



El *Quijote* desde América

GUSTAVO ILLADES y JAMES IFFLAND
Editores

INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES "ALFONSO VÉLEZ PLIEGO"
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

EL COLEGIO DE MÉXICO

Instituciones patrocinadoras del Simposio Internacional "El *Quijote* desde América" (Puebla, México, 2005) que están representadas en este libro.



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA



BOSTON UNIVERSITY

DAVID ROCKEFELLER CENTER FOR LATIN AMERICAN STUDIES



EL COLEGIO DE MÉXICO



HARVARD UNIVERSITY



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA



UNIVERSIDAD IBÉROAMERICANA-PUEBLA



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

El *Quijote* desde América

GUSTAVO ILLADES y JAMES IFFLAND
Editores

2006



INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES "ALFONSO VÉLEZ PLIEGO"
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

EL COLEGIO DE MÉXICO

CORRECCIÓN DE TEXTOS
Noé Blancas

REVISIÓN
Marcelo Gauchat

PORTADA
Yanieb López Candanedo
Yanina Flores

FORMACIÓN
Fernanda Madrigal

DISEÑO
Jorge López Vela

© Primera edición, 2006

INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES "ALFONSO VÉLEZ PLEGO"
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
Av. Juan de Palafox y Mendoza 208
Puebla, Pue.

EL COLEGIO DE MÉXICO
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
C. P. 10740, México, D. F.

ISBN 968 863 990 7

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

ÍNDICE

Presentación	7
MERCEDES ALCALÁ El <i>Quijote</i> , un libro de libros	9
DAVID A. BORUCHOFF La revisión moral de la literatura pastoril en el <i>Quijote</i>	23
TATIANA BUBNOVA Don Quijote y Delicado	43
DANIEL EISENBERG No hay una Primera Parte del <i>Quijote</i>	57
MARY MALCOLM GAYLORD Don Quijote, Amadís y los héroes americanos de la palabra	81
AURELIO GONZÁLEZ La venta como teatro. Cervantes y el <i>Quijote</i>	101
STEVEN HUTCHINSON Anselmo y sus adicciones	119
JAMES IFFLAND “In un placete de La Mancha of which nombre no quiero remembrearme”: anatomía sociopolítica de una causa célebre cervantina	139
GUSTAVO ILLADES Arte y pecado de <i>mal decir</i> en el <i>Quijote</i> de 1605	163
FRANK LOVELAND Las palabras y los cuerpos: la ambigüedad del deseo en la historia de Marcela y Grisóstomo	183
FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA Eufemismos del <i>Viaje del Parnaso</i>	191

ADRIENNE L. MARTÍN		
Maritornes y la prostitución rural		219
ALMA MEJÍA		
Don Quijote sale al mundo. Aprendizaje y conciencia de los otros en el <i>Quijote</i> de 1605		235
CRISTINA MÚGICA		
Escritura y melancolía en el <i>Quijote</i> de 1605		245
ALICIA PARODI		
Cruzar las aguas: un indicador de lectura apofática		257
JAMES A. PARR		
La configuración del personaje central en 1605: sobre la dinámica entre interés y distanciamiento		271
MARGARITA PEÑA		
Algunas notas sobre la valentónica en la Primera Parte del <i>Quijote</i> y un manuscrito americano		283
CHARLES D. PRESBERG		
Caballero y escudero en el <i>Quijote</i> I: el sujeto del debate entre el símbolo y el soma		295
FRANCISCO RAMÍREZ		
Alemán y Cervantes: en torno a las fuentes del <i>Curioso impertinente</i>		309
MARÍA JOSÉ RODILLA		
Preludios, correspondencias, reiteraciones y engarces. Claves para una lectura estructural del <i>Quijote</i>		331
HARRY SIEBER		
Marcela y Grisóstomo: amor, libertad, locura		347
ALAN E. SMITH		
Maritornes y otras visitas nocturnas: reflexiones sobre un motivo erótico		359
MARÍA STOOPEN		
Don Quijote, sujeto errante (I, 5 y 21)		375
MARIA AUGUSTA VIEIRA		
Don Quijote en la corte: los episodios de los duques y las prácticas de representación		387

PRESENTACIÓN

Cervantistas de América, por nacimiento o por largos años de trabajo en el continente, llevamos a feliz término en febrero de 2005, en Puebla, México, uno de los primeros encuentros académicos que, a lo largo del año y en todo el mundo, festejaron el cuarto centenario del *Quijote* de 1605. El presente libro es un producto depurado de aquel simposio, cuyo nombre conserva: *El «Quijote» desde América*.

