevos? Orbe diga / El discreto Panduro, y serle ha sano; Algarroba: ¿Qué diré de Francisco de Humillos? / Un zapato remienda como un sastre. / Pues ¿Pedro de la Rana? No hay memoria / Que a la suya se iguale...

de los personajes que responden (Chirinos y Chanfalla), frente a los que preguntan (cortejo de labradores y administradores, alcalde, regidor, gobernador...), al contrario de lo que suele ser convencionalmente más frecuente en este tipo de relación dialógica, ya que quien pregunta formula su discurso desde una modalidad (querer, saber, poder) que domina, desde un contexto que conoce, y desde una competencia que le permite elaborar una estrategia locutiva más eficaz que la del interlocutario. Todas estas cualidades de la expresión dialógica corresponden a Chirinos y a Chanfalla, más que a los restantes sujetos hablantes. En segundo lugar, los enunciados interrogativos¹¹ expresan una fuerte ridiculización de los personajes representados por los labradores ricos, a los que caracteriza su ingenuidad, sus prejuicios y su orgullo. Todo enunciado interrogativo comporta sobre el interlocutor efectos perlocutivos que, en principio, pueden reducirse a dos: bien limitar las posibilidades modales, contextuales o de competencia del interlocutario, bien ampliar todos sus facultades comunicativas para integrarse en la dialéctica del proceso dialógico. En *El retablo de las maravillas* domina la primera de estas tendencias, siempre en favor de Chirinos y Chanfalla.

Acaso más que ningún otro entremés, el titulado *La guarda cuidadosa* presenta, de forma muy recurrente y expresiva, el uso de enunciados interrogativos en la construcción dialógica del personaje, al menos en lo que se refiere a la relación interpersonal del sujeto dramático, destinados a verificar (o indagar en) la identidad y las intenciones actanciales de los interlocutores: «¿Te conjuro que me digas quién eres y qué es lo que buscas por esta calle?», exigirá al comienzo de la pieza el soldado al sacristán¹². El personaje se interroga acerca de la identidad exterior, de la expresión objetiva del otro personaje interlocutor, pero no de su experiencia interior acerca del mundo en que vive. Toda pregunta dirigida a la alteridad trata de pronunciarse sobre su disposición exterior, nunca sobre su experiencia subjetiva. El lenguaje del diálogo sigue todavía tratando de descifrar realidades objetivas y cualidades exteriores del sujeto, fundamentalmente actanciales.

Se observa que los enunciados interrogativos convierten o aproximan el diálogo a un interrogatorio, a través del cual un personaje trata de alcanzar seguridad en sí mismo mediante la adquisición de información o conocimiento. Es lo que sucede en el primero de los diálogos que mantienen el soldado y el sacristán. El personaje más débil e inseguro fundamenta su comunicación en la apelación interrogativa, y en lugar de dominar y dirigir el proceso interactivo es guiado y subyugado por el interlocutario en el uso del lenguaje, a

¹¹ Piénsese en algunas intervenciones del gobernador («Yo soy el Gobernador. ¿Qué es lo que queréis, buen hombre?»; «Y bien, ¿qué es lo que queréis, hombre honrado?»; «¿Y qué quiere decir *Retablo de las Maravillas*?») o de Benito Repollo («¿Se llamaba Tontonelo el sabio que el retablo compuso?»). A cada una de estas preguntas ambos burladores responden con evasivas, falsas adulaciones o exultantes falacias sobre su identidad, en las que se amalgama realidad y ficción.

¹² El entremés se inicia con una apelación interrogativa e inquisitiva —que rebaja y desprecia al interlocutario («sombra vana»)— del soldado al sacristán, que ha de ser comienzo de una serie de imperativos epistémicos presentes a todo lo largo de la pieza: «¿Qué me quieres, sombra vana?».

la vez que resulta decepcionado en sus expectativas.

Soldado: ¿Has hablado alguna vez a Cristina?

Sacristán: Cuando quiero.

Soldado: ¿Qué dádivas le has hecho?

Sacristán: Muchas.

Soldado: ¿Cuántas y cuáles?

Sacristán: Dile una destas cajas [...]

Soldado: ¿Qué más le has dado?

Sacristán: En un billete envueltos, cien mil deseos de servirla.

Soldado: Y ella, ¿cómo te ha correspondido?

Sacristán: Con darme esperanzas propincuas de que ha de ser mi esposa.

Soldado: Luego, ¿no eres de epístola?

Sacristán: Ni aún de completas.

En los tres diálogos sucesivos que el soldado mantiene con el santero Andrés, el buhonero Manuel y el zapatero Juan, se reproduce siempre el mismo esquema, basado en apelaciones interrogativas que tratan de verificar la identidad del personaje y su intención actancial.

Soldado (al santero): ¡Hola, amigo Santa Lucía! Venid acá. ¿Qué es lo que queréis en esta casa? [...]

Soldado (al buhonero): Tranzaderas, o como os llamáis, ¿cónocéis aquella doncella que os llamó desde la ventana?

Uno: Sí conozco. Pero, ¿porqué me lo pregunta vuesa merced?

Soldado: ¿No tiene muy buen rostro y muy buena gracia? [...]

Soldado (al zapatero): Señor bueno, ¿busca vuesa merced algo en esta casa?

A este mismo modelo interrogativo responden las formas de presentación del soldado ante el amo de Cristina. Tales preguntas, apelaciones e interrogaciones, parecen remitir a un mundo en el que los personajes se desconocen entre sí, desconfían mutuamente, y se sitúan en contextos y modalizaciones lingüísticos muy diferentes y distantes entre sí:

Amo: Galán, ¿qué quiere o qué busca a esta puerta?

Soldado: Quiero más de lo que sería bueno, y busco lo que no hallo. Pero, ¿quién es vuesa merced, que me lo pregunta?

Amo: Soy el dueño de esta casa.

Soldado: ¿El amo de Cristinica?

Amo: El mismo.

Algo semejante en el uso del diálogo sucede en *La Cueva de Salamanca*, en el diálogo que mantienen Leonarda y Cristina con el estudiante. Este diálogo refleja el proceso verbal de dos personajes que utilizan el lenguaje para identificar a un tercero, verificar qué provecho o daño puede causarles su presencia en la casa, y comprobar hasta qué punto pueden fiarse de él para guardar el secreto de sus intenciones adúlteras. Nada de esto se plantea directamente, sino a través de locuciones e interrogaciones cuya ambigüedad dificulta en muchos casos el entendimiento y la comunicación entre los personajes interlocutores.

Sería posible distinguir en el diálogo, que más bien resulta un interrogatorio, al menos dos momentos principales: 1) Presentación: Leonarda y Cristina interrogan —más que dialogan— al estudiante acerca de su identidad y procedencia; 2) Verificación: ambas mujeres tratan de verificar su

grado de discreción, con objeto de no ser descubiertas en su intento de adulterio. Leonarda le interpela directamente sobre su capacidad de discreción, anunciándole de este modo que puede ser testigo de formas de conducta que el decoro social exige ocultar, y que por tanto requieren su silencio y discreción, cuestión que el estudiante parece entender rápidamente¹³.

Leonarda: [...] Y, en esto del guardar secreto, ¿cómo le va? Y, a dicha, ¿es tentado de decir todo lo que ve, imagina o siente?

Estudiante: Así pueden matar delante de mí más hombres que carneros en el Rastro, que yo despliegue mis labios para decir palabra alguna.

Desde el punto de vista de los sujetos hablantes, se observa que el desarrollo del diálogo está condicionado por tres tendencias básicas, orientadas a: 1) asegurar la identidad personal del interlocutor en cada una de las posiciones modales y contextuales de los actos de comunicación e interacción; 2) la capacidad de cada uno de los hablantes de elaborar conjeturas acerca de lo que quieren decir sus respectivos interlocutarios, especialmente en lo que se refiere al valor referencial de sus enunciados; y 3) a sistematizar el conjunto de todos aquellos elementos pragmáticos que resultan determinantes en el desarrollo del proceso comunicativo (contexto, presuposiciones, implicaturas, referencias comunes...)

3.7. *Diálogo de enunciados con doble valor referencial*

Convencionalmente puede admitirse que la dimensión dialógica de la referencia está estrechamente unida a la dimensión referencial del diálogo. En este sentido conviene distinguir en todo discurso dialogado al menos dos tipos de enunciados: los que se adaptan a situaciones comunicativas preexistentes, desde el punto de vista de las referencias manejadas, y los que generen situaciones comunicativas nuevas, al introducir en la expresión dialógica valores referenciales igualmente nuevos.

En *La Cueva de Salamanca* encontramos uno de los rasgos más recurrentes del uso dialógico del lenguaje en los entremeses: la modalidad ambigua del diálogo, con un doble valor referencial, de manera que la misma formalización de un contenido, como el que hace Cristina en la primera de las secuencias, puede ser entendido al menos de dos modos diferentes, según la competencia modal de los personajes, como es el caso de Leonarda (astuta y embaucadora) y Pancracio (simple y burlado). Hay un desajuste de las modalidades, *saber / no saber*, y una doble contextualización, *fidelidad / infidelidad*, entre ambos interlocutores, Leonarda y su marido, que remite a una

¹³ Un ejemplo de ese uso dialógico y de su ambigüedad en el lenguaje lo demuestra la pregunta de Cristina acerca de si «sabe pelar», es decir, acerca de sus habilidades como pinche (pelar volatería), que el estudiante confunde con «estar sin pelo», es decir, por extensión, «estar sin dinero»:

Cristina: Venga acá, amigo: ¿sabe pelar?

Estudiante: ¿Cómo si sé pelar? No entiendo eso de saber pelar, si no es que quiere vuesa merced motejarme de pelón, que no hay para qué, pues yo me confieso por el mayor pelón del mundo.

diferente valoración de los contenidos referenciales, y hace posible la burla. Es éste un procedimiento que consiste en declarar abiertamente la verdad, de modo que jamás será interpretada como mentira, ante la falta de competencias modales y referentes contextuales que permitan verificarla como tal. Así, por ejemplo, al partirse Pancraccio, Cristina, su sirvienta, le dice, como en efecto será: «Vaya, señor, y no lleve pena de mi señora, porque la pienso persuadir de manera a que nos holguemos, que no imagine en la falta que vuestra merced le ha de hacer».

Durante estos diálogos, las intervenciones del estudiante llevan al extremo las posibilidades de uso del lenguaje desde modalidades ambiguas. Pancraccio es el único personaje que carece de las referencias suficientes para entender las palabras del estudiante —«pero no sé yo si estas señoras serán tan secretas como yo lo he sido»— en su sentido literal. Se declara una verdad que no es entendida como tal. El receptor, en este caso Pancraccio, está determinado por una competencia modal y contextualmente limitada por los demás personajes, que se apoyan en esta circunstancia para ejecutar sus burlas con toda la amplitud que les permite su astucia.

Y algo más adelante, de forma mucho más intensa, dice, con un doble sentido, verdadero y falso a la vez, fingiendo un conjuro que haga aparecer en forma de diablos al Sacristán y al Barbero:

Estudiante: Vosotros, mezquinos, que en la carbonera
Hallastes amparo a vuestra desgracia,
Salid, y en los hombros, con priesa y con gracia,
Sacad la canasta de la fiambrera;
No me incitéis a que de otra manera
Más dura os conjure. Salid; ¿qué esperáis?
Mirad que si a dicha el salir rehusáis,
Tendrá mal suceso mi nueva quimera.

Hora bien, yo sé cómo me tengo de haber con estos demonios humanos: quiero entrar allá dentro, y a solas hacer un conjuro tan fuerte, que los haga salir más que de paso; aunque la calidad destos demonios, más está en sabellos aconsejar, que en conjurallos.

Este procedimiento de conferir doble valor referencial a la expresión dialógica encuentra en *El viejo celoso* su constitución más evidente. El despliegue del guadamecín que lleva Ortigosa a casa de Cañizares permite que tras él se cuele el joven con el que Lorenza comete el adulterio. En ese momento, Cristina, tomando como referencia de sus palabras no la tela de cuero, como cree su amo, sino al galán que acaba de entrar en casa, dice: «Señor tío, yo no sé nada de rebozados; y si él ha entrado en casa, la señora Ortigosa tiene la culpa; que a mí, el diablo me lleve si dije ni hice nada para que él entrase. No, en mi conciencia; aun el diablo sería si mi señor tío me echase a mí la culpa de su entrada».

La consumación del adulterio es comunicada literalmente y en presente por Lorenza, desde un espacio latente. Es todo un ejemplo de cómo engañar con la verdad, merced a la doble contextualización de los sujetos que intervienen en el diálogo. Lorenza declara la verdad en que no cree Cañizares, porque no puede explicársela, ni sus competencias se lo permiten, y a la que se incorpora progresivamente Cristina.

Lorenza: ¡Si supieses qué galán me ha deparado la buena suerte! Mozo, bien dispuesto, pelinegro y que le huele la boca a mil azahares.

Cristina: ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías! ¿Está loca, tía?

Lorenza: No estoy sino en todo mi juicio; y en verdad que, si le vieses, que se te alegrase el alma.

Cristina: ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías! Ríñala, tío, porque no se atreva, ni aun burlando, a decir deshonestidades.

Cañizares: ¿Bobeas, Lorenza? ¡Pues a fe que no estoy yo de gracia para sufrir esas burlas!

Lorenza: Que no son sino veras; y tan veras, que en este género no pueden ser mayores.

Cristina: ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías! Y dígame, tía, ¿está ahí también mi frailecito?

Lorenza: No, sobrina; pero otra vez vendrá, si quiere Ortigosa la vecina.

Cañizares: Lorenza, di lo que quisieres, pero no tomes en tu boca el nombre de vecina, que me tiemblan las carnes en oírle.

Lorenza: También me tiemblan a mí por amor de la vecina.

Cristina: ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías!

3.8. *Diálogo de personajes homologables*

Todo diálogo es una forma de competición entre los interlocutores, y por eso mismo es también una forma de coalición entre ellos. Una de las condiciones formales del diálogo es asegurarse de que el sujeto oyente está dispuesto a continuar, es decir, que el lenguaje del interlocutorario sigue la enunciación del interlocutor, para complementarla o discutirla.

Toda palabra compartida, es decir, sometida a un proceso dialogado, experimenta una doble limitación, debido a una condición formal que exige compatibilidad con el discurso de la alteridad, y a una condición semántica de información que exige aportaciones inéditas o pertinentes al desarrollo de la interacción. Desde este punto de vista, hablaremos de diálogo de personajes homologables para referirnos a aquel tipo de diálogo que puede establecerse entre personajes que desarrollan una misma acción, es decir, de personajes que actúan de forma pareja o conjunta, como si se tratara de una sola individualidad (Solórzano y Quiñones, Cristina y Brígida, etc...), y que comparten por ello una misma funcionalidad en la obra, al encontrarse en sincretismo actancial. Por esta razón podemos decir que son personajes funcionalmente homologables, pues, aunque no lo sean formalmente, al poseer nombres específicos y distintos, etiqueta semántica particular, notas intensivas propias, etc., comparten y desarrollan en el drama una misma y única acción.

El entremés de *El vizcaíno fingido* constituye un ejemplo especialmente representativo de este fenómeno, como una de las propiedades genuinas del diálogo en la literatura europea anterior al Romanticismo, es decir, del uso del diálogo —uso introducido en la literatura moderna desde el teatro del Renacimiento— como medio o instrumento para dar forma objetiva a la *relación interpersonal*, más que como medio de expresión de conflictos intrapersonales, procedimiento mucho más característico de la literatura del siglo XX, período que incorpora al discurso lírico, dramático y narrativo, múltiples procedimientos autodialógicos. En el siglo XIX, la expresión de los

conflictos personales se apoya formalmente en la construcción y desarrollo del monólogo dramático, cuyos antecedentes modernos más genuinos se encuentran en el teatro de Shakespeare.

El vizcaíno fingido es un entremés en el que la expresión dialógica se apoya en parejas de personajes que son expresiones con frecuencia simétricas, mutuamente complementarias, y solidarias de una misma acción. Es lo que sucede, por ejemplo, con las parejas que forman Solórzano y Quiñones, Cristina y Brígida, etc... de modo semejante a lo que sucede con Chirinos y Chanfalla en *El retablo de las maravillas*, o con doña Lorenza y Cristinica en *El viejo celoso*. Recuérdense en este sentido las palabras que Cristina dice de su compañera Brígida a Solórzano: «Diga vuestra merced lo que quisiere, que la señora doña Brígida es tan mi amiga, que es otra yo misma». La literatura romántica no hubiera requerido probablemente cuatro personajes para desarrollar la fábula de *El vizcaíno fingido*, pues le hubieran bastado dos, burlador y burlada, y antes hubiera acudido al aparte y al monólogo dramático, como medio de expresión del pensamiento individual, que a ese tipo de diálogo proyectado simétricamente entre dos personajes establemente sincréticos, que constituyen una sola entidad funcional, de doble denominación, pero en un único y común proyecto actancial.

El mismo tipo de ejemplos podemos aducirlos respecto a la pareja que forman Solórzano y Quiñones. Desde el momento en que aparece en escena el fingido vizcaíno, Solórzano no hace sino repetir con otras palabras las que pronuncia, imitando o parodiando la sintaxis del vascuence, su compañero Quiñones. Discurso y metadiscurso de una pareja que actúa como una sola entidad.

Quiñones: Vizcaíno, manos bésame vuestra merced, que mándeme.

Solórzano: Dice el señor vizcaíno que besa las manos de vuestra merced y que le mande [...].

Quiñones: Pareces buena, hermosa; también noche esta cenamos; cadena quedas, duermes nunca, basta que doyla.

Solórzano: Dice mi compañero que vuestra merced le parece buena y hermosa; que se apareje la cena; que él da la cadena, aunque no duerma acá, que basta que una vez la haya dado.

3.9. Diálogo polifónico

No es posible dejar de insistir una vez más en la polifonía característica de la expresión dialógica de los entremeses cervantinos. La obra de M. Bajtín (1965) ha puesto en relación un determinado modo de formalizar la expresión comunicativa de los textos literarios con una determinada concepción de la vida humana afín a una tradición que la modernidad ha identificado con lo carnavalesco, y ha tratado de demostrar paralelamente que las formas estéticas son resultado y expresión de hechos sociales a los que el arte da un sentido y un tratamiento específicos. Es ésta una forma de comprender el lenguaje a través del discurso, para comprender el discurso a través de la comunicación.

El modo representativo de la descripción y la narración épicas, el discurso histórico y científico, son considerados formas monológicas de len-

guaje, al lado de otras formas de lenguaje (carnaval, fábula menipea, novela polifónica...) en que se identifican fenómenos dialógicos, intertextuales y polifónicos. El teatro europeo posterior al Renacimiento no sólo se basa en justificaciones preceptistas, sino también, y de forma muy especial, en la intencionalidad de expresar un nuevo sistema de ideas, cuyo marco más adecuado será el de la *comedia*, como género literario y como forma de espectáculo. Lo cómico se convierte de este modo en la categoría teatral que ofrece mayores libertades para la escenificación de las nuevas formas, temas y modos de vida de la Europa renacentista, y desde ella se inicia una lenta y progresiva transgresión de los principios de la genología y dramaturgia clásicos, así como de toda una serie de aspectos afines al modo de sociedad autoritaria ajena a la expresión carnavalesca, polifónica y menipea, de los hechos humanos y sus posibilidades de fabulación.

Los entremeses de Cervantes muestran una especial conexión con elementos procedentes de la fábula menipea, como son la mezcla de lo cómico y lo trágico; la crítica social y política; la liberación del lenguaje de determinadas exigencias y anquilosamientos históricos; la audacia en la invención filosófica e imaginativa; la presencia de elementos míticos, simbólicos, mágicos, hechizantes; expresiones grotescas afines a un naturalismo a veces macabro; la presencia de determinados escenarios como lupanares, prisiones, ferias, tabernas, y de personajes afines como soldados, ladrones, rufianes, meretrices, etc...

Por todas estas razones son frecuentes en los entremeses de Cervantes ejemplos de distorsión lingüística (vulgarismos, latinismos errados, sintaxis «vizcaína»...), puestos en boca de personajes rústicos, tal como sucedía en los pasos de Lope de Rueda, y con anterioridad, en el teatro español y portugués del siglo XVI. Es recurso cómico recurrente, del que se derivan determinadas implicaciones que a veces afectan a la claridad y fluidez de los procesos comunicativos habituales, y desde el que se expresa la ridiculez a la que el teatro breve cervantino somete la figura prototípica del labrador rico, exaltada y dignificada en la comedia de Lope de Vega.

En *La Cueva de Salamanca*, el Sacristán hace un uso paródico de los registros cultos del lenguaje, y con frecuencia, desde el punto de vista de la comunicación, su discurso genera una falta de entendimiento y coordinación entre los interlocutores, tal como le declara Leonarda:

Sacristán: ¡Oh, que en hora buena estén los automedones y guías de los carros de nuestros gustos, las luces de nuestras tinieblas, y las dos recíprocas voluntades que sirven de basas y columnas a la amorosa fábrica de nuestros deseos!

Leonarda: ¡Esto solo me enfada dél! Reponce mío: habla, por tu vida, a lo moderno, y de modo que te entienda, y no te encarames donde no te alcance.

Ejemplos de esta naturaleza pueden encontrarse fácilmente en cualquiera de los ocho entremeses, desde el lenguaje de germanía habitual en los personajes de *El rufián viudo*, hasta la pluralidad de registros identificables en *La elección de los alcaldes de Daganzo*, pasando por toda una variedad pluriestilística y pluritonal característica de *El retablo de las maravillas*, *La guarda cuidadosa* o *El vizcaíno fingido*. Todo ello explica la presencia de un lenguaje conceptista, basado con frecuencia en expresiones populares y

refranísticas («que todo saldrá a cuajo», es decir, saldrá bien, a gusto; «mas echémoslo a doce, y no se venda», por «hacer algo sin tener en cuenta las consecuencias»; «de buen rejo», es decir, de buen modo); el uso recurrente de interjecciones, jaculatorias, anacolutos, juramentos populares, etc. («por San Junco»; «¡Cuerpo del mundo!», por «¡Cuerpo de Cristo!», como juramento eufemístico...); la frecuente deformación de vocablos cultos y populares, con una finalidad cómica («la luenga se os deslicia», por «la lengua se os desliza»; «presomís», por «presumís»; «a pies jontillas», por «a pies juntillas»; «Díganmoslo», por «dígannoslo»; «Distinto», por «instinto»), etc...

BIBLIOGRAFÍA

- Asensio, E. (1965), *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1971 (2º ed.)
- Asensio, E. (1973), «Entremeses», *Suma cervantina*, London, Tamesis Books (171-197).
- Bajtín, M. (1965), *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous La Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970. Trad. esp.: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Seix-Barral, 1974; también en Madrid, Alianza, 1987. [Obra escrita originalmente en ruso en 1940].
- Bauer, R. (1969), *Zur Poetik des Dialogs. Leistung und Formen der Gesprächsführung in der neueren Literatur*, Darmstadt, Wissenschaftl.
- Bobes Naves, M. C. (1984), «Entremés del rufián viudo llamado Trampagos», en M. Alvar (ed.), *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Universidad Complutense de Madrid (127-141).
- Bobes Naves, M. C. (1992), *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos.
- Buezo, C. (1994), «‘El rufián viudo llamado Trampagos’: una boda burlesca entremesada de Cervantes», *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, Kassel, Edition Reichenberger, 2 (371-379).
- Hermenegildo, A. (1995), *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, Editor J. J. de Olañeta.
- Hintikka, J., Macintyre, A., Winch, P. et al. (1976), *Articles from «Essays on Explanation and Understanding»*, compilación de J. Manninen y R. Toumela, Dordrecht, Reidel. Trad. esp. de L. Vega: *Ensayos sobre explicación y comprensión*, Madrid, Alianza.
- Huerta Calvo, J. (1984), «Arlequín español: entremés y *commedia dell'arte*», *El cróton. Anuario de filología española*, 1 (785-797).
- Huerta Calvo, J. (1985) (ed.), *Teatro breve en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus.
- Maestro, J. G. (1994), *La expresión dialógica en el discurso lírico. (Pragmática y transducción)*, Kassel, Reichenberger.
- Maestro, J. G. (1996), *Teoría y didáctica del teatro*, Oviedo, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias.

- Schmidt, S. J. (1980), *Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft. Band I. Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur*, Braunschweig, Vieweg und Sohn Verlagsgesellschaft. Trad. esp. de F. Chico Rico: *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*, Madrid, Taurus, 1990.
- Szondi, P. (1956), *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt a. M., Suhrkamp. Trad. it.: *Teoria del drama moderno (1880-1950)*, Torino, Einaudi, 1962; trad. fr.: *Théorie du drame moderne*, Paris, Gallimard, 1992; trad. esp.: *Teoría del drama moderno*, Barcelona, Destino, 1994.
- Zimic, S. (1992), *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia.

HACIA UNA REVISIÓN DE LAS ATRIBUCIONES TEATRALES CERVANTINAS: *LA SOBERANA VIRGEN DE GUADALUPE, Y SUS MILAGROS, Y GRANDEÇAS DE ESPAÑA*

José Montero Reguera
Universidad de Vigo

Las páginas que siguen han de entenderse ante todo como una parte, una breve parte, de un proyecto de mayor alcance en el que vengo trabajando desde hace tiempo y del que he avanzado algunas conclusiones provisionales en diversos artículos y reseñas publicados en fechas cercanas y para el que he contado, para los años 1995 y 1996 con el generoso patrocinio de la Fundación Caja de Madrid¹. Este proyecto de investigación pretende revisar todas y cada una de las atribuciones que en su momento se han efectuado de determinados textos a Cervantes: se trata de estudiar esas atribuciones, ver sus pros y sus contras, sus partidarios y detractores, el tipo de argumentos empleados, las posibilidades, en fin, de la verosimilitud de tales atribuciones. Todo ello con el objetivo —a largo plazo— de elaborar el catálogo detallado, pormenorizado y definitivo hasta el extremo que permita la investigación de las obras de Cervantes: esto es, saber cuáles le pertenecen realmente y cuáles hay que descartar. Siempre, todo ello, dentro de la prudencia y cautela máximas.

Se trata, en definitiva, de llevar a cabo lo que otros investigadores están haciendo, por ejemplo, con Quevedo —Pablo Jauralde y Alfonso Rey a la cabeza—, lo que en su momento hicieron Joaquín de Entrambasaguas y José Manuel Blecuá con Lope de Vega —si bien es necesaria una revisión a fondo— o lo que viene haciendo con la poesía áurea y muy especialmente con Luis de Góngora, Antonio Carreira.

Este proyecto, por otra parte, ha de añadirse, como un nuevo eslabón, a la cadena de trabajos serios, eruditos, rigurosos, beneméritos todos ellos, que han efectuado muy destacados y sabios críticos de nuestro escritor más universal: desde el ya muy lejano, pero sin duda todavía útil, catálogo de Leopoldo Rius, o los ya más cercanos de Luis Astrana Marín —en diversos lugares de su prolija biografía cervantina—, Antonio Rodríguez Moñino, Juan Bautista Avallé-Arce, Manuel Fernández Nieto y Daniel Eisenberg,

¹ Véase José Montero Reguera, «Ensayo de un catálogo de la obra literaria de Miguel de Cervantes», VV. AA., *Cervantes*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 43-74.

quien ha dedicado en fechas próximas no menos de tres eruditos trabajos sobre obras y aspectos muy diversos relacionados con los textos alguna vez atribuidos a Cervantes. Todas estas contribuciones, con las que en ocasiones se puede discrepar o matizar algunas conclusiones, son sin duda valiosas e inestimables para todo el que quiera introducirse en este campo.²

Este proyecto me ha llevado a revisar y estudiar de nuevo obras en prosa —las *Semanas del jardín*, textos epistolares—, composiciones poéticas —*Epístola a Mateo Vázquez*, romances diversos— y, también, textos teatrales.³

En efecto, porque como cervantinos se han considerado, por ejemplo, algunos entremeses de paternidad ciertamente dudosa que hay que revisar, pues no hay nada definitivo al respecto: el *Entremés de Doña Justina y Calahorra*, *Entremés de los mirones*, *Entremés de Ginetilla ladrón*, *Entremés de Melisendra*, al que ha dedicado, en 1991, un artículo el hispanista japonés Kenji Inamoto,⁴ etc.

Actualidad muy singular ha cobrado esta cuestión de las atribuciones teatrales a Cervantes tras los trabajos del investigador italiano Stefano Arata, que ha defendido en fechas próximas la incorporación al corpus teatral cervantino de una nueva obra, *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, que se encuentra en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. El descubrimiento, primero, y posterior estudio hace muy posible que esa obra sea la *Jerusalén* a la que se refiere Cervantes en la *Adjunta al Viage del Parnaso*.⁵

² Véanse, Leopoldo Rius, *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid y Villanueva y Geltrú, 1895-1905, 3 vols.; Luis Astrana Marín, «Escritos probables, atribuidos, dudosos, apócrifos y falsos», *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid: Instituto Editorial Reus, 1948-1958, 7 vols., vol. VII, pp. 751-767; Antonio Rodríguez Moñino, «La carta de Cervantes al Cardenal Sandoval y Rojas», *NRFH*, XVI (1962), pp. 81-89; Juan Bautista Avallé-Arce, «Atribuciones y supercherías», Juan Bautista Avallé-Arce y Edward C. Riley, eds., *Suma cervantina*, Londres: Támesis Books, 1973, pp. 399-408; Manuel Fernández Nieto, *En torno a un apócrifo cervantino: el «Buscapié», de Adolfo de Castro*, Madrid, 1976; Daniel Eisenberg, «El Bernardo de Cervantes fue su libro de caballerías», *ACer*, XXI (1983), 103-17; id., *Las «Semanas del jardín» de Miguel de Cervantes*, Salamanca: Ediciones de la Diputación de Salamanca, 1988; id., «Repaso crítico a las atribuciones cervantinas», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 2 (1990), 477-92; id., «Las *Semanas del jardín* de Cervantes», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona: PPU, 1992, tomo I, 607-611; id., «Cervantes, autor de la *Topographia e historia general de Argel* publicado por Diego de Haedo», *Cervantes*, XVI, 1 (Spring 1996), pp. 32-53.

³ Véanse además del artículo citado en la nota inicial, mi «Epistolario de Miguel de Cervantes», *Castilla. Estudios de Literatura*, 17 (1992), pp. 81-101; y la reseña a la hipótesis de Arata sobre *La conquista de Jerusalén* que publiqué en *Manuscr. Cao*, VI (1994-1995), pp. 83-87.

⁴ Kenji Inamoto, «*Melisendra*, entremés una vez atribuido a Cervantes», *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona: Anthropos, 1991, pp. 691-4. Ténganse presentes también los trabajos de Dámaso Alonso (*El Hospital de los podridos y otros entremeses alguna vez atribuidos a Cervantes*. Prólogo, edición y notas por ..., Madrid: Editorial Signo, 1936; reimpresión en Madrid: Mayo de Oro, 1987) y José Manuel Blecua (*Lope de Rueda, Pasos. Miguel de Cervantes, Entremeses*. Edición, estudio y notas de ..., Zaragoza: Ebro, 1979, esp. pp. 47-49 y 102-144).

⁵ Véase Stefano Arata, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa: Giardini, 1989; id., «Loyola y Cepeda: dos dramaturgos del Siglo de Oro en la Biblioteca de Palacio», *Manuscr. Cao*, IV (1991), 3-15; «*La Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», *Críticón*, 54 (1992), 9-112; id., «Notas sobre *La conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino», *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 53-66.

Con todo, las atribuciones de obras teatrales extensas a Cervantes no quedan ahí. Todavía es posible encontrar en una *Enciclopedia cervantina* recién aparecida entradas sobre una pieza teatral llamada *María la de Esquivias*, atribuida a Cervantes en 1882, pero de la que poco más se sabe, u otra comedia con el título de *La toledana*, de la que tampoco se sabe gran cosa...⁶

Quiero en lo que sigue ocuparme de otra obra teatral, esta sí, más conocida, atribuida en su momento a Cervantes y sobre la cual la crítica se halla completamente escindida. Mi propósito ahora es estudiar todo lo que se conoce sobre este texto, sobre su posible filiación cervantina y analizar con detalle los argumentos en favor y en contra de tal hipótesis. Me refiero al auto o comedia de *La soberana Virgen de Guadalupe, y sus milagros, y grandezas de España*.⁷

Se trata de una comedia impresa en Sevilla, por Bartolomé Gómez de Pastrana, en 1617, relativamente breve: nueve folios a doble columna en 4º. El ejemplar que he manejado procede de la librería de Cayetano Alberto de la Barrera y se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid (sign. T/10.886). A la comedia le precede una loa en redondillas y al final se añaden una licencia y una tasa, de enorme importancia para la posible filiación cervantina del texto así como para la fecha de redacción. La licencia remite al 22 de agosto de 1598. Fue otorgada en Madrid, por el escribano Gonzalo de la Vega, a petición de «María Ramírez, biuda, vecina de la Villa de Alcalá de Henares». La tasa informa sobre la persona que la solicita, la misma María Ramírez, pero lo hace o, al menos, le es concedida también en Madrid, pero el 12 de octubre de 1608, esto es, diez años después de la petición de licencia. Se trata, pues, de un impreso de 1617, con licencia de 1598 y tasa de 1608. Asimismo, en ningún momento se hace referencia a una edición anterior, tampoco sobre que fuera *auto* ni Cervantes su autor.

Los manuales bibliográficos, sin embargo, informan de la existencia de otras ediciones anteriores. Por ejemplo, el Catálogo de la biblioteca de Salvá (vol. I, pp. 362b-363a) señala la existencia de una edición de 1615 —que, pese a mis esfuerzos, no he podido encontrar ejemplar—, también impresa en Sevilla por Bartolomé Gómez, y de iguales características —señala Salvá— que la de 1617. También señala el mismo catálogo, lo cual es más importante, la existencia de una edición de 1605 —ejemplar de la propiedad de Salvá cuyo paradero hoy se desconoce—, donde la obra recibe el título de *Auto de la soberna Virgen de Guadalupe* [...], «con más propiedad», al decir del mismo bibliógrafo.

Nos encontramos ahora, pues, con un auto de 1605 y dos comedias de 1615 y 1617 respectivamente sobre la Virgen de Guadalupe. Descarto las

⁶ Véase Juan Bautista Avallé-Arce, *Enciclopedia cervantina*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997, pp. 296b y 463a.

⁷ Sobre la presencia de la Virgen de Guadalupe en el teatro español debe consultarse el trabajo de María Cecilia Graña, «La Virgen de Guadalupe: de la leyenda al teatro», *La metamorfosis e il testo*, Milán: Franco Angeli, 1990, pp. 125. Agradezco a las profesoras M^a. Grazia Profeti y M^a. Rosa Scaramuzza su amabilidad al señalarme la existencia de este trabajo así como una copia del mismo.

conjeturas de Astrana Marín sobre la existencia de otras ediciones, de 1598 y 1608, ambas en Alcalá de Henares, de las que nadie sabe nada y el propio erudito confiesa «no conozco ningún ejemplar» (*Vida*, VII, p. 760). Creo que son simples elucubraciones de Astrana Marín.

A estos ejemplares impresos señalados de localización tan compleja, si no imposible por el momento, ha de añadirse un testimonio manuscrito en el que —creo— nadie ha reparado, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid. Este manuscrito me permitirá comparar las dos obras —el *auto*, la *comedia*— y elaborar una serie de conclusiones iniciales.

En efecto, a través del *Catálogo de piezas de teatro manuscritas* conservadas en la Biblioteca Nacional de Madrid tuve la noticia de la existencia de un auto de igual nombre, también anónimo —signatura Ms. 15157—, con letra del siglo XVII, en 4º., encuadernado con otra obra, pero desgraciadamente incompleto. Se conservan apenas 150 versos, que demuestran que estamos ante la misma obra: título igual, iguales personajes, los mismos versos... Pero también se encuentran ciertas variantes textuales que me hacen pensar que sobre el auto de 1605 intervino una mano, no sé si la del mismo autor anónimo, o de otra persona, acaso simplemente para una nueva representación, que introdujo diversas modificaciones. Señalo ahora en breve síntesis algunas de esas variaciones: el manuscrito, por ejemplo, no trae loa, a diferencia del texto impreso; el manuscrito dice «figuras», mientras que el impreso dice «interlocutores» para referirse al *Dramatis personae*, que, por otra parte, sufre también alguna alteración en el orden en que aparecen; y, también ciertas variantes textuales que ejemplificaré con las acotaciones:

1ª. acotación:

Mss.: Togan dentro arrebate y salen los quatro moros con las espadas desnudas en las manos y Aliatarte con la uandera.

Impreso: Togan de dentro a rebato, y salen los quatro moros con las espadas desnudas, y Aliatarte con la Vandera.

2ª. acotación:

Mss.: Toma el pendón y vase Benalamar. (f. 9v).

Impreso: Toma el pendón, y vase Benhalamar con él. (f. 60v).

3ª. acotación:

Mss.: Sale Benalamar con Rosimonda dándola (f. 10).

Impreso: Sale Benhalamar con Rosimunda pressa, amenazándola.

4ª. acotación:

Mss.: banse y quedan Benalamar y Rosimunda.

Impreso: Vanse, y quedan solo Benhalamar y Rosimunda.

5ª. acotación:

Mss.: banse medio luchando y sale Alarico con la espada desnuda y debaxo del braço Nuestra Señora de Guadalupe.

Impreso: Entranse medio luchando, y sale Alarico con la espada, y debaxo del braço a Nuestra Señora.

Evidentemente, sobre el auto ha trabajado alguien, retocándolo y dando lugar así al impreso de 1615-1167.

No entraré, por supuesto en una descripción de su contenido ni en otros aspectos para mí hoy secundarios, pues lo cierto es que se trata de una obra —auto o comedia— que pasaba desapercibida, sin gran calidad literaria, hasta que en 1840, de pasada, en el contexto de unos estudios sobre Lope de Vega, el erudito Juan Colón la atribuye a Cervantes. Más adelante, todavía en la centuria decimonónica, será objeto de apasionada defensa para su inclusión en el canon cervantino por parte de nombres bien conocidos en el campo de las atribuciones cervantinas.

En efecto, en 1868 José María Asensio edita en Sevilla esta obra (partiendo del impreso de 1617, pero sin incluir la loa), añadiendo una breve nota inicial en la que defiende, con argumentos —ya lo anticipo— muy ligeros y superficiales, la filiación cervantina del texto. He aquí, en síntesis, los argumentos de José María Asensio: además de recordar la posible devoción cervantina por la Virgen de Guadalupe, ilustrada con un conocido pasaje del *Persiles* (libro V, cap. III), así como ciertas coincidencias, muy leves, con otras obras cervantinas (en la comedia aparece la mujer de un pastor de Cáceres, que tiene por nombre Aurelia, lo cual le recuerda al Aurelio, cautivo de *El trato de Argel*; y el niño hijo de aquella pastora en quien la Virgen hace el milagro, cuyo nombre, Francisquito, es el mismo del niño mártir en *Los baños de Argel*), Asensio defiende que esa María Ramírez que pide la licencia no es otra sino la hermana de un compañero de cautiverio de Cervantes, Jerónimo Ramírez, quien traería una copia de esa comedia: «En mi concepto la comedia de la Soberana Virgen de Guadalupe es una de las que Cervantes compuso en Argel, para representarla en el Baño con otros cautivos, distrayendo las penas de la esclavitud [...] Casi con seguridad puede decirse que Hierónimo Ramírez vio la representación, y quizá tomó parte en ella, y aficionado a la comedia la copió, o guardó el original y lo trajo con gran aprecio a su regreso a Alcalá de Henares. María Ramírez, tal vez hermana de Hierónimo, quiso conservar este recuerdo del cautiverio de su hermano, y así la comedia, de que Cervantes no volvió a acordarse, según su costumbre, fue impresa anónima a expensas de aquella».⁸

Como se puede observar, los argumentos no tienen la más mínima solidez. Añade, por otra parte, la que llama «prueba de estilo», para la que acude a un conocido descubridor y editor de textos cervantinos, Juan Eugenio de Hartzenbusch: «Resta la prueba de estilo, que aunque muy ocasionada a producir equivocaciones, cuando se procede por ella sola, de mucho sirve en apoyo de otras conjeturas. En este punto me contentaré, y lo creo muy bastante, con estampar la opinión del Sr. Juan Eugenio Hartzenbusch, mi docto amigo: ‘las notas que ha tenido V. la bondad de enviarme (me dice en carta fecha 9 de mayo de 1865) relativas a la comedia [...] me parecen sumamente juiciosas y atinadas. La comedia no desdice del estilo dramático

⁸ José María Asensio, *Teatro español anterior a Lope de Vega. Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe*, Sevilla: Imprenta de D. José M^a. Geofrín, 1868. La cita en p. VIII.

de nuestro gran escritor, que debió ser además devotísimo de Nuestra Señora con esa adoración'». ⁹

El juicio de Hartzenbusch tampoco mejora ni perfila la hipótesis de Asensio, que tuvo cierto eco en alguna persona que se mostró también partidaria de la atribución, pero sin aportar nuevos datos aclaradores. Es el caso, por ejemplo, de José Ortega Morejón, quien en 1915 dedicó más de cien páginas a este asunto, pero sin lograr otra cosa que no fuera oscurecer y complicar aún más la cuestión, pues se basaba fundamentalmente en argumentos estilísticos muy poco objetivos. ¹⁰

También desde muy pronto surgieron detractores, como José Sánchez Arjona, que en sus volúmenes (1887 y 1898) sobre el teatro sevillano de los siglos XVI y XVII, hace oportunas reflexiones sobre el asunto, así como añade algún documento de época que contribuye a conocer mejor esta pieza. En concreto aporta datos que le permiten afirmar que este auto fue compuesto en 1594: «En el año 1594 se acordó por la comisión de fiestas del Corpus dar premios a los que mejor letra hiciesen para los autos [...] que se representaran aquel año; y, en efecto, se adjudicaron los premios a los autos *El grado de Cristo*, de Juan Suárez del Águila, y *Santa María Egipcíaca*, de Alonso Díaz, que en concepto de la comisión fueron los mejores de los cuatro que representaron, siendo los otros dos *La ciudad de Dios* y *Nuestra Señora de Guadalupe*». ¹¹

El encargado de representar los autos es Gaspar de Porras, que percibe la cantidad de 1200 ducados. ¹² Sanchez Arjona precisa también: «Falta el libro de actas capitulares de este año [1594] y nos ha sido imposible averiguar quién fuese el autor de este último auto; pero tenemos que fue escrito en 1594 para representarse en Sevilla, como se efectuó [...] y aquí vemos también por qué en la primera edición se llamó *auto*, como es realmente, y se publicó la *loa* que como todas las composiciones de su género debía llevar, aunque después en las ediciones posteriores se llamó comedia». ¹³

Además de la aportación documental me parece muy interesante la reflexión que este erudito hace con respecto a la atribución cervantina, pues ofrece, según se verá, algo de luz sobre la composición de esta obra y su posible filiación cervantina: «En cuanto que Cervantes sea el autor de

⁹ *Ibidem*, p. IX.

¹⁰ José Ortega Morejón, *Apuntes para dos obras relacionadas con Cervantes, con algunos documentos inéditos recogidos y expuestos por ...*, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1915, pp. 5-114.

¹¹ José Sánchez Arjona, «IX. *Auto de la Soberana Virgen de Guadalupe*», en su *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII (Estudios históricos)*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de A. Alonso, 1887, pp. 219-227. La cita en pp. 224-225. Sánchez Arjona repite sus argumentos, aunque más sintéticamente, en sus *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla: Imprenta de E. Rasco, 1898, pp. 87-90.

¹² El documento, procedente del libro de caja del Ayuntamiento, según reproduce Sánchez Arjona, dice así: «Gaspar de Porras, autor de comedias, 1200 ducados por representar cuatro autos; el uno de la *Ciudad de Dios*, el segundo del *Doctor amado de Dios* [*El grado de Cristo*], y el tercero de *Santa María Egipcíaca*, y el cuarto de *Nuestra Señora de Guadalupe*», *ob. cit.*, p. 225.

¹³ *Ibidem*, p. 225.

Nuestra Señora de Guadalupe creemos que bien pudo serlo, sin necesidad de recurrir a esta multitud de circunstancias que imagina el Sr. Asensio, toda vez que este año de 1594 Cervantes vivía en Sevilla y pudo concurrir a esta especie de certamen, y acaso el no haber sido premiado le hiciera ocultar su nombre». ¹⁴

Más desbocadas y zahirientes son las palabras que Luis Astrana Marín dedica a desacreditar la hipótesis de Asensio: «Sólo a visionarios y extravagantes como D. Juan Colón, o como Hartzenbusch, enmendador desafortunado de los textos de Cervantes y Calderón (no entendidos por él, ayuno de preparación filológica), que llegó a imprimir atolondradamente [...] el *Quijote* en la cueva de Medrano, confundiéndola con la cárcel en que se engendrara (la Real de Sevilla); sólo a visionarios tales, repito, se les ocurriera atribuir al genio del alcalaíno el auto y la loa de referencia, sin la menor sombra de autenticidad. Y otro visionario, Asensio, para volverlo más turbio, confundió a la impresora de Alcalá, María Rodríguez, con la María Rodríguez cautiva [hermana de cautivo, debería haber dicho] en Argel [...] Tesis a la que se adhirió, complicándola con abundantes errores, don José M^a. Ortega Morejón en un libro patrañero [...]». ¹⁵

Desde entonces, las referencias a esta obra son mínimas y quedan reducidas prácticamente a breves entradas, que no aclaran nada, en algunos de los trabajos referidos al inicio de este trabajo, así como la edición que Ángel Valbuena Prat incluye en sus obras completas de Cervantes. ¹⁶

¿Qué se puede concluir de todo ello? Creo en fin que los argumentos ofrecidos hasta la fecha para añadir esta pieza al canon cervantino son demasiado endebles para mantenerse en pie; no habiendo además otros de mayor peso, pienso, pues, que se debe descartar de manera definitiva esta posibilidad. Sólo cabría un resquicio: el que señaló Sánchez Arjona. Es posible, pues Cervantes estaba allí, que nuestro escritor fuera el autor de ese *auto* no premiado en 1594. Pero en tanto en cuanto no se localice algún documento que así lo pruebe fehacientemente, la obra permanecerá anónima.

¹⁴ *Ibidem*, p. 226.

¹⁵ Véase el trabajo de Astrana Marín citado en nota 2, pp. 760-761. El mismo Astrana recuerda que el 7 de marzo de 1594 los comediantes «Rodrigo Osorio y Diego López de Alcaraz, encargados de representar en Madrid los autos del día del Corpus (casi siempre nuevos en la Corte), se obligan con sus compañías 'que harán dos autos para la fiesta del Santísimo Sacramento deste presente año de quinientos y noventa y quatro, el uno de la *Vida de Elías* y el otro de *Nuestra Señora de Guadalupe*'». La escritura de obligación fue publicada por Pérez Pastor en el segundo volumen de sus *Documentos cervantinos*, pp. 551-553.

¹⁶ Miguel de Cervantes Saavedra, *Obras completas*. Recopilación, estudio preliminar, preámbulos y notas por Ángel Valbuena Prat, México: Aguilar, 1994, 1^a. reimpresión de la 1^a. ed. en México. Había sido publicado anteriormente por la misma editorial, pero en Madrid (1940 y 1975, con varias reimpresiones). Nuestra obra se incluye en el vol. II, pp. 1083-1095.

«ENQUIJOTÓSE MI AMO», O EL TEMA DEL CABALLERO IDEALISTA EN LAS COMEDIAS DE CALDERÓN

José Carlos de Torres

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid

LA INFLUENCIA CERVANTINA

La atracción que sintió Calderón de la Barca (1600-1681) por el autor del *Quijote* fue superior a la de otros grandes dramaturgos de la época, anteriores generacionalmente, como son Lope de Vega (1562-1635) y Tirso de Molina (1571-1648). Varios estudiosos han investigado aspectos diversos de tal atracción e influencia. Podemos recordar a Ángel Valbuena Prat y su hijo Valbuena Briones, Miguel Herrero García, Alberto Sánchez, Edward M. Wilson, Ciriaco Morón... y la más reciente contribución de Antonio Regalado, ensayo donde se atiende a la aventura intelectual del artista barroco a través de muy variadas fuentes de lectura, algunas muy poco conocidas¹.

¹ Ascunde Arrieta, José Ángel : «Superposición temática y estructura radial en la Literatura del Barroco. Novela frente a comedia. Cervantes frente a Calderón». En *Actas del III Congreso Internacional... de Calderón*. Madrid. CSIC. 1983, pp. 1.233-45.

Bandera, Cesáreo: *Mimesis conflictiva. Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*. Madrid. Gredos. 1974, 262 pp.

Cotarelo y Mori, Emilio: «Ensayo sobre la vida y obra de Calderón» en *BRAE*. Madrid. 1924.

Herrero García, Miguel: *Estimaciones literarias del siglo XVII*. Madrid. 1930, 423 pp.

Morón Arroyo, Ciriaco: *Nuevas meditaciones del Quijote*. Madrid. Gredos. 1976, 366 pp.

—: *Calderón. Pensamiento y teatro*. Santander. Sociedad Menéndez y Pelayo. 1982, 182 pp.

Palacios, Leopoldo Eulogio : *D. Quijote y La vida es sueño*. Madrid. 1960.

Regalado, Antonio: *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*. Barcelona. Destino. 1995, 2 tomos.

Ruiz Rodríguez, Lope Damián: «Cervantes en el Centenario de Calderón de la Barca». Valladolid. Imprenta de Benito Manuel y Leonardo Díez. 1881, 40 pp. [No se trata de un estudio científico, sino propio del título].

Sánchez, Alberto: «Reminiscencias cervantinas en el teatro de Calderón». En *Anales Cervantinos*. Madrid. CSIC. 1957, t. VI, pp. 262-270.

Valbuena Briones, Ángel: *Comedias de D. P. C. de la B. Madrid*. Aguilar. *Obras Completas (OC)*, t. II. 1955 (consultado 1973 (2)).

—: *Perspectivas críticas de los dramas de Calderón*. Madrid. Rialp. 1965, 426 pp.

—: *Calderón y la comedia nueva*. Madrid. Espasa Calpe, Col. Austral nº 1.626. 1977, 268 pp.

Distinto es el tema que Vicente Gaos señala en varias notas de su conocida edición de *El Ingenioso Hidalgo*, donde se registran coincidencias del texto cervantino con algunos rasgos del estilo calderoniano. Son anticipaciones geniales, que recuerdan, por ejemplo, ciertas pinceladas en algunos lienzos de Velázquez y Goya, donde parece adivinarse en la técnica de tales maestros la manera de pintar que posteriormente se extendió con el nombre artístico de impresionismo².

Mas cómo fue la influencia del escritor de *El celoso extremeño*, ya que Calderón desde sus primeras comedias va teniendo conciencia de pertenecer a una gran tradición literaria y dramática. El hispanista Otis H. Green expuso la deuda de D. Pedro con el Fénix de los Ingenios³. El modelo estético teatral fue el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope. El canon lírico fue la poesía gongorina, tan apreciada por D. Gaspar de Guzmán, como señala J. H. Elliott⁴. Hace años Valbuena Briones señaló que el cómico barroco admiró públicamente en varias composiciones a Cervantes, mientras otros autores grandes de comedias no quisieron reconocer la excepcionalidad literaria cervantina. Y en algunos pasajes de varias comedias (doce títulos, la mayoría de sus años más joviales, que contrastan con la gravedad que embarga su existencia a partir de 1651), personajes serios y graciosos de la ficción del Arte de Talía rememoran poéticamente a Libros de Caballerías, a D. Quijote y Sancho y hasta su mismísimo creador. Estas *citas* son las que vamos a considerar para examinar el contexto lingüístico de tales versos. Pues parece ser que Calderón pretendía en su maravilloso estilo sintético hacerle ver al público de los corrales y la corte madrileña la importancia de la Literatura española que conocía. Además participó indirectamente en la política cultural del Conde-Duque, aunque el hábito de Santiago concedido por Felipe IV el 28 de abril de 1637 denota su vinculación regia por la afición al teatro que prosiguió con Carlos II.

En el drama *El sitio de Bredá* podemos ejemplificar el tipo de cita en el caso más sencillo:

D. Fadrique de Bazán.— En tanto / que llega la retaguardia, / escaramuzar podremos / con ellos, y para guarda / podemos tomar aquestos / molinos de viento y agua.

El Capitán Alonso Ladrón.— ¿Molinos de viento? Ya / me parece su demanda /

— —: «Los libros de caballerías en el teatro de Calderón». En *Hacia Calderón V*. Wiesbaden. 1982, pp. 1-8.

Valbuena Prat, Á. : *Hª del teatro español*. Barcelona. Noguer. 1956, 703 pp.

² Cervantes Saavedra, Miguel de : *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición crítica y comentarios de Vicente Gaos. Madrid. Gredos. 1987, 3 tomos.

³ *España y la tradición occidental*. Madrid. Gredos. Versión española de Cecilio Sánchez Gil. 1956, 4 tomos. Véase IV, p. 73 y ss.

⁴ *El Conde Duque de Olivares*. Barcelona. Crítica. 1990, 714 pp. Véase 188.

⁵ P. 81 de *OC*. Véase *La rendición de Bredá en la Literatura y el Arte de España* de Simón A. Vosters. London. Tamesis Books Limited. 1974, 218 pp. Los textos de la *Primera parte de comedias* (tomos II, Madrid, 1636 QCL; III, Madrid, 1640 VSL y Madrid '1640' de *The Comedias of Calderón* de D. W. Cruickshank y J. E. Varey. Tamesis Books) ofrecen la misma lectura de *OC*.

⁶ Cita por la edición de Valbuena Briones. Madrid. Cátedra. 1977, 190 pp.

*aventura del famoso / Don Quijote de la Mancha*⁵.

También de otro drama relacionado con las armas, *El alcalde de Zalamea*, que Antonio Regalado comenta en su obra citada por la leyenda que envolvió a Felipe II después de su muerte como monarca preocupado por la justicia, encontramos la escueta alusión:

Don Álvaro. — [...] / Mas ¿qué ruido es ese?

Sargento. — Un hombre, / que de un *flaco rocinante* / a la vuelta de esa esquina / se apeó, y en *rostro y talle* / parece *aquel Don Quijote*, / de quien *Miguel de Cervantes* / escribió *las aventuras*.

Y cierra la alusión con su peculiar (no siempre) sentido polisémico, en boca del Capitán:

¡Qué *figura* tan notable!⁶.

Además acontece que Calderón se ríe en su teatro de los hidalgos y su situación económica, dentro de una corriente ideológica que se extiende desde Antonio de Guevara hasta él, según escribe Morón Arroyo⁷. Recordemos los versos de Eugenia en *Guárdate del agua mansa*, dirigidos a su hermana Clara.

«Don Escrúpulo de Honor» / fue un pesadísimo hidalgo, / cuyos privilegios ya / no se leen de puros rancios⁸.

LA COMEDIA PERDIDA *DON QUIXOTE DE LA MANCHA* DE CALDERÓN

El mismo dramaturgo incluye este título (seguido de *La Celestina*) en su respuesta a la carta enviada por el Almirante Duque el 18 de junio de 1680, documentos reproducidos por Agustín de Lara en su *Obelisco fvnebre / Pyrámide fvnesto* (Madrid, 1684)⁹. Varios estudiosos han opinado que la comedia los *Disparates de don Quijote*, representada en el palacio Real hacia 1637, fue la del poeta madrileño. Lo cierto es que Vera Tassis, en el catálogo para un décimo volumen de comedias de Calderón, que no llegó a imprimirse, y en la *Verdadera Qvinta Parte de Comedias* (Madrid, 1682) incluye entre las copias sólo disponibles en manuscrito a *Don Quixote* y *La Celestina*. En los últimos años de su vida, D. Pedro siguió componiendo los autos sacramentales y obras para la Corte, como *Hado y divisa de Leónido* y *Marfisa*, comedia representada ante los reyes Carlos II y doña María Luisa en el coliseo del Buen Retiro (1680). Y la impresión del tomo de autos sacramentales a su costa (Madrid, 1677) se debió a su preocupación por los errores

⁷ V. *Nuevas meditaciones* ..., p. 204.

⁸ P. 1300 de OC. La comedia se publicó en la *Octava Parte*, vol. XVII de *The Comedias of Calderón*.

⁹ Además de las obras de Cotarelo y Wilson, consúltese *Calderón y Nördlingen. El auto «El primer blasón del Austria» de D. P. C. de la Barca*. Edición y estudio de Enrique Rull y José Carlos de Torres. Madrid. CSIC, «Clásicos Hispánicos». 1981, 206 pp. + VIII láminas.

¹⁰ De nuestro original inédito *Alfonso XII y las fiestas del segundo centenario de Calderón*

que se podrían deslizar en los argumentos religiosos, dejando a su amigo el cura Lozano los textos.

Menéndez y Pelayo conjeturó cuando las fiestas del segundo centenario de Calderón (1881) la improbabilidad de hallar más comedias y sí autos sacramentales. En las extensas noticias de Prensa correspondientes a tales fiestas, he hallado que en la calle Mayor, en la antigua farmacia de la Reina Madre, se conservaban con otros libros de farmacopea de los siglos XVI y XVIII un *Quijote* regalado por el dramaturgo al antiguo boticario. La actual farmacéutica D^a M^a E. Cid García, conserva aún los relacionados con su tema, y no sabe nada del cervantino. Cotarelo y Mori tampoco parece hablar de ello, por lo que es posible, de ser cierta la noticia, que se perdiera en la primera de las dos compraventas del despacho de farmacia antes de llegar a la actual Licenciada¹⁰.

LA ADMIRACIÓN DE CALDERÓN POR CERVANTES

Cuando se leen las comedias calderonianas aparecen en varias recordados títulos y autores que de sus lecturas llamaron más la atención. Es lo que se llama la Literatura citada dentro de la Literatura. Garcilaso de la Vega, *Lazarillo*, Cervantes, Lope de Vega, Luis de Góngora, Mira de Amescua, junto a Libros de Caballerías y el *Ingenioso Hidalgo*. Hasta él mismo se cita con diversas intenciones:

D^a Beatriz.— Mi climatérico día / es hoy (¡ay de mí!) si os ven, / [...]. / Para el cuarto de mi padre / el paso esta cuadra es: / no podéis salir de aquí, / ni allá dentro entrar podéis; / y así, antes que aquí entren, / fuerza el esconderos es.

D. Alonso.— ¿Es comedia de Don Pedro / Calderón, donde ha de haber / por fuerza amante escondido, / o rebozada mujer?¹¹.

Patacón.— Detente.

Lisarda.— ¿Por qué?

Patacón.— Porque en esta parte / esconderme hoy o taparte, / tiene un gran inconveniente.

Lisarda.— ¿Y qué es?

Patacón.— Que algún entendido, / que está de puntillas puesto, / no murmure que entra presto / lo tapado y lo escondido, / y antes de ver en qué para, / diga, de sí satisfecho, / que este paso está ya hecho¹².

Las breves citas, dirigidas a los públicos de los corrales y de la Corte, parecen denotar la grandeza de la tradición literaria en castellano y son tema distinto al de las fuentes que inspiraron al autor barroco. Así, con Cervantes, hasta puede ocurrir que ambos escritores se inspiren en una misma fuente anterior, como es la *Historia de Teágenes y Cariclea*, que a uno le llevó

(1881), de unos 500 folios y 225 fotografías.

¹¹ No hay burlas con el amor, II, p. 514 de OC, folios 387-8 de Verdadera quinta parte de comedias, XIV de The Comedias of Calderón.

¹² Las manos blancas no ofenden, I, p. 1.081 de OC. En Octava Parte de Comedias se lee: esconderte (por esconderme) y un grande (por un gran).

¹³ Indicado por Valbuena Briones en *Perspectivas críticas...*, pp. 299-308. El trabajo de

a escribir el *Persiles* (1617) y al otro la comedia *Los hijos de la fortuna*, *Teágenes y Clariclea* (impresa en 1664), perteneciente a la época en que componía dramas de gran espectáculo para la Corte. El hispanista inglés E. M. Wilson, en su artículo citado, comenta que Calderón puso la imagen de Don Quijote «en el discurso de un bandido de Egipto, que sintiéndose en una ocasión caballeroso, piensa al momento en el dechado de toda caballerosidad:

Eso no será en mis días; / que soy servidor de damas, / tanto, que si *Mancha* hubiera / en Egipto, es cosa clara / que a mí me tocara ser / *el Quijote de la Mancha*»¹³.

La independencia para alabar a unos y a otros se debió a no haber participado en las guerras literarias en las que se vieron envueltos otros escritores precedentes. La «décima» de Calderón a Lope de Vega Carpio parece aludir a su propia postura. (*BAE*, XIV, p. 725).

LAS ALUSIONES A CERVANTES

Además de la referida en *El alcalde de Zalamea*, nos vamos a referir a las que hay en *Casa con dos puertas mala es de guardar* y *Los empeños de un acaso*.

En *casa con dos puertas*..., los versos que citan a Cervantes los recita el galán Lisardo en un parlamento donde cuenta a otro galán, D. Félix, algo de su vida. Mientras al lado, casualmente por necesidad del enredo, están siendo oídos por Marcela, dama, y su criada Silvia:

Lisardo. — Después que troqué / el hábito de estudiante / al de soldado, la pluma / a la espada, la sùave / tranquila paz de Minerva / al sangriento horror de Marte, / la escuela de Salamanca / a la campaña de Flandes, / y después, en fin, que hube / — sin valedor que me ampare — / merecido una jineta, / premio a mis servicios grande / por haberme reformado / [...] Llegué en efecto a Aranjuez, / donde vos me visitasteis / en una posada, y viendo / tan incómodo hospedaje, / como tienen en los bosques / escuderos y pleiteantes, / que me viniese con vos / a Ocaña me aconsejasteis; / [...] Yo, por vuestro gusto, más / que por mis comodidades, / obedecí. Todo esto / ya vuestra amistad lo sabe; / pero importa haberlo dicho, / para que de aquí se enlace / *la más extraña novela / de amor, que escribió Cervantes*.

Marcela (Aparte). — Aquí entro yo, agora.

Lisardo. — Un día, / que madrugaba vigilante, / por llegar antes que el sol / nuestro horizonte rayase, / junto a un convento, que está / de Ocaña poco distante, / entre unos álamos verdes / vi una mujer de buen aire. / Saludéle cortésmente, / y ella, antes que yo pasase, / por mi nombre me llamó. / [...]»¹⁴.

En la misma comedia (jornada III, verso 2848), en labios del criado Calabazas se recuerda a :

Wilson, p. 18, nota 18.

¹⁴ Edición de J. Romera Castillo. Madrid. Plaza y Janés, «Clásicos», nº 19. 1984, versos 531 y ss.

¹⁵ Jornada I, 1.045 de *OC.*, folio 96 de *Sexta parte*. Madrid. 1683 de *The Comedias of*

Calabazas.— ¡Deteneos, por Dios!

Fabio.— ¿Quién sois?

Calabazas.— Si es que el miedo no me engaña, / *un curioso impertinente* (*Quijote*, I, XXXIII-XXXV).

La cita de Cervantes en *Los empeños de un acaso* (Alcalá, 1651) es en un contexto más literariamente culto y en boca del criado Hernando, que llega a personalizarse en su ficción. La obra es también de enredo, con tres galanes (D. Félix de Toledo, D. Juan de Silva y D. Diego de Lara), dos damas (D^a Leonor de Mendoza y D^a Elvira de Lara, esta hermana sin saberlo ambos de D. Diego, que además la corteja), un viejo (Don Alonso de Mendoza, padre de D^a Leonor), dos criados (Hernando, de D. Juan, y Lisardo, de D. Diego) y dos criadas (Inés y Juana). La acción en Madrid.

Juana.— Pues, ¿de qué nace el temor / que tanto le aflige?

Hernando.— Desto. / Desde el día que empecé / a navegar el estrecho / golfo de amor, sin salir / de Abido para ir a Sesto, / supe quién era mi dama, / su cara, su entendimiento, / su calidad y su estado, / y todas cuantas encuentro / son Franciscas, Juanas, Luisas; / con que (poco más o menos) / todas al Malcocinado / tienen sus alojamientos. / *Quisiera una dama yo / extravagante, y sujeto / capaz de novela*, porque / *es mi amor tan novelero, / que me le escribió Cervantes* / y así te pido y te ruego / que sin saber yo quién eres, / me adules mis pensamientos. / Dame a entender que te llamas Pantasilea; y creyendo / ser infanta distraída, / viviré ufano y contento / de pensar que andas tras mí / puesta en trabajo; y con esto, / por no olvidar el beber, / beberé por ti los vientos.

Juana.— Pues por mucho que imagine, / aún soy más¹⁵.

En la comedia calderoniana el gracioso es contraste respecto al caballero y el héroe, por lo mismo que el clímax dramático no tiene que ocurrir necesariamente en el desenlace.

La alusión cervantina se refuerza en la jornada segunda cuando D. Juan de Silva reflexiona sobre su vida al acudir a un duelo:

D. Juan.— Cuestión fue no apurada hasta este día. / ¿Cual hace más? ¿Aquél que desafía / a otro a un sitio aplazado, / o el que al sitio salió aplazado? / [...] / ¿Que el prestar a un amigo mi criado / de suerte lo disponga, / que mi opinión en tal empeño ponga! / Digo que aquestos días / *toda mi vida es caballerías*; / pues no hallo en ella cosa, / que parecer no pueda *fabulosa*. / Una dama tapada me ha dejado, / sin decirme quién es, enamorado; / un criado me ha puesto / (porque así su ignorancia lo ha dispuesto) / en trance de perderme; y un amigo, / sin quererlo, me ha dado un enemigo. / Mas ¿qué me admiro, si hallo a cada paso, / que éstos son los empeños de un acaso?¹⁶.

CITAS DE LAS AVENTURAS DE D. QUIJOTE

Tal referencia ya comentada en la comedia *El alcalde de Zalamea*, se enriquece con versos de *La banda y la flor*, *Basta callar* y *La dama*

Calderón.

¹⁶ Jornada II, pp. 1.063-4 de OC., fol. 119 de *Sexta parte*.

¹⁷ Jornada I, pp.425-6 de OC., fol. 290 de *Octava Parte*. Madrid. 1684.

duende.

La banda y la flor es comedia del ciclo italiano, con bellísimos pasajes líricos. En ella, D. Enrique cita a Garcilaso, contiene versos que aluden a la jura del Príncipe Baltasar (hecho sucedido el 7 de marzo de 1632) y coincidencias con Tirso de Molina en el significado que se da a los colores de las flores. En un amanecer de mayo (Calderón juega con la lexía *la aurora* en boca de Cloris y D. Enrique) y cerca de Florencia se sitúa el contexto cervantino, también relacionado con el amor:

(Salen Lísida, Clori, Nise y Celia, con mantos).

Clori. — ¡Qué apacible el campo está, / corte de plantas y flores!

Lísida. — Con reflejos y colores / diversos objetos da / el mayo florido ya / a la vista.

Enrique. — (Aparte a Ponleví) Aguarda y espera.

Clori. — No pudo esta verde esfera / estar al amanecer / más hermosa, que al caer / del sol se muestra.

Nise. — Pues ¿fuera / en ningún tiempo mejor / hora de gozarla?

Clori. — Sí; / que siempre a la *aurora* vi / dar ese triunfo, ese honor.

Nise. — Es, prima, engaño, es error / que ella se corone, pues / la reina del campo es / la noche.

Enrique. — *No hagáis*, señora, / *ese desprecio al aurora*, / *que es dama*, y soy muy cortés, / y no dejaré agraviar / una hermosura, a quien deben / todo cuanto aliento deben / el clavel, jazmín y azahar. / [...].

Clori [dama]. — (Aparte) ¡Ay de mí! / Enrique ¿no es éste? Sí./

Lísida [dama]. — (Aparte) Ojos, ¿qué es lo que miráis? / Enrique es. Pero si amáis / imposibles, ¿para qué / me matáis? Muera mi fe / a manos de un ciego dios.

Clori. — (Aparte a Nise) Habla tú, porque a las dos / no nos conozcan.

Nise. — (Aparte a Clori) Sí haré. / *Don Quijote de la aurora*, / ¿que le importa que al albor / beba una y otra flor / las lágrimas que ella llora? / ¿Qué importa el saber que dora / montes, ni el ver que derrama / perlas que la tierra ama / y después el sol enjuga, / si dama en fin que madruga, / no debe ser muy dama?

D. Enrique. — Madrugar entre las bellas / selvas, llenas de colores, / cambiando tropas de flores / por ejércitos de estrellas, / no desaire, si entre ellas / busca su amante pastor; / y el madrugar, en rigor, / gala es de fe verdadera, / pues que menos dama fuera / si durmiera con amor.

Nise. — Pues madrugue en hora buena, / buscando al albor primero / sus amores; que yo quiero / con más gusto y menos pena / gozar en tarde serena / los míos, sin desvelar / mis sentidos, ni envidiar / las *auroras*, porque, en fin, / se hizo para gente ruin / la fiesta del madrugar¹⁷.

De *Basta callar* se sabe que se representó en Palacio ante los Reyes. Se conocen dos redacciones de la obra. Calderón, que recuerda a *El galán fantasma* en la jornada segunda, la sitúa en una ciudad imaginaria de Bearn. El gracioso Capricho, emulando a su señor y en una situación comprometida ante el conde Federico de Mompeller por cuestión de damas, es quién recuerda a D. Quijote:

Conde. — Jamás / hombre tanto me ha enfadado, / al ver que por él dejaron / las músicas y cerraron. / [...] / (A Capricho) *Hidalgo*, haber vuestro error / ocasionado el despecho / destas damas, fue mal hecho.

Capricho. — Pues hágalo usted mejor.

Conde. — Y quiero que vean hay *quien* / castigue esta demasía.

¹⁸ Jornada II, p. 1.733 de OC., folios 525-6 de *Verdadera Quinta Parte de Comedias*.

Capricho.— *Don Quijote* no podía / hacer más; mas creed también / los tres, que el no responderos / no es por no hacer alboroto.

A los pocos versos aparece un calificativo familiar al tema para enjuiciar al criado:

Capricho.— [...] / Tomo una puerta entreabierta...

Enrique, Duque de Bearne.— ¿Dónde en el terrero hay puerta?

Capricho.— Supongo yo que la había.

César, galán.— Ya te he dicho que *es un loco*: / no hagas dél caso, señor¹⁸.

La dama duende (escrita hacia 1629) es una de las comedias más representadas de Calderón y donde alude a uno de los grandes dramaturgos de la época:

Cosme (gracioso).— [...] / Por una hora que pensara / si era bien hecho o no era / echarse Hero de la torre, / no se echara, es cosa cierta; / con que se hubiera excusado / *el doctor Mira de Amescua* / de haber dado a los teatros / tan bien escrita comedia, / y haberla representado / Amarilis tan de veras, / ...¹⁹.

La obra es del ciclo madrileño, y en ella Cosme, al aludir al proceder de su señor Don Manuel, se recuerda a *Don Quijote de la legua*, que es como se llamaba a la farándula por la vida itinerante que llevaban los cómicos. En el enredo fenomenal cuando entran en la corte Don Manuel y su criado, aquél se ve abocado a batirse con D. Luis de Toledo, galán de D^a Beatriz, y todo por la irrupción súbita de D^a Ángela de Toledo (la dama duende) y su criada Isabel, ambas tapadas. Con la intervención además de D. Juan de Toledo, amigo de D. Manuel, y D^a Beatriz, de quien están enamorados los dos hermanos. He aquí los versos:

Cosme.— (Aparte) ¡Qué bien merecido tiene / mi amo lo que se lleva, / porque no se meta a ser / *Don Quijote de la legua*!²⁰.

LA COMPRENSIÓN DE CALDERÓN CON EL PRÓLOGO DEL *QUIJOTE* I

Las citas del *Quijote* relacionadas con los Libros de Caballerías en dos de las cuatro comedias que mencionan tales contextos, hace sugerir que el dramaturgo barroco compartía lo que «un amigo mío, gracioso y bien entendido» le dijo a Cervantes:

En efecto, llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más; que si esto alcanzásedes, no habríades alcanzado poco.

La comedia *Dicha y desdicha del nombre* es otra creación de ambiente

Madrid. 1682.

¹⁹ Jornada I, p. 238 de OC., fol. 195 v. de *Primera Parte* 1640 VSL (igual en Madrid, 1636 QCL, fol. 344 en Madrid '1640' VS de *The Comedias of Calderón*).

²⁰ Jornada I, p. 241 de OC. Igual lectura en *Primera Parte* (QCL, VSL y VS).

²¹ Jornada I, p. 1.810 de OC., fol. 487 de *Sexta Parte de las Comedias*, donde existen las

italiano (la trama se desarrolla en Parma y Milán), concebida dinámicamente. Con un protagonista, D. Félix Colona, que se hace pasar por D. César Farnesio (de acuerdo ambos), quien impide el rapto de la dama Serafina por Lisardo (que también usa el nombre de Celio) y que al final recibirá su lección moral cuando D^a Violante, la otra dama en lid amorosa, dé su mano al verdadero César Farnesio:

Yo quedo / solamente desairado, / sin venganza y con mis celos (Lisardo en la jornada III).

La escena a la que nos referimos es muy teatral: D. Félix se encuentra con el perverso Lisardo armado con una pistola y precisamente cuando éste intenta el rapto de la bella Serafina. A Serafina acompaña su criada Flora, de cuyos labios saldrá el recuerdo caballeresco, y a D. Félix su lacayo fiel Tristán, quien dejará escapar su fantasía más poética, pues violencia, azar (falla la pistola), humor y amor se conjugan en tan desasosegados instantes dramáticos:

(Salen D. Félix y Tristán).

D. Félix.— Sí; que decir mujer basta, / cuando infeliz no dijeras.

Lisardo.— *Hidalgo*, si cuatro balas / no queréis que de otra suerte / os lo pidan, las espaldas / volved.

D. Félix.— No sabré, aunque quisiera.

Lisardo.— Pues si un poco más, a causa / de seguirmos, dais, no tiene / vuestra vida más distancia, / que de una boca que pide / [hoy] a otra boca que [mata].

Tristán.— (Aparte) Mas, ¿qué va a que éste y las postas / a un mismo tiempo disparan?

D. Félix.— Ya *me empené*, y el temor / nunca mi pecho acobarda. / Tira, y mira no me yerres.

Tristán.— A mí sí.

Lisardo.— Vuestra arrogancia / castigaré...

(Dispara y no da lumbre).

Mas la lumbre / me faltó.

Tristán.— ¿De qué te espantas, / si a mí me faltan las postas, / que a ti te falten las balas?

(Pónense las damas detrás de D. Félix y Tristán).

D. Félix.— Ahora veréis si castigo / a quien mujeres agravia.

Flora.— (A Tristán) ¿De dónde nos vino *este* / *Don Quijote de la Mancha* ?

Tristán.— De la *Peña Pobre* donde / de *Beltenebros* estaba / haciendo la penitencia, / y yo soy su *Sancho Pancha*.

(Acuchíllanse)²¹.

Gracias a otro diálogo entre Tristán y su dubitativo señor en otro acto, Calderón nos dice (como en el contexto *Casa con dos puertas mala es de guardar*) que la historia cervantina es *novela*:

(Vuelve Tristán).

Tristán.— ¡Albricias!

D. Félix.— ¿Qué habrá de que yo las deba?

variantes: *hay* (por *hoy*) y *manda* (por *mata*).

²² Jornada II, p 1.815 de OC., fol. 492 de *Sexta Parte*.

²³ D. Fernando Cardona se casará con su misteriosa defendida D^a Beatriz de Ayala, que usa

Tristán.— Ser hecho y derecho *andante* / *caballero de novela*²²

Mañana será otro día es una comedia donde Calderón creó inequívocamente en el nivel lingüístico su mayor contribución a Cervantes: el verbo *enquijotarse*, que ha llamado la atención a varios comentaristas del madrileño. Verbo de menor fortuna en español que *celestinear*, y cuyo significado por el contexto es ‘apasionarse el caballero o galán en defensa de una dama recién encontrada, cuyo rostro no puede ver al ir tapada, y que le atrae por su figura y demanda a pesar del lío en que incurre por ella’. Inquietud novelera, amorosa y caballeresca: todo un programa de aventuras²³.

Al mismo criado de D. Fernando (a quien Calderón hace exclamar *¡Enquijotóse mi amo!*, jornada I, fol. 302), el gracioso Roque, se debe otra forma lingüística de más fortuna:

Don Fernando.— ¿Qué es esto?

Roque.— Por sólo un Dios / no nos metamos los dos / en lo que [es], será ni fue / pues basta una *quijotada* / en un día²⁴.

Y al mismo Roque, en un enredo que ha ido a más, de nuevo Calderón le atribuye la evocación, pero matizando su diferencia con el mito:

Don Fernando.— ¿De qué suerte lo has sabido?

Roque.— Pues si tengo que contarlo, / escucha desde el principio. / Después que de *amparador* / juraste ayer el oficio, / *Don Quijote de prestado*, / *Don Esplandián de poquito*, / y después que aquella dama / segunda en salvo pusimos, / pues fue dejarla en la calle, / dejarla donde ella dijo, / buscando los dos la casa / de Leonor tu prima fuimos, / [...] ²⁵.

Las dos comedias que quedan por comentar, *El maestro de danzar* y *Las manos blancas no ofenden*, es donde Calderón recuerda el «Prólogo» al *Quijote I*. En la primera, refundición de su anterior *Dar tiempo al tiempo*, el gracioso Chacón, criado de D. Enrique de Ayala, evoca el tema caballeresco cuando la acción da comienzo de noche en calles de Valencia, donde han llegado procedentes de Madrid. El motivo es el amor que el galán siente por D^a Leonor de Rocamora:

D. Enrique.— Deja *locuras*.

Chacón.— ¿Sin mí / ir solo, señor, procuras?

D. Enrique.— ¿Quién dice tal?

Chacón.— Tú

D. Enrique.— ¿Yo?

Chacón.— Sí, / que si he de dejar *locuras*, / es fuerza dejarte a ti. / [...] / Mira, pues, si razón tengo, / cuando *locuras* me mandas / dejar, en dejarte, puesto / que

igualmente el título de condesa como D^a Brianda de Bentivo, dama bella mas exenta de riquezas.

Sobre *madre Celestina*, v. nuestro artículo «Motes, nombres y títulos de la vieja Celestina», en *Revista Española de Lingüística (RSEL)*, n^o 23,1 (1993), pp. 28-58.

²⁴ Jornada I, fol. 305 de *Séptima Parte de Comedias*. Madrid 1683.

²⁵ Jornada II, p. 774 de *OC.*, que sigue una edición de Alcalá, 1651, titulada *El mejor de los mejores libros que ha salido de Comedias nuevas*. Este pasaje falta en la *Séptima Parte* (1683, y Madrid, 1715)

²⁶ Jornada I, p. 1.541 de *OC.*, fol. 28 de la *Tercera Parte* de 1664.

con dejarte a ti, en ti / todas las locuras dejo / de Esplandián y Belianís, / Amadís y [Beltenebros], / que, a pesar de don Quijote, / hoy a revivir [han] vuelto²⁶.

La otra comedia (*Las manos blancas no ofenden*) se desarrolla en Italia (Milán, Orbitelo y Ursino) y en ella la criada Nise, en medio de una fiesta de disfraces, evoca a la *andante caballería* al dialogar con su señora Lisarda:

(Salen Lisarda y Nise, de hombre, pero con otros vestidos que antes y con mascarillas).

Nise. — ¿No basta / que de uno en otro disfraz, / hoy de resucitar tratas / la *andante caballería*, / que ha mil siglos que descansa / en el sepulcro del noble / don Quijote de la Mancha²⁷.

RESUMEN

Las doce comedias donde se evoca a Don Quijote y su autor responden a una honda admiración de Calderón, dramaturgo de una obra perdida sobre las aventuras del Hidalgo manchego. Al ser más joven, se vio libre de participar en las guerras literarias que alcanzaron a otros escritores de modo apasionado. Asimismo elogia en sus comedias a varios literatos y obras que admira de la tradición escrita (y oral) que iba conociendo. Tales citas (como Garcilaso, *Lazarillo*, Libros de Caballerías, Cervantes, Lope, Góngora, etc.) son tan concretas que los directores de teatro suelen suprimirlas. El contexto lingüístico de las citas nos sugiere la intención de ellas, pues no cabe duda que iban destinadas al público (pueblo y Corte del rey Felipe IV, quien le otorgó el hábito de Santiago el 28 de abril de 1637 por el gran predicamento social alcanzado por el teatro). Al madurar en la vida de Calderón una honda crisis personal muy mal conocida, se ordenó sacerdote en 1651. A partir de tal fecha su producción dramática siguió otra etapa, al consagrarse a la Iglesia Católica. Los autos sacramentales, y las comedias destinadas a la Corte, con gran escenografía y música, son la repercusión artística más llamativa de quien llevaba en su corazón el Arte. Tampoco olvidó la figura de Don Quijote. (Teágenes y Cariclea). Con achaques, mas con una cabeza plenamente lúcida hasta el final, su preocupación por tantos hijos dramáticos creados la sintió desde su vocación sacerdotal, pues era a los autos sacramentales donde dirigió su mayor preocupación por los errores que se deslizaran en futuras ediciones. Al menos así lo sugiere la publicación del tomo de doce autos de 1677. Y por Vera Tassis conocemos que no había impresiones ni de *Don Quijote de la Mancha* ni de *La Celestina* (sí manuscritos con textos deturpados). La influencia cervantina es otro tema distinto al de «enquijotóse mi amo», pues es mucho más extensa y profunda. Calderón admiró sinceramente a Cervantes y *bebió* de su ingenio, al que rindió públicamente reconocimiento. Toda esta faceta quedó enturbiada posiblemente para el futuro a partir de Blas Nasarre y su «Prólogo», sin firmar, a su edición de las

²⁷ Jornada III, p. 1.115 de OC., fol. 90 de *Octava Parte de Comedias*. Madrid 1684.

IX

Ecos. Influencias.

**CERVANTES Y LA CONFIGURACIÓN DE LA NOVELA
HISTÓRICA ROMÁNTICA:
EL CASO DE MANUEL IBO ALFARO (1828-1885)**

Julián Bravo Vega.
Universidad de La Rioja.

LA ESTRUCTURACIÓN DEL *QUIJOTE*: DEL NARRADOR OMNISCIENTE A LA FICCIÓN
AUTORIAL Y OTRAS IMPLICACIONES

El lector ingenuo o bondadoso que penetra por vez primera en el *Quijote* se encuentra en I, 9 con una sorpresa descomunal: el relato deja de ser lineal y se suspende. En su lugar aparece la voz del narrador, quien confiesa carecer de materia novelable y verse obligado a establecer una especie de «parada técnica». En medio de sus reflexiones por continuar el relato, el autor decide dar un paseo por el Alcaná de Toledo, donde encuentra unos cartapacios arábigos que llaman su atención, pues contienen la «Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo». Con la astucia del comprador que no quiere encarecer la mercancía, compra los cartapacios y papeles viejos y encarga su traducción. Ello le permite continuar el relato, a la vez que descargar a D. Quijote y al hidalgo vizcaíno los incontenibles golpes que espera tan prolongada ha incrementado.

El cambio de estrategia narrativa es tan atrevido que deja perplejo al lector primerizo. Al narrador omnisciente que factura un relato estructurado en torno a dos personajes, dos momentos o tiempos narrativos (las «salidas») y una acción aventurera común, sucede un editor que encuentra un manuscrito arábigo y debe mandarlo traducir a un especialista cualificado, quien descubre al historiador Cide Hamete Benengeli como autor de la crónica de los últimos años del hidalgo manchego. En suma, que al relato artificioado por un narrador único sucede la historia exhumada por un editor de reconocidas aficiones literarias.

El giro cervantino es mucho más complejo de lo que parece, pues obliga al lector a reflexiones diversas que le permitan comprender el tránsito autorial desde el narrador omnisciente al esquema complejo constituido, al menos, por la fusión de editor, traductor e historiador, problema que lleva aparejado el de la conversión del género, pues el relato pasa a integrarse en las modalidades históricas, a mitad de camino entre la biografía y la crónica. Aunque pequeñas reflexiones, o averiguaciones nada complejas, permitan al lector captar la improbable isocronía entre historiador e historiado y, desde aquí, se ponga en duda toda la veracidad de la crónica y se admita una construcción

paródica basada en la ironía, el humor y un magnífico conocimiento de la tradición literaria, la evolución de la técnica de la ficción autorial que observamos en I,9 se convierte en hallazgo fundamental para el desarrollo de toda la narrativa posterior. El autor se distancia y el relato gana en objetividad. Este alejamiento objetivo del autor, añadido a la materia histórica del relato, potencia la verosimilitud y contribuye a la creación de una atmósfera de credibilidad narrativa.

Al lector que ha logrado penetrar en esta clave se le descubre una especie de ley de relatividad literaria, mediante la cual el texto deja de ser plano o rígido y puede reinterpretarse en función de la individualidad de cada lector y de sus momentos de lectura¹, permite percibir los matices, separando las burlas y las veras, y lleva a establecer un grado de complicidad lectora que facilita el acceso a la reconstrucción actualizada de la obra.

DE CERVANTES A IBO ALFARO: EL ENSAYO DE LAS TÉCNICAS DE LA FICCIÓN AUTORIAL Y DEL ENMARCAMIENTO DEL RELATO

Alguna de estas cuestiones debió percibir un lector decimonónico del *Quijote*, Manuel Ibo Alfaro (1828-1885)², cuando, a mediados de siglo, decidió inaugurar su carrera literaria con la imitación de estas técnicas.³ A su llegada a Madrid hacia 1854 la novela histórica romántica se halla en un momento de efervescencia. Diez años antes, en 1844, se ha publicado *El señor de Bembibre*, considerada la obra maestra del género. Con ella se activa la novela histórica de tema hispano. Los mecanismos de la entrega y del folletín facilitan el acceso del relato a los lectores. En medio de este ambiente literario se presenta Manuel Ibo con el único bagaje de su bisonñez, buenas intenciones y un nutrido repertorio de tradiciones de su tierra natal, situada en la confluencia de los antiguos reinos de Aragón, Navarra y la vieja Castilla.

Dos años después, en 1856, mientras aprende el oficio realizando colaboraciones para publicaciones periódicas, decide «ofrecer al público una novela morisca», *La bandera de la Virgen del Monte o La mora encantada*.⁴ En ella recoge varias leyendas localizadas en su Cervera del Río Alhama natal

¹ En este sentido, cabe aceptar los postulados de la *Teoría de la Recepción*, pero incorporando a ella la información recibida desde otros planos (textuales, literarios, críticos, socioculturales, etc.)

² Para un planteamiento global sobre este autor, véase mi estudio «Manuel Ibo Alfaro Lafuente (1828-1885). El escritor y su obra: Aspectos biobibliográficos», en *Piedralén*, nº 9 (1997). Número monográfico dedicado a Ibo Alfaro. Editan Ayuntamiento de Cervera del Río Alhama y Universidad de la Rioja.

³ Una de las más curiosas referencias al *Quijote* se produce en su folletín *La sepultura de las flores* (*Noticiero Turolense*, 244-248), en medio de una acción carnavalesca debida a un baile de máscaras. Al margen de otras implicaciones, la imitación lingüística y contextual demuestran un magnífico conocimiento de la obra cervantina.

⁴ *La bandera de la Virgen del Monte o la mora encantada*. Novela histórico-fantástica de la Edad Media. Madrid: Joaquín René, 1856, 314 p.

y en las vecinas tierras navarras de Fitero, como la del torreón del moro, la de la arqueta enterrada que contiene un tesoro o la de los amores entre mora y cristiano⁵, aunque son las relativas a la del milagro mariano por el cual se desencanta a la princesa mora del castillo de Cervera y la de la ofrenda anual de una bandera blanca a la Virgen las que acaban constituyendo el eje de la narración, que es como sigue.

Para escapar a la profecía sobre el destino adverso de su hija recién nacida, Als-Jerib, valí de Córdoba y amigo íntimo de Abderramán II, renuncia al regalo de la corte andalusí y busca refugio en la abrupta Cervera, donde convierte su castillo en bastión inexpugnable, a la vez que en residencia placentera dotada de abundantes jardines y flores, para albergar a su hija Zahara. Pasa el tiempo plácidamente para Als-Jerib, ahora Abú-Alhama, emir de Cervera, y su hija, la princesa Zahara, cumple dieciocho años. Allí, el valí de Cervera, captura a un hidalgo cristiano, de nombre Fortún, a quien debe sacrificar en homenaje a su padre, el mago Mahomet, muerto años atrás en combate con los cristianos. La profecía se cumple: Zahara se enamora de Fortún y logra salvarlo de la muerte, pero se atrae las iras de Alí, amante despechado a la vez que nigromante. Por ello encanta a la princesa en el momento en que ésta y Fortún huyen a tierra de cristianos para que Zahara reciba el bautismo. Antes de la fuga entierran una arqueta con un tesoro que permita edificar un templo a la Virgen y una bandera bordada. Fortún mata a Alí, pero, ante las acusaciones del valí y mago moribundo y la desaparición de la princesa, es, a su vez, condenado a muerte. Cervera cae en poder de las tropas cristianas y es arrasada. El fantasma de la mora emerge del monte del castillo todas las noches de luna. Tres siglos después un pastor encuentra el tesoro en el monte y, siguiendo las instrucciones que encierra, levantan un templo a la Virgen y enarbolan la bandera bordada por Zahara. La sombra fantasmal desaparece, pero se ve a una joven hermosa pasear con aire triste por las ruinas del castillo. A los pocos meses fallece en calidad de santa una joven hermosa que había sido bautizada con el nombre de María. Las paredes de la celda del convento se cubren de guirnaldas de flores, el suelo de azucenas y jazmines y el lecho mortuario de lirios morados. Las flores permanecen intactas, pero, al ser tocadas, se reducen a la nada y, en su lugar, brotan otras inmaculadas. Los prodigios florales de la celda cesan cuando el cuerpo de la joven recibe sepultura.⁶

Para articular ambas leyendas, la de la mora encantada y la de la bandera, parte Ibo de un marco, que elabora desde el presente inmediato. Huyendo de la justicia, un criminal se refugia en un torreón almenado que se halla en la

⁵ Manifestaciones literarias de esta leyenda se hallan en los amores entre Zaida y el futuro Alfonso VI (Rosa Castillo. «La mora Zaida», en *Leyendas épicas españolas*. Valencia, Castalia: Odris Nuevos, 1956, pp. 151-155) y en romances viejos como «Yo me era mora Moraima», en los que se observan amores entre mora y cristiano.

⁶ El motivo floral es abundantísimo en la obra de Ibo y ofrece los registros más variopintos. Entre ellos destaca el simbolismo del ramo de flores mediante el cual se establece un lenguaje floral. Las mismas claves serán después utilizadas por García Lorca en su *Doña Rosita*. Véase D. Devoto. «*Doña Rosita la soltera*: estructura y fuentes», en *BHi*, LXIX, 1967, pp. 407-435.

confluencia de los ríos Alhama y Linares, donde es prendido. Al registrar el torreón, descubren en un agujero de andamio «un lío de pergaminos escritos, rollados y casi ininteligibles» que obedece al título de «Leyendas del moro Garssi, o sea, historia del grande Als-Jerib, nuestro emir, durante su glorioso reinado en el castillo de Cervera y de los amores de su muy hermosa hija, nuestra princesa». Estas «leyendas» las componen diecisiete cuentos, «prolijos, maravillosos y pesados», que corresponden a los años de reinado de Als-Jerib en Cervera, crónica que el autor funde en un relato común. Ibo tiene ante sí la posibilidad de enmarcar un relato, que contiene la fusión de dos leyendas, desde la ficción del hallazgo de un manuscrito arábigo, pero su inexperiencia como escritor le lleva a malgastar en página y media una técnica que Cervantes ha explotado con habilidad a lo largo del *Quijote*. En lugar de advertir las ventajas narrativas de la ficción autorial, Ibo se encomienda a las musas para que alumbren «con sus inspiraciones la oscuridad del tiempo» y articula el relato como fusión de leyendas locales, que para él poseen un valor testimonial, e invención novelesca de contenido histórico. El resultado es una «novela morisca», pero de pobre técnica, dudosa verosimilitud y estructura desmembrada.

El resultado no debió satisfacer al propio autor, porque tres años después, en 1859, reescribió la obra con el título de *La mora encantada o la bandera de amor* y duplicó el número de páginas⁷. Ibo había aprendido lo suficiente de sus desaciertos como para apreciar las fisuras de su construcción novelística, y se apresuró a corregir las carencias. En la reescritura de 1859 atiende Ibo a dos aspectos fundamentales. Uno va dirigido a la ampliación narrativa de 1856, hecho que consigue mediante la interpolación de episodios en el relato principal, entre los que destacan el episodio de «Judas el Taimado», «el cuento de la hermosa griega», «el cuento de Ibrahim el judío», etc., pero, sobre ellos, la historia de Fortún, a la que destina la «parte segunda» de la obra y una extensión de casi doscientas páginas. El otro se encamina a la elaboración de un marco consistente y que, además, pueda ser encajado estructuralmente en el relato. Ambas modificaciones originan un producto narrativo más elaborado, a la vez que convierten la edición de 1859 en la versión definitiva de la leyenda de la mora encantada.

El encaje de los elementos en el nuevo relato resulta del siguiente modo: el apresamiento en 1809 o 1810 de un malhechor⁸ en un torreón próximo a Cervera permite descubrir los manuscritos del moro Garsi-Eben-Garsi, quien en 1370 visita Cervera con la intención de localizar el tesoro escondido en el año 830 por Zahara. En los manuscritos se narran los amores desgraciados de Zahara, hija de Als Jerib Abú Alhama, emir de Cervera, y Fortún, prisionero cristiano, truncados por Alí, nigromante y pretendiente de la princesa mora. Alí, despechado, encanta a Zahara y propicia que el tesoro, escondido por

⁷ *La mora encantada o La bandera del amor*. Novela original. Por D. Manuel Ibo Alfaro. Madrid: Imp. de Manuel Gómez, 1859, 640 p.

⁸ El paralelismo entre Judas el Taimado, parricida y desertor, y el sargento Lázaro, el mag-nicida de Maseboso, es evidente. Parecen surgir de un fondo tradicional común, trasladado por Ibo desde *El fantasma de Maseboso* (1855).

ésta para edificar un templo a la Virgen, quede oculto. La Virgen lo protege de las pesquisas de Garsi y un pastor lo descubre en el mismo año de 1370. Se rompe el maleficio que mantiene a Zahara como espectro y con el tesoro se construye la ermita de la Virgen del Monte. El autor retorna al siglo XIX para concluir su papel como editor y loar las tradiciones natales cerveranas.

La posición del autor respecto a su relato ha cambiado notablemente. Desde un tiempo inmediato a la impresión de la obra, el autor confiesa encontrar en los anaqueles del juzgado de Cervera un lío olvidado de pergaminos que llaman su atención. Remiten al apresamiento en 1809 o 1810 de un malhechor, en cuyo escondite, el torreón del moro Garssi, yacen desde 1370. Los pergaminos retrotraen a una desgraciada historia de amor entre una princesa mora y un hidalgo cristiano, ocurrida en el año 830, y al ocultamiento de un tesoro, que el moro Garssi pretende localizar en el siglo XIV. El encaje de los tiempos novelísticos, el siglo XIX, el XIV y el VIII, y de las partes de la estructura se realiza con pulcritud, fundiendo el presente en el relato y convirtiéndolo en otro tiempo narrativo. Ello le permite al autor asumir la posición de editor de unos manuscritos árabigos escritos en la Cervera del siglo IX por «algún vate musulmán», nuevo historiador que sustituye en la estrategia narrativa al moro Garsi, convertido ahora en personaje con ribetes de nigromante. A la historia de los amores frustrados añade el autor el oportuno marco narrativo, que extrae de las tradiciones cerveranas del siglo XIV, y desde allí se remonta a su tiempo para recordar el fin de su intervención, el mantenimiento de las tradiciones locales y la oportunidad de imprimirlas. Aunque se echen en falta precisiones relativas a la traducción de los manuscritos árabes, que son leídos y transcritos por un autor que nunca confiesa poseer tales conocimientos, la estructuración de la obra es coherente, pues sus miembros (introducción y cuatro «partes») poseen entidad individual y son interdependientes, los planos del relato, real e histórico, están delimitados, la bifurcación narrativa entre editor e historiador es verosímil y los tiempos del relato se hallan ubicados en espacios específicos. Con todo ello, y aunque sea rudamente y de un modo excesivamente mecanicista, Ibo está reproduciendo los procesos de ficción autorial⁹ y de definición del marco narrativo del relato histórico que Cervantes desarrolló en su *Quijote*. No son éstas las únicas deudas quijotescas, aunque sí las más estimables.

El perfeccionamiento de estos esquemas lo pone Ibo de manifiesto en la segunda edición de *Adolfo el de los negros cabellos*, de 1857, ya que no podemos remontarnos a la primera por ausencia de ejemplar accesible.¹⁰ Dos viajeros, el marqués de Rosablanca y Gilberto Lefruyère, llegan la noche de ánimas a una aldea castellana. Con solapería obtienen del viejo párroco la localización de la tumba de Fr. Leontino el Sabio, autor de unos pergaminos misteriosos sobre los que pesa la pena de excomunión, en el convento de San Francisco el Grande de Madrid. Anotada la referencia, retornan a Madrid, donde proceden al asalto nocturno de la tumba. Los pergaminos

⁹ Véase Santiago A. López Navia. *La ficción autorial en el «Quijote» y en sus continuaciones e imitaciones*. Madrid: UEM-CEES, 1996.

¹⁰ *Adolfo, el de los negros cabellos*. Madrid: Imp. de Manuel Gómez, 1858, 308 pp.

sacrílegos no contienen la información perseguida; en su lugar aparece una historia fantástica de carácter morisco que se retrotrae al siglo X. Narra los amores entre Maliva, hija del alcaide de Sevilla, y Adolfo el de los negros cabellos, señor de Caldelavilla, localidad situada en el valle de Añamaza, a una legua de Cervera. Maliva huye de Sevilla con Adolfo para convertirse al cristianismo y contraer matrimonio. Pero son perseguidos por Abdel-Melic, primo y amante desdeñado de Maliva, a la vez que personaje poderoso y general de Almanzor. En su pacto con el diablo Abdel-Melic ofrece su vida a cambio de la venganza, hecho que consigue, pues con un cuchillo encantado inmola a Maliva en el momento en que está recibiendo el bautismo. Como consecuencia de este hecho monstruoso, una conmoción sacude el señorío de Caldelavilla, destruye su templo, sepulta sus edificios y convierte en estériles sus campos. Abdel-Melic se convierte en fantasma permanente que reaparece el domingo de la Santísima Trinidad durante las horas en que se celebra la misa mayor en Cervera.

Ibo aprovecha nuevamente la fusión de hechos históricos (la guerra en la frontera, la batalla de Calatañazor, la muerte de Almanzor) y legendarios (la noche de las ánimas, el toque de campanas, los amores entre mora y cristiano, el pacto diabólico, el encantamiento, la desaparición de un pueblo) para situar la acción en el entorno de Cervera. Lo hace con toda precisión, pues crea un tiempo presente, que data en 1848, inmediato a la primera edición, desde el que retrocede al tiempo histórico del siglo X. En él se sitúa la acción de los pergaminos, que conectan con el siglo XIX a través de las apariciones fantasmales de Abdel-Melic. Como amigo del marqués de Rosablanca, el autor se convierte en coeditor de unos manuscritos prohibidos que refieren hechos portentosos, con lo que define la estructura de la obra a base de un marco narrativo que se desarrolla en el XIX (el de la búsqueda y edición de los manuscritos) y de una retrospectiva hacia el siglo X, espacio de la novela histórica. Los problemas relativos a la ficción autorial y al marco narrativo han sido resueltos ahora con absoluta corrección, por lo que sorprende que Ibo, un año después, en 1859, aún titubee en su versión ampliada de *La mora encantada*. Ciertamente es que Ibo pudo realizar modificaciones en la segunda edición del *Adolfo* (1857) respecto a la primera (1847), como lo hace en las dos versiones editadas de *La mora encantada* (1856 y 1859), pero es hipótesis que, mientras no se localice ejemplar de la primera edición del *Adolfo*, carece de validez. El único hecho constatable es el esfuerzo sistemático de Ibo por incorporar dos técnicas de origen cervantino a su primera fase de narrativa histórica.

OTRAS IMITACIONES CERVANTINAS

Aunque la imitación de las técnicas apuntadas sea determinante para apuntar el influjo cervantino, no es ésta la única deuda de los relatos históricos de Ibo con el autor del *Quijote*.

El primer punto de aproximación lo determina la ficción del hallazgo de manuscritos, repetida insistentemente por Ibo. Ciertamente es que la invención del manuscrito ficticio es técnica que se remonta al género de los libros de

caballerías¹¹ y, en última instancia, al tópico de la autoridad de la fuente escrita. Pero lo que en estos autores es invención fantástica, paulatinamente mecanizada, pasa en Cervantes a convertirse en parodia originalísima y técnica singular. A la peculiar construcción de la estructura del *Quijote* (bosquejo, a modo de «novela ejemplar», en los seis primeros capítulos, salidas, partes, un manuscrito que se imprime en dos periodos cronológicos distantes y que facilita que los personajes conozcan su fortuna editorial y sus aventuras desde el interior del manuscrito, desvíos de ruta producidos por la intromisión de Avellaneda, interpolaciones en el relato principal, etc.) acompaña un marco narrativo habilitado para que el autor del relato figure como editor de la crónica de los últimos meses de la vida de un varón adulto que padece desdoblamiento de personalidad. La combinación de perspectivas (relato-historia; cordura-locura; idealismo-realidad) hace que nos hallemos ante uno de los puntos de arranque de la novela moderna.

Lo que el producto de la construcción cervantina convierte en obra única, singular e irrepetible deriva con el tiempo en imitaciones parciales o totales del conjunto. En su afán por hispanizar las fuentes históricas de sus relatos, Ibo retorna al mundo medieval y morisco, y ello hace que se establezca un primer punto de confluencia con la materia pseudohistórica de los relatos caballerescos. La preocupación de Ibo por este género está documentada en artículos periodísticos como *El Turbante* o *La espada encantada*, de 1857. De aquí a la ficción del hallazgo del manuscrito, y, desde aquí, a las técnicas cervantinas sólo hay un paso, que Ibo da en 1859 al acometer la reescritura de *La mora encantada*.

El paralelismo estructural entre ambas obras, *La mora encantada* o *La bandera de amor* y el *Quijote*, es evidente. Cervantes inicia la ficción del manuscrito y la construcción del marco narrativo en *Quijote*, I, 9; del mismo modo, Ibo no cuenta inicialmente con estas técnicas y las reincorpora tres años después, los que tarda en reescribir la novela (de 1856 a 1859), a la versión de 1859. La edición cervantina de 1615 supone, a pesar de su independencia, un modo de reescritura respecto a la primera parte del *Quijote*. Los diez años que median entre ambas ediciones corresponden en el plano de la construcción estructural del relato a los tres en los que Ibo reflexiona e introduce nuevos elementos en la versión de 1859.

La bandera de la Virgen del Monte (1856) se convierte en boceto que apunta al desarrollo de *La mora encantada* (1859). En ese boceto falta la historia de Fortún, del mismo modo que en *Quijote* I, falta la historia de Sancho, cuya incorporación, como la del personaje Fortún, el cristiano que se convierte en amante de la mora, no es inicial. La dualidad Zahara-Fortún corre paralela a la *Quijote*-Sancho, de modo que en la versión de 1859 cada

¹¹ Así, por ejemplo, *La Crónica de Lepolemo, llamado el Caballero de la Cruz* sería traducción del árabe Xartón; el griego Fristón sería el autor de *D. Belianís de Grecia*; la *Crónica de Florisel de Niquea* y el *Don Cirongilio de Tracia* serían en la ficción obras de autores griegos, con traducciones latinas y castellanas, etc. Véanse James D. Fogelquist, *El «Amadís» y el género de la Historia Fingida*. Madrid: José Porrúa, 1982. Edwin Williamson, *El «Quijote» y los libros de caballerías*. Madrid: Taurus, 1991.

uno posee una parte específica de la estructura del relato donde se analizan sus orígenes antes de confluir narrativamente y, de paso, se ofrecen al lector secuencias independizadas de los dos universos históricos que se abordan, el árabe y el cristiano. Cervantes, que aprovecha su *Quijote* de 1615 para interesarse por la vida de Sancho y de su familia, convertirle en encantador de rústicas, interlocutor de duques y gobernador de ínsulas aragonesas, encuentra en este personaje, inicialmente tardío y secundario, un filón narrativo que incorpora en 1615 al relato, paralelismo que se observa en el Fortún de Ibo de 1859. Es evidente que ambas obras, *Quijote* y *La mora encantada*, no guardan ninguna relación argumental (aun cuando una sea historia de amistad y la otra de amor) y que sus parejas de protagonistas obedecen a esquemas intelectuales independientes, pero como actantes de una estructura narrativa el paralelismo en los esquemas de D. Quijote y Zahara (personajes principales cuyo protagonismo proviene desde el título) y Sancho-Fortún (personajes incorporados tardíamente al relato, pero que llegan a gozar de un espacio narrativo propio) es palpable. Ambas obras se construyen en torno a la historia de dos personajes, uno manifiesto y titular (D. Quijote y Zahara), otro emergente (Sancho-Fortún), que poseen tratamiento narrativo específico (*Quijote* de 1605 y *La mora encantada* de 1856 para D. Quijote y Zahara; *Quijote* de 1615 y *La mora encantada* de 1859 para Sancho y Fortún). La reproducción del esquema cervantino de los dos personajes por parte de Ibo rebasa la mera casualidad y acaba convirtiéndose en imitación sistemática de un recurso técnico.

El retorno que el Romanticismo realiza hacia las fuentes históricas proporciona otro modo de aproximación cervantina, en cuanto que el *Quijote* supone una parodia de los libros de caballerías y una utilización de fuentes medievales precedentes. El recurso de las fuentes históricas fija un punto de contacto, el de la materia árabe o, si se prefiere, morisca. Los relatos de cautivos (*Quijote*, I, 39-41) o de moriscos (*Quijote*, II, 53-55) son en Cervantes vida y literatura, en Ibo oficio y afición.¹² Desde su profesión como docente e historiador plantea Ibo los relatos históricos como medio para vulgarizar la historia y convertirla en ficción narrativa. De la historia general desciende a la particular de España y, dentro de ésta, al periodo medieval, del que se especializa en la materia árabe. De sus cuatro novelas históricas tres las dedicará al relato del esplendor andalusí y la cuarta será un híbrido narrativo, pues su fondo argumental es la Reconquista. A partir de aquí las narraciones basadas en la cautividad de cristianos constituirán importante eje argumental, perceptible no sólo en la construcción de *La mora encantada*, sino en relatos exentos, como *La Virgen de la Llana y el cautivo de Peroniel*, de 1860. Como esta faceta de las relaciones literarias entre árabes y cristianos ha sido estudiada ya, entre otros, por Morales Oliver, García Valdecasas, S. Carrasco Urgoiti y desde la perspectiva folclórica por Chevalier, remito a sus trabajos¹³ y apunto la incorporación de Ibo Alfaro a la nómina de escritores

¹² Para el concepto de historia que posee Ibo véase mi artículo «Aproximación a la novela histórica de Manuel Ibo Alfaro (1828-1885)», en *Príncipe de Viana*, anejo 17, 1996, 69-83.

que novelan en esta dirección. Permítaseme así evitar el estado de la cuestión sobre la historia del género, que nos llevaría a leyendas épicas, Romancero Viejo y Nuevo, Pérez de Hita, relatos de cautivos y tantos otros testimonios.

La interpolación de relatos secundarios en el principal es conocida técnica de *amplificatio* que Cervantes explota con habilidad en su *Quijote* y cuya crítica, a propósito de la novelita «El curioso impertinente», recoge en II, 3. La historia del capitán cautivo y de la hermosa Zoraida, trasunto del Cervantes que quiso ser y no del que fue, es una interpolación morisca basada en el relato de cautivos. Del mismo modo Ibo interpola «El cuento de la hermosa griega», la historia del castillo de Castroverde, «El cuento del judío Ibraín el Viejo», la historia de Judas el taimado, que incorpora a su vez un amplio episodio sobre la buenaventura de la gitana de Egipto, los cuentos al amor de la lumbre de la tía Anastasia, es decir, una variada gama de relatos breves, cuyos orígenes se remontan al relato clásico, al cuento tradicional, al fantástico o a aquellas narraciones protagonizadas por seres desarraigados y marginales, como gitanos, judíos, moriscos o el parricida Judas, personajes que interesan por igual a Cervantes y al Romanticismo. La posición del narrador en el relato, la utilización de personajes como narradores, la fragmentación y suspensión del relato, el componente folclórico y popular, etc. son técnicas que contribuyen a fijar la dependencia cervantina.

Conocida es la preocupación cervantina por dotar de fuerza y vigor a sus personajes femeninos. Dorotea, Marcela, Claudia Jerónima, Altisidora y Ana Félix forman parte, junto con Maritornes, Quiteria, Teresa Panza, la duquesa o D^a Rodríguez, de las muestras perfiladas en la construcción de caracteres femeninos. La abundancia del tipo femenino es tal que acaba convirtiéndose en clave latente para la interpretación de la obra. Ibo, aunque fuera intuitivamente, captó esta clave no suficientemente ponderada¹⁴ y convirtió al personaje femenino de sus novelas históricas (en particular, las de la primera fase) en el auténtico protagonista de las mismas. Así, la Zahara de *La mora encantada* o la Maliva del *Adolfo* no sólo asumen un papel dominante en el relato, sino que, como la Dorotea cervantina, llegan a adquirir en el plano diegético la calidad de paranarradores. No puede decirse, sin embargo, que los tipos femeninos de Ibo alcancen la categoría de creaciones individualizadas, como las quijotescas, ni que poseen la fina caracterización psicológica y sutileza de rasgos del conjunto de seres femeninos cervantinos. Obedecen

¹³ L. Morales Oliver. *La novela morisca de tema granadino*. Madrid: Univ. Complutense, 1972. Amelia García Valdecasas. *El género morisco en las fuentes del «Romancero General»*. Valencia, Diputación, 1987. M^a Soledad Carrasco Urgoiti. *El moro de Granada en la literatura (Del siglo XV al XX)*. Madrid, Rev. de Occidente, 1956; reed. Universidad de Granada, 1989. «La cuestión morisca reflejada en el narrativa del Siglo de Oro», en *Destierros aragoneses. Simposio*, 2. Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1988, pp. 229-251. *El moro retador y el moro amigo (Estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos)*. Universidad de Granada, 1996. Maxime Chevalier. «El Cautivo entre cuento y novela», *NRFH*, XXXII (1983), pp. 403-411.

¹⁴ J. Montero Reguera recoge (*El «Quijote» y la crítica contemporánea*. Madrid: CEC, 1997, pp. 167-180) las últimas aportaciones a este campo.

a un patrón, el de la mora enamorada de un cristiano¹⁵, que Ibo pone al servicio de los amores fronterizos y del engarce de culturas propios de la novela histórica. Con todo, existe en Ibo un interés permanente por dirigirse a un narratario femenino y por novelar desde esta perspectiva: cuando en las últimas décadas del XIX recibe el encargo de construir la serie de novelas que el editor barcelonés Lezcano acabe editando bajo la denominación de «Biblioteca Tragi-Romántica», Ibo dirigirá treinta y ocho novelitas sentimentales a un lector popular femenino concebidas con un planteamiento didáctico y desde una ideología conservadora. Con una técnica de final abierto, propia del folletín o de la entrega, Ibo engarza un relato con el siguiente y permite la ilación argumental entre las unidades impresas, que constituyen una o varias series. En el fondo se trata de una posibilidad implícita en el *Quijote*, la de las continuaciones o adición de segundas partes mediante la aparición de nuevas genealogías, pero que Cervantes, ante la intromisión de Avellaneda, rechazó matando a D. Quijote para que nuevos engendros caballerescos no se sumaran al mundo de la novela.

CONCLUSIÓN

La recepción cervantina en Ibo forma parte de la fortuna del autor del *Quijote* en el siglo XIX¹⁶. Uno de los índices de esa reactivación cervantina se observa en la transmisión del influjo quijotesco a la construcción de la novela histórica romántica. Mi objetivo en estas páginas ha consistido en ampliar los límites de esa recepción mostrando los vínculos existentes entre recursos técnicos cervantinos y la narrativa histórica de Ibo Alfaro, un joven que hacia 1860 se inicia en el oficio de escritor con la imitación inconfesada de Cervantes.

¹⁵ Un magnífico aprovechamiento de este *arquetipo* puede observarse en la construcción becqueriana de la leyenda de *La cueva de la mora* (1863). Me permito señalar la proximidad entre Fitero, localización proporcionada por Bécquer, y Cervera, donde discurren las acciones de Ibo. Tampoco parece casual que Bécquer publique su leyenda cuatro años después de las obras de Ibo.

¹⁶ L. Romero Tobar. «El Cervantes del XIX», en *Anthropos*, 98-99 (1989), pp. 116-119.

LA NOVELA COMO JUEGO: CERVANTES Y TORRENTE BALLESTER

Isabel Castells

Universidad de La Laguna

Después de haber estado gran parte de esta semana hablando de deformaciones contemporáneas del *Quijote* (en el I Convivio Internacional de «Locos Amenos», celebrado simultáneamente a este Congreso), supone un doble placer poder ocuparse, siquiera brevemente, de la reactivación, teórica y creativa, del texto cervantino por parte de un escritor que percibe y reivindica su esencial carácter lúdico.

Nadie ignora que Gonzalo Torrente Ballester es autor de un ensayo titulado justamente *El «Quijote» como juego* (1974), pletórico de aciertos pero tampoco ajeno a ciertas apreciaciones un tanto forzadas. No es mi propósito, sin embargo, realizar aquí un ejercicio de *metacrítica* que examine los contenidos de este libro, sino deducir de él ciertas características analizadas en el *Quijote* que se aplican a una novela del mismo Torrente Ballester: *Fragmentos de apocalipsis*, redactada al mismo tiempo¹. Así las cosas, *Fragmentos de apocalipsis* supone la puesta en práctica de los supuestos teóricos de *El «Quijote» como juego*, allí donde la reflexión redundante en creación y la lectura sosegada deviene en reescritura cómplice.

Si no resulta sencillo, como todos sabemos, el juego de Cervantes, tampoco lo es el de Torrente Ballester. Lo que propongo ahora es que nos detengamos tan sólo en momentos determinados —los que me permiten estas breves páginas— en los que confluyen los senderos de sus respectivas novelas laberínticas.

No me detendré en la tesis principal de *El «Quijote» como juego*, según la cual Alonso Quijano finge ser, de forma absolutamente consciente, don Quijote, con todas las afirmaciones, algunas fácilmente rebatibles², que esto implica. Recordaré tan sólo, como he dicho, aquellos aspectos de este ensayo que pueden aplicarse a una novela concreta que me propongo analizar con ojos cervantinos.

¹ Véanse las reflexiones incluidas en *Los cuadernos de un vate vago*, escritos entre 1961 y 1976 (Barcelona, Plaza-Janés, 1993), donde asistimos a la génesis simultánea de *El «Quijote» como juego* y de *Fragmentos de apocalipsis*.

² Así sucede, por ejemplo, con su interpretación de la aventura de los rebaños, donde, amparándose en la posición de la lanza, afirma Torrente que don Quijote era absolutamente consciente de que estaba atacando a ovejas y no a gigantes. Gonzalo Torrente Ballester, *El «Quijote»*

Lo que más celebra Torrente Ballester de Cervantes es su demostración de una «libertad desatada ..., libertad sin límites, en cuanto artista que manipula, ordena y da expresión verbal a unos determinados materiales libérrimamente elegidos a contrapelo de las convenciones vigentes, e incluso de algunas de las suyas propias» (22), lo que no resulta extraño a quien haya leído una obra como *La Saga Fuga de J. B.*, que supuso un auténtico revulsivo en la narrativa española de la postguerra, un tanto abotargada ya en la década de los setenta por un empacho de realismo. Para Torrente, la novela es, ante todo, apoteosis de la imaginación y precisamente por eso se complace en definir al *Quijote* en estos términos: «el texto ofrece una serie de invenciones encadenadas: el autor, por una parte, inventa al narrador, y, por medio de éste, a un Alonso Quijano, quien inventa a don Quijote, que inventa a Dulcinea y a la realidad que necesita, con todas las circunstancias que el ejercicio y la simulación requieren» (77).

Otro aspecto que me interesa ahora de este libro es la formulación de lo que Torrente Ballester denomina «el principio de realidad suficiente», basado en la creencia de que autor y lector participan en un «juego convenido, base de la ficción misma, en que uno y otro ‘fingen creer’ que se trata de una realidad» (42). En efecto, si recordamos las palabras finales de *El coloquio de los perros*, la famosa defensa de la novela ideal que realiza el canónigo en el *Quijote*³ o la autodefinición del propio Cervantes como «raro inventor» en *El viaje del Parnaso*⁴, parece claro que se nos está hablando no de identificar la ficción con la realidad, sino de incorporar a la literatura diversos elementos imaginativos que el lector percibe después de haber aceptado el pacto del que nos habla Torrente Ballester: todos sabemos, por seguir con el ejemplo mencionado, que no es posible que dos perros hablen, pero podemos disfrutar de su quimérica plática si el autor —y son palabras de Cervantes— acierta en el «artificio» y la «invención»⁵.

como *juego y otros trabajos críticos*, Madrid, Destino, 1984, págs. 121 y ss. En adelante, todas las referencias a esta obra corresponderán a esta edición, indicando la página entre paréntesis. Creemos que en casos como éste Torrente lleva su teoría demasiado lejos, aplicando criterios del mundo empírico a lo que se nos está presentando como una alucinación de un personaje dentro de la imaginación de un escritor. En definitiva, con esto sólo se demuestra que un lector (Torrente) acaba de dejarse atrapar en esa confusión entre el ámbito ficticio y el real en la que reside uno de los principales hallazgos cervantinos.

³ Recordemos que para este sesudo personaje, la novela ideal era un género híbrido entre la épica y la historia que, basándose en las nociones de decoro y verosimilitud, debía ser capaz de narrar relatos que «facilitando los imposibles, allanando las grandezas y suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan». Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1992, Primera Parte, capítulo 47, pág. 503. Recordemos el extenso comentario de E. C. Riley a los cruciales parlamentos del canónigo en su *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1989. Sobre este particular, véase especialmente la página 89, donde ofrece un esquema comentado de este tipo de «novela ideal» que Cervantes parece proponer en boca del canónigo.

⁴ Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso. Poesías varias*, edición crítica de Elias Rivers, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, capítulo I, verso 222.

⁵ Observemos estas significativas palabras:

«Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, pareceme que está tan bien compuesto que puede el señor Alférez pasar adelante con el segundo.

Tenemos, pues, tres premisas básicas, que no es difícil reconocer en Cervantes y que ha hecho suyas Torrente Ballester: la libertad creadora, la omnipotencia de la invención y la aplicación de una y otra a un juego que sólo tiene una norma: que el autor imagine y que el lector disfrute.

Fragmentos de apocalipsis, como el *Quijote*, es una «novela haciéndose». Todos sabemos que la magna obra de Cervantes tiene un doble «argumento»: las aventuras de don Quijote y el proceso mediante el cual éstas se convierten en libro⁶. Asistimos, en efecto, a las hazañas de caballero y escudero, pero también a las de Cide Hamete Benengeli, el «segundo autor» y el traductor morisco para trasladarlas a un texto: novela, así, que nos muestra, por utilizar la feliz expresión de Gonzalo Sobejano, tanto «la escritura de una aventura como la aventura de una escritura»⁷.

Fragmentos de apocalipsis parte de este mismo planteamiento, pero situándose abiertamente en la perspectiva del llamado, en la terminología de Genette, narrador intradieгético, un personaje-escritor que, a la vez, es narrador de lo que leemos y que nos muestra, así, tanto el proceso como el producto de su peripecia creadora: concebida, igual que *Los monederos falsos*, de André Gide, como un diario de trabajo, prolonga hasta sus últimas consecuencias lo iniciado por Cervantes, pues el carácter marginal y episódico de los comentarios de Cide Hamete Benengeli ha sido sustituido aquí por la atención constante hacia las tribulaciones del narrador, convertido en un personaje fundamental en una novela cuya protagonista es la escritura misma.

Recordemos que la bifurcación de las funciones autoriales en el *Quijote* tenía como principal consecuencia la convivencia de ficciones —de invenciones— de distinto grado: todos los personajes de la novela son creaciones de Cervantes, pero muy bien sabemos que estos personajes no son, dentro de ella, reales o ficticios en la misma medida: Cide Hamete parece más real

Con ese parecer —respondió el Alférez— me animará y dispondré a escribirle, sin ponerme más en disputas con vuesa merced si hablaron los perros o no.

A lo que dijo el licenciado:

—Señor Alférez, no volvamos más a esa disputa. Yo alcanzo el artificio del *Coloquio* y la invención, y basta» Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, II, edición de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1985, pág. 359.

⁶ Recordemos estas palabras del clásico trabajo de George Haley: «Paralela a la supuesta historia de las aventuras de don Quijote, [en] la novela se incluye otra historia suplementaria, con desarrollo autónomo y distinto reparto de autores. Esta es la historia de cómo las aventuras de don Quijote llegaron a conocerse y transmitirse [...]. Señala los pasos a través de los cuales un fragmento llegó a transformarse en libro completo, proceso que, en la mayoría de los novelistas, si es que ocurre, ocurre en cuadernos de trabajo o en diarios. En *Don Quijote*, por el contrario, este proceso hecho luz sobre el papel, constituye parte de la novela en cuanto tal. A medida que evoluciona, al albur de las aventuras de don Quijote, esta historia secundaria desarrolla su propia intriga, con sus propios momentos culminantes, que tienen poco que ver con la empresa loca de don Quijote, y mucho con la necesidad de que la historia se remate y llegue a convertirse en libro», George Haley: «El narrador en *Don Quijote*: el retablo de Maese Pedro», en *eiusdem* (ed.), *El «Quijote»*, Madrid, Taurus, El escritor y la crítica, 1984, págs. 269-287.

⁷ «Teoría de la novela en la novela española última (Martín Santos, Benet, Juan y Luis Goytisolo», en Dieter, Kremer (ed.), *Aspekte der Hispania im 19 un 20 Jahrhundert*, Akten des Deutschen Hispanistentages, Hamburgo, H. Buske, 1983, pág. 12.

que don Quijote y éste, más que el protagonista de *El curioso impertinente* o que el mismo Álvaro Tarfe, que se nos antoja más ficticio aún que el caballero por el hecho de formar parte de una *historia* menos *verdadera* que la suya. No tengo tiempo ahora de desarrollar aquí este aspecto, que sin duda constituye uno de los más fascinantes del *Quijote* y que más ha influido en su rabiosa modernidad, pero sí de mostrar la presencia de estos procedimientos en la construcción de una novela contemporánea que exhibe de forma explícita el palimpsesto cervantino.

Recordemos que la primera «trampa» que tiende Cervantes a su lector se encuentra entre los capítulos VIII y IX de la Primera Parte: hasta ese momento, en efecto, y pese a la enigmática primera persona de la frase inicial de la novela, todo responde a unas convenciones con las que el lector se siente familiarizado: narrador más o menos omnisciente, una trama bastante divertida y unos personajes que van creciendo con el texto; sin embargo, a partir de la aparición del «segundo autor» y del traductor morisco, intermediarios ambos de Cide Hamete Benengeli, debe enfrentarse a una superposición de textos —de *fragmentos*, como en la novela que ahora nos ocupa— cuya autoría no sabe muy bien a quién atribuir y cuya convivencia rebasa en más de una ocasión los límites de lo comprensible⁸. Torrente Ballester se hace eco en su ensayo de esta cuestión, concediéndole todo un capítulo titulado justamente «¿Quién cuenta el *Quijote*?» (págs. 27 y ss.)

Pues bien, ¿quién cuenta *Fragmentos de apocalipsis*? Hemos hablado de un personaje-narrador al que en teoría debemos atribuir todo lo relacionado con la diégesis; sin embargo, no tardamos en descubrir que la situación dista de ser tan sencilla. Veámoslo con algunos ejemplos.

El primer desafío consiste en pulverizar la propia consistencia del narrador, que se autodefine desde el principio como una criatura imaginaria, entrando de lleno en el embrollante universo de los personajes literarios autoconscientes, iniciado, como se sabe, también por Cervantes al poner en boca de Sancho esas desconcertantes palabras en las que reconocía la imprenta como su lugar de origen⁹: «si yo fuera de carne y hueso —nos dice nuestro escritor—, y la torre de piedra, podría cansarme y resbalar, y hasta romperme la crisma. Pero la torre y yo no somos más que palabras»¹⁰. Un inquietante punto de partida que nos previene de la primera regla del juego:

⁸ Por ejemplo, ¿cómo puede Cide Hamete Benengeli, desde la diégesis, conocer aspectos relativos a la historia *editorial* de su manuscrito? ¿Cómo puede en el capítulo 3 de la Segunda Parte conocer la existencia del llamado «segundo autor» y del traductor morisco? ¿Escribió uno o dos manuscritos? Si uno, sólo siendo *encantador* o *nigromante* puede conocer a los intermediarios de su texto; si dos, ¿en qué circunstancias se encontró el manuscrito correspondiente a la segunda parte? ¿Cómo es posible que sea pariente de un arriero o que tenga noticias de un «tal Saavedra»? Etc., etc.

⁹ Recordemos su famosísima autopresentación ante la duquesa: «y aquel escudero suyo que anda, o debe de andar, en la tal historia, a quien llaman Sancho Panza, soy yo, si no es que me trocaron en la cuna; quiero decir, que me trocaron en la estampa» (II, 30, 784).

¹⁰ *Fragmentos de apocalipsis* (1ª edición Madrid, Destino, 1977). Citaremos siempre por la segunda edición, en la misma editorial, año 1982, que cuenta con una Introducción y un Apéndice del propio Torrente Ballester. La cita que acabamos de extraer corresponde a la página 15.

ruptura de la ilusión, ni el narrador ni nada de lo que pueda contarnos existen, lo que vamos a leer no es más que la construcción de un castillo de palabras que puede crecer o desmoronarse según los antojos, o las capacidades, de un inventor demiurgo. A este respecto, resulta llamativo el título de la obra: *fragmentos* remite al carácter parcial de cada uno de los retazos de invención que conforman esta novela que, de hecho, en un momento determinado aparece metaforizada con la idea de una manta *tejida*¹¹ mediante distintos retales¹²; *apocalipsis*, por su parte, significa destrucción, aniquilación final o posible del texto en la página en blanco, pero también, como indica Janet Pérez, exhibición, puesta al descubierto¹³. No otra cosa está haciendo Torrente Ballester en esta novela, cuyo argumento, es, como hemos visto, su propia construcción. Y este es su *juego*: envolver al lector en una ilusión argumental para írsela destruyendo a cada paso mostrándole su tramoya imaginaria; hacer que crea y deje de creer; que sienta el vértigo de percibir como *real* un conjunto de palabras cuyo carácter ficticio no se le oculta en ningún momento. Juguemos, entonces: ya conocemos la primera regla, y la primera advertencia: «cuidado con todo lo que diga el narrador, porque ni siquiera él *existe*».

En el *Diario de trabajo* se nos relatan, en estilo indirecto, las conversaciones entre este escritor y Lénutchka, una joven investigadora soviética representante del realismo socialista más acérrimo y cuya misión es la de refrenar los constantes vuelos imaginativos de su interlocutor. No es difícil advertir aquí otro guiño cervantino, pues observamos claramente que la joven está destinada a desempeñar en esta novela la función de la auto-

¹¹ No es ahora el momento de desarrollar la conocida metáfora de la creación literaria como tejido, desde las ninfas del poema XIII de Garcilaso, por ejemplo, hasta los tapices que condensan la historia peregrina del *Persiles*. A esta metáfora, por cierto, se refiere L. Dällenbach, ejemplificándola con la obra *Passage du poète*, de C. F. Ramuz, donde la imagen de un personaje tejiendo sus cestos aparece como «reflejo del Creador ... , quien lleva a la práctica el texto, porque el objeto que fabrica procede del entrelazado de dos ejes que, sin forzar la comparación, remiten a los ejes del lenguaje»; *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991, pág. 87. Para una sucinta historia de esta metáfora y su aplicación al *Persiles* y a Cervantes en general, véase el trabajo de Carlos Brito «‘Porque lo pide así la pintura’: la escritura peregrina en el lienzo del *Persiles*», *Cervantes*, 17 (1997), págs. 145-164.

¹² En efecto, en el inicio de la novela leemos: «Las viejas de mi tierra, en otros tiempos, obraban, con retazos, mantas multicolores que llaman farrapeiras, como tejidas de harapos que eran. Eso, harapos es lo mío, harapos que fueron telas suntuosas y brillantes, rasgadas ahora y hasta podridas hasta alcanzar forma. [...] Ahora mismo las veo, algunas de ellas, caras y cuerpos olvidados, como un capitel románico, unas narices aquí, allá una pierna, entre un torso desnudo y un brazo armado; unos ojos estúpidos y grandes, la espalda y las caderas de una mujer desnuda, una mano gigante con una bomba encendida, la torre de una iglesia» (pág. 14).

¹³ «El vocablo griego *apokalipsis* significa descubrir o revelar, y se emplea en el Nuevo Testamento en relación a visiones del futuro o de los invisibles reinos celestiales o infernales. Torrente adopta el concepto de desvelar en un contexto específico, el de la creación literaria, desarrollando una forma autorreferencial de metaficción. [...] En este sentido, Torrente produce una escritura apocalíptica, descubierta o revelada en cuanto al armazón que las convenciones de la novela realista escondía o disimulaba», Janet Pérez, «*Fragments de apocalipsis* y la tradición apocalíptica», en *Anthropos*, 66-67 (1966), número extraordinario dedicado a Gonzalo Torrente Ballester, págs. 88-92. La cita corresponde a la página 88.

crítica¹⁴, como lo hacían el innominado amigo del prólogo del *Quijote* de 1605 y, muy especialmente, Sansón Carrasco o incluso los dos protagonistas en los capítulos III y IV del de 1615.

Después de habernos hecho asistir a larguísimas conversaciones con Lénutchka, este escurridizo narrador se detiene y afirma: «Esta pausa en la narración ... me deja espacio para traer a cuento, a guisa de secuencia informativa y meramente narrativa, quién es esta Lénutchka de la que vengo hablando y a quien en las primeras páginas no me había referido» (127). Descubrimos entonces que su relación es meramente epistolar y que es ella quien le pide, desde Rusia, ser incorporada a la novela:

me sorprendió una carta larguísima ... en que sofisteaba de lo lindo para exponer las razones que la empujaban a pedirme que, ya que otra solución no nos cabía, la metiera también en la novela; es decir, la redujese a mi misma condición de sistema verbal para que, así los dos, en el relato, pudiésemos amarnos. (132-133)

El procedimiento es el mismo que aparece entre los ya mencionados capítulos octavo y noveno de la primera parte del *Quijote*: en efecto, no hay ninguna diferencia entre el hecho de interrumpir las aventuras de don Quijote en lo más emocionante de una batalla para recordarle al lector que lo que está leyendo es un texto que puede acabarse y el de hacerlo en mitad de una conversación con alguien cuya naturaleza textual se nos recuerda a partir de esa pausa. Segunda regla, entonces: si el narrador es *de letra*, ¿por qué no iba a serlo la lectora —o narrataria— y, además, amante de su texto? Toda una alegoría de lo que constituye el juego literario, una batalla de signos que, en fricción constante, hacen el amor y se reproducen ante los ojos del lector¹⁵.

Sigamos. Tenemos al autor y tenemos a Lénutchka, construyendo y comentando una o varias novelas. Pero, de repente, ambos caen en la siguiente trampa: una mañana, nuestro escritor se despierta y se encuentra con un manuscrito que no reconoce como suyo. Aparece entonces el llamado «maestro de las pistas que se bifurcan», de explícita raigambre borgesiana¹⁶, y que dice ser el responsable de todo lo que hasta ese momento hemos venido leyendo: de la novela, de Lénutchka y de la existencia del mismo narrador. Es claro que a estas alturas el fascinado lector empieza a necesitar un salvavi-

¹⁴ Así lo confiesa el propio Torrente en su Introducción a esta novela: «Hay escritores afortunados que, durante el proceso de invención, precinden de sus facultades críticas, se dejan arrebatar por el libre, irrefrenable viento del desierto, de raros gérmenes cargado, o por el dulce recuerdo de las felices horas que hallan en sí su justificación, sin necesidad de criticar, y después, sólo después, como al desgaire, hacen intervenir la inteligencia, caso de que sea menester, y juzgan. Yo jamás he logrado esa situación óptima: lo que en mí puede haber de crítico, no sólo no se repliega y enmudece, no sólo no se oculta, deslumbrado por mi potencia imaginativa, sino que está siempre presente, y atento, y actuante, y muchas veces mete el freno, cuando no arroja encima de mi entusiasmo (transitorio) eficaces dosis de agua fría. Para dejar constancia de esta realidad, recurrí a un procedimiento figurativo, es decir, objetivé mi raciocinio estético y lo confié, como función justificante, a la figura de Lénutchka». (Pág. IX)

¹⁵ Esta es la tesis que encierra, por cierto, el libro de Julián Ríos (otro recreador contemporáneo de Cervantes tanto o más experimental que Torrente) significativamente titulado *La vida sexual de las palabras*, Madrid, Mondadori, 1991.

¹⁶ Naturalmente, estamos ante el conocido relato *El jardín de los senderos que se bifurcan*, correspondiente a *Ficciones* y recogido en el volumen II de sus *Obras completas*, Barcelona,

das y, si no, asistamos a este desconcertante duelo de invenciones:

«¿Insinúa que están luchando nuestras personalidades?» «Lo que se dilucida, le respondí, es si yo le inventé a usted o usted me inventó a mí. Me parece una cuestión estúpida, porque yo no le he inventado, ni nadie como usted ha pasado jamás por mi imaginación, aunque ahora mismo esté usted en ella.» «O usted en la mía. Me inclino a creer que es más exacto». «Admito, como posibilidad remota, que usted me esté inventando, pero admita que al mismo tiempo yo lo estoy pensando a usted». «¿Y qué se infiere?» «Que ha habido un error, o, si usted lo prefiere, una interferencia». «Me resulta difícil explicarlo, pero, si admite que lo he imaginado, la cosa queda clara. Usted es un personaje de mi novela.» «¿De la suya?» «Sí, de esa que yo le he dictado desde el principio al fin. Puedo contársela de pe a pa, si lo desea». Intervino Lénutchka, con voz acalorada, pero firme: «Le puedo asegurar, profesor, que la novela la ha escrito él. Soy testigo». «Es que usted, Lénutchka, es también invención mía». (211)

Irrumpe de forma abrupta la imagen del laberinto mencionada al principio y presente en el texto de Borges que se ha incorporado aquí, en el que no sólo el lector sino los mismos personajes deben encontrar el camino principal orientándose entre todos «los senderos que se bifurcan». Y, una vez más, volvemos a movernos en un terreno tan cenagoso como familiar: lo que ha sucedido ahora es que el *affaire Avellaneda* se ha trasladado al universo novelesco de *cubiertas adentro*: ya no se trata de dos *Quijotes*, uno verdadero y otro apócrifo, pero constatables ambos en nuestro mundo real, sino de dos novelas, con sus respectivos creadores, que pugnan por imponerse dentro de un sistema verbal cuyo origen —más allá del evidente del autor empírico— debe establecerse.

Hemos visto a Lénutchka afirmando poder certificar cuál de las dos ficciones es la auténtica, pero su testimonio, por formar parte de una de ellas, no resulta válido, a no ser que desee que le suceda lo mismo que a Álvaro Tarfe en el *Quijote*, que logró desacreditar a Avellaneda al precio de quedar él vagando para siempre en libro de nadie¹⁷.

Y no en vano hablamos de Álvaro Tarfe, un personaje robado, porque he aquí que la solución va a estar en otro libro, en otro sistema verbal, correspondiente nada más y nada menos que a sir Arthur Conan Doyle, porque para *desfacer este entuerto* y acabar con el apócrifo, se hace uso del malvado doctor Moriarty, enemigo ancestral de Sherlock Holmes y encargado de asesinarlo¹⁸. El mismo Torrente Ballester en el prólogo de esta novela justifica

Círculo de Lectores, 1992. Recordemos que en este relato se nos habla de Ts'ui Pên, personaje que lo abandona todo para escribir un libro y construir un laberinto. Sin embargo, «el libro es un acervo indeciso de borradores contradictorios» (66) y «nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto» (67). Se trata, además, del libro único, cíclico, que acaba conteniendo al relato que supuestamente lo enmarca: «en todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con distintas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta —simultáneamente— por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan». (68) Así las cosas, no debe extrañarnos que se acabe concluyendo: «El jardín de senderos que se bifurcan era la novela caótica» (67-68).

¹⁷ Sobre la complejidad de Álvaro Tarfe y la recreación de este personaje en algunos relatos contemporáneos, véase Isabel Castells «Destinos de Álvaro Tarfe en la narrativa española reciente», *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Nápoles, 1995, págs. 799-808.

este *robo de personaje*, amparándose en lo que hizo el propio Cervantes con el de Avellaneda¹⁹.

¿Y qué es lo que hace Moriarty en nuestra novela para asesinar a un impostor *de letra*? Pues sencillamente destruir, palabra por palabra, su parlamento: leyéndolo al revés, desescribiéndolo, invirtiendo el orden lógico del recorrido por la página hasta dejarla nuevamente en blanco.

Primer obstáculo, entonces, salvado. Volvemos a nuestra novela, que fluye más o menos ordenadamente hasta que otra interferencia, esta vez mucho más grave, pone en peligro la consistencia de este universo de signos siempre dispuesto a desintegrarse.

En un momento determinado el narrador confiesa:

Empiezo a armarme un lío. Esto lleva camino de convertirse en una madeja de veinte cabos, imposible de devanar, al menos a derechas. [...]

Decía Lénutchka ... que me convenía distribuir el trabajo y descargar al menos una parte de él en algunos de los personajes que pudieran contarle en mi lugar, y que incluso ella misma podría asumir la responsabilidad de detalles menores para los que se sentía capacitada. (136-137)

Desde que el narrador hace caso de este peligrosísimo consejo, la novela se convierte en un auténtico campo de minas: a partir de esa sugerencia, en efecto, distintas narraciones simultáneas empiezan a confundirse, lo que es

¹⁸ La elección de este personaje de Conan Doyle no es en absoluto casual. No sólo porque no es nueva la identificación de la hermenéutica con las labores de un detective (a fin de cuentas, tanto el filólogo o el lector sin más como el detective llegan a una serie de conclusiones tras identificar unas pistas), sino porque el detective en cuestión, el malvado Moriarty, mantiene con Sherlock Holmes una constante relación de rivalidad, de duelo intelectual, pudiéndose decir que, en cierto sentido, no es tanto su antagonista como su reflejo negativo. Sin duda, el relato que mejor nos habla del maléfico Moriarty es precisamente el que se ocupa de su victoria frente a Holmes, el titulado «Un problema final». Oigamos cómo Holmes, antes de ser vencido, se refiere a su rival en estos términos: «es el Napoleón del crimen. Es la mente organizativa de la mitad de los hechos depravados de los que se tiene conocimiento y de casi todos los que pasan desapercibidos en esta gran ciudad. [...] Usted conoce mis facultades, mi querido Watson, y sin embargo al cabo de tres meses tuve que confesarme a mí mismo que por fin había dado con un antagonista que era intelectualmente igual a mí»; Sir Arthur Conan Doyle, *Las memorias de Sherlock Holmes*, traducción de María Engracia Pujals, apéndice de Juan José Millás, Madrid, Anaya, 1988, pág. 279. Conocer estos detalles sobre Moriarty permite, como vemos, apreciar más claramente la ironía de su utilización en esta novela para *resolver* el problema de los dobles. A la luz de este relato, por otra parte, vemos cómo, en cierto modo, y en actitud inversa a la de Avellaneda, Torrente se venga de Sherlock Holmes desconcertando en esta novela a su enemigo.

¹⁹ «Cervantes inauguró (que yo sepa) un truco, o audacia, o delito, cometido por otros muchos después: a veces lealmente, con nombre y apellidos; a veces, cambiando la apariencia, a ver si cuela: me refiero al robo de un personaje ajeno y a su introducción en la propia ficción. Cervantes lo hizo con don Álvaro Tarfe; otros se aprovecharon del mismo modo de las creaciones de Cervantes, y yo, en estos fragmentos, echo mano del doctor Moriarty, el enemigo de Sherlock Holmes: lo hice porque me divertía, porque se me ocurrió, y porque Moriarty, lo mismo que Sherlock Holmes, son ya bienes mostrencos, y a nadie le parece mal su explotación: se corre un riesgo, eso sí, el de dejarlos quedar mal, pero hay que pasar la mar. Pues bien, eso que hice con Moriarty, y que otros hicieron y hacen, y otros muchos harán, lo puse también en práctica, como recurso cómico, en el interior mismo de *Fragmentos*... y con sus propios materiales, precisamente hacia el final, cuando yo mismo me había armado un lío, cuando las imágenes y las situaciones pedían más que yo, o, al menos, cuando temí que me sobrepujasen, y el libro perdía durante muchas páginas su condición de diario para aparecer ya como ficción...» (pág. XII).

doblemente grave si tenemos en cuenta que cada una de las voces en las que el narrador principal delega es producto de su propia imaginación. Como vemos, lo que está pasando aquí es que, una vez más, se ha trasladado la bifurcación autorial del *Quijote* al mismísimo nivel intradieгético, pues Cide Hamete Benengeli, el segundo autor y el traductor morisco son tres criaturas independientes cuya invención sólo puede atribuirse al autor empírico: Cervantes, que, salvo momentos específicos²⁰, permanece en todo momento fuera de su novela. En estos *Fragments de apocalipsis*, por el contrario, todas estas criaturas imaginarias dependen, a su vez, de otra igualmente imaginaria —el narrador— pero que, con respecto a ellas, posee un estatuto ontológico un poco más *real*, ya que se desenvuelve en el terreno de la diégesis.

Pues bien, haciendo caso a Lénutchka, nuestro narrador encarga a otro personaje —también invención suya— llamado Justo Samaniego la redacción de una parte de su novela, las llamadas «Secuencias proféticas», que hemos ido leyendo sin ningún problema hasta que éste decide confundir nuevamente los distintos niveles de ficción y apropiarse nada más y nada menos que de la mismísima joven soviética, a la que incorpora a sus «Secuencias» para convertirla, en un rotundo guiño humorístico por parte del propio Torrente Ballester, en lesbiana. He aquí la desolada reacción del narrador ante tamaña desvirtuación:

Tengo la obligación de evitar que la figura de Lénutchka, personaje de este diario, invención mía como todo lo demás, quede manchada. Si fuera capaz ahora de abstraerme a mis sentimientos, de pensar friamente, seguro que me echaría a reír. Porque, ¿no resulta que he caído en mi propia trampa? Invento un personaje, le doy libertad, le atribuyo una historia y unos hábitos, incluso un carácter, le confío la redacción de una parte de mi cuento, por otro lado innecesaria... (377)

La única diferencia que existe entre lo que siente este narrador y lo que pudo sentir Cervantes al ver a sus personajes reescritos por Avellaneda es que, una vez más, el conflicto aquí se ha desarrollado dentro de la conciencia de este mismo narrador. Cervantes no inventó a Avellaneda, pero nuestro narrador sí llega a sentirse víctima de su propia imaginación, uno de cuyos frutos se le ha rebelado, algo así como si Augusto Pérez, después de enfrentarse con Miguel de Unamuno, se apropiara de la tía Tula, de San Manuel Bueno o de otro personaje y cambiara su identidad a su antojo.

Acabamos de hacer un recorrido por dos juegos contrastados: el juego de Cervantes y el juego de Torrente Ballester. En ambos, entre otras muchas cosas interesantísimas que no han podido tratarse aquí, la prueba consistía en descubrir quién narra o, más exactamente, en ser capaces de resistir sendas peripecias textuales y saborearlas como artísticamente verdaderas a pesar de la continua puesta al descubierto de su carácter ficticio.

En el caso de Cervantes, asistimos a una doble bifurcación autorial: una

²⁰ Recordemos que el autor empírico aparece en dos ocasiones: cuando el cura dice ser amigo suyo en I, 6 y cuando el Capitán Cautivo en I, 40 dice haber conocido a «tal de Saavedra».

de carácter intratextual, *de cubiertas adentro*, propiciada por el propio autor y que consigue enloquecer al lector al enfrentarlo a las divergentes versiones de Cide Hamete, el traductor morisco y el «segundo autor»; y una segunda, de carácter intertextual, *de cubiertas afuera*, en la que, a causa de la intervención de Avellaneda, la identidad de los héroes se duplica hasta que nuestro autor, haciendo gala de su omnipotencia demiúrgica, consigue desacreditar al apócrifo llevándolo —vía Álvaro Tarfe— a su propio terreno. El terreno del triunfo absoluto sobre la propia escritura, en ese apoteósico canto final a la pluma en el que se acaban reconciliando todas las voces de la novela.

En Torrente Ballester todas estas peripecias, analizadas detenidamente por él mismo en su ensayo sobre el *Quijote*, cobran cuerpo en una novela cuyo escenario es la imaginación de un escritor dramatizado, que asiste, dentro de su propia conciencia, a invenciones antagónicas. El reto es ahora el siguiente: ¿qué sucede cuando Avellaneda se oculta dentro de uno mismo, responsable, así, de conducir, pero también de desviar o aniquilar las propias creaciones artísticas? Pues, por lo pronto, que el lector se las ve con un texto que se expande en forma de laberinto de letras que se ordenan y desordenan, letras que forman personajes con nombre y apellido pero con una identidad tan cambiante e infinita como las posibilidades combinatorias del alfabeto.

Torrente Ballester nos hablaba en *El «Quijote» como juego* de libertad, de creaciones encadenadas y de ese pacto que permitía al lector solazarse al percibir argumentos irreales pero engarzados con ingenio y artificio. Esa libertad es la que permitió a Cervantes hacer entrar y salir a sus personajes, incluso a él mismo, de la novela a su antojo y apropiarse de los distintos géneros narrativos de su época; esa cadena de invenciones es la que lo llevó a desdoblarse el ejercicio diegético hasta llegar a un *más difícil todavía* y, en fin, el ingenio y el artificio le permitieron plantear, con éxito, en su novela situaciones *imposibles* como el aterrizaje de Álvaro Tarfe.

Si el *Quijote* se escribe —y se lee— jugando, sólo puede reescribirse *rejugando*, jugando dos veces. Eso es lo que ha hecho Torrente Ballester en sus *Fragmentos de apocalipsis*, llevando al extremo la coexistencia de invenciones simultáneas, la aventura intertextual y el regusto por una escritura que remite ante todo a sí misma.

Porque, ¿qué es lo que se oculta tras este afán de confundir al lector haciéndole dudar nada más y nada menos que de la identidad de la voz que le está hablando desde el interior del texto? Pues el deseo de recordarnos que ni Cide Hamete ni el segundo autor ni el traductor morisco ni, en fin, el narrador de *Fragmentos de apocalipsis* existen, y que sólo es real una imagen: la del escritor risueño, omnipotente Maese Pedro ordenando y desordenando las figuras de un retablo con forma de papel en blanco que se puebla y despuebla, teje y desteje, escribe y desescribe, al arbitrio de su imaginación y su deseo.

Cuando el protagonista de *Fragmentos de apocalipsis* le recrimina a su personaje Samaniego haber faltado a la verdad al sustituir la naturaleza de Lénutchka, éste le responde: «La literatura, como usted debe saber, no es mentira ni verdad, no es más que eso, literatura» (380).

Una sencilla proclama que nos resulta más agradable reconocer si nos

enfrentamos a textos que hacen de la escritura, pero también de la lectura, un desafío continuo y un juego compartido. Y esta certeza, igual que tantas otras, se la debemos a Cervantes, pero también a autores que, como Torrente Ballester, juegan con nosotros a mantener siempre vivo su irónico legado.

**MARINEROS DE AMOR, EN EL DESIERTO.
UNGARETTI, MANN, AUDEN Y EL QUIJOTISMO POÉTICO DE
LA POSGUERRA**

Marco Cipolloni
Universidad de Turín

La guerra moderna, la de los conflictos mundiales y de la guerra civil española, que ha ensangrentado la primera mitad de nuestro siglo XX, podría traducirse dentro de los cánones literarios como una espantosa combinación entre el antiguo mito de la tierra desolada y la total impotencia del héroe. En palabras de Cervantes (*Quijote*, I, 40):

De entre esta tierra estéril, derribada,
destos terrones por el suelo echados,
las almas santas de tres mil soldados
subieron vivas a mejor morada,

Siendo primero, en vano, ejercitada
las fuerza de sus brazos esforçados,
hasta que al fin, de pocos y cansados,
dieron la vida al filo de la espada.

Y este es el sueño que continuo ha sido
de mil memorias lamentables lleno
en los pasados siglos y presentes.

Para encontrar otra vez en versos una tierra tan desolada tenemos que esperar hasta *The Waste Land* de Eliot (1922), mientras que para una visión tan antirretórica de la guerra tenemos que seguir esperando unos años más, hasta la publicación, en 1931, de *L'allegria* de Giuseppe Ungaretti (que recopila textos de los años 1914-1919). En el verano de ese mismo año el poeta italiano volvió a su tierra natal, Egipto, de donde había salido, joven, en 1912.

El desierto y la ciudad dominan sus apuntes de periodista-viajero. Una de estas notas, fechada en El Cairo el día 24 de septiembre de 1931, apareció en la *Gazzetta del popolo* de Turín con el título de *Il povero nella città*. El texto, en esta versión (recién reimpresa en *Il deserto. Quaderno egiziano 1931*, Mondadori, Milán, 1996, pp. 83-91), no tiene ninguna relación explícita con el *Quijote*. Egipto aparece como el lugar —espacio y tiempo a la vez— en donde la cultura nómada del desierto se mezcla con la cultura urbana y sedentaria de aquel gran oasis que es el valle del Nilo. En esta frontera Ungaretti coloca al *faquir*, un «loco» que trae al consorcio humano de la ciudad la

pobreza absoluta y casi mística del desierto. Para este personaje y su locura Ungaretti sugiere una doble genealogía bíblica y una curiosa explicación cultural. Desde el punto de vista de la sangre el *faqir* árabe desciende de Ishmael y de Esaú; culturalmente, su pureza refleja la del desierto y no es sino la forma más depurada de dos manierismos, a saber, el bizantino y el iraní.

Casi tres años más tarde, el 19 de mayo de 1934, otro gran escritor, igualmente comprometido con las genealogías bíblicas de Egipto, el alemán Thomas Mann, fecha la primera página de otro libro de viaje, su bien conocido *Meerfahrt mit Dom Quijote*, diario de a bordo de su primera navegación transoceánica. Lo que en el mundo del *faqir* de Ungaretti era un espacio despojado (el desierto) viene a ser en la fantasía de Mann un tiempo vacío de «nueve o diez días», a sabiendas de que «toda cosa buena necesita su tiempo» y que «el espacio también lo pretende». A la otra orilla del gran desierto marino y de sus consabidas mitologías literarias, espera la Nueva Amsterdam, «la gran metrópoli mundial». Otra vez el desierto y la ciudad, con sus opuestas medidas del tiempo y del espacio. Término medio de la oposición, es decir, en una posición fronteriza, comparable a la del *faqir* de Ungaretti, encontramos aquí «en cuatro tomitos color naranja», en la versión alemana y romántica de Tieck, nuestro bien conocido Don Quijote, personaje y libro a la vez, *trickster* entre tiempo marino y memoria ciudadana, metáfora involuntaria del océano narrativo, del naufragio de los ideales en el gran mar de la historia y, sobre todo, de la lectura como experiencia absoluta.

La depresión económica que llamó la atención de Ungaretti y Mann sobre el vacío de los buques con los cuales viajaron a Egipto y a América no era más que un preludio de lo que iba a pasar dentro de pocos años. La borrasca de la historia estaba a punto de conmover como nunca antes la arena del desierto y las olas del mar. Los diarios venideros ya no contarían de viajes, sino de huidas y de exilios.

En el año 46, entre ruinas, una editorial italiana decidió conmemorar el inminente centenario cervantino volviendo a publicar, en una edición para bibliófilos, una vieja traducción del *Quijote*. Dicha editorial encomendó los dibujos a Carrà y pidió a Ungaretti que se hiciese cargo del prefacio. El poeta, quizás inspirado por la desértica atmósfera de las ilustraciones de Carrà, en lugar de escribir un texto de ocasión totalmente nuevo, decidió regresar a la vieja imagen de su *faqir*, trabajando sobre la correspondencia de 1931 para refundirla en una autónoma reflexión literaria. La versión de 1946 de *Il povero nella città* (hoy en *Il povero nella città*, SE, Milán, 1993, pp. 13-39), prefacio para el primer *Quijote* italiano de la posguerra, establece una explícita conexión entre la dialéctica ciudad-desierto, el tema de la paz, el mundo moral del héroe cervantino y la explotación literaria de lo que Ungaretti llama «poesía narrativa»:

difficile per me parlare di Cervantes (...) non tanto perché non sono un ispanista —e mi sarebbe facile difatti parlare di Góngora— quanto perché il linguaggio della poesia lirica ha esigenze diverse da quello della poesia narrativa.

La pista que une Cervantes al desierto es obviamente, la de Cide Hamete y, fuera de la ficción, la gran senda de la tradición hispano-árabe.

Generalmente non si dà importanza superiore a quella d'un espediente letterario e d'un ricorso non pellegrino, alla pretesa del Cervantes d'avere attinto, per elaborare il suo *Don Chisciotte* al manoscritto d'un «Sid Hamet ben Engeli, autore arabo e mancese». Vorrei dare alla segnalazione un'importanza maggiore (...) Non si dimentichi che l'epica europea sorse a contatto con gli Arabi, che l'Europa prese coscienza della sua unità in contrasto cogli Arabi, che la lirica neolatina si maturò nelle penombre della cortesia araba, che i fiori della mistica spagnuola —per ritornare più particolarmente alla Spagna— sparsero il loro profumo da innesti islamici. Tutto ciò è noto (...) Ciò che si sa meno è che esiste tra gli Arabi un tipo —un modo d'essere umano— al quale danno il nome di faqir. La Spagna, che ebbe a mantenere con gli Arabi consuetudini dirette di vita più a lungo di qualsiasi popolo europeo, e ne ha ereditato più di altri usanze sociali e pieghe dello spirito e impulsi di carattere, forse ha in sé mantenuto, connaturato, un po' di quello stupore e di quella reverenza che sempre, tra gli Arabi, produce l'apparizione d'un faqir.

Al compararla con nuestro actual cinismo de profesionales desengañados, esta visión de España puede parecernos hoy un tanto encantada y lírica, pero, si reparamos en las fechas, tenemos que reconocer que, escribiendo dos años antes de la primeras ediciones de *Cristianos, moros y judíos* de Américo Castro y de *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* de Ernst Robert Curtius, Ungaretti esboza su asunto con notable lucidez. En 1946, reivindicar la identidad de una Europa que toma conciencia de su unidad cultural era algo que apenas apuntaba en el Manifiesto de Ventotene. Calificar el tipo del *faqir* como «un modo d'essere umano» significaba retomar el hilo de la sociología comprendente de Weber, con un par de años de ventaja sobre el existencialismo histórico de Curtius y Castro.

Totalmente conforme a las inquietudes de la mejor ensayística de la posguerra, la prosa de Ungaretti nada pierde de su calidad intelectual si la comparamos con otros hitos contemporáneos de la hispanofilia italiana de la época, como por ejemplo las primeras correspondencias españolas de Vittorio Bodini (*Corriere spagnolo (1947-1954)*, Lecce, Manni 1987) o la primera edición del Bildungsroman *Azorín e Miró* de Manlio Cancogni (Fazi, Roma, 1997). Por si todo esto fuera poco, Ungaretti añade a su análisis del faquirismo cervantino una original digresión sobre el gran tema de la relación entre cuerpo, memoria y sentidos. Don Quijote viene a ser «Un faqir assoluto, dunque ridotto ad una tale povertà che non gli restava più, nel senso materiale, nemmeno l'esistenza dei sensi». Esta misma pobreza coincide con el «tremendo privilegio» de conjugar una libertad absoluta con una responsabilidad absoluta. Todo esto viene a Ungaretti de la coincidencia entre su lectura del *Quijote* y la lección de la historia.

La gran pesadilla del maquinismo y de la guerra vuelve explícitamente en la glosa a los dibujos cervantinos de Carrà que ocupa la parte final de esta segunda versión de *Il povero nella città*. Ungaretti sabe muy bien que las verdaderas raíces, tanto de su poesía como de la experiencia artística de Carrà, no están en la violencia de la guerra recién terminada, sino en el trauma del primer conflicto mundial. De allí empiezan la quirotización de Carrà y la faquirización de su arte, espejos del paralelo proceso que, en los mismos años, producía en la palabra poética del propio Ungaretti un despiadado despojo:

e sono lontani i giorni durante i quali ci fu dato, a Carrà ed a me, di accorgercene e di

farcene tema di lunghi discorsi. Erano notti, a essere esatti, e le passavamo a conversare, andando nella Galleria di questa Milano, in su e in giù per ore ed ore, nel '14, quando era già scoppiata la prima guerra mondiale, e l'intervento dell'Italia stava da un momento all'altro per decidersi. Carrà stava per uscire dall'avventura del futurismo (...) e s'era fermato a interrogare Giotto. Bruscamente si staccava da quell'agitazione esterna della civiltà meccanica di cui con i suoi compagni s'era proposto di cogliere il multiforme slancio; e se ne staccava bruscamente per non vedere più le cose se non secondo l'ordine dello spirito, se non arse e foggiate e inventate secondo le regole dettate dalla propria vita morale. Alla vigilia d'una guerra, nell'ora medesima in cui una civiltà meccanica può fare sfoggio di tutti i suoi mezzi (...) Carrà cessava d'attribuire l'importanza di prima (...) alla manifestazione di progressi contingenti (...) per credere principalmente in quella misura misteriosa che fa l'uomo libero nell'infinito del suo spirito, e non determinato e limitato dalle cose, o, peggio, dalle macchine; che fa l'uomo per suo dono di poesia, emancipatore degli uomini e non riduttore dell'uomo in schiavitù di cose o di macchine (...) È naturale ch'egli dovesse incontrare sulla sua strada Cervantes e il suo capolavoro.

Retrato y autorretrato, Carrà y Ungaretti, son, evidentemente, como Cancogni y Cassola en las páginas novelescas de *Azorín e Miró*, las dos caras de una misma moneda. Ungaretti y Carrà, los dos paseantes de 1914, después de dos guerras y muchos años, vuelven a encontrarse en el paratexto de la gran novela cervantina, en una atmósfera que recuerda la del asombroso final de *La coscienza di Zeno* de Italo Svevo. Ungaretti escribe:

Un chiaroscuro d'una semplicità che solo conosce chi è divenuto maestro soffrendo ciò che ha espresso, prima penando a spiegarselo come uomo, poi faticando a foggiansene i simboli come artista (...) Oggi indubbiamente è maggiore la novità che nei giorni del Cavaliere (...) oggi che sono, le cose che invitano a vivere, diventate fragili all'estremo (...) oggi che l'uomo è così prossimo a essere in grado di far ricadere nel caos delle origini questo nostro pianeta (...) Mai non fu Carrà così grande come nel sentire nei suoi segni la suprema libertà che l'arte difende: la libertà di non essere suicidi. E forse toccano il segno più i suoi segni che le frecciate dello stesso Cervantes: sono direttamente vicini alla tragedia d'oggi.

En los mismos años, otro poeta, W. H. Auden, que en la década anterior había luchado en España y se había casado con Erika Mann, volvía la mirada a la atmósfera oceánica y romántica que había inspirado el diario cervantino de su suegro. *The Enchafèd Flood or the Romantic Iconography of the Sea* (Random House, Nueva York, 1950), su ensayo sobre la mitología romántica del mar, tiene un título shakespeariano, pero la médula es cervantina. Si Mann miraba a Don Quijote con las gafas románticas de la versión alemana de Tieck puestas, Auden empieza su reflexión sobre el mar y el desierto con otra lectura romántica del *Quijote*. En el exordio de la primera versión del quinto libro del *Preludio* de Wordsworth, fechada en 1805, un amigo del poeta está leyendo, frente al mar «la famosa historia del caballero errante, contada por Cervantes». Vencido por el sueño empieza a soñar y sueña con una experiencia profética en un desierto árabe, al lado de un misterioso Ismaelita que tiene en sus manos una piedra (el desierto) y una concha (el mar). La imagen del guía, sobre su dromedario, se confunde con la de Don Quijote («me parecía que era el mismo Caballero de la historia de Cervantes; y al mismo tiempo, también un Árabe del desierto; ni el uno, ni el otro era, y de una vez los dos»). De repente, el desierto padece una repentina inundación. El susto acaba con el sueño: «y entonces me desperté, por el espanto, el Mar seguía allí enfrente y, al lado, abierto, el libro».

La triple glosa que Auden propone para este sueño dibuja la estructura de su ensayo, que cuenta con tres capítulos: «El mar y el desierto»; «La piedra y la concha» y, como en Ungaretti, «Ismael y Don Quijote». El último capítulo está obviamente dominado por el gran tema del heroísmo y por una comparación entre la novela de Don Quijote y la del capitán Ahab, la cual empieza, como todos muy bien sabemos, con un perentorio «Call me Ishmael...». El paralelo no se establece, como parecería obvio, entre Ishmael y Cide Hamete, y tampoco entre Ahab y Don Quijote. La dialéctica que fascina a Auden es la que se establece entre Ismael y Don Quijote. Esta dialéctica, irreductible fuera del sueño de Wordsworth y de la marginalidad del *faqir*, viene a ser el espejo de la relación conflictiva que los románticos establecen entre vida y arte, historia y novela, autor y héroe.

Por un lado está el Ishmael de Melville, el autor-testigo, el hombre que sobrevive para contar la historia que lo ha cambiado, y por otro lado está Don Quijote, el héroe que, en la literatura moderna, aspira a convertirse en autor de sí mismo.

Según Auden, ambos padecen una decepción en la época contemporánea, en la cual el héroe «ya no es el nómada vagabundo y solitario que cruza desiertos y océanos» y el autor parece, cada día más cercano a la imagen de un obrero cobarde que, por miedo al tirano, acepta «trabajar mentiras» para la gran fábrica de la «falsa ciudad». Otra vez, como en el Egipto de Ungaretti, el desierto y la ciudad, la orgullosa soledad del héroe y la mezquinidad del artista que se rinde. El verdadero riesgo, escribe Auden, no está «en la locura, sino en la prostitución».

The Enchafèd Flood aparece en 1949 y, como la segunda versión de *Il povero nella città*, acude a la novela cervantina como a una metáfora del arte y de la literatura. Ambos autores piensan, muy evidentemente, en la poesía y en el destino de la poesía en el mundo contemporáneo. Ismael y Don Quijote, el *faqir* y el misterioso guía árabe de la piedra y de la concha, más allá de toda posible oposición, comparten una incapacidad de aceptar el tiempo presente. Evocarlos como posibles disfraces del autor y del héroe, buscando una síntesis de sus cualidades significa establecer un fuerte antítesis entre la dimensión de la «poesía narrativa» de la cual habla Ungaretti y la brutalidad de la historia.

La perspectiva romántica hace que la atención de ambos autores esté fijada más en el tema del heroísmo y de la locura que en los recursos que la ironía cervantina podría proporcionar en la batalla que opone la conciencia y la responsabilidad del artista a los infinitos disfraces históricos de la barbarie. Esta lamentable falta de sensibilidad para con el gran magisterio de la ironía depende, por un lado, de los resabios de un sentimiento trágico de la vida que Auden y Ungaretti comparten con los exégetas románticos del *Quijote*, pero también arraiga, por otro lado, en el apego de ambos a sus peculiares experiencias históricas y biográficas con la violencia de nuestra época (es decir la primera guerra mundial y la guerra civil española). La visión irónica es antropológicamente pesimista. Ve la barbarie como una constante de la historia. La visión romántica, en cambio, supone y necesita la idea de un sufrimiento extraordinario e incomparable, auténtico y original, elemental y representativo.

Ahora bien, los dieciocho años que separan la primera versión de *Il povero nella citta* de la publicación de *The Enchafèd Flood* son efectivamente bastante trágicos como para legitimar históricamente la aspiración romántica a un sufrimiento totalmente extraordinario. En ellos caben la gran depresión, el holocausto, la segunda guerra mundial y la guerra civil española.

En este sentido podría resultar muy interesante un cotejo entre la visión de la posguerra ofrecida por Ungaretti y Auden y las mitologías ensayísticas y poéticas del exilio español. La cadena mar-Quijote-desierto, por ejemplo, encajaría muy bien tanto con las mitologías quijotescas y marinas de la poesía de León Felipe, como con las reflexiones morescas y cervantinas que confluyen en la «edad conflictiva» de Don Américo Castro, cuya visión de la historia cultural española orienta profundamente el cervantismo poético de un autor como Luis Cernuda.

El tiempo y el espacio vacíos delimitados por el binomio mar-desierto (¡la concha y la piedra!), evocando el mito literario de Don Quijote como imagen de las tensiones conflictivas que unen el hombre moderno a su contemporaneidad y el artista a su obra, dibujan un sistema de coordenadas dentro del cual la contraposición entre literatura y guerra y el paralelo con los profetas del desierto sugieren una posible conexión entre las hazañas del héroe cervantino y los mitos de la *Quest* (el desierto como *The Waste Land*). Después de la tragedia y antes de la historia, en el espacio de tiempo que Primo Levi denominó de «la tregua», el héroe emprende su última hazaña: reanudar el hilo del diálogo poético con su autor. Este diálogo de sobrevivientes engendra, en la soledad del mar y del desierto, la utopía concreta de un itinerario que resulta, al mismo tiempo, poético y crítico, quijotesco y cervantino.

Permitiéndonos interpretar a Don Quijote como *faqir*, profeta y marinero de amor, el mundo posible dibujado por esta original reinvención metanarrativa del mito de la *Quest*, nos sugiere la oportunidad de una reflexión nueva sobre el gran tema de la responsabilidad histórica del arte, del autor y del héroe. Una reflexión que empieza con la identificación, marítima, de navegación y vida y que todavía no ha llegado a su puerto de destino. Este viaje nadie lo emprende con más dignidad que Cervantes (*Quijote*, I, 43):

Marinero soy de amor
y en su piélago profundo
navego sin esperanza
de llegar a puerto alguno

Siguiendo voy a una estrella
que desde lejos descubro,
más bella y resplandeciente
que cuantas vio Palinuro.

Yo no sé adonde me guía,
y así, navego confuso....

Este viaje nadie lo concluye más sabiamente que Ungaretti, el cual, en la última etapa de su vida, en la sección *Ultimi cori per la terra promessa* de su *Taccuino del vecchio* vuelve a confundir las pistas del mar y del desierto. Al final de su travesía, al otro lado del Océano y del desierto, terminada la

singular experiencia del *Meerfahrt mit Dom Quijote*, lo que queda del amor ha perdido mucha parte de su esplendor. El marinero cervantino, envejecido, ya no persigue una espléndida estrella y se conforma con el tranquilo encanto de una torre de farol:

Non d'Itaca si sogna
Smarriti in vario mare,
Ma va la mira al Sinai sopra sabbie
Che novera monotone giornate

Si percorre il deserto con residui
Di qualche immagine di prima nella mente,

Della Terra Promessa
Nient'altro un vivo sa.

(...)

Poi mostrerà il beduino,
Dalla sabbia scoprendolo
Frugando col bastone,
Un ossame bianchissimo.

L'amore più non è quella tempesta
Che nel notturno abbaglio
Ancora mi avvinceva poco fa
Tra l'insonnia e le smanie,

Balugina da un faro
Verso cui va tranquillo
Il vecchio capitano.

CERVANTES EN *TERRA NOSTRA*

Macarena Cuiñas Gómez

Universidad de Vigo

La aparición de elementos quijotescos en la literatura hispanoamericana se ha hecho sentir desde el mismo siglo XVII: primero en fiestas populares y más tarde en obras teatrales, cuentos, novelas y ensayos en los siglos XIX y XX. Obras clásicas de las letras hispanoamericanas como *Martín Fierro*, *Don Segundo Sombra*, *El Periquillo Sarniento*, *La Quijotita y su prima* y muchas más presentan ya influencia del estilo y personajes quijotescos¹. Los investigadores señalan zonas en las que la recepción del *Quijote* fue mayor y éstas coinciden con las capitales de los virreinos de Nueva España y del Perú: México y Lima, respectivamente. Por tratarse de ciudades importantes eran los principales receptores de las novedades de España².

Una vez señalada la línea de actuación, voy a centrar mi estudio en una de las zonas de mayor recepción: México, y en una obra y un autor concretos: *Terra Nostra* de Carlos Fuentes. Su interés por lo cervantino es notable y se puede comprobar en multitud de discursos, entrevistas y reflexiones³, entre los que destacaríamos el ensayo titulado *Cervantes o la crítica de la lectura*. Este libro se entiende como apéndice a su novela *Terra Nostra*. Le atrae de Cervantes y el *Quijote*, la crítica, la rebeldía a través de la literatura, la ruptura con el momento vivido y la instauración de una realidad propia, creada, que puede ser recreada en una multiplicidad de lecturas posteriores. Lucha porque su obra sea reflejo de esta ideología, aunque inmersa en la historia viva de su pueblo mexicano. Busca las raíces hispanas y las anuda a sus propias raíces, fusionando historia y mito. Para explicar la situación española e hispanoamericana actual, parte de la historia de España de los siglos XVI y XVII⁴. Por eso su recepción de Cervantes no es una asimilación superficial

¹ Vid. Uribe-Echevarría (1949).

² Vid. Montero Reguera (1992).

³ Como ejemplos puedo citar a Julio Ortega, «Carlos Fuentes: 'Lo que me queda es escribir mi primera novela'», *Diario 16* (Madrid), 16-04-88, Suplemento *Culturales*, p. 1; José María Marco, «Profecías y exorcismos», Entrevista a Carlos Fuentes, *Quimera*, n° 68, 1987, p. 35, 37-39; o el mismo *Discurso de Carlos Fuentes en la entrega del Premio Cervantes 1987*, *Anthropos*, n° 91, p. 48.

⁴ Vid. González Boixo en la revista *Anthropos* n° 91.

de su contenido y forma, es una integración natural de lo hispánico en la línea ideológica del ser mexicano que Fuentes desarrolla⁵.

La novela que aquí voy a analizar presenta esta simbiosis. Se divide en tres partes: *El viejo mundo*, *El mundo nuevo* y *El otro mundo*. Por un lado, describe España durante el reinado de Felipe II, en el que confluyen otros monarcas: los Reyes Católicos y Carlos I, y por lo tanto, ciertos acontecimientos distantes en el tiempo: la construcción de El Escorial, el descubrimiento de América, la expulsión de los judíos, la derrota de los comuneros en Villalar... Fuentes «falsea» la Historia a su antojo para recalcar las posibilidades perdidas en España, ya en aquel entonces, para llegar a una sociedad multicultural y democrática. Este monarca, fusión de varios reyes, está dispuesto a incluir a todos en su deseo de ortodoxia e intransigencia. Pero sus planes se rompen con la llegada de tres muchachos idénticos entre sí con signos iguales: una cruz encarnada en la espalda y seis dedos en cada pie. Estas son las señales de los bastardos, de los usurpadores del poder (maldición formulada por César Tiberio y que se cumple siglos después en España). Uno de ellos viene del Nuevo Mundo, en él se unen ambas visiones de la vida: lo percibido allá, del otro lado del océano, la selva, los sacrificios humanos, los dioses y mitos aztecas, el doble, la transformación, la libertad, la naturalidad...; todo esto contado acá, en El Escorial, tumba fría, árida, mausoleo de la muerte, ortodoxia represiva ... Otro de los muchachos se convertirá en Don Juan, mito que más tarde viajará a América con Inés, novicia que allende el océano será llamada Sor Juana Inés de la Cruz. Y el otro muchacho será el Príncipe Bobo, el heredero tarado que Felipe II no ha podido dar a su dinastía. Los tres son hijos de Felipe el Hermoso (en esta novela padre de Felipe II, no su abuelo) con Celestina, con Isabel, su nuera, y con una loba, respectivamente, y los tres son el resultado de su desbocado erotismo.

La novela es crítica de la Historia española que heredará Cervantes y será el contexto de su obra el *Quijote*, y explicará la propia Historia del Nuevo Mundo. Destacan tres fechas: 1492, 1521 y 1598. La primera es el año del Descubrimiento, pero también de la expulsión de los judíos, expresión de intolerancia que provocó la ruina económica de España. En 1521 fue la derrota de los comuneros en Villalar, con la que, según Fuentes, se abortó la posibilidad de un gobierno democrático. Y 1598 es la fecha de la muerte de Felipe II que deja sumida a España en una fuerte crisis que empeora con sus descendientes, hasta que Carlos II, el Hechizado, acaba con la dinastía. Son tres fechas que dejan clara la imposibilidad de una apertura hacia otras culturas lo que, en palabras de Carlos Fuentes, «engendró un trauma histórico y

⁵ Carlos Fuentes sigue a su compatriota y maestro Octavio Paz en sus reflexiones acerca de lo mexicano. Un ejemplo lo tenemos en el ensayo de Paz titulado *El laberinto de la soledad*, en el que se habla de mestizaje, de la mezcla y resultado de culturas: «En nuestro territorio conviven no sólo distintas razas y lenguas, sino varios niveles históricos. Hay quienes viven antes de la historia; otros, como los otomíes, desplazados por sucesivas invasiones, al margen de ella. Y sin acudir a estos extremos, varias épocas se enfrentan, se ignoran o se entrededoran sobre una misma tierra o separadas apenas por unos kilómetros» (1993: 146).

cultural del cual España no acaba de recuperarse. La singularidad de España deriva del hecho de que es la única nación del Occidente donde tres creencias y tres culturas distintas, la cristiana, la judía y la islámica, se fertilizaron mutuamente durante más de nueve siglos.» (1994: 40).

Terra Nostra refleja también cómo el monarca absolutista español se resiste al paso de la Edad Media al Renacimiento. Las herejías, la teoría de Copérnico o las ideas de Ficino, Cusa o Bruno, no son válidas para él. Esto se refleja incluso en la pintura. El cuadro que preside la capilla de palacio, seguramente de Luca Signorelli, rompe con la iconografía medieval creando figuras y espacios que se transforman, fluyen⁶. Este cuadro provoca en el Señor desasosiego. Lo válido para él será el castigo inquisitorial, la afirmación de la inexistencia de un Nuevo Mundo, y la renuncia a aceptar la redondez de la tierra. Su mentalidad cerrada no ayuda al desarrollo de España. La Contrarreforma aplasta los deseos de renovación. En la escritura, se pretende pasar de la denotación propia de la Edad Media a la connotación, abanderada de la nueva ideología. Cervantes aúna la connotación de la novela picaresca y la denotación de la realista. Dice Fuentes: «el héroe épico es Don Quijote, el pícaro realista es Sancho Panza.» (1994: 31). Se rebela en un momento de rigidez abogando por la ideología erasmista. Según Fuentes: «Cervantes, como Don Quijote, es un hombre capturado entre dos mundos, el viejo y el nuevo, y entre dos aguas, el flujo del Renacimiento y el reflujo de la Contrarreforma. A fin de no zozobrar, Cervantes se embarca en la nave de Erasmo de Rotterdam.» (1994: 68). Y este navegar se detecta «en la presencia de tres grandes temas erasmistas en el centro nervioso del *Quijote*: la dualidad de la verdad, la ilusión de las apariencias y el elogio de la locura.» (1994: 68-69).

Terra Nostra, conscientemente, navega también entre dos mundos: el nuevo mundo es para el viejo la Utopía, como bien dice Fuentes, utopía que duró poco, puesto que rápidamente se impuso la violencia. Y la utopía es locura y por lo tanto, también erasmista. Don Quijote es un hombre utópico que desea la justicia, el amor, la igualdad, valores que se pretenden instaurar en el nuevo mundo, pero que fracasan por causa de la ambición humana.

Por otro lado, Fuentes considera al *Quijote* «el texto fundador de la modernidad» (*Anthropos*, 12), puesto que «al salir del mundo, de la unidad y la analogía se encuentra con un mundo de diversidad y diferencia.» (*Anthropos*, 12). Cervantes es para él «la fuente de la polifonía de la ficción» (*Anthropos*, 12), como América es polifonía de voces, de culturas. Quizás por esta razón se identifica tan bien con la obra de Cervantes y adopta para sí ciertas características de heterodoxia. De hecho, Fuentes «aprovecha» al lector educado

⁶ Fuentes desarrolla estas ideas en su libro *Cervantes o la crítica de la lectura* (1994). Pretende dejar claras las nuevas tendencias renovadoras en filosofía, pintura y literatura y cómo también eran rechazadas volviendo en la Contrarreforma a la ortodoxia más rígida. De este modo hace patente la época en la que vive Cervantes. Da un dato clave: en 1600, ya en vida de Miguel de Cervantes, Bruno es quemado por la Inquisición en Roma. Fuentes cree que es Cervantes el que soluciona el dilema entre estas dos concepciones de la vida, por lo menos en lo que a literatura se refiere.

por Cervantes a ser activo en la lectura del *Quijote*, para que desentrañe y escoja las posibilidades que le brinda una historia abierta como la que se narra en esta novela⁷.

Pero voy a centrar mi estudio en los personajes y episodios del *Quijote* que aparecen en *Terra Nostra* y también en una curiosa presencia del propio Cervantes en la novela.

Antes de comenzar la narración nos encontramos con una relación de *Personajes principales* cual si fuera una obra de teatro, agrupados bajo epígrafes diferentes. Cervantes-Cronista pertenece a «La corte», mientras que «Don Quijote de La Mancha, caballero errante» y «Sancho Panza, su escudero» forman parte de «Los soñadores». Estos son personajes que anhelan mundos mejores como Don Quijote, personaje utópico que busca la justicia y la armonía a través del amor.

Ya sabemos que *Terra Nostra* tiene una división tripartita, pero hemos de decir que las referencias cervantinas aparecen en la I parte, *El viejo mundo*, y son abundantes en la III, *El otro mundo*, mientras que son nulas en *El mundo nuevo*, II parte, reservada a la cultura indígena mexicana.

En el episodio titulado «El Cronista», perteneciente a la primera parte de *Terra Nostra*, el fraile Julián cuenta la historia de éste y hallamos similitudes con la biografía de Cervantes que nos hacen pensar que se trata de él.

Dicho Cronista de Felipe II en El Escorial es enviado a galeras. Una vez allí se narra cómo antes de entrar en combate contra los turcos, batalla en la que perderá una mano, se halla enfermo y aun así escribe toda la noche una historia que introduce en una botella arrojada posteriormente al mar. Recuerda de su familia «yugos y endeudamientos» (1991: 309) y solamente abundancia de su imaginación. Pero dice más en el siguiente párrafo: «En cambio, sólo está, y no es, el hidalgo empobrecido, hijo de cirujano sin fortuna, (...)» (1991: 310).

Cervantes no vivió en El Escorial como nuestro Cronista pero sí sirvió a Felipe II aunque como soldado. No fue a galeras en castigo por nada, como soldado embarcó en la galera *La Marquesa*⁸ para luchar en Lepanto, batalla que peleó enfermo de malaria quedándole inútil una mano. Sufrió también de estrecheces económicas en sus primeros años y era hijo de cirujano.

A pesar del uso particular que hace Fuentes de los datos biográficos podemos afirmar que se trata de Cervantes. Además confiesa que se llama Miguel.

En la batalla se siente mal porque ama las diferentes culturas y no odia al turco que ha de matar. Incluso, reza para que estas religiones se amen y vivan en paz. La imagen real de Cervantes no parece ser ésta, es más bien la de un soldado que lucha por su patria con arrojo y valentía. Cuando cree morir, Fuentes le hace imaginar múltiples personajes célebres de la literatura universal (Don Quijote, Don Juan,...) haciendo de este hombre síntesis de tantos hombres brillantes que ha dado la historia de la literatura.

⁷ Vid. revista *Anthropos* n° 91 pág. 19.

⁸ Cf. Jean Canavaggio (1992).

Ya en la III parte de *Terra Nostra*, titulada *El otro mundo*, encontramos el rostro de Don Quijote transformado en personaje de la novela. Esta parte es simbiosis de ambos mundos y por lo tanto, de los personajes de uno y otro, en los que cabe la fantasía y la realidad.

La primera huella del *Quijote* la apreciamos en un episodio titulado «El caballero de la triste figura». En él un personaje principal de la novela, llamado Celestina, personaje que va cambiando de envoltura a lo largo de los siglos gracias a un pacto que la vieja alcahueta (por todos conocida) ha hecho con el diablo, vaga por las calles de Toledo en busca de quien bese sus manos llagadas, pues ésta es la forma en que traspasará a otra mujer su sabiduría, marcándole los labios para siempre como un tatuaje. Primero encuentra a Don Juan, malherido después de un duelo, que la reconoce como la vieja alcahueta que creía muerta (como más tarde hará Don Alonso). Ayuda a Doña Inés a volver al convento y sigue su camino. De pronto, al pasar junto a una venta, le sale al paso «un labriego rojizo y rechoncho» (1991: 642) que le cuenta cómo su amo ha enloquecido y solicita de ella ayuda pidiéndole que se haga pasar por una alta dama, puesto que afirma que su señor no distingue cuál es la realidad. Sin duda se trata de Sancho Panza. Pero más sorprendente es lo que ocurre en la venta: «En el patio de la venta, cuatro mozos y el ventero mismo manteaban sin misericordia a un viejo de flacos huesos, blanca barbilla y ojos de santa cólera (...)» (1991: 642). El ventero se queja porque este buen hombre le ha agujereado los cueros de vino, mientras él asegura que eran gigantes.

Vemos claramente cómo se unen dos episodios del *Quijote*: el manteamiento en la venta y la aventura de los cueros de vino, capítulos XVII y XXXV de la I parte. Pero Fuentes no lleva a cabo una reproducción fiel de los mismos. En esta ocasión el manteado no es Sancho sino Don Quijote. Si Cervantes no aplica el castigo por no pagar en la venta al caballero y deja tan desagradable trance al escudero, Fuentes va directo al causante de los desperfectos y realiza en él la venganza burlesca sin importarle el respeto debido a la caballería andante. Los castigadores en la obra de Fuentes son más democráticos, por decirlo de alguna manera. Lo dejan caer al suelo pero no le siguen pegando, sino que hacen algo peor: se ríen a carcajadas. Fuentes recalca el daño moral que provoca en el orgullo y los sentimientos del hombre la risa del vencedor, sobre todo cuando éste es de peor condición social. Pero continúa ridiculizándose su figura al ser curado «en medio del rumor de cerdos, jumentos y gallinas.» (1991: 642). Su escudero le engaña para consolarle y le asegura que gracias a sus esfuerzos ha liberado a una dama de su encantamiento. Pero el caballero observa a la mujer y tiembla de furia al reconocer ante él a la vieja alcahueta que en su juventud tomó para sí su virtud después de administrarle un filtro de amor. También dice que le había prometido introducirle en la alcoba de su amada Dulcinea previo pago de sus servicios, pero esta vieja bruja la vendió a otro por más dinero. Descarga su ira contra el escudero porque éste no cree que su amo distinga cuál es la realidad.

Este fragmento es altamente revelador. Primero descubrimos que reconoce perfectamente a Celestina. Como dice hacia el final «Los molinos son gigantes. Mas Celestina no es Dulcinea.» (1991: 643). Su visión de la

realidad está ciertamente trastrocada pero parece decirnos que no hasta el extremo de confundir una ramera con una alta dama. Además, también nos desvela cómo perdió su virtud contra su voluntad a manos de la alcahueta que le había prometido conseguirle a su amada. Descubrimos en este Don Quijote una nueva sexualidad desconocida por nosotros, un deseo de posesión física de la amada que rompe con el amor cortés. Este comportamiento es más propio de un Don Juan. Pero hay algo más, revela que por más dinero del que él dió por Dulcinea, la vieja se la vendió a otro. Presenta entonces a Dulcinea como objeto de comercio, lo que deforma la imagen de dama idealizada que describe Cervantes.

Por lo tanto, podemos afirmar que Carlos Fuentes aporta nuevos matices a los personajes de Don Quijote y Dulcinea, y a las relaciones entre ellos y con los venteros y revela también aspectos desconocidos de su pasado. Por otro lado, reproduce básicamente la personalidad de Sancho, fiel escudero, aldeano que recoge la tradición refranera popular.

Avanzamos la lectura y encontramos el episodio titulado «Adentro del molino». En él los protagonistas son Ludovico y los tres muchachos idénticos. Sólo uno de ellos está despierto, los otros dos duermen en sendos féretros en una carreta que recorre parte de Europa. Circulan ahora por los campos de La Mancha. Cada uno de los tres sueña el destino de los otros dos. Estos tres muchachos son la clave de la novela, los que unen ambos mundos y poseen la llave del destino de la humanidad.

En este momento, Ludovico y los muchachos buscan refugio a la tormenta en un molino de viento. Suben por la escalera y escuchan el ruido del viento sobre las aspas. La entrada estaba oscura pero en la planta alta «una extraña luz les iluminó» (1991: 687). Un hombre viejo yacía sobre un camastro. Cuando se acercaron a él, la luz se apagó lentamente y volvieron las sombras, «ciertas formas invisibles se insinuaron apenas en la penumbra, luego desaparecieron, como tragadas por la oscuridad, como desvanecidas en los descascarados muros circulares del molino.» (1991: 687). Este escenario, tan típicamente quijotesco, se vuelve fantasmal, mágico. Parece que algo de otro mundo está preso en esas paredes. Lo importante y curioso es la ubicación de los tres muchachos en un molino manchego y el encuentro con un personaje literario, que ya conoció con anterioridad a Celestina, madre de uno de ellos. La búsqueda del destino de los tres pasa por el encuentro con Don Quijote, personaje clave de la literatura mundial.

En el siguiente episodio, «Gigantes y princesas», seguimos en el interior del molino. El caballero afirma que el molino son las entrañas del «gigante Caraculiambro, señor de la ínsula Malindrania.» (1991: 690). Por primera vez vemos sus armas «lanza quebrada y escudo abollado» y el «bacín de barbero» (1991: 690). Al salir del molino y pisar el primer peldaño de la escalera, la estancia vuelve a iluminarse y se escuchan voces: unas de amenaza y otras de súplica. Se trata de la sin par Miaulina, Casildea de Vandalia, Alifanfarón de la Trapobana y Serpentino de la Fuente Sangrienta. El caballero asegura que no les abandonará, sino que seguirá luchando para desencantarles. El muchacho ve en la pared circular damas apresadas en los puños de enormes gigantes. Y cuenta a Ludovico que lo que dice el hombre es cierto, pero éste sonríe incrédulo. Sólo el muchacho ve lo mismo que Don Quijote y atesti-

gua que no está loco, sino que ve la realidad tal y como es. Posee un don sobrenatural puesto que le acompañan la luz y los espíritus y contacta con un mundo normalmente oculto. La pared circular es como el tiempo del que se habla constantemente en *Terra Nostra*: lo apresa todo y todo lo transforma en su giro cambiante. Por lo tanto, el molino no es solamente referente manchego y quijotesco, sino movimiento circular, transformador, que puede crear cualquier realidad por inesperada que parezca.

Un matiz interesante de este Quijote es que ahora es él el encantado en la barriga-molino del gigante. La realidad que él percibe lo ha engullido y son dos seres ajenos a su tiempo y espacio los que lo salvan y lo devuelven al mundo. Para ello no luchan contra nadie, no sacan las armas (no las llevan) sólo entran en contacto con él y su realidad, esto es lo único que necesita para desencantarse. Y Don Quijote sabe que debe salir de su encantamiento para ayudar a otros, sin abandonar nunca su particular visión del mundo.

Quizás Don Quijote y el muchacho son los únicos que perciben la realidad por tratarse de seres excepcionales.

En el siguiente episodio, titulado «Dulcinea», Don Quijote cuenta su historia a Ludovico y al muchacho en la carreta. Confiesa que amaba a Dulcinea y que la consiguió con ayuda de una alcahueta. Pero el padre de la muchacha los sorprendió, mató a la hija y el amante al padre. Evidentemente Fuentes asimila la figura del Quijote a la de Don Juan. Huye del Toboso, cambia de nombre y se refugia en los libros imaginando que podía ser un caballero sin tacha y rescatar a su dama dormida. Relata un pasado de desenfreno que ya intuíamos en su encuentro con Celestina. Don Juan provoca la muerte de Dulcinea-Doña Inés y de su padre y por ese crimen debe huir cambiando de nombre (Don Alonso). Al fundir ambos mitos Fuentes hace de uno la juventud, Don Juan, y del otro la vejez, Don Alonso, convirtiendo al Quijote en un hombre con un pasado tormentoso que se refugia en la lectura para evadirse de una vida sin amor. Pero cuando se presenta ante su tumba, el padre no intenta matarle sino que le condena a que sus imaginaciones y lecturas se conviertan en realidad, a ser el único que la vea por cruel y monstruosa que sea.

Continúa con el mito donjuanesco pero dándole un novedoso final. Ésta es una bonita lectura de Don Quijote: él ve la verdad, los demás estamos demasiado cegados por la realidad material de las cosas. Al tener conocimiento de esta maldición sabemos dónde adquirió ese «poder» para conectar con lo que parece ser sobrenatural o estar fuera de lo «normal», que aparecía en el episodio del molino.

Realmente Fuentes rompe aquí con el personaje Quijote tal y como Cervantes lo inmortalizó, al dotarle de todo un pasado mítico y una nueva identidad casi al estilo policíaco. Su amada no es aquel ideal cervantino, sino que es una mujer que conoció con él los placeres de la carne.

Siguen caminando y en otro episodio, titulado «Los galeotes», incide en la maldición del padre de Dulcinea contra el que ha urdido una venganza que formula así: «—Me declararé razonable. Guardaré mi secreto. Aceptaré que cuanto he visto es mentira. No trataré de convencer a nadie.» (1991: 696). La conversación se detiene con la llegada de una cadena de galeotes. El viejo salta de la carreta espada en mano y cae, mientras quiere hacer patente

la injusticia a la que se ha sometido a los presos. Fuentes recurre al detalle cómico tan frecuente en el *Quijote*: la caída en el momento más inoportuno. Este Quijote reacciona como el de Cervantes ante los galeotes, pero nosotros sabemos que él es el único que ve la verdad. Entonces, quizás, esos galeotes realmente no merecían estar encadenados y los demás están equivocados al retenerles como criminales.

Su venganza de declararse razonable tiene comparación con la muerte de Don Quijote en la novela de Cervantes: recobra la razón, pero muere al hacerlo. Fuentes da otro sentido a este acto: es una venganza premeditada por Don Alonso.

En el episodio «Cantar por ansias» continuamos la historia de los galeotes. Ludovico niega conocer al viejo y al muchacho y le dejan ir. Apresan al joven y del Quijote se dice: «Al viejo cascáfrenos le soltaron en su pueblo sin nombre, entre burlas y congojas del cura, el barbero, el bachiller y la sobrina, pues todos conocían las locuras del señor Quijano, (...)» (1991: 699). Vuelve a su pueblo donde todos le consideran loco. Fuentes introduce de esta manera a personajes menores del *Quijote*.

En el episodio la «Cuarta jornada» el reencuentro de Ludovico, Celestina y Felipe después de veinte años propicia una serie de confesiones que se prolongan durante siete jornadas. Hablan de los tres muchachos idénticos y en esta cuarta jornada le toca el turno al que todo lo recordó: el «andariego de La Mancha» (1991: 722). Ludovico cuenta que el sueño de La Mancha duró mil días y medio, y que el caballero les narró una historia diferente cada día. Enumera cincuenta cuentos, pero asegura que de cada uno salían veinte y de cada uno de estos otros tantos. A través de la conversación de estos personajes Carlos Fuentes hace una reflexión acerca de la estructura narrativa del *Quijote*, de su perspectivismo, al decir que «cada cuento contenía otros tantos: el cuento narrado por el caballero, el cuento vivido por el caballero, el cuento que le contaron al caballero, el cuento que el caballero leyó sobre sí mismo en la imprenta de Barcelona (...)» (1991: 723-724). Todas estas repeticiones tienen un fin que Ludovico conoce: «—Sencillamente, aplazar el día del juicio, que fue recobrar la razón, perder su maravilloso mundo, y morir de científica tristeza...» (1991: 724). Nuevamente Fuentes da explicación a otro aspecto del *Quijote*: con esta estructura pretende retrasar la llegada de la razón (el final del libro) y con ella la de la muerte. Se convertiría, por lo tanto, en un Sherezade a la española. Pero Fuentes deja claro a través de Ludovico que el Caballero de la Triste Figura no murió sino que vivirá eternamente en su libro, reproducido en Barcelona gracias a la imprenta. El Señor, atrapado e inmóvil, ni siquiera conoce este nuevo artificio.

Pero añadido a estos mil días de cuentos está el medio día anunciado que «Es la infinita suma de los lectores de este libro, (...)» (1991: 724), es más «el libro es de todos...» (1991: 725). De esta manera Fuentes da gran importancia a la recepción del *Quijote* destacándola como algo fuera de lo común. Los personajes son conscientes de la universalidad de la novela, e incluso el Señor teme su poder, puesto que para él sólo lo escrito es real y si todos poseen el texto escrito entonces «la realidad es de todos» (1991: 725). Si esto es así, nada es único, por lo tanto no se puede ostentar un poder absoluto que imposibilite el cambio e imponga la voluntad del monarca. Fuentes retrata a

un rey atemorizado ante la idea de un poder compartido.

En el episodio «Confesiones de un confesor» el fraile Julián habla al Cronista (que ya sabemos que se trata de Miguel de Cervantes). A partir de ahora deja la narración en sus manos. La función de éste será escribir la historia para que no se repita. Fuentes sigue describiéndolo con datos biográficos de Miguel de Cervantes. Esta vez habla del cautiverio en Argel, pero también de una prisión alicantina y del enamoramiento de Zoraida, joven mora, datos estos novelescos. Fray Julián hace referencia a las futuras novelas ejemplares que Cervantes escribirá y las califica de «ejemplares por escandalosas» (1991: 782). Aprovecha Fuentes para poner en boca de fray Julián una reflexión sobre la conquista: «¿Estaremos los europeos a la altura de nuestra propia utopía?» (1991: 782). Todas estas ideas también bullían en las mentes de los intelectuales de la época de Cervantes.

En el siguiente episodio, titulado «Alma de cera», es el Cronista-Cervantes el que narra en primera persona y dirigiéndose al lector de *Terra Nostra*, cómo continuó la historia iniciada por Julián sobre Felipe. Sus primeras frases son claramente humanistas y dan el sentido de la variabilidad de las ideas: «Todo es posible», «Todo está en duda». Paralela a esta narración decide escribir la historia del caballero que Ludovico y sus hijos encontraron en un molino en La Mancha. Su fe provendría de la lectura y ésta sería una locura. Así, Fuentes aprovecha para exponer su idea del *Quijote* como crítica de la lectura.

Introduce una novedad en su libro «sería el primer héroe en saberse, además, leído.» (1991: 795). Entonces «(...) en cuanto objeto de una lectura, empieza a vencer a la realidad, a contagiarla con su loca lectura de sí mismo.» (1991: 795). El caballero vivirá para siempre en el libro. Pero el Cronista dice más: «Dejaré abierto un libro donde el lector se sabrá leído y el autor se sabrá escrito.» (1991: 795). Esto es la complicación máxima de planos en la interacción autor-lector.

Este episodio crea un complejo aparato de narraciones sobre la figura e historia de Don Quijote. Por un lado, teníamos a Don Alonso, Caballero de la Triste Figura, personaje de *Terra Nostra* encontrado por Ludovico y sus hijos en el molino. Éste les cuenta sus aventuras que ya están impresas en Barcelona. Se sabe leído como personaje de sus hazañas, como Don Quijote en el *Quijote*. Pero además, el Cronista, que oye de boca de Ludovico la historia del caballero, decide escribirla también, con lo que éste pasa a ser personaje de novela nuevamente, añadiendo que este nuevo autor es el Cronista, es decir, Cervantes. Esto nos plantea una interrogante: quizás el libro impreso en Barcelona no fue escrito por Cervantes y sí el que recoge la conciencia del personaje de saberse leído. Éste último sí debe ser el verdadero *Quijote*.

Este personaje de Don Quijote nunca llega a ser real⁹, puesto que ya se introduce en la novela de Carlos Fuentes como un personaje mítico de la lit-

⁹ Quizás solamente es real para Ludovico y el muchacho en un determinado momento de la novela: cuando lo encuentran en el molino. Aunque nunca deja de ser un personaje extraño, alejado de la realidad.

eratura mundial, que todos conocemos como invención de Cervantes. Y dentro de *Terra Nostra* sigue incluyéndose como protagonista de los dos libros escritos sobre él y referenciados en la novela: el divulgado por la imprenta de Barcelona y el último de ellos, escrito por Cervantes de nuevo. Es un círculo: de Cervantes parte hacia la universalidad y en la novela de un mexicano del siglo XX, es recogido de nuevo por Cervantes, personaje también de *Terra Nostra*.

Una nueva referencia al *Quijote* aparece en el episodio «Réquiem» en el que el Señor, ya decrepito, reencuentra a Ludovico después de que éste vuelva del Nuevo Mundo. Ludovico había decidido no ver hasta conocer la verdad, pero al volver dice «Abrí los ojos para leer lo único que se salvó de nuestro tiempo terrible.» (1991: 880) esto es, *La Celestina*, el *Quijote* y *Don Juan* «solo allí, en los tres libros, encontré de verdad el destino de nuestra historia.» (1991: 880).

Da al *Quijote* la categoría de libro en el que está escrito el destino de la historia de España y su conquistada Hispanoamérica. La importancia de nexo de unión y de futuro esperanzador que le concede, es un gran dato a tener en cuenta. Fuentes busca la repercusión e importancia del *Quijote* y la resalta fuertemente en una novela en la que el destino es un tema clave en la vida de los tres protagonistas que aúnan la cultura hispánica y la americana.

En el siguiente episodio titulado «Los treinta escalones», el Señor ha muerto y desde el ataúd observa a los que llegan. Los primeros son fray Toribio y el Cronista-Cervantes. Éste lleva «una verde y larga botella, con el sello roto.» (1991: 892). Las botellas verdes en *Terra Nostra* cumplen una función: dar las claves del tiempo. Son tres, y acompañan a cada muchacho en el transcurso de la historia. Cada una contiene un manuscrito: el abandonado por Don Juan es el que narra la maldición de César Tiberio sobre los usurpadores del poder que serán marcados por cruces en la espalda y seis dedos en cada pie; y el encontrado junto al príncipe bobo es la narración de un hecho futuro: el movimiento guerrillero en Sierra Madre, suponemos ya en el siglo XX. Si una es el pasado y la otra el futuro no sabemos lo que contiene la tercera botella, la abandonada por el peregrino en la celda, ¿quizás el presente?. Pero lo que sí sabemos es que se halla en manos del Cronista-Cervantes, quizás incluso sea el manuscrito escrito por él durante la batalla contra el turco. Sea como sea Cervantes posee la tercera clave del tiempo.

En este momento sabemos qué sobrevive a este monarca inmovilista: la ciencia copernicana de fray Toribio, la literatura del Cronista-Cervantes y el arte del pintor flamenco del *Jardín de las delicias*, cuadro colgado en la capilla. Triunfan, por lo tanto, la modernidad, la ruptura, el movimiento.

Finalmente, en el siguiente y último episodio de *Terra Nostra*, «La última ciudad», se hace referencia nuevamente a Cervantes. Estamos en París el 31 de diciembre de 1999. Hemos vuelto al tiempo del primer episodio de la novela, aunque esta vez cuatro meses y medio después. Polo Febo, nuestro protagonista rubio y manco, parece ser el resumen de muchos hombres y su casa es almacén de todos los objetos significativos de la novela. Una voz en segunda persona habla del brazo que perdió en la batalla. Esto parece una referencia clara a Cervantes-Cronista. Pero también leímos cómo el peregrino, el tercer muchacho, huyendo de la cacería a la que se vio sometido,

fue alcanzado por un azor que le devoró el brazo. Ahora se reencuentra con Celestina y en el acto sexual su brazo retoña, «el que apenas recuerdas, el que perdiste en una cacería de hombres contra hombres, Lepanto, Veracruz, el Cabo de los Desastres, (...)» (1991: 921). Es, por lo tanto, muchos hombres, la reunión de varias vidas e historias. Y ve de pronto cómo su brazo es el de la muchacha y su cuerpo el de ella. Ambos se han convertido, por medio del encuentro sexual, en un único ser hermafrodita, completo, que fundará una nueva humanidad nacida del amor y la esperanza; y Cervantes participa de ello.

Finalmente es posible extraer las siguientes conclusiones en cuanto a la recreación que Carlos Fuentes hace de los personajes cervantinos y del propio Cervantes en su novela *Terra Nostra*.

En primer lugar, Miguel de Cervantes es un personaje más: el Cronista de palacio, en el que se mezclan datos reales e inventados sobre su vida. Crea un hombre sensible, que sufre con la lucha de los seres humanos y crea un escritor consciente de la existencia de la historia de Don Quijote. Es también narrador de parte de *Terra Nostra*, desde el momento en que fray Julián le cede la antorcha. Asume un lugar importante en la novela también como escritor de uno de los manuscritos de la botella, (¿quizás el que no fue abierto?) y por lo tanto, como poseedor de la tercera clave del tiempo. Va a ser partícipe de la fundación de una nueva era.

En segundo lugar, Carlos Fuentes transgrede ciertos aspectos de los personajes cervantinos. Dota a Don Alonso Quijano de una juventud donjuanesca. Dulcinea llega a convertirse en su amante, por lo que pierde el halo de alta dama. Esta sexualidad que Fuentes le asigna era algo impensable para Cervantes. Y por otro lado, se presenta al Quijote no como un loco, sino como el único que percibe la realidad de las cosas, producto de un encantamiento al que le ha sometido el padre de Dulcinea. Pero lo realmente importante es que la búsqueda de la verdad y el destino que llevan a cabo los personajes de *Terra Nostra* pasa por el encuentro y conocimiento de Don Alonso Quijano.

El personaje de Dulcinea aparece también matizado. Fuentes la presenta como objeto de comercio en manos de una alcahueta, con lo que rompe la imagen de dama idealizada que le había otorgado Cervantes.

Por otro lado, Fuentes recoge lugares quijotescos pero asignándoles nuevos significados. Sobre todo el molino que se convierte en metáfora del tiempo circular y transformador de *Terra Nostra*.

Lo que ha hecho Fuentes en su novela ha sido darle un nuevo contexto a Don Quijote y Sancho y a sus aventuras, con todo lo que ello conlleva. Como él mismo afirma en su ensayo *La nueva novela hispanoamericana*¹⁰: «La historia de América latina es la de una desposesión del lenguaje: poseemos sólo los *textos* que nos han sido impuestos para disfrazar lo real; debemos apropiarnos los contextos.» (1980: 423).

BIBLIOGRAFÍA

¹⁰ México: J. Mortiz, 1969, p. 81

- Basanta, Ángel, «Cervantes y el *Quijote* en algunas novelas españolas de nuestro tiempo», *Actas del I-CINDAC*, Alcalá de Henares 29/30 nov. y 1/2, dic. 1988. Barcelona: Anthropos, 1988.
- Canavaggio, Jean, *Cervantes. En busca del perfil perdido*. Madrid: Espasa, 1992.
- Fernández Muñoz, María Teresa, «El lenguaje profanado (*Terra Nostra*, de Carlos Fuentes)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 359 (mayo 1980), 419-428.
- Fuentes, Carlos, *Cervantes o la crítica de la lectura*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos. 1994.
- —, *Terra Nostra*. Madrid: Espasa Calpe, 1991. Colección Austral.
- González-Echeverría, Roberto, «*Terra Nostra*: Teoría y Práctica». Pittsburgh (PA). *Revista iberoamericana*, XLVII, 116-117 (1981), 289-299.
- Herrero, Javier, «Carlos Fuentes y las lecturas modernas del *Quijote*». Pittsburgh (PA), *Revista Iberoamericana*, XLV, 108-109 (1979), 555-562.
- La poética invención de la memoria: el mundo, creación de la palabra*. Anthropos, 91 Monográfico sobre Carlos Fuentes (diciembre 1988).
- Montero Reguera, José, «La recepción del *Quijote* en Hispanoamérica. (Siglos XVII al XIX)». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 500, (febrero 1992), 133-140.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra. 1993.
- Polic Bobic, Mirjana, «Sobre los motivos cervantinos en dos novelas de J. J. Fernández de Lizardi», *Actas del II-CINDAC*, Alcalá de Henares 6-9 de nov. 1989. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Uribe-Echevarría, Juan, *Cervantes en las letras hispanoamericanas (Antología y crítica)*. Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1949.

DON QUIJOTE FRENTE A UN ENCANTADOR MODERNISTA: EL CARRO DE LA MUERTE, DE SINESIO DELGADO (1907)

Santiago A. López Navia
Universidad SEK, Segovia

1. *El carro de la muerte*¹, muy acertadamente denominada por su mismo autor «zarzuela fantástica extravagante», se estrenó en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 12 de abril de 1907 con música de Tomás Barrera, contando, entre otros actores y papeles, con Valentín González en el papel de Don Quijote de la Mancha, José Moncayo en el papel de Sancho Panza, Luis Bayo y Josefina del Campo como duque y duquesa de Torremormojón, y Enrique Gandía en el tan ingrato como estridente papel de Silvio Lillal. Su autor, Sinesio Delgado (1859-1928), había abandonado la medicina y los estudios jurídicos para dedicarse de forma exclusiva a la literatura, desarrollando una extraordinaria tarea y asumiendo responsabilidades de gestión que no le impidieron, sin embargo, publicar un extenso número de obras, muy especialmente dramáticas. Durante quince años estuvo al frente de la popular revista *Madrid Cómico*, cuya propiedad y dirección dejó precisamente hace cien años, y desempeñó un papel definitivo en la difícil fundación de la Sociedad de Autores Españoles. Como autor dramático, llegó a publicar más de cien obras

2. El *Quijote* ha concitado muy especialmente el interés de los autores del género chico español, quienes le han rendido homenaje con obras muy dispares y de méritos igualmente diversos, en medio de las cuales parece haber brillado siempre con luz propia *La venta de Don Quijote*, obra de Ruperto Chapí publicada en el año 1902². Así, por ejemplo, en *La venta encantada* de Adolfo García y Antonio Reparaz³ se recrean los sucesos relacionados con la imitación de la penitencia de Beltenebros, la locura de Cardenio, las cir-

¹ Sinesio DELGADO, *El carro de la muerte. Zarzuela fantástica extravagante en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa*, original de _____. Música de Tomás BARRERA. Representada por primera vez en el Teatro de la Zarzuela el día 12 de abril de 1907, Madrid, Imprenta de los hijos de M. G. Hernández, 1907.

² Carlos FERNÁNDEZ-SHAW (texto) y Ruperto CHAPÍ (música), *La venta de Don Quijote*, Madrid, 1902.

³ Adolfo GARCÍA, *La venta encantada. Zarzuela en tres actos y en verso*. Letra de _____. y música de Antonio REPARAZ, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1859.

cunstancias de Dorotea, el falso relato de Sancho de la visita nunca rendida a Dulcinea, la farsa de la princesa Micomicona y los sucesos de la venta. *La Ínsula Barataria*, de Luis Mariano de Larra y Emilio Arrieta⁴, es una versión bastante fiel de las desventuras de Sancho Panza en el correspondiente episodio cervantino. Los sucesos y aventuras referidos en los capítulos quijotescos en los que se desarrollan las bodas de Camacho inspiran dos zarzuelas del mismo nombre. En la primera, fruto de la colaboración de Francisco García Cuevas como libretista y Antonio Reparaz⁵ de nuevo al cargo de la música, los hechos arrancan desde los razonamientos de amor y desamor de Basilio y Quiteria, y se desarrollan de forma bastante ajustada al original. Este es el mismo criterio que inspira la segunda versión, resultado del trabajo conjunto de Marceliano Crespo y Antonio Segura Peñalva⁶, en la que, curiosamente sin embargo, Quiteria parece mostrar más inclinación por Camacho que por Basilio. Al igual que los tratamientos exclusivamente musicales de un episodio determinado del *Quijote*⁷, y del mismo modo que las partituras creadas por determinados músicos al servicio de algunos fragmentos tomados literalmente de la obra original⁸ las zarzuelas se integran en el gran grupo de obras musicales que abordan la versión, en este caso tanto literaria como musical, de un episodio o conjunto de episodios de la novela⁹.

3. En la obra que estudiamos, Don Quijote y Sancho Panza, sacados de su sepultura y resucitados con motivo de la celebración del centenario del *Quijote*, se topan en la sierra abulense con diversos personajes de distinta condición y oficio. Después de cruzarse con el Zoquete chico y el Pupas, maletillas que van de un pueblo a otro participando en las capeas de las fiestas, se encuentran con la compañía de *varietés* dirigida por el estrambótico Silvio Lilial, encarnación paródica del modernismo más trasnochado y críptico, a cuyas integrantes, desenfadadas y muy poco ejemplares, se ofrece Don Quijote a servir conforme a lo adecuado a un caballero andante. Después de oír que las artistas se dedican al espectáculo forzadas por la necesidad, Don Quijote, ajeno al valor contextual de una expresión como la anterior, se pro-

⁴ Luis Mariano DE LARRA, *La Ínsula Barataria. Zarzuela en tres actos y en verso*, letra de D_____ y música de D. Emilio ARRIETA, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1864.

⁵ Francisco GARCÍA CUEVAS, *Las bodas de Camacho. Episodio de la inmortal novela de Cervantes Don Quijote de la Mancha escrito para solemnizar el natalicio del príncipe de los ingenios españoles*, por D_____, música de D. Antonio REPARAZ, Madrid, Establecimiento Tipográfico de T. Fortanet, 1866.

⁶ Marceliano CRESPO, *Las bodas de Camacho. Zarzuela en dos actos divididos en cuatro cuadros, inspirada y adaptada a escena de los capítulos XIX, XX y XXI de la segunda parte de El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes Saavedra*, por _____, música de Antonio SEGURA PEÑALVA, Ciudad Real, Tipografía Alpha, 1936.

⁷ Cfr. p.e. las obras de Gerardo GOMBAU, *Don Quijote velando las armas* (1945) y Óscar ESPLÁ, *Don Quijote velando las armas (Episodio sinfónico)*, 1927.

⁸ Es el caso, por ejemplo, de *El retablo de Maese Pedro*, de Manuel DE FALLA (1923) y *Ausencias de Dulcinea (Poema sinfónico para bajo, cuatro sopranos y orquesta)* (1948) de Joaquín RODRIGO.

⁹ Cfr. nuestro artículo «Una propuesta de clasificación de los tratamientos musicales del Quijote», *Lazarillo*, n° 4, mayo-septiembre 1993, pp. 3-6.

pone liberarlas de la esclavitud que supone vivir actuando de un sitio a otro para ganarse el sustento. Poco más tarde, nuestro héroe rescata a los duques de Torremormojón de las agresiones de los pastores del lugar, que en realidad perseguían a Don Quijote y Sancho Panza para darles una paliza por ir por el monte disfrazados y asustando a la gente. A un tiempo agradecidos por su intervención y alarmados por la extravagancia de Don Quijote, los duques llevan a sus salvadores a Cercadilla, donde aquél se propone, una vez más sin entender nada de lo que le dice Ramona, la madre de la pícara Ricitos, liberar a ésta para salvar algo ya tan insalvable como su honra. Persiguiendo un fin tan disparatado como el que le anima, Don Quijote se enfrenta a Silvio Lillial, que acaba agrediéndole con la bandera de España, con la que nuestro héroe, tan resentido y maltrecho como hartos de las aventuras a las que le han condenado los encantadores que le han sacado de la tumba, pide ser enterado a guisa de sudario.

3.1. Inmediatamente después de los primeros compases de la partitura, Don Quijote nos dispensa, en medio de su sueño, una muestra más de la proverbial oposición entre el compromiso de la caballería andante y la regalada vida del escudero:

¡Triste condición la de los caballeros andantes, a quienes las fantasmas desvelan cuando reposan fatigados! .. (Pónese en pie y contempla a Sancho dormido) Y ¡dichosos los escuderos, que duermen hartos y ahitos, sin que les desvelen encantadores, ni les pinchen brujas, ni les acosen enanos ni vestiglos!..¹⁰

Pronto sabremos que Don Quijote ha sido resucitado, pese a su voluntad, para celebrar el centenario de la publicación del libro de sus aventuras y que no se siente demasiado satisfecho con la excelencia de las actividades convocadas en su honor:

Muerto y enterrado fui; pero sacáronme de la sepultura años ha para celebrar mi centenario, y en la corte estuve en mal hora con este mi fiel escudero que aquí veis (...) Pensábamos que se inventarían en nuestro honor fiestas nunca vistas, y nos encontramos con que todas las invenciones se parecían como un huevo a otro a las que se lucen en las míseras y pobres ferias del Toboso y Argamasilla...¹¹

Dentro del complejo y variadísimo escenario intertextual definido por las muchísimas creaciones literarias inspiradas en la novela de Cervantes, no es *El carro de la muerte* la única obra, por original que parezca, cuyo autor se atreve a salvar a Don Quijote del sueño eterno de la muerte¹². Tampoco es la única en la que él y Sancho Panza se enfrentan extrañados a las complicaciones de la tecnología moderna, afirmando hallar, en el caso que nos ocupa, «donde caminos de herradura, cintas de hierro por donde ruedan grandes

¹⁰ *Op. cit.*, p. 7.

¹¹ *Op. cit.*, p. 10.

¹² Cfr. nuestro trabajo «‘Contra todos los fueros de la muerte’: las resurrecciones de Don Quijote en la narrativa quijotesca hispánica», *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 375-387.

carretas encantadas con estruendo de golpes, silbidos y cadenas»¹³. Sin arredrarse ante los misterios de las nuevas máquinas, Don Quijote aceptará montar en el automóvil de los duques, nuevo Clavileño a cuya grupa volverá a demostrarse su valor.

Por aquello de seguir estableciendo relaciones, esta vez de forma directa con el modelo, tampoco es la primera vez que los personajes se encuentran con un carro cuyos ocupantes acabarán trayendo complicaciones a pesar de las primeras impresiones favorables de Don Quijote. Sancho, más consciente o más sospechoso de la cruda verdad por lo que en su momento importó a sus carnes, insta a su amo a recordar la aventura de las Cortes de la Muerte, pero allí donde la música hacía presagiar, entonces, un buen desenlace¹⁴, es ahora la prometedor proximidad de las mujeres, pese a la autorizada prevención de Sancho Panza, la que permite augurar la bondad y la alegría:

Quijote: (...) ¡Oh, dichosa suerte la nuestra! Esas doncellas son, sin duda, las princesas que habitan en estos contornos y que vienen aquí guiadas por algún enano bienhechor que nos favorece y ayuda.

Sancho: Déjese de enanos y princesas, ¡por los clavos de Cristo! Y más bien traiga a la memoria la famosa aventura de las Cortes de la muerte, porque, o mucho me engaño, o ésta es otra carreta de comediantes como la que nos dio antaño aquella pesadumbre.

Quijote: ¡No nos dará tal, Sancho! Mujeres vienen en ella, según dices, y con las mujeres van siempre la alegría de la vida y la luz de los cielos.

Sancho: Pues mujeres iban también en la de marras y en lugar de luz y alegría llovieron vejigas y zambombazos.¹⁵

Precisamente estas mismas mujeres confunden a Don Quijote, siempre empeñado en interpretar los acontecimientos y palabras inmediatos con arreglo a las claves del código caballeresco y por lo tanto disparatadamente obligado, conforme a su oficio, a liberarlas de su servidumbre, toda vez que, según ellas mismas le dicen, se hallan «forzadas por la necesidad del sustento»¹⁶. (p. 18) Algo muy parecido le ocurre en su primer encuentro con los duques de Torremormojón, rigurosamente ataviados con traje de automovilistas, que con sus guardapolvos, gorros con orejeras, tapabocas y gafas le inducen a pensar que sus enemigos encantadores le han jugado una nueva mala pasada:

Perdónenme vuestras altezas; pero ahora comprendo hasta dónde llegan mi desventura y la rabia y encono con que los encantadores me persiguen. Salvo de unos bandoleros a dos personas de alto y esclarecido linaje, y las hallo a la vuelta convertidas en dos monstruos espantables, sin forma ni figura humana.¹⁷

¹³ Don Quijote se enfrenta a los adelantos técnicos de nuestro tiempo en *Tiempos y tiempos*, de Eduardo LEÓN Y ORTIZ (Madrid, Imprenta de Eduardo Arias, 1905), y también en *La resurrección de Don Quijote* de P. VALBUENA (Barcelona, Antonio López, 1905) y en la novela del mismo nombre escrita por Higinio SUÁREZ PEDREIRA (La Coruña, Editorial Moret, 1946).

¹⁴ Recuérdese la tan citada frase que pronuncia *Don Quijote* en II, 34: «Señora, donde hay música no puede haber cosa mala».

¹⁵ *Op. cit.*, pp. 12-13.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 18.

No deja de ser cómica la situación grotesca que se suscita cuando Don Quijote, movido por la cortesía, incurre paradójicamente en la doble descortesía de preguntar primero, confundido por lo escasamente diferenciador de los atuendos de los duques, cuál de ellos es la dama «para rendirla [sic] el obligado homenaje»¹⁸, y de pensar después, ante la contestación decidida de la duquesa, que lo espantable y monstruoso de su aspecto es fruto de algún encantamiento:

Tenedme desde hoy por vuestro más humilde criado, señora, y sabed que daré de buen grado el primer reino que conquiste por sacaros del infierno de vuestra fealdad y tornaros a vuestra prístina belleza y vuestra juventud lozana.¹⁹

Precisamente su afán de servicio a las damas le hace perseverar, pese a las dudas manifestadas momentos antes en el sentido de que «no entra en los fueros de la caballería andante devolver la decencia a quien no la tiene»²⁰ (p. 30), en el compromiso de salvar la honra de la Ricitos, renovado con especial vehemencia y observancia de la ortodoxia caballeresca al saber que su madre es pobre y viuda y ejecutado con patética insistencia al intentar «rescatarla» en medio de su actuación, estimulada por la aquiescencia de los hombres entregados a un pasatiempo tan poco noble y viril como escasamente edificante. Precisamente son esos mismos hombres quienes acaban emprendiéndola a empujones con Don Quijote, que pide, desengañado, harto y moribundo, ser devuelto a su tumba envuelto en la misma bandera con la que Silvio Liliat intentó golpearle sin querer oír, de nuevo (recuérdese el entrañable «no se muera vuesa merced, señor Don Quijote...» del capítulo final de la novela), las cariñosas palabras de Sancho Panza instándole a levantarse de su caída. Las palabras finales del Don Quijote de Sinesio Delgado son toda una reivindicación de los valores propios del españolismo militante. Un símbolo sirve, así, para enterrar a otro símbolo:

Quijote: (...) Vencido y humillado estoy y justo es que a los caballeros vencidos les coman adivas, y les piquen avispas y les hollen puercos. Trae aquella bandera, Sancho, y envuelto en ella vuélvanme al sepulcro, de donde en mal hora me sacaron los encantadores mis enemigos.

Sancho: No se aflija y cobre ánimo, señor, que aún puede vuesa merced alzarse y correr nuevas aventuras.

Quijote: ¡Trae aquella bandera, te digo! Y vive tú que puedes, Sancho. Goza, diviértete y sacia tus apetitos como quieras, que tuyo es desde ahora el mundo. Pero muera yo; muera Don Quijote de la Mancha y entiérrense con él el valor temerario y la locura sublime, el amor sin esperanzas y el dolor por el sufrimiento ajeno, el amparo de las doncellas y el socorro de los desvalidos; la fe, la generosidad y la hidalguía... ¡Cuanto ha cubierto siempre esta santa bandera que aquel malsín dejó en mis manos!²¹

3.2. Sinesio Delgado mantiene con bastante acierto el juego de la pareja de protagonistas, cuya caracterización se ajusta bastante a los patrones cer-

¹⁷ *Op. cit.*, p. 24.

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Op. cit.*, p. 30.

²¹ *Op. cit.*, p. 38.

vantinos. Sancho asume abiertamente el papel del gracioso, entreviendo desenlaces traumáticos (en el sentido puro de la palabra) en los acontecimientos que para Don Quijote suponen la promesa de una aventura. A su vez, éste sigue fiel a su vocación de caballero limpio de corazón, capaz de sustraerse a las tentaciones de la carne, representadas por las procaces muchachas de la compañía de Silvio Lillal.

Delgado también acierta al poner en boca de terceros personajes, incluso menores o incidentales, detalles propios de su percepción de Don Quijote. El pastor Colás, por ejemplo, lo describe como un hombre «con un casco en la cabeza» que «va dando voces como si estuviera furioso y pegando con la espada en los árboles»²². En alguna ocasión se produce un divertido cruce de percepciones en el que Don Quijote es objeto de la coincidencia que se aprecia cuando le llaman loco, curiosamente al mismo tiempo, sus ofensores y sus defendidos. Tal es lo que ocurre cuando sale en defensa de los duques, a punto de ser agredidos por los pastores:

Quijote: (Saliendo gallardamente por la derecha con la espada desnuda) ¿Quién pide socorro? (Los pastores quédanse pasmados ante la nueva aparición.)

Colás: ¡El loco!

Bernardo: ¡El de la espada! (Huyen más que a escape por la izquierda, tropezando y atropellándose. Don Quijote los persigue, ciego de furor, sin fijarse poco ni mucho en los que quedan en escena.)

Quijote: ¡Esperad, villanos, que de todos he de dar buena cuenta! (Vase)

Duquesa: ¡Severiano! ¡Un loco!²³

En definitiva, Don Quijote es extraño para unos y para otros, y es percibido de forma desigual por la extrañeza que suscita. Así, doña Ramona, la madre de la Ricitos, le confunde con un actor más de la compañía y con «un excéntrico inglés de los que bailan la jiga»²⁴, y nadie le toma en serio cuando irrumpe en la actuación de las chicas dirigidas por Silvio Lillal con el ánimo de liberar a la Ricitos de lo que él cree un tristísimo cautiverio:

Marqués: ¡Calle! ¡Si es el bueno de Don Quijote que se nos había perdido! Venga usted acá, ingrato... (Dirígese a él con los brazos abiertos.)

Quijote: No dé un paso adelante vuesa meced, que en son de guerra vuelvo, y ensartaré en mi espada a quien se ne acercare.

Marqués: (Retrocediendo instintivamente.) ¡Pues nos va a dar la noche el señor éste!

Zaida: No hacerle caso.

Reina: ¡Echarle fuera!

Uno: ¡Que baile el tango!

Todos: (Con sonsonete) ¡Que lo baile! ¡Que lo baile!²⁵

Quijote: ¡Nadie se mueva, he dicho! Antes habéis de entregarme a esa infeliz doncella [por la Ricitos], amarrada contra su gusto a la argolla de vuestra necesidad.

Ricitos: ¡Anda, salero! ¡Qué guasa se trae a última hora el hombre!

Zaida: Saluda, Ricitos, que te van a defender la honra.

Reina: Anda y no le desprecies, mujer, que buen hotelito en Recoletos te espera.

²² *Op. cit.*, p. 21.

²³ *Op. cit.*, p. 23.

²⁴ *Op. cit.*, p. 30.

²⁵ *Op. cit.*, p. 36.

(Risas más fuertes, casi escandalosas.)

Quijote: (Fuera de sí.) Esa risa es sandez y burla a un tiempo, y cobardía sería aguantarla. ¡Denme esa doncella pronto, o de todos los aquí presentes he de dar buena cuenta!²⁶

Pero el personaje más atractivo de *El carro de la muerte* es Silvio Lilial, cuya primera aparición viene precedida de una descripción fisionómica en la que se cargan las tintas con fuerza suficiente como para ser bienintencionada:

(...) En primer lugar Silvio Lilial con frac rojo, calzón de seda, pelo lacio pegado a las sienes, monóculo grande y sombrero flexible, graciosamente arrugado. Lleva en la diestra un gran farol modernista, encendido, y en la siniestra el ronزال a que viene atado un caballo. Este caballo tira de un carro, también modernista, si puede ser...²⁷

Aunque más exagerado por la menor distancia en el tiempo entre la parodia y el objeto parodiado, Silvio Lilial representa para los lectores informados de finales de la primera década de nuestro siglo el mismo tipo de anacronismo que representa, *mutatis mutandis*, Don Quijote de la Mancha para los lectores del tiempo de Cervantes. Los dos emplean un lenguaje afectado por la literatura, los dos visten conforme a patrones estéticos periclitados y los dos son objeto de un tratamiento paródico dirigido intencionadamente contra un sistema literario, que en el caso de Silvio Lilial es, a todas luces, el modernismo.

3.3. El estudio del lenguaje de los personajes es quizá el objeto más interesante para comprender la intención burlesca de Sinesio Delgado. Todo el entramado expresivo de *El carro de la muerte* está basado en un cruce de confusiones motivado por la falta de un registro común en el que todos los personajes puedan llegar a entenderse, los unos por exceso y los otros por defecto. Así, por ejemplo, Don Quijote no entiende la forma de hablar de los maletillas Zoquete y Pupas, muy alejada de su ceremonioso estilo, coherente con la ortodoxia caballeresca. El choque de registros puede apreciarse fácilmente en la confusión del encuentro de los personajes en plena sierra:

Zoquete: ¡La mare e Dios!

Pupas: ¡Socorro!

Quijote: ¡Teneos, gente malaventurada y asustadiza, que de paz está quien os llama! (Al oír estas voces se detienen en el fondo.) Teneos, digo, y llegaos a mí sin miedo, que no entra en las leyes de la honrosa profesión de la caballería dañar al que teme y perseguir al que huye.

Zoquete: ¿Qué te paece, Pupas?

Pupas: Por mí... vamos allá. No han de ser ladrones.

Zoquete: Y aunque lo sean. Como no nos quiten los años... (Adelantan un poco, acercándose a Don Quijote.)

Sancho: Galeotes parecen éstos; pedrea tendemos como despedida.

²⁶ *Op. cit.*, pp. 36-37.

²⁷ *Op. cit.*, p. 13.

Pupas: Usted dirá qué tripa se le ha roto, buen hombre.

Quijote: ¿Qué es eso de tripa? ¿Qué lenguaje grosero es ése?

Zoquete: No se encalabrine usted, señor. Aquí el amigo ha querido preguntar qué se le ofrece²⁸.

El mismo Sancho se siente sorprendido por una forma de hablar que incluso para él resulta difícilmente comprensible. No se puede negar que Sinesio Delgado plasma muy cómicamente la perplejidad que sienten los dos al oír las expresiones bajas de los maletillas, que por su parte tampoco entienden a Don Quijote. Una vez más, Sancho da su versión particular de lo que cree haber entendido, que como tantas otras veces es lo mismo que nada:

Quijote: ¿Lanceáis toros? ¡Diversión de nobles caballeros es ésa!

Zoquete: Y que usted lo diga. Pues con ser tan caballeros como somos, aquí nos tiene usted haciendo primores en las capeas de los pueblos. Este empapa como los ángeles y yo me ciño como las propias rosas.

Quijote: (¿Rosas? ¿Ángeles?... ¿Qué está diciendo este hombre?)

Zoquete: Esta tarde pasada hemos toreao en el Encinar, y ahora vamos a Cercadilla a correr, en cuanto amanezca, el novillo del aguardiente. ¡Vaya una brega! ¿eh? Y aprender, se aprende algo; pero lo que es lucimiento... ¡piscis!

Pupas: ¡Chanflis!

Quijote: (Verdaderamente asustado) ¿Eh?

Sancho: Hablan en latín de corrido.

Zoquete: Porque le sueltan a uno ca morlaco que enciende, con más saber que un catedrático. Desparraman, se arrancan, cortan el terreno y cuando menos lo espera uno se encuentra en la cuna.

Quijote: ¿Has entendido algo, Sancho amigo?

Sancho: Todo: que cuando se enciende un morlaco de éstos, estos hombres vuelven a ser recién nacidos y los acuestan²⁹.

Don Quijote y los maletillas parecen estar condenados a no entenderse: el primero no entiende a los segundos por defecto, y éstos no entienden a aquel por exceso. Una relación comunicativa muy parecida se establece entre Don Quijote y las mujeres de la compañía de Silvio Liliál, igualmente acostumbradas a emplear un lenguaje vulgar que confunde graciosamente a su dispuesto protector:

Quijote: (...) ¿Elegisteis esa profesión por vuestra propia y libre voluntad?

Reina: Naturalmente.

Quijote: ¿Nadie os forzó a seguirla?

Reina: Hombre...tanto como nadie... Nos obliga el piri.

Quijote: El piri, ¿es algún endriago?

Reina: El piri es el garbanzo, la comida... Si no hiciéramos esto no comeríamos, y cada uno se las busca como puede. Conque ya lo sabe usted...³⁰

Toda la obra se basa en un constante juego donde el lenguaje desempeña una función desniveladora a la luz de una fidelidad expresiva de corte realista y caracterizador. Sancho no entiende ni una palabra de la expresión de los

²⁸ *Op. cit.*, pp. 9-10.

²⁹ *Op. cit.*, p. 11.

³⁰ *Op. cit.*, pp. 17-18.

nuevos villanos que se cruzan en su camino, porque Delgado ha preferido ser coherente con la diversidad de estilos y registros propia de la diferenciación diacrónica y diastrática. Don Quijote y Sancho hablan —más o menos— como hablaban los protagonistas del *Quijote* original, pero los restantes personajes de *El carro de la muerte* hablan como probablemente se hablaba en el Madrid marginal de principios de siglo. Valgan algunos ejemplos de la confusión de Sancho Panza, en los que puede verse que a veces practica un registro muy próximo al que caracteriza la expresión de su amo y acomoda nuevos acontecimientos a experiencias conocidas por el público informado:

Sancho: (...) Los nigromantes enemigos de mi amo persiguenme también sin duda alguna, y en todas partes me contestaron en una lengua que no entiendo. Dijéronme unos «ha salido de pira», otros «se las ha najao» y otros «¡ha ahuecao el ala». ¿Qué piras y qué najas son ésas y cuándo y cómo le habrán salido alas al esforzado caballero?³¹

Sancho: Ese hombre [Zoquete] o lo que fuere ¿ha hecho a vuesa merced algún desaguisado?

Ramona: ¿Que si me ha hecho? ¡Robarme! ¿Le parece a usted poco guisao? ¡Pues nada menos que robarme!

Sancho: ¿Algún par de aretes de plata o alguna basquiña de paño fino?

Ramona: ¡Qué par, ni que paño, ni qué cuernos! Está usted de queda.

Sancho: ¡De queda!³²

Ramona: (...) Porque la muy pava ha ido a encapricharse de ese golfo y no hace cara a nadie.

Sancho: (Así Dios me salve como no entiendo nada de lo que dice esta venerable dueña.)³³

Ramona: Con permiso (bebe) ¡Ah! Se me ha olvidao. ¿Usted gusta? Es mono.

Sancho: ¿Mono? Nunca oí nombrar ese brebaje.

Ramona: Anís del mono, hombre. Es para el flato. En cuanto me pongo nerviosa me da, y si no tuviera esto a mano me moriría.

Sancho: (Otro bálsamo de Fierabrás como el nuestro.)³⁴

El mismísimo Don Quijote, acostumbrado más bien a que no le entiendan, reacciona con vehemencia ante la expresión de Zoquete, que le resulta desesperantemente extraña:

Ramona: (...) Aquí el caso es que yo tengo una hija que, dicho sea sin ofender a nadie, es más inocente que una paloma (...)

Zoquete: Yo no digo más que unas palabritas: que eso de las doncellas es un infundio, que esta señora no es tal señora, y que aquí no hay más inocente paloma que menda el escarolero.

Quijote: ¡Hable en cristiano el harto de ajos, o cortarle he la lengua!

Zoquete: Pues más claro agua: que la señora Ramona está pa que la emplumen, que está usted más guillao que un cerrojo... y que a mí no me saca ni Dios los dos duros que me ha dao ésa. Soy con ustedes. (Vase corriendo por la derecha).³⁵

³¹ *Op. cit.*, p. 27.

³² *Op. cit.*, p. 28.

³³ *Op. cit.*, p. 29.

³⁴ *Ibidem.*

Pero el mayor y más logrado disparate basado en las estridencias expresivas se teje entre dos estilos excesivos, el de Don Quijote y el de Silvio Lilial, de cuyo enfrentamiento saltan chispas en las que brilla el ingenio literario de Sinesio Delgado, acreditado recreador de lenguajes afectados entre los cuales se impone, con diferencia, el segundo. No en vano el autor de *El carro de la muerte* ha ido a cargar las tintas en la forma de hablar del personaje que encarna la parodia de un movimiento literario. Por sus señas de identidad y por su expresión puede decirse que Silvio Lilial es el más militante y exagerado de los epígonos modernistas, enfrentado a los excesos, ya conocidos, de un epígono de la retórica característica de la caballería andante cuyos usos lingüísticos persisten en los arcaísmos que resultan familiares al lector cómplice:

Silvio: Surgen de las sombras,
de las sombras surgen
flébiles visiones
creaciones locas, ingrátidos frutos
de calenturientas imaginaciones (...)

Quijote: (Hablado, con música en la orquesta.) Detén tus pasos y refrena el brioso corcel que guías. Si las soberanas bellezas que en tu carro vienen son, como me figuro y creo, encopetadas señoras rendidas y enamoradas de mi gentileza y brío, bien venidos seáis y dispuesto estoy a besarles las manos hincada la rodilla; pero si encantadas van por tus diabólicos sortilegios, conmigo eres en batalla. Y ¡voto a tal! que aquí mismo las dejas en libertad de ir donde quisieren, o he de hacerte picadillo y jigote sin levantar mano (...)

Silvio: Fantasma grácil, que en remembranza
de edades muertas se yergue aquí,
deja que entone dulce añoranza
la poesía dentro de mí.³⁵

Salta a la vista el más afectado estilo del modernismo más recalcitrante: adjetivos hipercultos, abuso del adjetivo antepuesto, inclusión generosa de palabras esdrújulas y propensión a la melancolía y a la pose decadente. Silvio Lilial (repárese en lo nada casual del nombre, especialmente por lo que afecta al guiño dirigido a quienes reconocen la preferencia modernista por los *lilios* en detrimento de los *lirios*) es un maestro de la perífrasis más intrincada, reforzada por el empleo de verbos imposibles y por la destrucción de la linealidad del orden lógico de la trabazón sintagmática. De esta manera tan original sabemos por él que el amanecer pronto va a llegar y que no conviene retrasarse:

Silvio: Rayos febinios crepusculizan,
el cielo cárdeno tórnase azul,
y como lágrimas se cristalizan
las del rocío gotas de tul.
La aurora pálida

³⁵ *Op. cit.*, pp. 32-33.

³⁶ *Op. cit.*, pp. 13-14.

viene detrás.
Si nos alcanza, no llegaremos
¡jamás, jamás!³⁷

Incluso cuando se expresa en prosa, Silvio Lialil emplea las palabras conforme al uso modernista más ortodoxo, diminutivos cultos, adjetivos preconizados por Rubén Darío y desesperación tópica incluidos. De nuevo se impone la ininteligibilidad, y de nuevo Don Quijote se encuentra, a vueltas con su confusión, en medio de dos sistemas expresivos, excesivo el modernista y defectivo el vulgar, que le desconciertan, sin olvidar el estupor que a su vez causan a los demás personajes la expresión y el hábito de un caballero tan singular:

Quijote: En Dios y en mi ánima os juro, ¡oh vaporosas ninfas de esta selva! que vuestras gracias y donosura han rendido mi fortaleza y sujeto mi ánimo. Y os pido y ruego que me digáis vuestros nombres y el de ese encantador que os conduce.

Reina: Oye tú, Silvio; que te ha llamado encantador este caballero.

Silvio: No es el primero que me lo llama. Pero esas florículas laudantes no calman la desolación de mi vida gris y de mi alma glauca.

Quijote: ¿Qué ha dicho?

Ricitos: ¡Anda con Dios! ¿Qué ha de decir? Que está mochales.

Quijote: ¿Mochales? Tampoco a ti te entiendo, ninfa.

Reina: ¿Se quiere usted callar? Ni nosotras somos ninfas, ni estamos encantadas, ni ése es el camino.³⁸

Con sobrada razón dice la Reina que Silvio Lialil «recita versos que no los entiende el verbo divino».³⁹ Tampoco es fácil entenderle cuando se expresa en prosa, porque para él no hay más expresión posible que la propia del código modernista. Claro que, como en toda parodia, la acumulación de recursos es deliberadamente disparatada. Véase, si no, de qué forma tan poco clara sugiere a sus coristas que dejen de hablar con Don Quijote y que deben ponerse en camino antes de que amanezca:

Silvio: (Acercándose un poco.) No musitéis más. El claror opalino avanza por las esepeseces del bosque y debemos ambular antes de que aurorezca.⁴⁰

Y poco más adelante, totalmente impregnado del bestiario característico del modernismo más ortodoxo, anima a su caballo llamándolo «hipógrifo».⁴¹ En un hecho tan simple puede entenderse la habilidad de Sinesio Delgado para plasmar, expresivamente hablando, el cruce de perspectivas que singulariza a las cosmovisiones literaturizadas de Silvio Lialil y Don Quijote: lo que el autor del libreto nos presenta como un «caballejo» es un «brioso corcel» para éste y un «hipógrifo» para aquél.

No menos logrado está el choque de estilos que se produce, a la hora de

³⁷ *Op. cit.*, p. 15.

³⁸ *Op. cit.*, pp. 15-16.

³⁹ *Op. cit.*, p. 16.

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ *Op. cit.*, p. 15.

la actuación de la compañía, entre las coplas picarescas y desenfadadas de la corista Zaida, que concitan las más entusiastas adhesiones, y las afectadas estrofas modernistas de Silvio Lilial, que provocan el rechazo feroz del público:

Zaida: Cuando don Prudencio
se va a la oficina,
sale de paseo
doña Valentina.
Corre por las calles,
vuelve sofocada,
y el marido nunca
se entera de nada.
Pero todos saben
que puede ascender
con los paseítos
que da su mujer.

—

Si veis algún coche
que va a la Bombilla
y que lleva echadas
las dos cortinillas
y marcha despacio
cruzando el Vivero,
¡rezad por el alma
del pobre cochero!
Porque una pareja
va de fijo en él,
¡y va haciendo el hombre
bonito papel!

Hablado

Uno: ¡Ésta es una mujer de gracia!

Otros: ¡Otra cosa! ¡Venga otra cosa!

Silvio: Allá voy yo.

«Baten el nenúfar,
el nenúfar baten

ondulantes ritmos de la brisa leve...»

Todos: (Gritando) ¡No! ¡Que se calle! ¡que se calle!

Marqués: ¡No! ¡No! Amigo Silvio, ¡nenúfares no!⁴²

Al final, los dos sistemas expresivamente excesivos, el de Don Quijote y el de Silvio, acaban enfrentándose, y el primero define al segundo, hablando sin duda en nombre de Sinesio Delgado, de una forma virulentamente anti-modernista, pero sobradamente justificada, suponemos, a los ojos del lector a estas alturas de la obra:

Silvio: (Acercándose un poco) ¡Huye, visión macabra! que ya basta de vesánicas

⁴² *Op. cit.*, pp. 34-35.

elucubraciones.

Quijote: ¡Oiga el bellaco asesino del idioma! (...)

Silvio: Fantasma, o te alongas, o hago vibrar sobre ti este símbolo. (Enarbolando la bandera).⁴³

Al igual que aquel simpático y disparatado sobrino ultrarromántico que Ramón de Mesonero Romanos se inventó en su divertidísimo artículo «El romanticismo y los románticos»⁴⁴, y al igual que Don Quijote mismo, Silvio Lilial es la quintaesencia paródica de un estilo literario que había alcanzado su plenitud años antes. Los tres visten, con estridencia estética nada casual, fieles a una moda ya pasada; los tres se expresan conforme a un código muy fuertemente literaturizado, y por esa misma razón afectado y recursivo en exceso, y los tres son, desde luego, un acabado ejemplo de la más didáctica y eficaz de las formas de aproximarnos al conocimiento de un género o un movimiento literario: la parodia. En el caso que ha llamado nuestra atención, *El carro de la muerte* de Sinesio Delgado, una parodia se nutre de otra parodia, y el elemento reconocidamente paródico —pero nunca exclusivamente paródico— que siempre ha significado Don Quijote de la Mancha se pone al servicio de otra intención paródica de intereses y referentes más próximos, definiendo un entramado que se inserta, en fin, en el vasto panorama intertextual de la literatura basada en una obra tan inspiradora como es el *Quijote*. Silvio Lilial, el excesivo encantador modernista, representa, como Don Quijote, la confusión que suscita la literatura, siempre portadora de extrañeza y en este caso, además, intencionadamente consistente en un estímulo formal basado preferentemente en un criterio de extrañeza. El estupor que causan los dos con su lenguaje es, en cierto sentido, el recurso que anima al lector a prescindir, por una parte, de los prejuicios que conducen a despreciar lo que no entienden, y por otra, por mor de la parodia, a pararse a distinguir, como quería Antonio Machado, las voces de los ecos. La voz maestra que siempre diferenciamos es la voz de Cervantes, sin la cual estas palabras —que son, como tantas otras, simples ecos— carecerían de todo sentido.

⁴³ *Op. cit.*, pp. 36-37.

⁴⁴ Ramón DE MESONERO ROMANOS, «El romanticismo y los románticos», *Semanario Pintoresco Español*, septiembre de 1837.

JORGE GUILLÉN Y EL *QUIJOTE*: LA DIMISIÓN DE SANCHO

Almudena del Olmo Iturriarte
Universidad de las Islas Baleares

Gritos. Gritos de pronto.
Un estrépito cae, se desploma
Sobre el casi durmiente.
Y la noche apacible
Se abalanza con furia amenazante.
— Señor:
¡Es el asalto de los enemigos!

Al tumulto dominan
Trompetas y tambores.
Irrumpen por el aire avisos, mandos,
Las campanadas más sobresaltadas.
Violencia total
Robustece su cerco.

Éste es el abrupto arranque del extenso poema narrativo «Dimisión de Sancho». Abrupto por dos razones. En primer lugar atendiendo a su entramado textual, por la creación de un ambiente de estruendoso desorden generado por la acumulación nominal principalmente de elementos acústicos perturbadores — *gritos, estrépito, furia amenazante, tumulto, trompetas y tambores, avisos, mandos, campanadas sobresaltadas* que tocan a arrebató —, y también por la acumulación verbal de impetuosas y bruscas acciones — *cae, se desploma, se abalanza, dominan, irrumpen* —. Un ambiente que el narrador guilleniano sintetiza en dos versos: «Violencia total / Robustece su cerco». En medio, como figura contrastada, quien será el protagonista del poema: «el casi durmiente» abandonado sin aviso a «la noche apacible». En medio un Sancho desprevenido que despierta atónito al grito de «— Señor: / ¡Es el asalto de los enemigos!», que no entiende «aquella baraúnda», que pregunta y recibe por respuesta más gritos, clamores y atropellos y una decisión unánime que de pronto recae sobre él: «Los guiará el Señor, / Capitán de improviso». Las circunstancias que envuelven a Sancho no se presentan muy favorables.

La segunda razón para calificar de abrupto el arranque de «Dimisión de Sancho» concierne al tratamiento otorgado por don Jorge bajo forma de poema a una materia que le brinda la prosa narrativa del *Quijote*. Sólo con el título del texto guilleniano contamos de entrada con un personaje de ficción, cuajado en la tradición literaria, que cualquiera reconoce de inmediato y

puede caracterizar al menos básicamente por obra y gracia de don Miguel de Cervantes. También el título nos propone una acción concreta llevada a cabo por este personaje y sobre la que Guillén proyecta toda nuestra atención: «Dimisión de Sancho», genéricamente, sin ningún actualizador que concrete y determine dicha acción, salvo, claro está, la identidad del individuo que la lleva a efecto. La ausencia de cualquier actualizador posible le va a permitir a Guillén un progresivo grado de abstracción en el análisis de esa puntual acción y sus implicaciones, que con el desarrollo del poema se tornará trascendente. Ya desde el mismo título y hasta el final del texto Jorge Guillén nos hace recorrer un viejo camino que todavía a estas alturas resulta ciertamente operativo: el camino que lleva de lo particular a lo general; el camino que lleva de Sancho, como personaje ficticio enfrentado a una anécdota concreta, seleccionada entre las muchas de su dilatada peripecia, hasta el individuo, como ser genérico que puebla el mundo, esencialmente complejo, producto del tiempo histórico de la contemporaneidad. Éste es el protagonista guilleniano principal desde *Cántico*.

Más restringido puede ser por parte del lector el reconocimiento inmediato de la anécdota concreta que en el *Quijote* desencadena la acción precisa de la dimisión de Sancho con toda su peripecia anterior. Guillén no se preocupa en su poema por completar esta peripecia. Incluso, como veremos, destruye ciertas claves que la determinan en la prosa cervantina. Su interés no radica en hacer explícitos antecedentes y pormenores. No se preocupa por explicar, porque no le hace falta para lo que le interesa, cómo nace la ínsula Barataria —esa «ínsula sin un mar»—, cómo Sancho es nombrado gobernador, cómo desempeña su cargo de poder, cómo administra justicia y dicta leyes. Lo que a Jorge Guillén le importa es reflexionar en forma de poema narrativo sobre lo que implícitamente encierra la cita del *Quijote*, II, 53 que abre su texto: «... la presteza con que se acabó, se consumió, se deshizo, se fue como en sombra y humo el gobierno de Sancho». Puesto que el gobierno de Sancho culmina con su sabia dimisión, Guillén sitúa al protagonista de su poema justo en el momento que la desencadena en el *Quijote* y obvia todo lo anterior.

Así, el poema presenta un arranque *ex abrupto* o *in media res*, si tenemos en cuenta el desarrollo completo de la peripecia en la obra de Cervantes y a la que Guillén remite sólo parcialmente en la mencionada cita. Señalar esto no es una cuestión baladí, sobre sus implicaciones vuelvo enseguida. Ahora sólo quiero recordar la advertencia de Joaquín Casaldueiro, no sobre Cervantes, sino sobre Guillén: «en *Clamor*, si ignoramos la anécdota o si ésta se nos escabulle, la inteligencia del poema se pierde, de tal manera dependemos de la realidad aludida»¹. Llegados a este punto se me ocurren algunas preguntas fundamentales: ¿Por qué le importa a Guillén iniciar su poema *ex abrupto*? ¿Por qué nos presenta a Sancho en el momento preciso que motiva su dimisión? ¿Cómo el abandono del cargo de gobernador le sirve a don

¹ Joaquín CASALDUERO: «*Cántico*» de Jorge Guillén y «*Aire Nuestro*», Madrid, Gredos, 1974.

Jorge para una general reflexión ontológica? Para tratar de responder a estas cuestiones debo abrir el marco de encuadre del texto.

Por sí solo «Dimisión de Sancho» constituye la segunda parte de *A la altura de las circunstancias*, conjunto dividido en cinco partes y publicado en 1963. Su cuarta sección la ocupa, también por completo, otro extenso poema narrativo, «Las tentaciones de Antonio». Si este santo varón y Sancho se nos ofrecen aliados, la razón estriba en que «alcanzan su máxima dimensión en la ética guilleniana gracias al reconocimiento, humilde y grandioso, de su esencia humana y terrestre»². Por su extensión y por lo que significan, ambos textos se erigen como los dos pilares centrales sobre los que don Jorge cimienta *A la altura de las circunstancias*, que en 1968 se convertirá en la tercera y última sección de *Clamor. Tiempo de historia. En Cántico. Fe de vida* se insinuaban ya algunos de los temas centrales que cobran auténtica carta de naturaleza en este conjunto, equilibrado contrapeso del anterior. La realidad social e histórica contemporánea con todas sus complejidades entra a bocajarro en *Clamor*.

No puedo detenerme en el análisis detallado de lo que significa este *Clamor* en la trayectoria poética guilleniana desde el progresivo y dilatado crecimiento de *Cántico*. Como Francisco J. Díaz de Castro, editor de la poesía completa de Jorge Guillén, ha expresado tan sintética como atinadamente, lo que me interesa subrayar es que se trata ahora de «asumir la pertinaz enseñanza de la Historia de que el mundo de los hombres está «mal hecho» por los propios hombres»³. *A la altura de las circunstancias* supone el punto de llegada de esa asunción guilleniana que viene marcada, cómo no, por el vitalismo bajo la forma de un voluntarismo moral. Muchos de los poemas de este conjunto —«Dimisión de Sancho» es un representativo ejemplo— evidencian que don Jorge posee la firme convicción de que el hombre puede encontrar alternativas éticas válidas que le permitan vivir en el marco de un tiempo histórico violento y amenazante, en el marco de una sociedad en la que rigen la alienación, la injusticia, los abusos de poder, en suma, el caos.

Sancho, con su dimisión, se convierte en el poema de Guillén en arquetipo de conducta moral. Su alternativa ética se nos ofrece como un modelo de la posible autenticidad del individuo ante una sociedad con unas coordenadas históricas precisas que tratan de imponérsele. En esto consiste coloquialmente el estar «a la altura de las circunstancias» guilleniano. Pero, además, don Jorge tiende su mano hacia Antonio Machado y como cita a esta última sección de *Clamor* nos encontramos: «*Es más difícil estar a la altura de las circunstancias que au-dessus de la mêlée*». El marco de encuadre de «Dimisión de Sancho» se perfila con mayor nitidez.

Si Guillén comienza su poema *ex abrupto* es porque le interesa situar a su protagonista justamente en el momento en que se encuentra en unas

² En «Introducción» a *Aire Nuestro. Clamor*, edición y prólogo de Francisco J. DÍAZ DE CASTRO, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1993, p. xlii-xliii.

³ *Ibidem*, p. xv.

circunstancias más desfavorables, convirtiéndolo en el sujeto paciente de la broma universal de la sinrazón humana. Cuando el poema termina, después de un desarrollo en siete partes, Sancho ha optado por la alternativa más difícil, pero éticamente la única posible. Sancho decide su dimisión y al expresarla se coloca a la altura de las circunstancias. Sin embargo, el modelo ético que fragua Guillén utilizando esa figura de ficción no se nos ofrece desde un didactismo ramplón, sino desde el perspectivismo distanciado que pasa por el filtro, primero de don Antonio Machado y, segundo, de don Miguel de Cervantes. Veamos con detalle cómo se consolida en el poema de Guillén este proceso que sigue Sancho hasta la altura de las circunstancias.

En las tres estrofas de arranque de «Dimisión de Sancho» Guillén no hace sino recrear la prosa cervantina. La narración más extensa del capítulo LIII del *Quijote*⁴, mechada además de diálogos entre Sancho y sus burladores, se acrisola ahora con una técnica casi impresionista en sólo tres estrofas repletas de imágenes instantáneas: impetuosas acciones relampagueantes se agolpan en el verso guilleniano penetradas por sensaciones acústicas fragorosas. Los diálogos cervantinos desaparecen y se reducen a un único grito que procede de la confusión: «—Señor: / ¡Es el asalto de los enemigos!». Elementos que salpican el inicio del capítulo LIII del *Quijote* y que Guillén selecciona —tomándolos prácticamente tal cual— y condensa para la re-creación de lo que le importa destacar: un ambiente brutal sintetizado en esos dos versos ya citados que no son préstamo cervantino, sino de nueva invención guilleniana: «Violencia total / Robustece su cerco». En medio de ese ambiente, como figura contrastada, un Sancho atónito que despierta de su plácido sueño y no consigue entender nada. Pero no importa porque la turbamulta lleva las riendas y decide por él: lo erigen Capitán, le ponen un pavés delante y otro detrás y lo convierten en un bulto inarticulado, rígido, al que derriban para más fácil ensañamiento. Dice Guillén:

Más gritos. Todos claman, atropellan,
Responden al ataque.
Los guiará el Señor,
Capitán de improviso,
Y ya entre dos paveses,
De pie —paralizado.
La rígida figura se derrumba.
Adversidad: el suelo.

En este proceso de selección y condensación que opera Guillén sobre la prosa cervantina algo fundamental ha cambiado. En primer lugar, el ritmo que impone Guillén es trepidante comparado con la morosidad del relato de don Miguel. La combinación métrica de heptasílabos y endecasílabos, con preminencia de los primeros en este caso, favorece la agilidad del *tempo* narrativo. Un efecto éste reforzado por la actualización instantánea que se deriva del uso de un tiempo verbal presente a lo largo de todo el texto guil-

⁴ Sigo la edición de Joaquín CASALDUERO, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Alianza, 1984, p. 359-364. En lo sucesivo todas las citas literales de la obra remitirán a esta edición.

leniano frente al pretérito perfecto simple que rige en el relato del *Quijote*. En segundo lugar, esta morosidad cervantina llevaba aparejada un sentido del humor en el tratamiento de la anécdota tanto situacional como contenido en las palabras dirigidas por Sancho a sus burladores. Un sentido del humor que a Guillén, voluntariamente, le importa mucho desterrar desde el inicio del texto.

Desde que en el *Quijote* comienza la peripecia de Sancho en su gobierno hasta que concluye en el capítulo LIII, Cervantes relativiza la crítica social y política, sin duda implícita en su texto, permitiendo que el lector pase de la risa a la sonrisa ante una situación que desde el principio se le ofrece como fruto de una burla disparatada en la que participan todos los personajes que rodean a Sancho y, por tanto, en cierto sentido, también nosotros como receptores. Sin embargo, el aplastante sentido común, que a menudo parece incluso ridículo, con que Sancho desempeña su cargo de poder, administrando justicia y dictando leyes, genera que nuestra complicidad con él vaya en aumento progresivo. De este modo Cervantes relativiza la crítica social y mediante el uso del humor y de la ironía, que nunca desaparecen en el relato de esta anécdota, nos deja libres para que juzguemos. ¿De qué lado estamos?

Don Miguel se ha situado por encima del mundo que ha creado. Provocando nuestra risa nos ha hecho cómplices de sus personajes y sus acciones. En el desenlace, ante la sabia e irreproachable dimisión de un Sancho que cae en la cuenta de la broma pesada que le han gastado, don Miguel no impone su juicio. Pero la sonrisa del lector deja paso a una mueca, no sé si de culpabilidad, por habernos visto atrapados sin remedio por el humor narrativo en las bromas de tan soeces como crueles burladores.

Guillén, al contrario, no permite ni la risa ni la sonrisa porque deshace los sutiles lazos de complicidad que Cervantes tiende entre los burladores de Sancho y el receptor del texto, conocedor desde el principio de que se trata de una broma. La manera con que Cervantes consigue ese relativismo al que he aludido no es lo que le interesa a don Jorge en su poema y, así, traduce las bromas a una situación que nos ofrece como de veras. Sólo en la parte primera de «Dimisión de Sancho» mantiene Guillén muy tenuemente las claves que nos ofrece Cervantes, pero son claves que, a mi juicio y como advertía Casaldueiro, se pueden interpretar exclusivamente si se conoce el capítulo LIII del *Quijote*, de lo contrario de desvanecen.

En la estrofa quinta encontramos una referencia a aquellos que escarnecen y humillan a Sancho como los «contumaces en burlas» y ya al final de esa primera parte se pregunta la voz que canaliza el poema: «¿Las burlas seguirán?» Rodean muchos / Al tan vejado, que se desvanece». Al deshacer el humor y la ironía del texto cervantino del que parte, al disolver las claves de una situación que va en broma destruye Guillén toda posible ambigüedad en la recepción. Desde el arranque de su poema Guillén zanja el perspectivismo cervantino y se sitúa —y nos sitúa— del lado de Sancho en la medida en que éste es un individuo que debe enfrentarse en soledad a una sociedad que ya no está gastando bromas, a una sociedad, no ya hostil, sino brutal y que va de veras.

Pero hay algo más que coopera en la destrucción del perspectivismo cer-

vantino. No todo es recreación en la primera parte de «Dimisión de Sancho». Elementos de factura netamente guilleniana se entremezclan con los que toma prestados de don Miguel: toda una serie de versos en los que, «extendiéndose en juicios condenatorios», según Javier Yagüe Bosch⁵, Guillén canaliza una sentenciosa valoración moral acerca de los compañeros escénicos de Sancho al hilo de sus acciones sobre quien se ha convertido en un «bulto irrisorio»:

Sobre el bulto irrisorio pesa, goza
 La brutal pesadumbre
 De una masa con saña sólo humana:
 Brutos pies de animales
 Que sólo pueden ser —miradlos— hombres.
 Y se encarnizan miserablemente,
 Revoltijo soez,
 En el Gobernador, tan derribado,
 Que yace entre sudores y dolores,
 Ay, sin defensa contra
 La cox profusa de la muchedumbre.

¿Muchedumbre? Son pocos —de los muchos,
 Contumaces en burlas
 Que escarnecen, humillan
 Al supuesto inferior,
 Allí caído bajo los peores.

La transmutación que opera Guillén sobre el texto cervantino es esencial. Los burladores de Sancho se convierten en el poema en «una masa con saña sólo humana» y un poco más adelante se insiste en lo mismo, reforzando el mensaje con una llamada de atención al receptor que contempla la escena sin que le quede más remedio que implicarse del todo: «Brutos pies de animales / Que sólo pueden ser —*miradlos*— hombres». A esto es a lo que se enfrenta Sancho: el individuo frente a la sociedad, frente a los hombres que le rodean; el individuo frente a «la cox profusa de la muchedumbre».

Esta valoración moral sumamente acre no rompe la agilidad del ritmo que imprime en el poema el continuo sucederse de esas acciones vejatorias que la multitud inflige a Sancho y que Guillén espiga del *Quijote*. Mientras tanto la figura contrastada de Sancho permanece en escena transfigurado en

⁵ En este extenso trabajo J. YAGÜE BOSCH analiza «Dimisión de Sancho» y otro poema del Guillén de *Cántico*, «Noche del caballero», que recrea el episodio de los batanes y adopta a Don Quijote como figura central. Así, este autor estudia las coincidencias temáticas e ideológicas entre don Jorge y Cervantes. No obstante, el objetivo de su trabajo radica en evidenciar cómo «la interpretación guilleniana de la obra maestra de Cervantes a través de estos dos poemas se ajusta, sin violencia alguna, con plena identificación, en el engranaje poético de *Aire Nuestro*, algunos de cuyos ejes temáticos configuran la estructura de los dos poemas y mantienen una estrecha relación ideológica con la realización novelística de Cervantes». Todo ello encaminado a «ratificar la esencial unidad de concepción poética en la obra de Guillén», «Dos episodios del *Quijote* en *Aire Nuestro* de Jorge Guillén», *Criticón*, 53 (1991), pp. 7-55. El propósito de mi análisis es otro: comentar desde un punto de vista filológico cómo se construye el poema de Guillén a partir de la prosa cervantina para señalar semejanzas formales e ideológicas, pero, sobre todo, diferencias de índole diversa que surgen de una manipulación consciente y muy medida por parte de Guillén en el tratamiento de una anécdota que le presta el *Quijote*.

unas magníficas y plásticas imágenes que Cervantes presta a Guillén: «Se asestan cuchilladas / A los paveses del ya no visible: / Un cuerpo de galápago / Que entre sus conchas sufre y se retrae»; «El capitán maltrecho es una barca / Varada de través sobre la arena».

Estas imágenes suponen el máximo exponente de lo que a Guillén más le importa subrayar del protagonista en ese momento: la absoluta indefensión de Sancho, burlado sin saberlo en el texto cervantino, pero bajo las nuevas coordenadas que impone don Jorge en su poema, enfrentado a una sociedad, la de su tiempo, tan violenta como real. Esa sociedad de veras representada en el texto por «multitud de golpes / Sañudos, caprichosos», por «ojos / Crueles que ya ni ven al hombre» y frente a todo esto Sancho, «Ridículo / Tal vez para los ojos», «Forma así de fantasma, mero juego». Es decir, Guillén nos pone delante para nuestra contemplación a un individuo alienado por una sociedad que ya ni ve al hombre porque lo ha convertido en mera forma de fantasma.

Tan edificante escena culmina cuando Guillén, siguiendo casi al pie de la letra a Cervantes, hace que una voz indeterminada que sobresale de la muchedumbre proclame «¡Victoria!» y al hacerlo convierte a Sancho en «Señor victorioso». Pero sin dilación, la duda, el cuestionamiento del desenlace lo impone la voz narradora adoptada por Guillén: «¿Victorioso?». Un cuestionamiento reforzado por los dos únicos endecasílabos quebrados que hay en todo el poema. Ambos delimitan los paradójicos efectos que la victoria conseguida surte en Sancho:

¿Victorioso?

De pie, ya desligado
De ataduras, rechaza el homenaje.
Y doliente, vencido,
El alma pesarosa entre aflicciones,
Entre magullamientos,
Para aliviar la sed
Pide el favor de un vaso
De vino. Se lo dan. Y bebe.

Pausa.

A Sancho, maltrecho física y moralmente tras esa victoria cuestionada por la voz narradora, sólo le quedan fuerzas para pedir por favor un vaso de vino, bebérselo y desmayarse. Se cierra de este modo la primera parte del poema. A partir de aquí Guillén analiza en el texto el proceso interior que sigue el protagonista para dimitir de su cargo de gobernador en esa ínsula de la que en ningún momento es preciso dar su nombre propio, ni explicar cómo se ha creado, ni cómo Sancho ha llegado al poder, ni con qué fortuna ha desempeñado su cargo. El análisis de este proceso culmina, como ya he avanzado, con una general reflexión ontológica acerca del ser y sus relaciones con el complejo mundo que habita.

La primera sección de «Dimisión de Sancho» es mucho más que la mera recreación de una anécdota concreta del *Quijote*: la pesada broma de la que Sancho es objeto adquiere en Guillén un sentido trascendental que entre bromas y veras ya estaba implícito en el texto cervantino. Al desterrar Jorge Guillén el humor, la ironía y la ambigüedad primigenios, crea unas coorde-

nadas nuevas para la contextualización de una anécdota que comparte con don Miguel. El resultado es la creación de un incontestable ambiente, casi bélico, de violencia político-social que gratuitamente escarnece al individuo. Está claro que don Jorge no se propone con su poema un mero juego de préstamos literarios ni un virtuosista ejercicio poético de cambios formales. ¿Cómo se sirve Guillén de Cervantes para crear esas nuevas coordenadas de contextualización? Debo detenerme aquí en algunas cuestiones que me interesa subrayar del *Quijote* para luego volver al texto guilleniano.

En su primera salida juntos Don Quijote, al uso de numerosos ejemplos propuestos en los libros de caballerías, promete a su escudero como futuro pago a sus servicios el gobierno de una isla. La dualidad entre ambos personajes se cumple aquí en el sentido que señalara Leo Spitzer: Don Quijote, «con su continua tergiversación de la realidad»; Sancho Panza, «con su escéptica semiaprobación del quijotismo»⁶. Sancho no duda de la fiabilidad de tan disparatada promesa. De lo que duda hiperbólicamente es de la posibilidad de que su mujer llegue a ser reina: «porque tengo para mí [—dice el escudero—] que, aunque lloviese Dios reinos sobre la tierra, ninguno asentaría bien sobre la cabeza de Mari Gutiérrez. Sepa, señor, que no vale dos maravedís para reina; condesa le caerá mejor, y aun Dios y ayuda»⁷.

A riesgo de un planteamiento simplificado en exceso quiero significar un proceso: en 1605 Cervantes entrega una novela ficcional, la primera parte del *Quijote*, en que su protagonista enloquece por la voraz lectura de libros de caballerías, otras ficciones. Su locura le lleva a una tergiversación de la realidad que Sancho no deja de aceptar del todo. En 1615 Cervantes ofrece la segunda parte de esa novela ficcional, presionada por la aparición del *Quijote* de Avellaneda. Con lucidez irreprochable Cesare Segre, entre tantos otros, ha puesto de relieve cómo el contexto de esta segunda parte cambia de manera radical⁸. Todos sus personajes conocen, porque se ha hecho famosa, la ficción del *Quijote*, I y en el nuevo contexto del *Quijote*, II dan como verdaderas las aventuras publicadas en 1605. A partir de este juego Cervantes crea nuevas aventuras y obliga a los personajes que rodean a Don Quijote a que sean ellos los que inventen y deformen realidades a las que ahora van a someterse el protagonista —que paradójicamente no tergiversa ya lo que percibe— y también su escudero. Un juego al que C. Segre se ha referido como de «espejos rotativos que hacen girar en torno nuestro realidad y fantasía, verdad y mentira». Burlescas realidades ficcionales como la ínsula Barataria inventada por los Duques y cuyo gobierno otorgan a Sancho.

⁶ Leo SPITZER: *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980.

⁷ *Quijote*, I, 6, ed. cit., p. 61.

⁸ Afirma C. SEGRE: «La primera parte del *Quijote* es el relato de cómo el héroe no se ha convertido en un héroe de novelas de caballerías; pero es también la historia del nacimiento de un héroe de novela: de la novela de Cervantes. El contexto de la segunda parte ha cambiado profundamente por este elemento: todos los personajes, a partir del protagonista, conocen la existencia de la primera parte de la novela. Las nuevas aventuras de don Quijote, presentadas como verdaderas, están influidas por el conocimiento, literario, de las precedentes», «Construcciones rectilíneas y construcciones en espiral en el *Quijote*», *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, Planeta, 1976.

La disparatada promesa inicial de Don Quijote a su escudero se cumple gracias a la cruel fantasía de una nobleza ociosa que vuelve el *mundo al revés*. Según Augustin Redondo este tópico acuñado por la tradición literaria constituye el marco en que se sitúa el episodio cervantino: desde el nombre propio de la ínsula, que juega con los significados de *baratar* y *trocar*⁹, pasando por la promesa de un loco que acaba cumpliéndose en el seno de una doble ficción, la más amplia invención cervantina en dos tiempos y la más restringida invención burlesca de los Duques. El resultado, un porquero se vuelve gobernador de una isla que no baña el mar. Y el mundo al revés también porque, a pesar de todas las trabas que le ponen sus burladores y a pesar de no seguir al pie de la letra los sabios consejos que le da Don Quijote antes de su separación, un porquero-gobernador que desempeña sus funciones con el aplastante sentido común de la sabiduría popular.

Es ésta, y no los consejos de su señor, que no le apercibe ante la eventualidad de una posible renuncia a su cargo, la que permite que Sancho dimita ateniéndose con honesta humildad a su natural condición. Decide marcharse de la ínsula, recoge a su rucio del establo y allí mismo razona ante sus burladores ahora atónitos: «Quédense en esta caballeriza las alas de la hormiga, que me levantaron en el aire para que me comiesen vencejos y otros pájaros, y volvámonos a andar por el suelo con pie llano; que si no le adornaren zapatos picados de cordobán, no le faltarán alpargatas de cuerda. Cada oveja con su pareja, y nadie tienda más la pierna de cuanto fuere larga la sábana; y déjenme pasar, que se me hace tarde» (p. 363).

Con su dimisión Sancho consigue restablecer, al menos para sí mismo en este momento de la novela, las coordenadas de ese mundo vuelto del revés en el que le habían situado las invenciones y burlas de unos y otros. El desenlace al que nos conduce Cervantes: «Abrazáronse todos, y él, llorando, abrazó a todos, y los dejó admirados, así de sus razones como de su determinación tan resoluta y discreta» (p. 364). En «Dimisión de Sancho» Jorge Guillén asume la perspectiva cervantina del desenlace del episodio. Resulta interesante destacar la fidelidad casi literal al texto de don Miguel en este fragmento de la sexta parte del poema:

Ya se despide. Dimisión sencilla.
— Yo desnudo nací. Desnudo salgo.
Apártense.
— ¡Oh, no ha de ser así,
Señor Gobernador!
— Estas burlas no son para dos veces.
No me toca volar hacia las nubes.
Quédense aquí las alas de la hormiga
Que me alzaron al aire
Para que me comiesen los vencejos.

⁹ A. REDONDO: «Efectivamente, *baratar* —indica Covarrubias— es trocar y *trocar* —añade— «es lo mismo que bolver, y el que trueca buelve y rebuelve las cosas como una rueda» (imagen esta asociada al *mundo al revés*)», «El *Quijote* y la tradición carnavalesca», *Anthropos*, núm. 98-99 (1989).

Volvamos a pisar
El suelo con pie llano,
Este pie en alpargata
De cuerda.
Y déjenme pasar, que se hace tarde.

La presteza con que se fue como sombra y humo el gobierno de Sancho nos la ofrece Guillén en su poema también como determinación voluntaria discreta y digna de admiración. En la sección sexta el punto de llegada de don Jorge es similar al de don Miguel. Sin embargo, y esto me parece que es de la máxima relevancia, los caminos recorridos por ambos para la contextualización de la anécdota que comparten son radicalmente inversos. Cervantes la contextualiza, tal como he intentado explicar, en ese marco del tópico temático del *mundo al revés* que surge, además, de una continuada superposición de ficciones sobre invenciones en espiral vertiginosa. Guillén asume en el arranque *ex abrupto* de su poema ese mundo cervantino y en él sitúa a Sancho y sus no muy favorables circunstancias, pero lo asume destruyendo el juego de espejos rotativos que proyectan sobre el receptor imágenes limitadas alternativamente por la realidad o la fantasía. Guillén disuelve en «Dimisión de Sancho» las claves que en el *Quijote* permiten al receptor deslindar esas imágenes alternativas, y lo hace aferrándose al simbolismo latente en la obra cervantina. ¿Cómo? Para ensayar una respuesta voy a dar un salto en el tiempo.

En 1947 se celebra el cuarto centenario del nacimiento de Miguel de Cervantes y muchos de nuestros intelectuales y poetas en el exilio son reclamados durante ese año y el que sigue para impartir charlas, conferencias, clases y seminarios por muy diversos lugares americanos sobre la figura y la obra del más clásico de los creadores españoles. Éste es el caso, entre otros, de Jorge Guillén y de su gran amigo Pedro Salinas. En 1948 éste último dicta una conferencia en Bogotá bajo el sugerente título «Lo que le debemos a don Quijote»¹⁰. En una carta fechada el 20 de julio de ese mismo año desde Wellesley, Jorge Guillén le escribe a su amigo refiriéndose precisamente a esta conferencia: «¡Hermosa pieza! Da gusto: sin filosofías de filólogo se puede entender el *Quijote*. Recuerdo sobre todo lo que dices sobre la libertad estética que ofrece el humorismo de Cervantes, irreductible a una sola tesis excluyente»¹¹. Pero Salinas dice además de lo que subraya Guillén otras cosas sobre las que creo preciso detenerme.

En primer lugar habla de la novela en abstracto como género en que «el individuo tiene que estar en constante referencia a la sociedad», como «género fatal y necesariamente social», para más adelante afirmar, ya en particular: «porque, qué es Don Quijote sino eso: el gran drama de un individuo frente a la sociedad; el gran drama de este hombre solo, con todas las gentes de todas las clases que le rodean»¹². Al hilo de las palabras de Salinas

¹⁰ Pedro SALINAS: *Ensayos completos*, vol. 3, Madrid, Taurus, 1983, pp. 51-65.

¹¹ Pedro Salinas / Jorge Guillén. *Correspondencia (1923-1951)*, edición, introducción y notas de Andrés SORIA OLMEDO, Barcelona, Tusquets, 1992, p. 450.

¹² *Op. cit.*, p. 55.

es necesario advertir que Guillén no contempla en «Dimisión de Sancho» ni el más mínimo reflejo de Don Quijote, que ya había encontrado su lugar en un poema anterior al que nos ocupa: «Noche del caballero» de *Cántico*. Toda la luz recae en *Clamor* sobre Sancho en solitario.

A este respecto debemos tener en cuenta que el episodio que se recrea representa en la novela cervantina el momento en que Don Quijote y Sancho se separan por un plazo de tiempo más largo. Sancho debe vivir en solitario su propia aventura y en solitario se tiene que enfrentar al mundo que le rodea, a un conjunto de hombres que se burlan de él. Sin duda está solo, aunque intente seguir sin conseguirlo, salvo fugazmente, los consejos de su señor, porque la mayoría de las veces no se acuerda de ellos. Este momento es el que le interesa a Guillén en su poema: Sancho-gobernador, cúspide de las gentes que le rodean, de una sociedad viciada.

En segundo lugar, y en otro orden de cosas, Salinas sostiene: «en el *Quijote* está empleado el realismo instrumentalmente, pero el *Quijote* trae a la novela el otro sentido que no puede faltar a ninguna gran novela. ¿Y qué sentido es ese? El sentido trascendente de la realidad, el sentido simbólico»¹³. Este simbolismo latente en la obra de Cervantes, al que antes ya me he referido, es el que Guillén dimensiona en la séptima y última sección de su poema y convierte a Sancho en el símbolo de la humildad al reconocer su natural condición. El final del texto dice, precisamente, así:

Conmovedor instante.

La criatura acepta:

Humilde criatura.

Maravilla rarísima

De la humildad. ¡Oh Sancho!

En esta reflexión sobre la humildad en que desemboca el poema don Jorge no necesita al caballero: Don Quijote no resulta necesario en este texto y no encontramos de su figura ni el más tenue reflejo. A través de esta humildad Sancho se reconoce a sí mismo: «Sancho es Sancho con fuerza / De perfil y destino, / Con tranquila adhesión». Como gobernador Sancho no puede hacer historia, no puede entrar en la pretendida casa grande de la Historia. El *mundo al revés* que contextualiza el episodio cervantino lo toma Guillén no ya como tópico literario ficcional, sino como referente «real» de un *mundo que está mal hecho* por los propios hombres y frente al cual es preciso que el individuo encuentre salida. Guillén desde un voluntarismo moral extraordinariamente afirmativo propone para el hombre alternativas éticas que le permitan sobreponerse a ese *mundo mal hecho*. Un ejemplo posible es Sancho. En el poema de don Jorge lo que el protagonista logra con su dimisión es recuperar su auténtica identidad y con ella, su propia historia cotidiana en libertad. A través de la humildad Sancho simboliza la alternativa ética de la libertad del individuo en su vida del día a día. Alternativa que es posible imponer como escudo defensivo ante una sociedad alienante.

¹³ *Ibidem*, p. 58.

Salinas afirma que Cervantes instrumentaliza el realismo para llegar a un simbolismo trascendente que subyace en el *Quijote*. Lo que hace Guillén es recorrer justamente el camino inverso. En «Dimisión de Sancho» instrumentaliza el simbolismo latente en el episodio cervantino para llegar a un «realismo trascendente». El procedimiento del que se sirve radica, básicamente, en establecer una relación de igualdad entre el *mundo al revés* de la tradición literaria, tal como se lo presta don Miguel, y el *mundo mal hecho* de la realidad histórica contemporánea que le toca vivir y al que don Jorge da entrada en su poema. El punto de llegada de ambos, tanto de Cervantes como de Guillén, se cifra en un vitalismo similar. El *Quijote* es una invitación a la libertad, concluía Salinas en aquella conferencia que tanto interesó a don Jorge. Y éste, cuando Sancho abandona esa ínsula sin mar, nos lo ofrece en infinita proyección: «La carretera es recta. / Sancho aguija a su Rucio, / Libres hacia... ¡Quién sabe! — Sancho amigo...»

Ahora bien, ¿cómo y en qué consiste esa libertad que por la vía de la humildad se nos propone como alternativa ética bajo esas nuevas coordenadas de contextualización del *mundo mal hecho*? ¿Qué resolución estética otorga Guillén a este problema? En la primera parte de «Dimisión de Sancho» hemos dejado al protagonista desvanecido, como ocurre en el *Quijote*: «y desmayóse del temor, del sobresalto y del trabajo. Ya les pesaba a los de la burla de habérsela hecho tan pesada; pero el haber vuelto en sí Sancho les templó la pena que les había dado su desmayo. Preguntó qué hora era; respondiéronle que ya amanecía» (p. 362). En Cervantes se pasa sin dilación del desvanecimiento al nuevo despertar de Sancho. En Guillén este nuevo despertar se recoge en la tercera parte del poema que comienza en forma de diálogo directo: «—¿Qué hora es? / — Amanece».

De este modo, en la segunda parte de su texto Guillén no sigue en ningún momento las pautas marcadas por el capítulo LIII del *Quijote*, porque le importa abrir las puertas a un nuevo ámbito que en su producción poética es recurrente: el ámbito del sueño. En él la realidad que la vigilia impone queda suspendida por un momento. En general, en la poesía guilleniana, las puertas abiertas al sueño suponen la entrada en lo inquietante e imprevisible, pero con un poder catártico que va a mediatizar la vuelta a la vigilia. El abandono al sueño permite, paradójicamente, un análisis más perspicaz de lo que queda abandonado y las consecuencias de ese análisis constituirán un nuevo punto de enfoque en el arranque del nuevo ciclo que inaugura el despertar. Un poema de *Cántico* titulado «El hondo sueño» termina precisamente: «Realidad, realidad, no me abandones / Para soñar mejor el hondo sueño»¹⁴.

La parte II de «Dimisión de Sancho» suspende el hilo narrativo del capítulo LIII del *Quijote* para evocar el posible sueño del protagonista en el lapso de tiempo que media entre su desvanecimiento y su nuevo despertar. El ambiente brutal de la vigilia que se impone en la primera parte contrasta

¹⁴ *Aire Nuestro. Cántico*, edición y prólogo de Francisco J. DÍAZ DE CASTRO, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1993, p. 278.

de forma radical con ese «gran sosiego» que califica en la segunda al sueño del protagonista. Sin embargo, se me antoja paradójico ese calificativo con que de pronto don Jorge nos sorprende. ¿«Gran sosiego» para un sueño que en el verso siguiente se identifica con «una crisis / que todo lo remueve»? ¿Es que puede haber una crisis placentera y sosegada? Sí en manos de Guillén, cuando utilizando el sueño como llave nos abre las puertas a una «profunda frescura esperanzada»; cuando Guillén, más que evocar el sueño de Sancho, analiza las implicaciones y consecuencias que para el protagonista va a tener la suspensión de la violenta vigilia instaurada por quienes «sólo pueden ser —mirarlos— hombres».

En la segunda parte del poema estos hombres abandonan la escena; Sancho, «el durmiente», «parece que se ignora». Todo queda confiado a una «suprema potestad». ¿Cuál? La otra cara de la moneda del mundo mal hecho por los hombres, esto es, el *mundo bien hecho* que ofrece de manera incontestable la naturaleza, la armonía del cosmos que como «una máxima red / apresa criaturas» para situarlas en su orden auténtico y eterno. Entre estas criaturas, Sancho, «el cuerpo inerme del dormido existe». El final del análisis del sueño de Sancho desde el esperanzador vitalismo guilleniano no puede ser más característico: «Todo está en firmamento». Ésta es la consecuencia del sueño del protagonista tal como la interpreta don Jorge: ante el caos social se impone la armonía del cosmos —«suprema potestad»— que todo lo recoge, incluido en este todo el individuo. El poder catártico del resultado de este sueño se condensa en los tres versos finales de la segunda parte del poema: «Aquel hombre, perdido, / Duerme, duerme se encuentra: / Ya es él», es decir, el correlato objetivo del anterior «Todo está en firmamento».

Con el despertar de Sancho se restituye la vigilia, un nuevo ciclo que inaugura el amanecer y la tercera parte del poema. La vigilia impone nuevamente la realidad, pero mediatizada por la catarsis ocurrida en el ámbito del sueño. La recuperación de la auténtica identidad del individuo en medio de la armonía del firmamento, que a Sancho todavía inconsciente le ha acaecido en su desvanecimiento, se va a convertir en la trinchera del protagonista:

Amanece en silencio.
El hombre
Se descubre a sí mismo
Espacio
Mientras, una vez más,
El sol consigue mundo.
Y Sancho se levanta y calla, calla.

En esta tercera sección del texto Guillén hace que corran parejos el momento inaugural que para la realidad supone un nuevo amanecer —«El sol consigue mundo», dice— y el momento inaugural que en lo que concierne a su persona supone el despertar de Sancho: «El hombre / Se descubre a sí mismo / Espacio». El silencio del amanecer y el del protagonista es el mismo: un silencio acordado. Guillén regresa al capítulo LIII del *Quijote* ateniéndose a las líneas maestras que traza Cervantes, pero en manos de don Jorge adquieren un desarrollo más amplio. Cervantes señala que amanece «todo sepultado en silencio» y que Sancho «calló sin decir otra cosa» y Guillén nos dibuja un amanecer silencioso contemplado desde la ventana por

un Sancho que *calla y calla*:

Y Sancho, dolorido,
Mira hacia la ventana
Donde una claridad apunta apenas.
Los grises
Son vagamente azules
Tras aquel enrejado,
Por aire sin rumores.

Amanece en silencio.

Asimismo, Cervantes señala la expectación con que observan a Sancho sus burladores: «todos le miraban y esperaban en qué había de parar la priesa con que se vestía» (p. 362). Guillén respeta la expectación de los hombres que rodean a Sancho en su poema, pero introduce alguna variación de importancia. La humorística prisa cervantina con que Sancho se viste para escapar de semejante tinglado la transforma don Jorge en la calma de un hombre que acaba de entender algo esencial y que todavía necesita familiarizarse con lo recién aprendido. Sancho está creando para sí mismo un nuevo ser que le permita disolver aquella «forma de fantasma» en que le habían convertido. Sancho está creando un nuevo ser con que poder habitar de nuevo el mundo. Esta actitud no sólo provoca expectación en las gentes que lo rodean, como sucede en el *Quijote*, sino también respeto hacia lo que comienza a perfilarse en el texto guilleniano como una actitud moral alternativa:

Tal porte silencioso
Mueve a respeto, límites dibuja.
Expectación. Los burladores, mudos,
Dejan obrar a quien se impone, lento,
Solo, desde su espíritu.

En la cuarta sección de «Dimisión de Sancho» Jorge Guillén opera con el capítulo LIII del *Quijote* del mismo modo que ha quedado señalado para la tercera parte. Es decir, sigue las líneas maestras dibujadas por Cervantes, otorgándolas un mayor desarrollo que le interesa para el diseño estructural de su poema y provoca, además, un trasvase de voces que enseguida explicaré. Como elemento común cabe mencionar el lugar al que Sancho se dirige en ambos textos: «se fue a la caballeriza, siguiéndole todos los que allí se halaban» (p. 362), dice Cervantes. Por su parte, don Jorge sitúa al protagonista: «Seguido por los otros, / Con embarazo ahora observadores, / Y entre unos vahos de caballeriza / Se para».

Otro elemento común lo constituye el encuentro del protagonista con alguien de importancia decisiva. En el *Quijote*: «y llegándose al rucio, le abrazó y le dio un beso de paz en la frente». Estas palabras y las citadas hace un instante en el capítulo LIII son inmediatas. Van unidas en el hilo narrativo por la conjunción y. En el poema, entre la llegada a la caballeriza y lo que es propiamente el encuentro, don Jorge se demora a lo largo de cinco versos en los que subraya la expectación de los que observan al protagonista y, por vez primera en el texto, se nos presenta a un Sancho seguro por fin de lo que está haciendo:

Todos esperan, circunspectos. Sancho,
Seguro,

Se dirige, por fin,
A quien sabe más cerca
De su amor, su destino.

¡Rucio fiel! Con ternura
Le da un beso de paz en el testuz.

¿Qué supone este encuentro de Sancho y su rucio fiel en el poema de Guillén? Don Jorge es explícito: ese rucio a quien Sancho ama se identifica, y no es poca cosa, con «su destino». Es a ese rucio a quien Sancho «da un beso de paz» y al hacerlo asume su auténtico y natural destino. Sancho será a partir de este momento quien lleve las riendas de lo que desea ser en medio del mundo mal hecho.

Estamos en la cuarta sección de un poema dividido en siete o, lo que es lo mismo, en su parte central. Una parte central que actúa como bisagra, porque, por un lado, su arranque se consolida como una especie de balance de lo que han sido las circunstancias hasta ese punto y, por otro lado, su desarrollo supone la incoación de un proceso ascendente que llevará a Sancho a situarse a la altura de esas circunstancias desde el momento mismo en que se convierte en el artífice de su propio destino.

Hasta este momento en el poema a Sancho le han ocurrido ya muchas cosas: la vejación de la que ha sido objeto le ha llevado a un desvanecimiento, ha entrado en el ámbito del sueño y, aún dormido, se ha encontrado a sí mismo, ha despertado al amanecer y del mismo modo que el sol ha conseguido mundo, Sancho-hombre se ha descubierto. Sancho es Sancho y puede empezar a obrar en consecuencia, no ya como gobernador. La pregunta de Guillén es fundamental: «Quien fue gobernador —¿qué será ahora?—».

En el balance interpretativo que de las circunstancias de Sancho nos propone Guillén es interesante subrayar la presencia de un *aún* que modifica a «el sepultado en su silencio». Esta construcción nominal nos remite a Sancho todavía bajo los efectos de haber estado envuelto en una debacle. Pero inmediatamente esos efectos nos los da la voz narradora del poema como algo pasado: «¿Hubo como una muerte?» Y sin dilación alguna la misma voz abre de golpe la puerta a un futuro esperanzador, aunque la duda lo cuestione: «¿Habrá resurrección / A esta luz albeada?» Cerrando la estrofa la pregunta se sanciona y adquiere respuesta en una preciosa imagen germinal: «El alba es manantial».

Debo decir que en el *Quijote* es el propio Sancho el encargado de hacer balance y analizar sus circunstancias. Aquí entra en juego ese trasvase de voces al que me refería antes. En el *Quijote* es Sancho quien en un diálogo introducido en estilo directo les dice a sus más estrechos colaboradores y burladores, al mayordomo, al secretario, al maestresala y a Pedro Recio, el doctor: «dejadme que vaya a buscar la vida pasada, para que me resucite de esta muerte presente» (p. 362). Nos encontramos con un Sancho que ha tomado ya las riendas de su propia situación, que está comenzando a poner en orden ese *mundo al revés* en el que sin quererlo él le han situado las burlas y ficciones de los otros.

En el poema de Guillén no es así del todo desde el mismo momento en que es la voz narradora, y no la de Sancho, la encargada del balance. Para que Sancho tome las riendas don Jorge le hará descender todavía a las sór-

didass caballerizas, hará que Sancho se vea envuelto por pestilentes vahos y justo entonces se produce el momento de inflexión. Es decir, el máximo descendimiento del protagonista marca el inicio de su proceso de ascensión a la altura de las circunstancias. El encuentro con su rucio es el primer eslabón de ese proceso. A partir de ahora Sancho se convierte en el artífice de su destino.

El análisis de lo que este encuentro supone para Sancho nos lo ofrece Guillén en la quinta parte de «Dimisión de Sancho». En primer lugar, se describe sintéticamente la relación en el tiempo entre amo y asno:

El asno, compañero —¿por qué no?—
De afanes y labores,
De muchas horas largas conllevadas
En una compañía siempre mutua

Estos versos no hacen sino recoger parte de las palabras que en el *Quijote* le dirige Sancho a su rucio: «— Venid vos acá, compañero mío, y amigo mío, y conllevador de mis trabajos y miserias: cuando yo me avenía con vos, y no tenía otros pensamientos que los que me daban los cuidados de remendar vuestros aparejos y de sustentar vuestro corpezuelo, dichosas eran mis horas, mis días y mis años» (p. 362). Lo que a Guillén le importa destacar de esa relación son los cimientos sobre los que reposa: una larga existencia en compañía compartiendo los trabajos y los días. El asno se convierte en arquetipo de la fidelidad: «Allí aguardaba, fiel, / Pronto siempre al servicio / Con mansedumbre seria».

Esa fidelidad, esa mansedumbre seria con que califica Guillén al rucio contrasta sin duda alguna con la brutalidad y la violencia del inicio del poema provocadas por una «masa con saña sólo humana: Brutos pies de animales». El encuentro con su asno tiene sobre Sancho efectos inmediatos: «El amo siente ya aliviada el alma». La razón estriba en que el rucio le permite a quien fuera gobernador comenzar a poner orden en el *mundo mal hecho* por los hombres de su entorno. No un orden social o político, sino un orden individual que nace en su propio ser y en su ser revierte. El asno restituye a Sancho a su vida cotidiana, le abre el acceso al día a día de su historia natural y auténtica:

A un vivir compartido,
A su propia existencia
De Sancho verdadero.
En los ojos del Rucio resplandece
La diaria verdad.

A esta diaria verdad que el asno le entrega en el resplandor de sus ojos es a la que se aferra Sancho para salvarse del naufragio de un tormentoso mundo social. Diaria verdad o fidelidad al propio destino del individuo: esto es lo que significa el encuentro del protagonista con su rucio fiel. A Sancho se le han abierto de esta forma las puertas hacia la libertad: «Con él conversa como si ya a solas / De común libertad los dos gozasen».

Si volvemos la mirada hacia el capítulo LIII del *Quijote*, veremos cómo es Sancho quien de forma directa, sin mediación de la voz narradora, solicita con ímpetu regresar a su antigua vida cotidiana: «—Abrid camino, señores

míos, y dejadme volver a mi antigua libertad; dejadme que vaya a buscar la vida pasada». Sancho se acrisola así en la prosa cervantina como un modelo de alternativa individual posible. Un modelo de vida en libertad que surge de la renuncia al ideal, no otra cosa significa el gobierno de la ínsula Barataria para Sancho en la obra de Cervantes. A Sancho le desencanta el ideal y con ilusión renovada decide regresar a la realidad de su *aurea mediocritas*; en el poema de Guillén, sin vuelta atrás. Su experiencia político-social en el marco del mundo al revés o del mundo mal hecho hace que renuncie a las ilusiones vanas e intente imponer unas coordenadas distintas: la dimisión de Sancho es el camino hacia la libertad recién aprendida por quien sabe que sólo puede entenderse consigo mismo y con su destino en el mundo recuperado de la naturaleza armónica, un mundo que está bien hecho.

La alternativa ética de vida en libertad cotidiana, que Sancho representa como modelo, es la dimensión del personaje cervantino que a Jorge Guillén le importa en su poema. Desde esta opción individual al poeta vallisoletano no le cuesta ya trabajo tender los puentes hacia una reflexión que atañe al hombre en general. Los dos versos finales de la quinta sección de «Dimisión de Sancho» adquieren un tono sentencioso relativizado por el distanciamiento que supone adoptar la perspectiva cervantina: «A los hombres alegra/ Poner los pies en su real camino».

La recuperación por parte de Sancho de este real camino, la revalorización de la realidad cotidiana y natural tras el desencanto del ideal que ha supuesto el constatar en sus propias carnes que el mundo está mal hecho por los hombres, se lleva a efecto en la sexta sección del poema. Los versos iniciales son significativos: «Imágenes, recuerdos del pasado / Con fuerza de futuro, / Vuelven a la memoria conmovida». Exactamente, Sancho encuentra una solución futura para su situación presente al rememorar su vida pasada.

Guillén nos ofrece fulminantes imágenes actualizadas por el recuerdo mediante un procedimiento acumulativo que básicamente Cervantes le sirve en bandeja: «Cavar, arar, podar, ensarmentar, / Viñedos, una hoz, / La sombra de la encina en el verano, / Zamarra en el invierno...» Es decir, vida cotidiana al ritmo armónico universal que marca el ciclo de las estaciones, y laboriosas actividades en un mundo recuperado que no se presenta indomeñable: el mundo de la naturaleza.

Como conclusión, una nueva sentencia incontestable que, en acto, atañe a Sancho, pero en potencia puede proyectarse sobre cualquier otro individuo: «Un hombre es esa urdimbre de menudas / Costumbres / Y cosas que se palpan / Entre impulsos ajenos / Entonces al embuste». La humilde aceptación por parte de cada hombre de su propio entramado de menudas costumbres se convierte en la única alternativa ética posible, en el único escudo con que defenderse del embate de los impulsos ajenos, del embuste que le imponen y en el que le convierten los otros. Esa humilde aceptación de la vida cotidiana supone el pasaporte hacia la libertad. Así, el héroe del poema de don Jorge es un campesino antiheroico.

Sancho renuncia a lo que no le pertenece, Sancho dimite del mundo mal hecho porque adquiere conciencia, en medio de ese mundo, de que su perspectiva es irreal. A las imágenes del pasado que con fuerza de futuro recu-

pera el protagonista, Guillén enfrenta las imágenes del presente que Sancho quiere dejar atrás de una vez por todas: «Ínsula sin un mar, / Gobierno, leyes, vara de sapiencia». El juicio de don Jorge, que en todo momento está del lado de Sancho y en contra de los que le rodean, sintetiza lo que esa irreal vida presente significa: «Vanidad en vacío». La magnífica imagen en que este juicio valorativo se resuelve textualmente la toma prestada Guillén, con mínimas variaciones, de Cervantes: «Torres de una ambición que se nos hunde». El mundo de los hombres, mal hecho por la soberbia de esos mismos hombres, en que Sancho se había visto envuelto inocentemente, se desploma en el texto de don Jorge con esas torres. El escenario-marco que desde el inicio contextualiza el poema guilleniano ha sido derrumbado por la alternativa voluntarista y clarividente de un solo hombre: «Ya se despide. Dimisión sencilla».

A diferencia de lo que sucede en el *Quijote*, en el poema de Guillén Sancho ha permanecido en silencio hasta este punto. Ha sido una voz narradora la que poco a poco ha dado cuenta de las circunstancias que rodean al protagonista y cómo éste se sobrepone interiormente ante la expectación de los otros. Paralelamente esa misma voz ha sido la encargada de realizar una valoración moral. Llegada la hora de formular la dimisión, el narrador cede su voz a quien desde el principio ha ostentado el protagonismo, como si no quisiera interferir en el momento sublime en que Sancho alcanza su mayor grandeza. Al formular su dimisión Sancho es Sancho definitivamente. Quizás para reforzar lo que esto significa Guillén hace que Sancho se exprese, como he señalado antes, prácticamente en los mismos términos que en el *Quijote*. El Sancho de don Miguel es ahora el mismo que el de don Jorge.

Ante la admiración respetuosa de aquellos vencejos que intentaron devorar a la hormiga, Sancho renuncia a un mundo hostil y vano, vuelve a poner los pies de esparto en el suelo y solicita lo único que necesita para el camino hacia la libertad: «— Un poco de cebada para el Rucio. / Medio pan, medio queso para mí. / Adiós, adiós, señores». Como dice Guillén en la última parte de su poema: «Sancho ha tocado tierra, / Tan evidente y simple. Sancho es Sancho».

Es en esta séptima parte precisamente donde con absoluta nitidez se levantan los pilares de un nuevo marco contextualizador del poema. El mundo al revés de la ficción literaria cervantina que Guillén convierte, disueltas las claves ficcionales, en referente del mundo mal hecho por los hombres se enfrenta ahora a la propuesta del vitalismo guilleniano, claro está, a través de la alternativa moral que Sancho configura como modelo. El simbolismo latente en el *Quijote* le sirve a don Jorge para proponernos un realismo trascendental: es posible alcanzar la plenitud del ser en medio de una violenta realidad social como la contemporánea. Esto es lo que ejemplifica Sancho:

Realidad entrañada,
De veras plenitud bien asumida.
El ser se abraza al ser, su ser, el único
Factible:
Salud y salvación. No habrá más gloria.
— Heme aquí. Sancho soy.

Ese «heme aquí. Sancho soy» puede decirlo Sancho, pero se nos ofrece

como una alternativa válida al alcance de cualquiera, siempre y cuando se asuma humildemente cuáles son los auténticos límites que nos ciñen. Desde luego, éstos no vienen dados en el poema de Guillén por la artificiosidad de un mundo social en desorden, sino por la naturalidad armónica de la Creación, con mayúscula.

Cervantes suspende el relato de la anécdota cuando Sancho se despide, cuando todos le abrazan, «y él, llorando, abrazó a todos, y los dejó admirados». Es decir, el mismo punto en que se cierra la parte sexta del poema de don Jorge. Pero el poema no se clausura, aún queda una parte más. Con «Dimisión de Sancho», entre otros poemas, recupera Jorge Guillén una visión de la realidad prístina y elemental, que ya estaba en *Cántico*, pero que en *Clamor* sale revalorizada tras su confrontación con la visión histórica y social del mundo y del individuo en general. El tratamiento de la experiencia particular de Sancho, enfocada desde el perspectivismo mediático que impone el *Quijote*, permite a Guillén en la última parte de su poema esa reflexión general de orden moral que se cimenta en el fortalecimiento de los valores naturales, único sistema posible de principios auténticos. Para Guillén el individuo no es sino un pequeño eslabón más que se integra en un gran orden cósmico, pero aclara:

No armonía arcangélica,
No hermosura celeste.
Menos y más: ajuste verdadero,
Partícipe del mundo,
Partícula de veras insertada.
Mirando el horizonte
La vista es siempre centro
De círculo,
Y gracias a sus límites
Sancho es Sancho con fuerza
De perfil y destino,
Con tranquila adhesión.

Es decir, la propuesta del vitalismo guilleniano nada tiene que ver con las promesas cifradas en el más allá de las religiones trascendentalistas. Se trata de una propuesta ofrecida como alternativa ética para que la plenitud del individuo se logre en el más acá. Libertad del hombre o plenitud del ser cuya clave radica en la tranquila aceptación de nuestras limitaciones: tan sólo somos una partícula dentro del orden natural que impone el cosmos. Éste es nuestro «ajuste verdadero». Sancho renuncia con su dimisión al caótico desorden de un mundo social de artificio —«vanidad en vacío»— y reingresa en el armónico orden del mundo natural que, como decía Guillén en *Cántico*, «está bien hecho». A este mundo bien hecho nos remite el déctico *allí* con que comienza esta estrofa:

Allí, desde ese punto
Que le es propio en su patria, su universo,
Frente al perenne fondo
Que también para Sancho se articula
Como una Creación.

Éste es el nuevo marco de contextualización que se nos ofrece al final de

«Dimisión de Sancho»: el eterno ámbito de la Creación en que el individuo se inserta como una pieza más de su mecanismo. En una declaración de intenciones el propio Guillén le explica a Couffon en qué consiste la propuesta estética planteada en *A la altura de las circunstancias*: «Nosotros no somos más que una tentativa hacia una plenitud propiamente humana. No se propone aquí ninguna otra trascendencia. El horizonte de esta poesía antes y ahora es un modesto horizonte siempre terrestre y siempre humano». Sancho, tal como lo acoge don Jorge procedente del *Quijote*, ¿no es el mejor modelo que la literatura ofrece como personaje capaz de conseguir una plenitud propiamente humana?

A Guillén parece interesarle en este poema proponer una alternativa concreta que salve al hombre de su confrontación con la realidad social. Sancho se le ofrece como la figura idónea desde el momento que la ficción cervantina lo sitúa contextualizado en el tópico literario del *mundo al revés*. Don Jorge dialoga con don Miguel y, partiendo de la anécdota concreta sucedida a Sancho, ensaya una reflexión genérica sobre el ser y su relación con el mundo que le ha tocado habitar, con el mundo de la sinrazón humana. «Dimisión de Sancho» constituye la respuesta que Guillén da a Cervantes: un gran poema de respuesta ante uno tan sólo de los muchos interrogantes planteados por una indiscutible obra maestra que si lo es, según Pedro Salinas en la conferencia a la que he venido refiriéndome, obedece a su capacidad de «suscitar raudales nuevos de vida»¹⁵. El poema de Guillén es tan sólo un ejemplo probado de la fecundidad del magisterio de don Miguel de Cervantes.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 52.

UNA NOVELA QUIJOTESCA DE LA LITERATURA BRASILEÑA: *QUINCAS BORBA*, DE MACHADO DE ASSIS

M^a de la Concepción Piñero Valverde
Universidad de São Paulo

No ha sido olvidada por la crítica la presencia del autor del *Quijote* en la obra del mayor de los novelistas brasileños, Machado de Assis (1839-1908). Lector atento de los grandes maestros de la literatura occidental, Machado de Assis no podía dejar de ser apreciador de Cervantes. En Cervantes, como en algunos otros escritores, especialmente ingleses, el novelista brasileño encontró las fuentes del humorismo que caracteriza muchas de sus mejores páginas. Entre las referencias de Machado de Assis al autor del *Quijote* hay una que lo sitúa, precisamente, entre los maestros de la risa filosófica. Son éstas sus palabras:

Aqui é que eu quisera ter dado a este livro o método de tantos outros — velhos todos —, em que a matéria do capítulo era posta no sumário [...]. Das línguas estranhas, sem querer subir a Cervantes nem a Rabelais, bastavam-me Fielding e Smollet [...].¹

Estas palabras se encuentran justamente en la novela ahora tratada, *Quincas Borba*. Si la crítica, como se ha dicho, reconoce de manera general la presencia cervantina en la obra de Machado de Assis, en *Quincas Borba* se podrán encontrar, quizás, las huellas más evidentes de esa presencia, y, particularmente, de una presencia quijotesca. No hay que buscar, sin embargo, en el *Quijote* de Machado de Assis el personaje de contornos nítidos, familiar al especialista, al cervantista. Su *Quijote* es el del lector que conserva en la memoria los rasgos fundamentales de un mito. El *Quijote* de Machado de Assis es la imagen de líneas esenciales, es la figura que en una crónica el escritor brasileño evocaría como «*ridícula nos atos, embora sublime nas intenções*»². Y por esto mismo modelo de creación artística profundamente humana.

Mas, para detenernos solamente en el examen de *Quincas Borba*, será oportuno notar una circunstancia que desde la concepción general de esta

¹ *Quincas Borba*, cap. CXII, p. 738 (Machado de Assis, *Obras Completas*, vol. I). En el presente estudio se citan la novela *Quincas Borba* (QB) y las demás obras de Machado de Assis según la siguiente edición: Machado de Assis, *Obras Completas* (OC), Río de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, volúmenes I, II, III.

² «Aquiles, Enéias, Dom Quixote, Rocambole», OC, III, p. 358.

novela parece aproximarla a la obra de Cervantes. Me refiero a la sátira de algunas modas librescas, sátira que en Cervantes alcanza las novelas de caballería, y en Machado de Assis los manuales de adoctrinamiento positivista.

Efectivamente, las ideas del Positivismo de Auguste Comte se extendieron rápidamente entre la intelectualidad brasileña de finales del siglo XIX. La misma oposición a la vieja monarquía y, en 1889, la proclamación de una república de propósitos «positivos» habían sido inspiradas por las ideas de Comte. Al positivismo republicano se debió también la tentativa de introducción de una nueva creencia, la «religión de la Humanidad». En ella se inspiró Machado de Assis para dar el nombre de *Humanitismo* al sistema de ideas del protagonista de *Quincas Borba*.

Publicada en 1891, pero ambientada alrededor de 1870, con alusiones a la guerra franco-prusiana, esta novela retrata, pues, un período de fervor doctrinario. Libros y panfletos positivistas circulaban entonces por las escuelas, por los cuarteles, por los salones de la élite brasileña. Y en este celo, que así intentaba perpetuar ideas ya entonces decadentes en Europa, es donde Machado de Assis encuentra la ocasión propicia para una nueva creación literaria. Una novela donde, una vez más, se manifestaría, transformada en humorismo, su visión profundamente escéptica, pero llena de compasión por el ser humano. No es de admirar, por tanto, que al crear *Quincas Borba* el escritor recordara más que nunca a Cervantes. Al Cervantes que en el *Quijote* había sabido reírse de la moda de las novelas de caballería, y, al mismo tiempo, había sabido conmovernos con las desdichas del gran caballero errante.

Pero, más allá de la intención satírica, análoga a la de Cervantes, es necesario notar aún que en *Quincas Borba*, como en el *Quijote*, lucidez y locura ocupan lugar central. Bastaría esto para causar la impresión de que la novela de Machado de Assis es un libro que, dentro de la producción del autor brasileño, revela más que otras sus raíces cervantinas. Esta impresión se consolida si, pasando a una lectura del texto, observamos que el proceso de enloquecimiento de sus protagonistas se manifiesta singularmente quijotesco. Tales protagonistas son el filósofo Quincas Borba y su fiel compañero Rubião.

Cuando joven, Quincas Borba se había enamorado en vano de una hermana de Rubião, pronto fallecida. Aun así, los casi cuñados continuaron viéndose en la pequeña ciudad donde vivían, Barbacena. Más tarde, Quincas Borba se muda a Río de Janeiro. Sus peripecias en la metrópoli brasileña — la mendicidad, la herencia que al final lo había dejado rico, su nuevo sistema filosófico, que denominó *Humanitismo* — las cuenta Machado de Assis en una novela anterior³. Los acontecimientos del libro ahora presentado se inician cuando el filósofo, gravemente enfermo, torna a Barbacena, donde vuelve a encontrar a Rubião, que allí seguía una existencia gris. Rubião, hombre rudo y simple, pero de corazón sensible, se compadece de Quincas

³ Cfr. los capítulos finales de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, especialmente los capítulos LIX, XCI, CIX, CXVII y CLIX (OC, I)

Borba y pasa a servirlo en todo, principalmente como solícito enfermero. Los antiguos vecinos se hacían así amigos inseparables.

El mal que debilitaba a Quincas Borba reforzaba en sus ideas el «*grãozinho de sandice*» que siempre había estado arraigado en ellas⁴. Rubião, en su simplicidad, veía al amigo como un enfermo de cuerpo, pero no de espíritu. Se limitaba a juzgarlo «*homem esquisito*»⁵, lleno de ideas filosóficas, que le causaban una mezcla de asombro e incredulidad. Una referencia casual que se atrevió a hacer a esas ideas, a esas «*filosofias*» — como las llamaba⁶ — llevó al final al enfermo a invitarlo a iniciarse en su sistema. Rubião se vuelve a partir de entonces confidente de los ideales del amigo, y, aunque no los entendía, será el único seguidor de los preceptos del *Humanitismo*.

Ya en estas páginas iniciales de *Quincas Borba* despunta, como se ve, el loco que asume con fervor su misión y que busca un compañero para auxiliarlo en la empresa visionaria. Quincas Borba se muestra enteramente compenetrado del propósito de cumplir con coherencia las obligaciones del creador de una nueva filosofía. Esta filosofía, el *Humanitismo*, sería, según el fundador, «*o remate das cousas*», revelación que lo consagraría como «*o maior homem do mundo*»⁷. Y ningún filósofo sería digno de ese nombre si no asociara a sí la figura de un discípulo y continuador. El escogido es el segundo protagonista de la novela, el buen Rubião.

Más intenso que el de Sancho, el aprendizaje de Rubião se concentra en un único viaje. Un viaje que no recorre caminos sino tiempos, los últimos tiempos de la vida de Quincas Borba. Durante esos breves momentos el discípulo se iniciará en ideales no menos nobles que los de Don Quijote. Si la caballería procuraba igualar débiles y fuertes, haciendo prevalecer siempre la justicia, el *Humanitismo* igualaba débiles y fuertes, haciendo que *Humanitas* prevaleciese siempre. Este es el concepto clave en el que el filósofo inicia al amigo Rubião.

Efectivamente, según Quincas Borba, en todos los seres hay que ver la omnipresencia de una forma superior de vida, a la que llama *Humanitas*. En todas las cosas, dice él, *Humanitas* es «*substância recôndita e idêntica, um princípio único, universal, eterno, comum, indivisível e indestrutível*»⁸. *Humanitas* es siempre la misma, tanto en Quincas Borba como en su fiel perrillo, a quien, por eso mismo, el filósofo le había dado su propio nombre. El perro Quincas Borba parecía acompañar atento las lecciones del Quincas Borba humano. Y el filósofo lleva al amigo Rubião a ver con otros ojos al perro, manifestación de *Humanitas*. En plena exposición de sus ideas, dice el maestro a su discípulo: «*Olha, vês como o meu bom Quincas Borba está olhando para mim? Não é ele, é Humanitas...*»⁹.

Quincas Borba sabe que la muerte inminente sólo le alcanzará en apariencia. Su profunda sustancia es *Humanitas*, que continuará existiendo.

⁴ QB, cap. IV, p. 644.

⁵ QB, cap. IV, p. 645.

⁶ QB, cap. V, p. 646.

⁷ QB, cap. VI, p. 648.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

Existirá en el perro su homónimo, existirá en el amigo Rubião. Éstos, por la fuerza de *Humanitas*, serán otros Quincas Borba. Así también, en el pasado, por la fuerza del ideal, Don Quijote hacía revivir en sí a los caballeros antecesores suyos, y, después de muerto, revivía para siempre en las páginas de Cervantes. A esta última observación nos conduce el mismo Quincas Borba. Junto a sí, él contempla a aquéllos en quienes continuará existiendo: el amigo Rubião, un animal — el pobre perrillo —, y, además de ellos, un libro. Un libro que guarda junto a su lecho de enfermo y que señala al discípulo con estas palabras:

Vês este livro? É *D. Quixote*. Se eu destruir meu exemplar, não elimino a obra que continua eterna nos exemplares subsistentes e nas edições posteriores. Eterna e bela, belamente eterna, como este mundo divino e supradivino¹⁰.

Si Quincas Borba juzga encontrar en el amigo y en el perro los continuadores que prolongarán durante algunos años su existencia, en el *Quijote* encuentra lo que más le aproxima a la inmortalidad de *Humanitas*.

Y es precisamente este punto, el de la supervivencia por medio del libro, lo que parece desvelar la raíz común del proceso de enloquecimiento de Quincas Borba y del Quijote. Este proceso comienza en ambos por la ruptura de barreras entre el libro y la vida. Al inicio de la locura descrita por Cervantes, como en la que describe Machado de Assis, está la pérdida de la distinción entre los hechos escritos y los hechos vividos. Quincas Borba no hace diferencia entre un tratado de filosofía y la vida en Barbacena. Y bajo su influencia también Rubião empieza a identificar lo uno y lo otro. Es lo que se nota con claridad en el diálogo entre Rubião y el médico, al que había llamado para atender a Quincas Borba. La escena es ésta:

Um dia, o nosso Rubião, acompanhando o médico até a porta da rua, perguntou-lhe qual era o verdadeiro estado do amigo. Ouviu que estava perdido, completamente perdido; mas, que o fosse animando. Para que tornar-lhe a morte mais aflitiva pela certeza?...

—Lá isso, não, atalhou Rubião; para ele, morrer é negócio fácil. Nunca leu um livro que ele escreveu, há anos, não sei que negócio de filosofia...

—Não; mas filosofia é uma cousa, e morrer de verdade é outra; adeus¹¹.

Rubião ya no distingue el libro y la vida del maestro. Menos aún hace esa distinción Quincas Borba, siempre más compenetrado con la obligación de vivir hasta el fin según los ideales que había expuesto en su libro. He aquí por qué el filósofo, cercana ya su muerte, le habla así a su discípulo:

Não há morte. O encontro de duas expansões, ou a expansão de duas formas, pode determinar a supressão de uma delas; mas, rigorosamente não há morte, há vida, porque a supressão de uma é a condição da sobrevivência da outra, e a destruição não atinge o princípio universal e comum¹².

Así como D. Quijote encarna los libros de caballería, Quincas Borba encarna también su tratado sobre el *Humanitismo*. Más aún: D. Quijote, a

¹⁰ QB, cap. VI. P. 649.

¹¹ QB, cap. IV, p. 645.

¹² QB, cap. VI, p. 648.

cierta altura, tiene conciencia de que su nombre estará para siempre unido a los libros y de que él mismo se transforma en personaje de libros. Es lo que también sabe Quincas Borba al decir: «Viverei perpetuamente no meu grande livro»¹³. Esta obsesión es tal que él, poco antes de morir, destruye lo que había escrito para intentar exponerlo de forma más perfecta¹⁴. No vivió lo bastante para llevarlo a cabo, pero descubrió que otros libros suyos ya le aseguraban la inmortalidad. Pues en vísperas de morir, Quincas Borba se da cuenta de que él era nada menos que uno de los mayores pensadores y uno de los más prolíficos escritores del Occidente. Es lo que relata en una carta secreta a Rubião con las palabras siguientes:

Quem sou eu, Rubião? [...] Sou Santo Agostinho; descobri isto anteontem. [...] Tudo coincide nas nossas vidas. O santo e eu passamos uma parte do tempo nos deleites e na heresia, porque eu considero heresia tudo o que não é a minha doutrina de Humanitas¹⁵.

En la larga carta al amigo, Quincas Borba procura demostrar la verdad de su descubrimiento por medio de las *Confesiones* agustinianas. Las *Confesiones*, el *Quijote*: el filósofo estaría siempre entre libros, y así lo imaginaba su amigo Rubião. Recordando al maestro después de muerto, pensaba el discípulo: «*E livros? devia ter muitos livros, citava muitos deles*»¹⁶. Será, pues, el encuentro con la palabra impresa lo que hará reventar en Quincas Borba el «*grãozinho de sandice*» que lo acompañará hasta la muerte. Su locura, sin embargo, queda escondida a los ojos de casi todos sus contemporáneos. Tanto es así que el periódico de Río de Janeiro que estampa la esquela mortuoria de Quincas Borba lo describe como «*homem de muito saber*» que había soportado la enfermedad «*com singular filosofia*»¹⁷. Si toda la aldea reconoce que Alonso Quijano había recobrado la razón poco antes de morir, toda la sociedad otorga a Quincas Borba, en el momento de su muerte, un certificado de lucidez. Y si Alonso Quijano muere, D. Quijote pervive en aquel Sancho que invita al agonizante a retomar la vida de aventuras. Y en Rubião pervivirá Quincas Borba: en él se repetirá el proceso inexorable de enloquecimiento, iniciado asimismo por la pérdida de la distinción entre la palabra escrita y la vida.

De hecho, heredero de la riqueza y de la doctrina de Quincas Borba (y de la obligación de perpetuar su nombre sirviendo al perro que lo continuaba), Rubião sigue los pasos del filósofo: sale de la provincia y se traslada a Río de Janeiro. Empieza entonces a probar, como su maestro, el gusto por la palabra escrita. Las delicias de ese nuevo gusto las descubre él al recibir un mensaje de la mujer amada. Quien lo manda es la hermosa Sofía, esposa de Cristiano Palha, ambicioso comerciante. Un encuentro fortuito con el matrimonio Palha deja a Rubião encantado con la belleza de la mujer. A ésta no

¹³ QB, cap. V, p. 645.

¹⁴ Cfr. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, cap. CLIX (OC, I, p. 638).

¹⁵ QB, cap. X, p. 651.

¹⁶ QB, cap. XV, p. 654.

¹⁷ QB, cap. XI, p. 653.

le pasa desapercibido el sentimiento que despierta y, sin aceptarlo, tampoco lo desestimula, pues sabe que las buenas relaciones con el rico provinciano pueden favorecer los negocios del marido.

Así es que, cierta mañana, Sofia le envía a Rubião una cesta de fresas, acompañada de una nota, invitándolo a cenar con el matrimonio. Bastan esas pocas líneas para que en el espíritu de Rubião comience a surgir la figura idealizada de una mujer sublime, dispuesta a retribuir toda la pasión que él le consagra. Dice la novela:

Rubião [...] ainda uma vez leu o bilhete de Sofia. Cada palavra dessa página inesperada era um mistério; a assinatura uma capitulação. *Sofia* apenas; nenhum outro nome da família ou do casal. *Verdadeira amiga* era evidentemente uma metáfora. Quanto às primeiras palavras: *Mando-lhe estas frutinhas para o almoço*, respiravam a candidez de uma alma boa e generosa. Rubião viu, sentiu, palpou tudo pela única força do instinto e deu por si beijando o papel – digo mal, beijando o nome, o nome dado na pia de batismo, repetido pela mãe, entregue ao marido como parte da escritura moral do casamento, e agora roubado a todas essas origens e posses para lhe ser mandado a ele, no fim duma folha de papel... Sofia! Sofia! Sofia!¹⁸.

Va naciendo aquí un personaje creado por la fantasía del enamorado Rubião: la mujer «*boa e generosa*», bien diferente de la Sofía de carne y hueso, calculadora y astuta, cómplice del marido en el plan de una inescrupulosa ascensión social. Asoma aquí, por tanto, la figura de una idealizada Dulcinea, que pasará a dominar los pensamientos de Rubião hasta la catástrofe de la locura. Si la carta a Dulcinea, escrita por D. Quijote enamorado, le presta a su destinataria inexistentes predicados, la nota de Sofía, leída por Rubião, le presta a su autora la «*candidez*» sólo existente en el ánimo del enamorado lector. En la inocencia de Rubião, que a partir de una nota idealiza a su dama, está su «*grãozinho de sandice*», que poco a poco lo llevará a asemejarse al maestro loco. Ambos, maestro y discípulo, participarán así de aquello que, en una crónica, Machado de Assis recuerda como «*a ingenuidade sublime*» de Don Quijote¹⁹.

Rubião, sin embargo, descubre en la palabra escrita un poder todavía mayor: el de transformarlo a él mismo en personaje. Esto ocurre cuando ve su nombre estampado en un periódico. Era un periódico político en dificultades financieras que, a petición del director, Rubião venía costeando. La noticia publicaba algo sucedido poco antes: al atravesar la calle, Rubião había impedido que un coche de caballos, desgobernado, atropellase a un niño descuidado. La divulgación del incidente con la publicación de esa noticia en un principio le desagradó. Pero una segunda lectura ya le trajo el placer de sentirse protagonista de un relato, aunque un tanto inexacto:

Rubião interrompeu as reflexões para ler ainda a notícia. Que era bem escrita, era. Trechos havia que releu com muita satisfação. [...] Alguns pontos estavam acrescentados, — confusão de memória, — mas o acréscimo não ficava mal. [...] Dali foi comprar uns tantos exemplares da folha para os amigos de Barbacena²⁰.

¹⁸ QB, cap. XXXIII, p.667.

¹⁹ «António José» (OC, II, p. 731).

Seguro del valor de la figura en la que empieza a transformarse, Rubião pasa a imaginar el momento de ser finalmente aceptado por el personaje que había creado, la dulce e ingenua Sofía. Para configurar sus sueños matrimoniales recurrirá una vez más a los libros, probablemente a los libros de la biblioteca legada por el amigo Quincas Borba. Se hace lector de novelas ambientadas en la corte francesa. Hojea el almanaque de Laemmert, prontuario de noticias sobre la aristocracia del Imperio Brasileño. A veces, con lápiz y papel, Rubião crea un personaje hidalgo, que en su fantasía es él mismo, dispuesto a pedir la mano de la adorable Sofía. Es lo que nos cuenta Machado de Assis con estas palabras:

Ultimamente [Rubião] ocupava-se muito em ler; lia romances, mas só os históricos de Dumas pai, ou os contemporâneos de Feuillet [...]. Arriscava-se a algum mais, se lhe achava o principal dos outros, uma sociedade fidalga e régia.

[...] Naquele dia e nos outros, compôs de cabeça as pompas matrimoniais, os coches – se ainda os houvesse antigos e ricos, quais ele via gravados nos livros de usos passados. [...]

Em verdade, as noivas que apareciam ao lado do Rubião, naqueles sonhos de bodas, eram sempre titulares. Os nomes eram os mais sonoros e fáceis da nossa nobiliarquia. [...] Rubião apanhou um almanaque de Laemmert, e, entrando a folheá-lo, deu com o capítulo dos titulares. [...] Às vezes pegava da pena e de uma folha de papel, escolhia um título moderno ou antigo, e escrevia-o repetidamente, como se fosse o próprio dono e assinasse alguma cousa: Marquês de Barbacena.

[...] Daí a jerarquia das noivas. O pior é que todas traziam a cara de Sofia²¹.

Rubião lee con tal intensidad que bien se podría decir, con Machado de Assis, «*que acabou por escrever todos os livros que lera*» e que «*se teve por autor de muitas obras alheias*»²². No es de admirar, por consiguiente, que Sofía acabe convirtiéndose, a sus ojos, en la prometida del emperador francés, de Napoleón III. Tras sorprender a solas a la mujer amada, Rubião se presenta como el monarca enamorado²³. Los periódicos, sin embargo, traen noticias de la guerra franco-prusiana y de los reveses del emperador. Pero Rubião, a esas alturas, era maestro consumado en hacer lecturas dictadas por la fantasía. Las derrotas imperiales le parecen sus propias victorias. Dice la novela:

Quando as malas da Europa chegavam cedo, Rubião saía de Botafogo, antes do almoço, e corria a esperar os jornais [...]. Quaisquer que fossem as notícias, dava-lhes o sentido da vitória. Fazia a conta dos mortos e feridos, e achava sempre um grande saldo a seu favor²⁴.

En ese momento de gloria es cuando se cumple la profecía del difunto Quincas Borba: Rubião, finalmente, entiende con perfección las doctrinas del amigo, que antes le habían parecido oscuras «teorías que ele não entendera, quando lhas ouvira outrora, em Barbacena, e que ora repetia com lucidez, com alma, — às vezes, empregando as mesmas frases do filósofo»²⁵.

²⁰ QB, cap. LXVII, pp. 699-700.

²¹ QB, cap. LXXX, p. 712; cap. LXXXI, p. 712; cap. LXXXII, p. 714.

²² QB, cap. CXIII, pp. 738-739.

²³ Cfr. QB, cap. CLIII, pp. 771-774.

²⁴ QB, cap. CLVI, p. 774.

Gracias a la locura, Rubião acaba, en fin, identificándose con Quincas Borba. Es un proceso análogo al de Sancho. Al final de la novela, en el momento de su agonía, Rubião parece evocar, una vez más, a Don Quijote:

Poucos dias depois morreu... Não morreu súbdito nem vencido. Antes de principiar a agonia, que foi curta, pôs a coroa na cabeça, – uma coroa que não era, ao menos, um chapéu velho ou uma bacia, onde os espectadores palpassem a ilusão. Não, senhor; ele pegou em nada, levantou nada e cingiu nada; só ele via a insígnia imperial, pesada de ouro, rútila de diamantes e outras pedras preciosas²⁶.

Más etérea que la bacía transformada en yelmo de Mambrino, la inexistente corona ceñida por el loco trae, junto a su lecho de muerte, la sombra gloriosa del *Quijote*. Del mismo *Quijote* que ya había presidido, como libro de cabecera, los últimos días del filósofo Quincas Borba. Locos, el filósofo y el discípulo, por enamorados de palabras escritas: palabras de un manual de filosofía, de una nota seductora o de un almanaque aristocrático. Locos, como antes de él D. Quijote, enamorado de las páginas de los libros de caballería. Así, pues, Machado de Assis, al crear a Rubião y su maestro, lectores enamorados y locos sublimes, revela su amor por la obra inmortal de Cervantes, la obra que Quincas Borba definió como «eterna e bela, belamente eterna».

²⁵ QB, cap. CLVI, p. 775.

²⁶ QB, cap. CC, p. 806.

UNA LECTURA CERVANTINA DE LA *HISTORIA VERDADERA* DE BERNAL DÍAZ DEL CASTILLO

Alberto Rivas Yanes

Luxemburgo

El 17 de febrero de 1582 Cervantes agradece en su carta¹ a Antonio de Eraso, del Consejo de Indias, el interés mostrado por él y por el secretario Valmaseda en su solicitud de un oficio en las Indias o un puesto en la Corte. El «oficio que pedía no se provee por Su Majestad», por lo que resulta «forzoso que aguarde a la carabela de aviso, por ver si tray alguno de alguna vacante: que todas las que acá habían están ya proveídas», según le había comunicado Valmaseda. En la misma carta Cervantes le habla a Eraso de *La Galatea*, que está componiendo en esa época, y le anuncia que se la enviará cuando esté «algo crecida», para que el alto funcionario la corrija y enmiende. Dos años después, Eraso firmará el privilegio y licencia de impresión del libro.

El 21 de mayo de 1590, desde Andalucía, Cervantes hace llegar al presidente del Consejo de Indias una nueva solicitud en la que expone los servicios prestados al rey en los veintidós años anteriores (Lepanto, Navarino, Túnez, La Goleta, el cautiverio en Argel, sus misiones en el reino de Portugal y el norte de África y el desempeño de sus tareas al servicio de la Armada en Andalucía) y afirma que «en todo este tiempo no se le ha hecho merced ninguna»². Pide que se le conceda uno de los puestos que sabe vacantes («la contaduría del nuevo Reino de Granada, o la gobernación de la provincia de Soconusco en Guatemala, o contador de las galeras de Cartagena, o corregidor de la ciudad de La Paz»³) y concluye declarando que desea «acabar su vida como lo han hecho sus antepasados»⁴. Pocas semanas después, el Consejo le deniega su petición.

A Canavaggio le «cuesta imaginar a Don Quijote y a Sancho viniendo al mundo bajo el cielo de Colombia o de Guatemala» y señala que «cuando menos, su perfil hubiera sido distinto y su fama se habría resentido a buen seguro por ello»⁵. El ilustre cervantista lo imagina vegetando en el anoni-

¹ Agustín G. de Amezá, «Una carta desconocida e inédita de Cervantes», *Boletín de la Real Academia Española*, XXXIV (1954), p. 218.

² James Fitzmaurice Kelly, *Miguel de Cervantes Saavedra*, Oxford, Clarendon Press, 1913, p. 73.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Jean Canavaggio, *Cervantes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 136.

mato, en el que también desapareció Mateo Alemán, de algún remoto lugar de las Indias. Es cierto que, como sugiere Canavaggio, Cervantes, al situar a su personaje Carrizales en las Indias, no ofrece una visión demasiado halagüeña de la catadura moral de quienes buscaban fortuna en las colonias ni del destino que allí les esperaba⁶, pero también es verdad que en algún otro pasaje de sus obras nos ofrece una visión próspera de los que desempeñaban *cargos honrosos* en aquellos territorios⁷ y que casi siempre⁸ presenta el paso por las Indias como sinónimo de enriquecimiento. Por ello parece pertinente plantearse si la vida colonial a la que aspiró el comisionista desde las estrecheces que estaba sufriendo en Andalucía hubiera sido el caldo de cultivo de una obra igualmente genial que la que conocemos del Cervantes que permaneció en España. De cualquier forma, sin duda alguna, su obra habría sido distinta. En un autor que dejó en sus obras las huellas de sus experiencias capitales, el peculiar entramado de una sociedad que se estaba gestando y en la que Cervantes habría ocupado una posición de mayor relieve que en la Península habría ejercido una influencia decisiva. ¿Por qué hemos de pensar que un Cervantes alejado de la Corte y de los centros intelectuales de las Indias, pero quizá menos *perdedor* desde el punto de vista social, se habría perdido para las letras? Es tentador interrogarse sobre cuál habría sido su visión del mundo desde América, donde los esquemas intelectuales europeos resultaban inservibles para interpretar una realidad riquísima y donde el mestizaje y la violenta imposición de los valores religiosos, políticos y sociales traídos de la metrópoli estaban dando lugar al nacimiento de una cultura con rasgos netamente diferenciados.

La *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo, presenta interesantes afinidades con el *Quijote* y representa una avanzadilla del espíritu cervantino en un terreno fronterizo entre la historia y la literatura, a caballo entre España y América. Por otra parte, más allá de lo meramente literario, la trayectoria vital del propio Bernal hace pensar que Cervantes habría encontrado en la sociedad colonial tipos que prefiguraban ciertos rasgos del hidalgo manchego Alonso Quijano; un ejemplo de tal prefiguración sería el perfil del propio Bernal. Por consiguiente, resulta plausible construir un Alonso Quijano americano a la luz de la personalidad de Bernal Díaz.

Bernal Díaz, que procedía de una familia de Medina del Campo de

⁶ Carrizales «se acogió al remedio a que otros muchos perdidos en aquella ciudad [Sevilla] se acogen, que es el pasarse a las Indias, refugio y amparo de los desesperados de España, iglesia de los alzados, salvoconducto de los homicidas, pala y cubierta de los jugadores a quien llaman *ciertos* los peritos en el arte, añaqaza general de mujeres libres, engaño común de muchos y remedio particular de pocos» (Miguel de Cervantes, *El celoso extremeño*, en *Novelas ejemplares*, II, ed. J. B. Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1986, pp. 175-176).

⁷ «Venía en el coche, como después se supo, una señora vizcaína, que iba a Sevilla, donde estaba su marido, que pasaba a las Indias con un muy honroso cargo» (Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1980, I, 8, p. 92).

⁸ Por ejemplo, en el caso del propio Carrizales o en pasajes como el que presenta el Camino de Santiago como «las Indias» de los peregrinos extranjeros: «los tienen por sus Indias, y por certísima granjería y conocida ganancia» (*Quijote*, ed. cit., II, 54, p. 995).

cierto relieve, participó como soldado en la expedición de Hernán Cortés que culminó en la conquista de México. De igual manera que la batalla de Lepanto marcó la personalidad de Cervantes, la experiencia militar de Bernal determinó su destino y acabó encaminándolo insospechadamente hacia la literatura. Como Alonso Quijano, los conquistadores estaban embebidos de literatura caballeresca, que les proporcionaba el modelo para el diseño de una imagen ideal de sí mismos en la que enjugaban las insatisfacciones y las frustraciones de su empresa. Las maravillas evocadas en los libros de caballerías les permitían además interpretar la realidad americana y constituían un punto de referencia fundamental para situar paisajes y experiencias⁹. Tras la conquista de México, Bernal libró durante largos años una particular batalla por lograr un reconocimiento social que recompensara los servicios prestados a la corona y unos medios que le aseguraran la estabilidad económica. El fruto inicial de esta batalla personal fue una serie de memoriales y probanzas de méritos que le dieron acceso a un terreno nuevo, el de la escritura.

De este modo, el veterano conquistador, desde la monótona vida colonial de Guatemala, seguía rumiando interiormente —y probablemente narrando una y otra vez a todo el que le quisiera oír— sus aventuras pretéritas. El antiguo soldado, llevado por su necesidad de contar *la verdad* de la conquista de México, pero también por un impulso irrefrenable que le arrastra a la narración, a contar historias, se enajena y emprende una aventura quijotesca: la elaboración de una monumental *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. La transformación de Bernal no se debe, pues, como le sucede a Alonso Quijano, a la lectura, sino al no menos enajenador ejercicio de la escritura. La composición de la *Historia verdadera*, incluso a pesar del propio autor, que ante todo se proponía el restablecimiento de la verdad, es un acto literario, que salvará a Bernal de la mediocre vida de la colonia. En este alejado rincón de las Indias, próximo a la sede de uno de los puestos a los que años después aspirará Miguel de Cervantes, el soldado Bernal Díaz se convierte en cronista y adopta de manera definitiva el nombre, sonoro y evocador, de Bernal Díaz del Castillo¹⁰; dedica largos años a la elaboración de su obra y continúa corrigiéndola después incluso de su envío a la Corte en 1575. En cierto sentido, el recorrido de Bernal Díaz, que pasa de la actividad conquistadora al oficio de escritor, es el contrario al de Alonso Quijano, que abandona la lectura de los libros de caballerías y la vida ociosa de un hidalgo pobre para encarnar la caballería andante.

Más allá de los puntos de encuentro que hemos buscado entre el hidalgo que se hace caballero andante y el conquistador que se transforma en escritor,

⁹ Ello se observa en el conocido pasaje de la *Historia verdadera* en el que queda plasmada la primera impresión que tienen los españoles del valle de México: «y desde que vimos tantas ciudades y villas pobladas en el agua, y en tierra firme otras grandes poblaciones, y aquella calzada tan derecha por nivel como iba a México, nos quedamos admirados, y decíamos que parecía a las cosas y encantamiento que cuentan en el libro de Amadís» (Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. Carmelo Sáenz de Santa María, Madrid, Instituto «Gonzalo Fernández de Oviedo», C.S.I.C., 1982, pp. 175-176).

¹⁰ En efecto, Bernal Díaz empezó a hacerse llamar Bernal Díaz del Castillo en los años en que redacta la *Historia verdadera*.

en la *Historia verdadera* se observan algunas preocupaciones que hoy se nos antojan cervantinas, como la dualidad entre verdad y ficción, que es uno de los ejes constitutivos de esta crónica.

Sansón Carrasco, en la conversación con don Quijote y Sancho en la que les habla de la difusión de la *historia* de don Quijote, cuyo autor es Cide Hamete Benengeli, traza claramente los límites entre la poesía y la historia: «uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna»¹¹.

La parodia cervantina de la convención de los libros caballerescos que presentaba como relatos históricos la narración de las aventuras de los caballeros se veía facilitada por la cierta permeabilidad que existía aún entre la historiografía y la literatura. En el siglo XVI determinadas narraciones comenzaron a situar su universo de ficción en la más descarnada realidad histórica y la historia se contaba impregnada de elementos literarios. A ello no es ajena la confusión terminológica que recuerda Riley: «no había en español una palabra que sirviera para distinguir la novela larga de la historia: una y otra se designaban con el nombre de *historia*»¹². La articulación de los textos históricos se vio enriquecida por el trasvase de formas y técnicas que la historia tomó de la literatura, de igual modo que la literatura hizo un considerable esfuerzo por acercarse a la historia; nunca como entonces habían estado tan próximas ficción y verdad.

Naturalmente, como señala Riley¹³, en el *Quijote* aparecen unidos, pero nunca se confunden, dos tipos de verdad: la histórica y la poética. La crónica de Bernal, por su parte, se caracteriza por tratar de reconstruir la verdad histórica a partir del testimonio personal del autor, que se presenta como cronista veraz al tiempo que como testigo y coprotagonista de los hechos que narra. Bernal tampoco confunde los dos géneros de verdad, pero, en busca de la verdad histórica, se topa, aun sin plena conciencia de ello, con la verdad literaria. Y esta verdad de la literatura, que es la que cautiva al lector moderno de la *Historia verdadera* y garantiza su perdurabilidad, deriva del modo en que se aferra Bernal a *lo visto y lo oído*, es decir, al punto de vista.

Manuel Durán ha subrayado la similitud existente entre la relación Bernal-Gómara y la relación Cervantes-Avellaneda¹⁴. En efecto, en ambos casos una obra ajena que traiciona lo que Bernal y Cervantes consideran verdades esenciales (en el primero, el papel del conjunto de los conquistadores frente a Hernán Cortés y, en el segundo, los rasgos caracterizadores de don Quijote y Sancho y el sentido general de la empresa quijotesca) se convierte en un punto de referencia explícito al que sus autores aluden repetidamente para marcar las distancias entre la *historia verdadera* (de la conquista de

¹¹ *Quijote*, ed. cit., II, 3, pp. 599-600.

¹² E. C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1981, p. 257.

¹³ *Op. cit.*, p. 266.

¹⁴ Manuel Durán, «Bernal Díaz del Castillo: crónica, historia, mito», *Hispania*, 75:4 (1992), p. 800.

México y de don Quijote y Sancho) y la apócrifa. Las obras de López de Gómara y Avellaneda incluso determinan en parte la propia organización interna de la obra de Bernal (a partir del capítulo XVIII) y Cervantes (la Segunda Parte). No cabe duda de que los incisos de la *Historia verdadera* en los que Bernal dirige sus diatribas a su rival Gómara están formulados de manera mucho más primaria que los pasajes que dedica Cervantes a Avellaneda, pero la actitud es la misma. Resulta paradójico que Bernal y Cervantes, que no fueron conscientes de que su superioridad frente a sus respectivos rivales hacía innecesaria cualquier polémica, pues ambas partes estaban situadas en planos distintos, hayan asegurado la pervivencia de Gómara y Avellaneda y los hayan literaturizado en cierto modo al incorporarlos a sus obras.

Además de los incisos de carácter polémico que Bernal destina a Gómara, la *Historia verdadera* se caracteriza por la frecuente intercalación al hilo de relato de otros elementos que le confieren una impresión de alternancia entre los principios de continuidad y ruptura. El narrador interrumpe el discurso de su relato para trazar el retrato de algún personaje (destaca, por ejemplo, el pasaje dedicado a doña Marina en el capítulo XXXVII), para poner en antecedentes al lector sobre la materia que va a abordar a continuación (Bernal introduce en el capítulo XIII las primeras noticias relativas a Tenochtitlan y Moctezuma valiéndose de fórmulas de raigambre folklórica: «había un gran señor que era rey ...; el cual señor se decía Montezuma, e como era tan poderoso ...») o para insertar *cuentos viejos*, como la explicación del origen del puerto de Matanzas o la del mote del «Manquillo», o anécdotas curiosas, como el célebre pasaje en el que el cronista cuenta con orgullo cómo sembró las primeras semillas de naranjo de la Nueva España.

Algunos pasajes de la *Historia verdadera* constituyen auténticos relatos autónomos, como la relación de las peripecias de Jerónimo de Aguilar y Gonzalo Guerrero. Ya en el capítulo III, Bernal refiere cómo en la expedición de Hernández de Córdoba los indios de Campeche «señalaron con la mano que si veníamos de hacia donde sale el sol, y decían ‘Castilan, Castilan’, y no mirábamos bien en la plática de ‘Castilan, Castilan’»¹⁵. Este indicio orienta más tarde a Cortés en su expedición hacia el lugar donde se encontraban dos españoles «en poder de indios» (capítulo XXVII). Cortés envía a sus compatriotas en un navío una carta, que recibe Jerónimo de Aguilar. Su compañero Gonzalo Guerrero se niega a abandonar a su mujer india y a sus hijos. Aguilar retorna solo, pero cuando llega al lugar donde había fondeado la nave que le debía llevar junto a los españoles, el barco ya ha partido. El relato de sus desventuras queda cortado por el enojo de Cortés a la vuelta del navío sin noticia de los españoles.

La narración se retoma en el capítulo XXIX, una vez que la flota vuelve a la isla de Cozumel. Aguilar, de aspecto irreconocible, se apresura desde la punta de Cotoche a reunirse con los españoles: «le tenían por indio propio, porque de suyo era moreno e tresquilado a manera de indio esclavo, e traía un

¹⁵ *Historia verdadera*, ed. cit., p. 9.

remo al hombro e una cotara vieja calzada e la otra en la cinta, e una manta vieja muy ruin e un braguero peor, con que cubría sus vergüenzas, e traía atado en la manta un bulto, que eran Horas muy viejas»¹⁶. Preguntado por su vida, Aguilar relata el naufragio de la nave en la que viajaban hacia Santo Domingo quince hombres y dos mujeres, su llegada a las costas de Yucatán, donde son convertidos en esclavos por los indios, la muerte de todos salvo él y Guerrero y la asimilación de éste al mundo indígena.

Es muy significativo el esquema narrativo del episodio, que puede resumirse del modo siguiente:

— Al hilo del viaje que constituye el eje de la narración aparece un personaje, Aguilar, que entra en contacto con los personajes centrales (Cortés y sus hombres).

— El personaje cuenta sus peripecias y se abandona el eje principal para dar paso al relato que hace aquél de sus peripecias.

— El personaje se incorpora a la acción, que continúa su desarrollo.

Este esquema coincide en gran medida con el procedimiento que aplica Cervantes en la Primera Parte del *Quijote* y en otras obras, como el *Persiles*, para insertar en el relato las aventuras de diversos personajes. Un ejemplo acabado del procedimiento está constituido por las historias entrecruzadas de don Fernando, Luscinda, Cardenio y Dorotea, personajes que ejercen un papel decisivo en la resolución de la trama del *Quijote* de 1605. Lo que en Cervantes es producto de su conciencia de los artificios de que dispone para lograr un efecto de variedad en la unidad y una elevada eficacia estética, así como de una maestría absoluta en el manejo de dichos artificios, en Bernal es el resultado de aplicar con certera intuición un recurso frecuente en las narraciones de la época que le permitía concentrar el interés del lector en ese pasaje, sin perder de vista su objetivo de *contar la verdad*.

Un elemento que anuncia ciertas inquietudes cervantinas está constituido por la reflexión que ejerce Bernal acerca de su oficio de cronista y su preocupación permanente por encontrar los medios expresivos adecuados para narrar cada situación. Dicha preocupación explica las numerosas ocasiones en que se disculpa por el escaso ornato retórico de su obra, así como las indicaciones metanarrativas que introduce en su permanente diálogo con el lector y en su mirada hacia las tinieblas del futuro, en el que parece adivinar una legión de lectores entregados a su prosa desbordante.

Bernal deseaba dejar recuerdo de sus hazañas de conquistador (y de sus artes de cronista) a la posteridad: «para que digan en los tiempos venideros: esto hizo Bernal Díaz del Castillo, para que sus hijos y descendientes gocen las loas y blasones que hay de tiempos pasados de valerosos capitanes y aun de muchos caballeros y señores de vasallos»¹⁷. Al comparar la conquista de México con los grandes hechos de los romanos, el cronista afirma que «ahora en adelante [...] dirán en las historias, que desto harán memoria, mucho más que de los antepasados»¹⁸. En definitiva, la intención de la *Historia ver-*

¹⁶ *Op. cit.*, p. 53.

¹⁷ *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid, 1632, p. 253a.

dadera es transparente: «para que salga a luz y se vean las conquista de la Nueva-España claramente y como se han de ver»¹⁹. La actitud del antiguo soldado ante la posteridad y la propia manera de expresarla no están lejos de la que encarna don Quijote, que, ya en su primera salida de la aldea, se sabe futuro personaje de una historia: «¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos [...]?»²⁰.

Numerosos pasajes de la *Historia verdadera* en los que se recogen los ecos del espíritu caballeresco expresado a través de los libros de caballerías presentan un tono y una formulación muy próximos a los cervantinos. Los discursos y arengas de Cortés están salpicados de alusiones al «buen pelear y corazones fuertes»²¹ y a los «valerosos brazos»²². La conquista está marcada por actos simbólicos, como el momento en que, en el río de Grijalva, «tomó Cortés posesión de aquella tierra por su majestad, y él en su real nombre»²³. Ante las críticas de algunos de sus subordinados por los riesgos de la empresa conquistadora, el capitán general elogia su valor y retrata en certeras imágenes la dura vida del soldado: «que a lo que tiene visto y tiene creído, que en el universo no hubiese otros españoles más fuertes ni que con tanto ánimo hayan peleado ni pasado tan excesivos trabajos como nosotros; e que andar con las armas a cuestras a la continua, y velas, rondas y fríos, que si así no lo hubiéramos hecho ya fuéramos perdidos»²⁴. En momentos cruciales de la *Historia verdadera* aparecen versos de romances caballerescos, como el de Montesinos²⁵, que le recita Alonso Hernández Puertocarrero a Cortés, o el de Roncesvalles, al que, según Menéndez Pidal²⁶, pertenecen los versos «más vale morir por buenos que vivir afrentados»²⁷, y que, con ligera variación, cita dos veces Cortés. Determinados epítetos recuerdan el estilo arcaizante y el tono épico de la prosa caballeresca que más tarde parodiará Cervantes en muchos pasajes del *Quijote*; así, Bernal se refiere a la llegada de Cortés y sus hombres a la capital mexicana como «esta nuestra venturosa e atrevida entrada en la gran ciudad de Tenustitlan»²⁸. Incluso las palabras que se ponen en boca de Moctezuma crean la ilusión de un entorno caballeresco: «dijo que en gran manera se holgaba de tener en su casa y reino unos caballeros tan esforzados, como era el capitán Cortés y todos nosotros»²⁹.

Pese a la similitud de determinadas expresiones y a algunas coincidencias de tipo textual, la actitud de Cervantes es, desde luego, radicalmente

¹⁸ *Historia verdadera...*, ed. Carmelo Sáenz de Santa María, p. 133.

¹⁹ Ed. cit., p. 35.

²⁰ *Quijote*, ed. cit., I, 2, p. 41.

²¹ Ed. Sáenz de Santa María, p. 111.

²² Ed. cit., p. 134.

²³ Ed. cit., p. 59.

²⁴ Ed. cit., p. 132.

²⁵ Ed. cit., p. 69.

²⁶ Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 227.

²⁷ Ed. cit., p. 262; la otra cita se encuentra en la p. 134.

²⁸ Ed. cit., p. 179.

²⁹ Ed. cit., p. 180.

distinta de la del cronista de la *Historia verdadera*. Ante todo, lo que separa a Cervantes de Bernal es su distanciamiento irónico respecto a los valores caballerescos y la reflexión que desarrolla a partir de la confrontación de dichos valores caducos mantenidos a través de la ficción literaria con la realidad. Bernal no acepta desasirse de tales valores, como si éstos, antes de perder definitivamente su vigencia, hubieran buscado afincarse en territorio americano, que aún era, al menos para algunos viejos conquistadores y cronistas como el nuestro, un terreno colonizado por la literatura. El choque del conquistador con la realidad, sin embargo, no fue menor que el de don Quijote, pues, en lugar de las riquezas y el poder anhelados, muchos de los conquistadores sólo obtuvieron penalidades, quizá una muerte anónima o una recompensa tardía.

De cualquier forma, la obra de Bernal Díaz es uno de los hitos decisivos de la narrativa del siglo XVI que muestran la apertura de una senda nueva que culminará en Cervantes y cuya clave reside en el empleo de la experiencia individual como materia prima del relato. La esencia de la *Historia verdadera* resulta ser, precisamente, la literatura, pues no en vano nació de los sueños de unos hombres que aprendieron a interpretar las nuevas tierras transatlánticas con ayuda de la literatura y trataron de encarnar valores aprendidos en los libros. Esos sueños se plasmaron también, sin duda, en la negación del otro, en la destrucción de un mundo, efectivamente *nuevo*, que no llegó a entenderse. Sin embargo, la literatura también conquistó un nuevo terreno, que posiblemente contribuyó a hacer posible el salto decisivo que representa la obra de Cervantes. Quizá no fuera tan ajeno a esos sueños el deseo que tuvo Cervantes de atravesar el océano.

¿QUIÉN ES PIERRE MÉNARD?

Óscar Tacca

Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

1. PIERRE MÉNARD, CIUDADANO DEL MUNDO

El conocido cuento de Borges, *Pierre Ménard, autor del Quijote*, reducido a su mínima expresión representa la hazaña de un oscuro poeta simbolista, que decide acometer una empresa mayor, la de reescribir *Don Quijote* —sin copiarlo.

Es sorprendente el eco que este breve relato, de tono deliberadamente gris y prosaico, ha tenido en escritores, pensadores y críticos del mundo entero. Fama y difusión correlativas a la de la obra total de Borges en la literatura universal. La repercusión de este relato se verifica en los ámbitos del cuento, la crítica, el pensamiento, la lingüística, la historia. Esa trascendencia no se ha debido, sin embargo, como en el caso de otros célebres cuentos o relatos universales, a la implicación moral o sentimental de un tema, un héroe o una intriga (pensemos, por ejemplo, en la universalidad de otros cuentos famosos) sino a la peculiar sustancia y circunstancia del relato. Peculiaridad difícil de definir, porque parece escapar a las categorías más habituales de *ficción*, o *relato imaginario*, o *narrativa del conocimiento*, o *literatura fantástica* —a menos que nos contentemos con la de *lo fantástico intelectual* pese a la insatisfacción que la denominación puede entrañar).

Al hablar de su extensa repercusión, no nos referimos tanto a los estudios particulares de que ha sido objeto en la copiosa bibliografía crítica, como a la alusión, mención o cita en textos o discursos que a él recurren, desde su propio interés y perspectiva. La singular materia del relato, la extravagante fábula tan rica de implicaciones y posibles derivaciones, explica que haya servido como ilustración de teorías, métodos, hipótesis o conjeturas lingüísticas o literarias.

Para Genette, por ejemplo, *Pierre Ménard* se vincula con la *parodia* y la *intertextualidad*, para Blanchot con el misterio de la *traducción*, para Monegal con la *vanidad de la crítica*, para Eco con la *semiología* y la *estética de la recepción*, para Sábato con la *vigencia del pasado*, para Schaeffer con la *teoría de los géneros literarios*, para Lem con la *ciencia ficción*.

2. Pero dejando de lado ecos y referencias que de manera puntual han tenido y tienen lugar, debido a la particular condición de la fábula contenida

en *Pierre Ménard*, abordemos otra cuestión que ha desvelado a más de un crítico o lector, y que podría formularse, un tanto secamente, así: ¿quién es Pierre Ménard? O, mejor dicho, ¿quién está detrás de Pierre Ménard? ¿En qué escritor, o en qué experiencia ajena pudo inspirarse Borges para la creación de su personaje? Cabe pensar que bien pudo no haberse basado en ningún autor o episodio particular, que su extraño héroe pudo haber sido simplemente el fruto de una especulación. Pero pudo existir un *modelo*. Aun en tal caso, resta el imponderable espacio de la libertad creadora. Nadie cree que el novelista *copia* o *traslada* directamente sus personajes del mundo real a la ficción. Hay mutilaciones, trasplantes, metamorfosis. Pero a menudo el autor parte de figuras de la realidad —y es por tales casos que los lectores buscan las «correspondencias».

Tal ejercicio (el de la identificación de «claves») es en muchos casos bastante bizantino. La individualización o «clave» del Rastignac de Balzac, por ejemplo, o del barón de Charlus de Proust, basa esencialmente la pesquisa en elementos biográficos o históricos, de escaso provecho crítico o literario. En el caso de Pierre Ménard sólo puede fundarse en aproximaciones o deducciones de otro orden, que la hace menos trivial y ociosa, más significativa y fértil.

Y porque abundan los datos que asoman en el texto como enigma, provocación o desafío, muchos han tenido la impresión de que detrás de Pierre Ménard está la admiración, la caricatura o la extrapolación de un escritor determinado.

Hagamos, pues, un somero repaso de las propuestas que (en textos de categoría diversa) han creído dar con el germen, probable o preciso, de Pierre Ménard.

3. En *Respiración artificial*, Ricardo Piglia ve detrás de Pierre Ménard a Paul Groussac. En rigor no es Piglia, sino uno de sus personajes: Renzi. Piglia puede compartir o no la idea de Renzi. En un sabroso diálogo de la novela, con motivo de algunos inmigrantes europeos que cumplieron una función en nuestra vida cultural, surge el nombre de Groussac. Se lo evoca con poco miramiento (y bastante humor). Uno de los personajes, que expone el pensamiento del Profesor Marcelo Maggi, dice que Groussac era «el intelectual del ochenta por excelencia», quien, en su condición de auténtico europeo, ejercía «el papel de árbitro, de juez y verdadero dictador cultural». En el fondo —opinaba Renzi— Groussac no era más que un «francesito pretensioso» que, si hubiese continuado en Francia, no habría salido del anonimato, o, en el mejor de los casos, no hubiera sido más que un «periodista de quinta categoría».

Pero Groussac, en sus afanes críticos, había publicado también un ensayo en el que creía resolver, con gran aparato argumental, la discutida autoría del *Quijote* apócrifo. Atribuía esta falsa continuación de la primera parte del libro a un tal José Martí (homónimo casual del héroe cubano). La conclusión de Groussac tiene, según Renzi, «un aire a la vez definitivo y compadre». Pero la solución enunciada, como se demostró después, tropezaba con un grave inconveniente: el autor propuesto había muerto en 1604, antes de que

apareciera el *Quijote*. Renzi infiere: «¿Cómo no ver en esa chambonada del erudito galo [...] el germen, el fundamento, la trama invisible sobre la cual Borges tejó la paradoja de *Pierre Ménéard*?»

El razonamiento de Renzi es el siguiente: si un escritor muerto antes de la aparición del *Quijote* era capaz de escribir su continuación, por qué otro escritor, tres siglos después, no iba a poder reescribirlo? Y el corolario: «Ha sido Groussac, entonces, [...] quien, por primera vez, empleó esa técnica de lectura que Ménéard no ha hecho más que reproducir». Y agrega: «Ha sido Groussac en realidad quien [...] enriqueció, acaso sin quererlo, mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas».

4. Emilio Carilla ha consagrado varios artículos al cuento. En el que más directamente aborda la cuestión de la identificación, después de señalar algunas posibles aproximaciones de Ménéard con autores de remedos, imitaciones o continuaciones del *Quijote*, Carilla procura «buscar para él un nombre real que lo respalde». Su tesis será, pues, que detrás de Pierre Ménéard está Unamuno. Para ello se basa fundamentalmente en el libro *Vida de Don Quijote y Sancho*. En él, como se recordará, Unamuno sostiene que, en el *Quijote*, Cervantes se mostró «muy por encima de lo que podríamos esperar de él juzgándole por sus obras», es decir, la idea de una creación superior a su autor, la paradoja de un Cervantes hijo de Don Quijote y no al revés.

Carilla funda su tesis en algunas coincidencias entre Unamuno y Pierre Ménéard. La primera es un común *desmerecimiento*: el de Cervantes por parte de Unamuno («mostró en sus demás trabajos la endeblez de su ingenio», dice Unamuno), el del *Quijote* por parte de Ménéard («un libro contingente», «innecesario», dice Ménéard).

La segunda coincidencia es la idea de que ambos «mejoran» el *Quijote*: Unamuno como «explicador y comentador», Pierre Ménéard como «reconstructor».

Una tercera radicaría en esa especie de común condena de los cervantistas y renovadores, que tanto el autor español como el protagonista del cuento expresan. Pero es del caso observar que —como Carilla lo señala— el mismo Unamuno podría quedar comprendido en ese grupo de rehacedores y pseudocontinuadores que el propio cuento repudia.

Carilla apela a otras coincidencias menores. Esa multiplicación de coincidencias debilita la convicción de la tesis, que recurre finalmente a una vaga relación entre Cervantes y Unamuno, o entre Unamuno y Borges. Tal vez sea por esta sensación que el autor de la propuesta aduce: «la identificación resulta de la suma de pruebas parciales».

Los artículos de Carilla dedicados a *Pierre Ménéard* iluminan facetas que nos merecen (como el resto de su obra) especial respeto y estima. Ello, y pese a la amistad que nos brindara, autoriza nuestro disenso. Discrepancia referida solo al aspecto que nos ocupa, el de la identidad o «clave» de Pierre Ménéard. Al respecto creemos que su propuesta de correspondencia o aproximación entre Unamuno y Ménéard resulta poco convincente, por la enorme distancia que separa los atributos de ambos personajes (abstracción hecha de su con-

dición real o imaginaria). Pero más especialmente en razón de una decisión teórica que lleva a Carilla a insistir en el carácter *ensayístico* del texto.

En nuestra opinión, se trata cabalmente de una *ficción*. En todo caso, de una ficción cuya sustancia o tema narrativo es el ensayo (más precisamente, la «nota» bibliográfica, el comentario crítico o erudito) o que adopta (paródicamente) la forma del ensayo. Pero el relato es plenamente un cuento, una ficción: la fantasía, el humor, la ironía resultan evidentes. Es un cuento intelectual que juega con los hábitos y remeda los vicios del ensayo, la crítica y la erudición.

5. Rafael Gutiérrez Girardot, crítico colombiano radicado en Alemania desde hace años, es autor de un artículo titulado «Pierre Ménard o Paul Mallarmé». En el primer momento uno creería que hay una pintoresca errata. No la hay.

Girardot desecha la hipótesis «Groussac». Para él, es sólo una de esas «conjeturas inexpresas» de Piglia (como el encuentro de Hitler y Kafka) a la manera de Borges. Rechaza también la propuesta «Unamuno» porque, a pesar de algunas afinidades entre Borges y el autor español, la disparidad entre ambos es tan grande, que sólo podría admitírsela por la vía del absurdo y la contradicción: «Unamuno disfrazado de poeta simbolista y erudito francés, aficionado a la filosofía racionalista, mundano, defensor de una aristócrata, es decir, Unamuno disfrazado de Anti-Unamuno, Unamuno traidor de sí mismo».

El artículo de Girardot es rico e ingenioso. El autor destaca aquella célebre aserción de Mallarmé: «Tout, au monde, existe, pour aboutir à un livre». Se trataba, pues, de la obsesión de «el Libro». También Ménard tenía esa obsesión. Pero para él, el Libro debía ser el *Quijote*. «Pues lo que importa a Borges —dice Girardot— no es la obra que Pierre Ménard pretende reescribir, sino llevar a sus últimas consecuencias la obsesión de Mallarmé o, más exactamente, el *pathos* de esa obsesión». Uno y otro, nueva concomitancia, no concluyeron —como observa Girardot— su obra. «El Libro del uno y el *Quijote* del otro permanecieron inéditos».

Pero quien compartía verdaderamente aquellas aspiraciones de Mallarmé era Valéry. Girardot señala una «comunidad de intereses, como el lenguaje y la reflexión sobre el arte y la poesía, en la fervorosa devoción del segundo por el primero y en la afición por lo mundano. Valéry y Mallarmé rechazaban, además, la historia, y esto justificaría la empresa ahistórica de Pierre Ménard.»

Esta es, por un lado, la convergencia que Girardot señala entre las ideas y ambiciones de Valéry y Mallarmé. Por otro lado, recuerda aquellas primeras obras de Bustos Domecq (seudónimo fraguado con los apellidos de los abuelos, uno de Borges, el otro de Bioy Casares), un escritor para el cual, de acuerdo con Rodríguez Monegal, «la única manera de enfrentar la proliferación era silenciarla». Para Girardot «en vez de proliferación es preciso decir agotamiento». Girardot opina que las parodias y ocultamientos de Bustos Domecq sirvieron a los procedimientos que Borges perfeccionó en *Pierre Ménard*. Y aquí encontramos lo esencial de su propuesta, y la razón

del ocurrente título de su artículo: «En esta narración ya no parodia solamente el estilo intelectual y literario de un determinado grupo, sino el de dos escritores concretos [...] que encubre bajo un nombre, Pierre Ménard, imitando el estilo de los títulos y de los temas preferidos y ciertas circunstancias de su vida literaria, a Stéphan Mallarmé y Paul Valéry. Y así como construyó los apellidos de Bustos Domecq acudiendo a los apellidos de dos abuelos: uno suyo y otro de Bioy Casares, así construyó el nombre de Pierre Ménard con las iniciales del nombre propio de Valéry y del apellido de Mallarmé»: La hipótesis de Girardot es, pues, *Paul Mallarmé*.

6. Para Anderson Imbert *Pierre Ménard* es un *sofisma*. Su protagonista, una especie de «alienado», y no un cultor de «la llamada «Estética de la Recepción», «Teoría del Impacto», «Fenomenología del arte de leer», «Crítica de la Respuesta» o «Retórica de la Lectura».

No es éste el lugar para discutir sus ideas sobre el relato en cuestión. Pero el artículo de Anderson encierra una revelación. Recordemos que si algo nunca fue puesto en duda ha sido el carácter original e insólito de la empresa de Pierre Ménard. «Tarea, en síntesis, —decía Carilla— de paciencia, de denodado estudio y ambiciosa realización. En definitiva, ejemplo casi único en los anales literarios...». Carilla atenúa, con prudencia (y con acierto), su afirmación: *casi* único...

Hasta hace poco (que sepamos) nadie había dudado del carácter singular («casi único») de la hazaña de Pierre Ménard.

Anderson Imbert (que parece haber leído todos los cuentos del mundo) ha encontrado uno, que resulta una perla en el tema que nos ocupa. Se trata de un relato que lleva un título muy extraño, «Corputt», y que pertenece a un escritor muy extraño también (o muy poco conocido): Tupper Greenwald. El autor es un polaco-norteamericano, y el cuento fue publicado dieciséis años antes de *Pierre Ménard*. Refiere la historia —sintetizamos el resumen que del mismo hace Anderson— de un admirador fervoroso de Shakespeare, en particular de *King Lear*. Corputt, el protagonista, era catedrático en una universidad norteamericana, y mantiene durante toda su vida el sueño de llegar a escribir un drama semejante en perfección al *Rey Lear*. Ese sueño lo acompaña hasta el lecho final. Muy próximo a morir, ante la presencia de un colega, ex discípulo, le recuerda su antigua ambición, y le confiesa que la noche anterior ha dado fin al drama que siempre había querido escribir. Saca de abajo de la almohada un manuscrito, del que lee a su amigo algunos versos que considera los mejores. El texto del manuscrito coincide literalmente con *King Lear* de Shakespeare.

Es muy improbable que Borges conociera el cuento de Greenwald. Por consiguiente, no se sustenta ni se deduce ninguna hipótesis sobre el interrogante de *quién es Pierre Ménard*. Pero la sorprendente coincidencia —como se ve— hacen el caso digno de mención aquí, con el mérito de Anderson Imbert por su descubrimiento y relevancia en conexión con *Pierre Ménard*.

7. Llegados aquí, quienes escuchan podrían preguntarse cuál es la

opinión personal del que les habla. Desde las primeras lecturas del cuento tuvimos nuestra propia hipótesis. Pero ella nos llevó, entonces, a darle forma de ficción.

Teniendo en cuenta las afinidades y coincidencias que suele haber entre un par de amigos, especialmente cuando la amistad es preponderantemente intelectual o literaria, imaginamos la de esas dos figuras —Ménard y Valéry— que tenían tales afinidades (en gustos, ideas, conductas, preferencias). La ficción era, por consiguiente, leve. Aproximaciones y analogías no están supuestas o inventadas, sino que surgen expresamente del texto de *Pierre Ménard* y de la vida y obra de Valéry. Por prurito de exactitud, sin embargo, no quisimos dar a nuestra hipótesis el carácter asertivo de un artículo sino el conjetural del cuento. Un cuento en el que subyace una hipótesis (anterior a las que se enunciaron o conocimos luego).

En efecto, nos sorprendían las semejanzas: meridionales ambos, fueron fieles a ese espíritu. Sintieron inclinación por las lenguas más fraternas de la propia (el español, Ménard; el italiano, Valéry). Precoces en el éxito de la poesía, colaboraron tempranamente en publicaciones de Nîmes o de Montpellier, más tarde en la N.R.F. Tuvieron ambos un perfil social y mundano: tertulias y salones, versos en álbumes voraces, amistades de abolengo: los «mardis» de la rue de Rome (Valéry), los «vendredis» de la baronesa de Bacourt (Ménard). Deudores de Poe, los dos recusaron la noción de autor, insuflaron nuevo aire en la forma del soneto y honraron *La Conque* de Pierre Louys. Tenuemente agnósticos, ambos mantuvieron el respeto por el catolicismo. Profesaron un gusto común por la lógica, por Leibniz y Descartes. Se impusieron largos años de silencio, que Ménard cerró con una trasposición en alejandrinos del *Cementerio marino* de Valéry. Modestos y recoletos, coincidieron en el gusto perverso de la corrección indefinida, del trabajo del trabajo, del rechazo del azar. Compartieron el interés de la literatura como ejercicio de transformaciones en que el lenguaje desempeña un papel capital.

8. Por supuesto, cabe una hipótesis más transparente, y es la de Pierre Ménard como un *alter ego* de Borges. Es lo que parece desprenderse de numerosos artículos que vinculan directamente el propósito, las ideas o el arte poética de Pierre Ménard con los del autor de la ficción. Por supuesto, esta correspondencia queda también implícita en la mayoría de los autores mencionados al comienzo del presente artículo, que atribuyen al emprendimiento de Pierre Ménard postulados que incumben, como se dijo, a la teoría del lenguaje, del conocimiento o de la traducción.

9. CONCLUSIÓN

Máscara transparente o personaje de humo, como se ve, las hipótesis sobre quién es Pierre Ménard cubren un amplio abanico que va desde la identificación más o menos precisa con un autor determinado hasta la de la fusión de varios muy distintos entre sí, desde la de una pura entealequia hasta la de una copia fiel, o desde la de un individuo real hasta la de un *alter*

ego del propio Borges, en su dimensión más autocrítica y acerba. Se podría añadir que va desde una exploración detectivesca para descubrir *in fraganti* al soterrado modelo hasta una indagación genealógica remontándose a las fuentes. A menos que baste con otra, más ortodoxamente borgeana: así como en la *Biblioteca de Babel* todos los libros son un solo Libro, un Autor puede ser «la cifra y el compendio perfecto de todos los demás».

Desentrañar las claves no es, por supuesto, el camino sustituto para desentrañar un texto. Pero el caso de Pierre Ménard alcanza una mayor proyección que el de las claves habituales, cuyo interés es primordialmente erudito: la originalidad del mito, y el carácter excéntrico del personaje, inducen a que las hipótesis alimenten nuevas propuestas de sentido para este «memorable absurdo». Lo importante no es la clave en sí, sino la reflexión gnoseológica que cada caso entraña. Sin olvidar, por lo demás, aquella sabia frase de Valéry: «toute œuvre est l'œuvre de bien d'autres choses qu'un 'auteur'».

RECREACIONES DE DON QUIJOTE EN LA LITERATURA BRASILEÑA: FACCIÓNES DEL HÉROE

Maria Augusta da Costa Vieira
Universidade de São Paulo

Si nos atañe establecer algún criterio metodológico para considerar las conexiones del *Quijote* con otras literaturas, es posible encontrar, básicamente, dos parámetros: uno que se concentra en especial en los aspectos temáticos y otro que se detiene sobre todo en cuestiones más bien estructurales.

El estudio de la recepción del *Quijote* en una literatura nacional, que tiene como eje los aspectos temáticos, incide básicamente en las relaciones entre la historia y la ficción. Plantea implícita o explícitamente la idea de un proyecto para la sociedad que puede situarse tanto en el ámbito rural como en el urbano, con una perspectiva más social o más cultural según el caso. Se concentra, por lo tanto, en el enunciado, a través del eje que pone en contacto el texto y el contexto.

Por otro lado, el estudio de la recepción que se basa sobre todo en aspectos más bien estructurales, no se atiene de forma privilegiada a la historia sino que tiene que ver con la forma de contarla, es decir, se sitúa especialmente en el eje de la enunciación. En este caso, las conexiones con la obra cervantina pueden ser más opacas y están centradas en las similitudes que existen en la perspectiva estética que organiza la obra literaria.

En este trabajo concentraremos nuestra atención en dos novelas brasileñas: *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1911) de Lima Barreto y *Fogo Morto* (1943) de José Lins do Rêgo. Trataremos de subrayar las conexiones con el *Quijote* por medio de la historia y, más específicamente, por medio de la construcción de personajes que, en alguna medida, revelan caprichos quijotescos. Serán importantes para este estudio las ideas presentadas por Riley en su artículo «Whatever happened to Heroes?»¹ que establece relaciones entre el *Quijote* y algunas de las grandes obras de la literatura europea. Nos interesa especialmente la consideración de la obra de Cervantes como un marco fundamental en la historia del héroe occidental que en este momento tuvo que redireccionar su trayectoria, conformándose con la disolución de la idea tradicional del heroísmo y, a la vez, democratizando su condición de personaje literario.

¹ RILEY, E. C. «Whatever Happened to Heroes? *Don Quixote* and some Major European Novels of the Twentieth Century» in *Cervantes and the Modernists — The Question of Influence*. Ed. by E. Williamson. London/Madrid, Tamesis, 1994, pp. 73-84.

El presente trabajo no incluye, por lo tanto, las novelas que retienen las huellas cervantinas en sus ríos profundos, es decir, en las galerías más subterráneas de su estructura como puede ser el caso de la obra de Machado de Assis. Concentraremos nuestra atención en algunos personajes que, así como Don Quijote, en alguna medida tienen el deseo de transformar el mundo, es decir, cargan sus acciones de un sentido idealizado capaz de intervenir en los destinos de la historia.

Los ímpetus que mueven a Don Quijote tienen su origen en los libros de caballerías y se basan sobre todo en su convicción de ser capaz de poner en marcha un proyecto personal que redundará en beneficio de la sociedad². Considerando las hazañas de Don Quijote, desde esta perspectiva, es posible encontrar en la literatura una enorme descendencia de personajes que, más o menos locos, han creído en las transformaciones del orden del mundo.

Policarpo Quaresma es un personaje de este tipo que encarna un proyecto de sentido épico y propone alternativas que orienten los tortuosos caminos de la nación. Patriota empedernido, busca el resurgimiento de las raíces brasileñas en un momento en que las referencias extranjeras —especialmente los modelos de la vida urbana parisiense— se van imponiendo en la vida nacional y las profundas contradicciones sociales y políticas se muestran con todo vigor³. La ideología del éxito económico y del ascenso social van ganando espacio cuando aún predominan valores y estructuras tradicionales.

Policarpo Quaresma es un comandante militar que actualmente se dedica a trabajos burocráticos en el Arsenal de Guerra. En los momentos de ocio se encierra en su biblioteca y se pone a estudiar la Patria, desde las riquezas naturales, hasta la geografía, historia, política, cultura y literatura. Se trata de un patriota exaltado que se cree en condiciones de proponer reformas radicales en el país y de luchar por ellas.

Es un tipo tímido que no dispone de la grandilocuencia de Don Quijote. Deja la impresión de haber pasado la vida dialogando con los libros y con sus ideas nacionalistas, sumergido en un profundo silencio. Al igual que el caballero manchego, alrededor de los cincuenta años, hace público su proyecto inicial que versa sobre una extremada reforma lingüística y propone al Congreso Nacional la adopción del tupí como lengua oficial del Brasil. No tarda mucho en tornarse víctima de la opinión pública, que lo excluye

² En una conferencia titulada *Don Quijote (Conferências literárias)*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1912, pp 173- 196.), Olavo Bilac señala la presencia de un sentido quijotesco en la formación de la historia brasileña, como si, gracias a la creación de Cervantes, la ficción hubiera inundado la realidad.

³ Lima Barreto (1881-1922) nace en un momento de muchos cambios: «É o império a ruir dando lugar a uma República oligárquica, onde os esquemas sociais tradicionais se repetem, sem se verificar uma estrutura mais profunda no processo histórico da sociedade brasileira. Por outro lado, a República não havia significado a modernização, nem a democratização da sociedade nacional no Brasil, apesar do processo de industrialização que, com base na acumulação de capital originário da economia cafeeira, se esboçara, desde o último quartel do século XIX.» (Véase Afonso Carlos Marques dos Santos, «Lima Barreto e as contradições sociais de seu tempo» en *O Rio de Janeiro de Lima Barreto*. Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Secretaria Municipal de Educação e Cultura/Rioarte, 1983, Vol. 2, p.21.)

de la sociedad gracias a su proyecto audaz y lo interna en un manicomio. Su segundo proyecto se explicita al presentar al gobierno un memorial para la recuperación de la agricultura nacional, lo que por supuesto no recibe la menor atención por parte del Presidente de la República. Nuevamente tiene que someterse a la exclusión social cuando lo mandan a la cárcel. Víctima de un profundo desengaño, Policarpo ya no cree en la posible transformación del orden de las cosas y, sin proyectos, se deja morir.

La inspiración nacionalista se extiende también a un fiel compañero —Ricardo Coração dos Outros— que hace las veces de un Sancho Panza. Se trata de un músico que se dedica a la recuperación del folklore y de las canciones populares. Siendo negro y pobre, Ricardo está como marginado del sistema. También cuenta con dos personajes femeninos que nos recuerdan la sobrina y el ama: una ahijada, capaz de comprender sus desvaríos y una hermana soltera que cuida la casa y no tiene mucha paciencia para soportar sus ideas.

La configuración quijotesca del personaje no se limita a su inconformismo, que se consumió en años de silencio llenos de espejismos, o a su afán de erudición unido a disparatadas ideas nacionalistas⁴. Su convivencia social es limitada y sus intereses son incompatibles con los rasgos predominantes en la sociedad, especialmente con relación a la clase dominante que se perfecciona en el prosaísmo y en la inmediatez de los horizontes. Del desencuentro entre la visión de la sociedad y la del protagonista nace el proyecto crítico de la obra que configura un Brasil arcaizante, contrapuesto a un sueño utópico.

Por entre la risa que provocan las locuras de Policarpo, brota la vertiente conmovedora de su idealismo que no tiene origen únicamente en el disparate de sus ideas sino en el hecho de que el protagonista, loco o cuerdo, es fiel a sí mismo. Así, como en el *Quijote*, el personaje se sitúa en la imbricación de lo trágico y lo cómico. Tanto en el caso del caballero manchego como en el caso del personaje brasileño, al lector le queda un sentimiento ambiguo provocado por la sensación de tener en las manos una materia que sería más propia de la épica y que tuvo que conformarse con un desplazamiento hacia el ámbito de la lírica, circunscrita a los límites de la insensatez. Muy alejado del héroe épico, el alcance del proyecto de Policarpo Quaresma es bastante más restringido que el de Don Quijote. Es decir, si la equivocación de Don Quijote incide esencialmente en la inadecuación temporal de sus ideas y de su visión de mundo, en el caso de Policarpo, el mayor disparate está en el sentido mismo

⁴ Véase de Antonio Arnoni Prado, *Lima Barreto: o Crítico e a Crise* (São Paulo, Martins Fontes, 1989, pp. 3-23). Al publicar *Triste fim de Policarpo Quaresma*, Lima Barreto fue considerado por la crítica como um legítimo sucesor de Machado de Assis. A pesar del talento literario, a lo largo de su vida Lima Barreto tiene que enfrentarse con innumerables problemas, incluso psicológicos y así como su personaje Policarpo Quaresma, conocerá la realidad de los manicomios. En los momentos más difíciles él intenta ampararse en la literatura, en obras y autores tal como aparece en su *Diário Íntimo* (Rio de Janeiro, Ed. Mérito, s/f [1953], p. 172) cuando trata de consolarse acordándose de las dificultades por las cuales habrá pasado Cervantes en Argel. Sobre la biografía de Lima Barreto, véase de Francisco de Assis Barbosa, *A Vida de Lima Barreto* (Belo Horizonte/ São Paulo, Itatiaia/EDUSP, 1988, 7ª ed.).

de su proyecto paradójico, siendo imposible compartirlo socialmente en cualquier tiempo. Considerado desde esta perspectiva, Policarpo Quaresma sería una ampliación de las excentricidades quijotescas que ya no encuentran correspondencias en ningún rincón de la sociedad.

Con una versión un tanto distinta encontramos otra reminiscencia de Don Quijote que aparece en la novela de José Lins do Rêgo, *Fogo morto* de 1943. La obra pertenece a un momento de la creación novelística —entre las décadas del 30 y 40— que tiene la preocupación por profundizar la consistencia social y psicológica de los personajes.

Será exactamente del grupo de escritores e intelectuales, tan convencidos de la importancia de una orientación regionalista para el abordaje de la vida nacional, de donde nacerá un personaje con marcas quijotescas, integrado en la dura realidad rural del nordeste.

El análisis del tiempo y espacio se desarrolla en la novela a partir de tres personajes nucleares que ocupan posiciones distintas en la vida social y sufren las consecuencias de una realidad de alternativas escasas o casi nulas.

Uno de estos personajes es un artesano que produce utensilios de cuero y se queja de la progresiva preferencia de la gente por los artículos comprados en los centros urbanos. Atraviesa una crisis de identidad caracterizada, fundamentalmente, por una revisión interna de su sumisión histórica frente a la jerarquía social que lo agobia. Otro personaje es un terrateniente en proceso de decadencia que detenta la propiedad de un arcaico ingenio de azúcar pero que no cuenta con mano de obra ya que ignora los derechos de sus empleados y todavía no se ha adaptado a los tiempos posteriores a la esclavitud.

El último de los tres personajes, el Coronel Vitorino Carneiro da Cunha, tiene relaciones de parentesco con los terratenientes pero, en realidad, representa la parte empobrecida de la aristocracia rural. Pasa por dificultades y no es propietario de ningún bien. Lo que más lo distingue de los demás es la perspectiva quijotesca que adopta ante la realidad. Siendo un señor bastante mayor, el Coronel Vitorino vive andando por los campos, montado en su caballo tan debilitado como Rocinante, defendiendo algunos principios por los cuales muchas veces lucha de forma inadecuada. Por eso, tiene que soportar el insulto de la gente que no le hace caso y que se divierte con sus locuras. Se presenta como un paladín de la justicia y se cree capaz de alterar el orden de los acontecimientos. Su intervención, la mayor parte de las veces, es improductiva, pues su arma es la palabra y sus argumentos se basan en principios que ya no representan valores para esa realidad social. Su fragilidad física está compensada por la densidad moral.

El narrador garantiza una visión amplia del personaje que abarca desde la inadecuación de los medios utilizados para luchar por sus principios hasta su carácter humanitario. La visión del narrador escapa, por lo tanto, a una interpretación acentuadamente romántica que resalte el idealismo y el aspecto simbólico de sus actos, pues nadie cree que, de hecho, el Coronel pueda alterar el orden de los acontecimientos. Tampoco sus acciones se delinearán con tintas tan realistas a punto de transformarlo en un héroe al servicio de la comicidad. Sin embargo el personaje de Lins do Rego tiene motivaciones heroicas y está convencido de su valor épico.

La novela soluciona el *impasse* entre la necesidad de una acción heroica

y la incapacidad del héroe echando mano a un desdoblamiento. Es decir, entre la ineficiencia del héroe y la necesidad de la acción, interviene un grupo de personajes capaces de alterar el orden de los acontecimientos: se trata de los *cangaceiros* que han tenido una larga historia fuera del campo de la ficción actuando según motivaciones diversas, pero en la mayor parte de las veces con el objetivo de poner en práctica principios de justicia.

Los *cangaceiros* formaban un grupo organizado de resistencia que puede estar integrado en la categoría del bandidaje social⁵. En muchos casos su actuación implicaba la contravención con el objetivo de imponer límites a la sociedad tradicional, siendo necesario transgredir la legalidad. En cierta medida, sería posible decir que tanto el bandido social, en un sentido amplio, como el *cangaceiro* brasileño, específicamente, conviven, cada uno a su manera, con una ambigüedad que, por un lado, los atrae hacia las fuerzas del mal y, por otro, los exalta como héroes al servicio del bien. En otros términos, el bandido y el paladín serán, más o menos, el anverso y el reverso del *cangaceiro*⁶.

En *Fogo morto* hay un grupo de este tipo de bandido social, comandado por Antonio Silvino, un bandido de carne y hueso que tenía la fama de ser verdaderamente amado por el pueblo⁷. Tanto en la vida como en la ficción, Antonio Silvino se dedicó a proteger a los pobres y a los que sufren injusticias, además de mantener relaciones con las fuerzas políticas de los medios urbanos.

En el ámbito de la novela, en un espacio de escasas perspectivas de cambios, aparecen dos personajes que ofrecen resistencia frente a la situación de injusticia creada por las viejas estructuras sociales: uno es el Coronel Vitorino que encarna el caballero quijotesco incansable pero ineficaz para la acción; y el otro, Antonio Silvino, un pseudocaballero adaptado a los tiempos modernos, capaz de intervenir en el orden de los acontecimientos.

De esta forma, la actuación al estilo quijotesco del viejo Coronel, que privilegia principios éticos pero no logra alterar el orden de la vida, se mantiene paralela a la actuación de Antonio Silvino y su bando que, utilizando la violencia inescrupulosamente, consiguen conquistar algunos derechos. Esta incorporación en la novela de prácticas que ocurrieron en la vida nacional establece un diálogo intenso entre personajes literarios y realidades históri-

⁵ Hobsbawm define el bandidaje social de la siguiente manera: «Un fenómeno universal y virtualmente inmutable es, más que un proceso endémico de campesinos contra la opresión y la pobreza, un grito de venganza contra el rico y los opresores, un vago sueño de poder imponerles un freno, castigar los errores individuales. Su ambición es modesta: un mundo tradicional en el cual los hombres sean tratados justamente y no un mundo nuevo y perfecto.» (*Rebeldes primitivos — Estudos sobre formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX*. Trad. Nice Rissone. Rio de Janeiro, Zahar, 1970.)

⁶ Maria Isaura Pereira de Queiróz establece una distinción entre el bandido social, que sería el campesino que se subleva contra los terratenientes y los poderosos, y el bandido de honra, que actúa movido por la venganza de sangre. (Véase *Os cangaceiros — les bandits d'honneur brésiliens*. Paris, Julliard, Collection Archives n° 34, 1968.)

⁷ Véase de José Aderaldo Castelo, *José Lins do Rêgo: modernismo e regionalismo* (São Paulo, Edart, 1961, p. 151).

cas.

Lo curioso es que la convivencia del caballero al lado del bandido también se encuentra en el *Quijote*, aunque no se pretenda con esto indicar ningún tipo de fuente de inspiración sino más bien destacar una coincidencia imaginativa que, probablemente, nace de condiciones históricas, en alguna medida, equivalentes.

Algo muy semejante se encuentra en el *Quijote* en las afueras de la ciudad de Barcelona, cuando Don Quijote y Sancho serán rodeados por un grupo de unos cuarenta bandoleros que tienen como jefe a Roque Guinard — la versión idealizada del famoso bandolero Roca Guinarda que se ganó la simpatía de toda España a comienzos del siglo XVII⁸. La admiración recíproca entre Don Quijote y Roque Guinard se debe a varios factores pero, sobre todo, al hecho de que los dos son movidos por la misma sangre en el sentido de presentar algún tipo de resistencia o de deseo de transformación de la sociedad.

La relación entre el bandolero y Don Quijote equivale a la relación entre el Coronel Vitorino y el *cangaceiro*. El primero sale solo por los campos, confiando en sus palabras y en sus principios para combatir los desvíos de los hombres; el segundo, ya más experimentado, crea una milicia organizada que utiliza la violencia y las fuerzas políticas para combatir las injusticias que se expanden como plaga por esas tierras.

Las huellas quijotescas presentes en la novela de Lins do Rêgo tienen, por lo tanto, la expresión de la resistencia en el sentido de tratar de asegurar los principios humanitarios en un mundo que parece perderse en un torbellino. Las armas de este descendiente del héroe cervantino son totalmente inoperantes y su valor se concentra sobre todo en su dimensión ética. La coincidencia de la acción eficaz y de los valores elevados sería algo propio del heroísmo tradicional que el propio Don Quijote, en su tiempo, ya se encargó de disolver.

Sería posible decir que en parte se cumplen los deseos de Ulises que, tal como aparece en el Libro X de la *República* de Platón, teniendo en cuenta sus trabajos anteriores, proyecta para su próxima existencia, el «descanso de la ambición» y «una vida de un particular tranquilo»⁹. Como dice Riley, en el amplio proceso de maduración de la novela como género literario, el *Quijote* significa un punto de intersección entre lo viejo y lo nuevo, entre el héroe elevado y aristocrático y el héroe de la novela moderna que tiene deseos pero que a la vez cuenta con innumerables limitaciones. Ya no se encuentra la idea clásica que establecía la correspondencia entre la jerarquía de los asuntos y la jerarquía de los estilos. La condición del héroe clásico se ha democratizado

⁸ Sobre los bandoleros españoles en tiempos del *Quijote* y la presencia de Roque Guinard en la obra de Cervantes véase, entre otros, de Fernand Braudel, *O Mediterrâneo e o mundo mediterrânico* (Lisboa, Martins Fontes, Vol. II, 1984), de Pierre Vilar, «El tiempo del *Quijote*» (Crecimiento y desarrollo. Barcelona, Sirmio, 1989), de Javier Salazar Rincón, *El mundo social de Don Quijote* (Madrid, Gredos, 1986).

⁹ Platón, *República*. Introd., trad. y notas de M. Helena da Rocha Pereira. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 4ª ed., 1983, p. 498.

y se podría decir que los privilegios de uno se han convertido en la desgracia de otros. En cierta medida, lo que Ulises no podría suponer es que, a pesar de las ambiciones más modestas y de otra condición en relación a la mayor parte de los humanos, su próxima existencia no sería exactamente tranquila como él deseaba pues ni los deseos han dejado de existir y tampoco los obstáculos se le han mostrado más condescendientes.