Originales, relacionadas entre sí de diferentes maneras, las investigaciones aquí reunidas muestran los beneficios de la unidad y la diversidad continentales y son eco de un diálogo, desde Canadá hasta Brasil y Argentina, convocado por Cervantes y su novela.

En el libro, observado en conjunto, se estudia el *Quijote*, ya a través de sus contextos, ya en sí mismo. En el primer caso se aborda a partir de otra poética (eufemismos del *Viaje del Parnaso*), del teatro, de otros autores (Francisco Delicado, Mateo Alemán), de subgéneros literarios (novela de caballerías, pastoril y picaresca), pero también a partir de la historiografía (conquistadores y cronistas del Nuevo Mundo), la historia social (prostitución rural en España y comunidad hispanohablante en Estados Unidos), la religión y la cultura española del Siglo de Oro (filosofía natural y moral, códigos cortesanos, imprenta y lectura, arte de la voz). En el segundo caso se estudia con profusión a don Quijote como sujeto (sus señas de identidad: mesianismo, violencia, soma, símbolo; su aprendizaje, su errar) y a otros personajes (Maritornes, Anselmo, Marcela); asimismo, se analizan aspectos editoriales de la novela, el título, la estructura y temas de gran calado (melancolía, erotismo, libertad, locura).

Esperamos que *El «Quijote» desde América* comunique el diálogo que lo anima a diversos lectores –desocupados u ocupados– y que subsane

en parte la ausencia causada por los burócratas que impidieron a Cervantes vivir en América.

Por último, expresamos nuestra profunda gratitud a los autores participantes; asimismo, a Agustín Grajales y Aurelio González, quienes hicieron posible la presente publicación, y a las instituciones patrocinadoras del simposio de Puebla que están representadas en el libro: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Boston University, David Rockefeller Center for Latin American Studies, El Colegio de México, Harvard University, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, Universidad Iberoamericana-Puebla y Universidad Nacional Autónoma de México.

GUSTAVO ILLADES Y JAMES IFFLAND

EL *QUIJOTE*, UN LIBRO DE LIBROS

MERCEDES ALCALÁ

University of Wisconsin-Madison

De los diversos instrumentos del hombre, el más asombroso es, sin duda, el libro. Los demás son extensiones de su cuerpo. El microscopio, el telescopio, son extensiones de su vista; el teléfono es extensión de la voz; luego tenemos el arado y la espada, extensiones de su brazo. Pero el libro es otra cosa: el libro es una extensión de la memoria y de la imaginación.

JORGE LUIS BORGES

En la época de Cervantes el libro impreso fue todavía un objeto prodigioso que iba transformando de forma paulatina e irreversible la forma de pensar, imaginar y vivir de una sociedad que se acercaba a este artefacto con prevención supersticiosa, agradecimiento maravillado, temor, confianza, reparos morales, instrucciones higiénicas protectoras de sus efectos debilitadores, curiosidad intelectual y adicción enajenadora. El libro producía todo tipo de reacciones contradictorias entre las que no solía encontrarse la indiferencia. Entre otras muchas cosas el *Quijote* es una fábula monumental sobre los efectos que el libro de ficción tuvo en su tiempo. James Iffland, en su estudio sobre Cervantes y la cultura tipográfica, afirma que la lectura que vuelve loco a don Quijote es la lectura tipográfica y que la novela cervantina hubiera sido completamente imposible antes de la revolución cultural que supuso la imprenta:

En *Don Quijote* tenemos un mapa detallado y completamente sin precedentes de la «galaxia Gutenberg» en todos sus aspectos importantes, desde el acto de escribir hasta la etapa de fabricación y el consumo de la obra literaria como mercancía.¹

En efecto, en la obra cervantina el debate sobre el tema de la literatura de ficción no parte de una concepción platónica, ideológica de la obra literaria. En el *Quijote* la obra literaria no es un texto inmaterial dictado por la inspiración e inscrito en una tradición de ideas y estilos. En el *Quijote* se tiene en cuenta la dimensión física del libro, su carácter de objeto. El libro, según muchos testimonios de los siglos XVI y XVII, podía ser corruptor, bendito, pernicioso, suave, pestífero, deleitoso, sabio o ignorante, y era precisamente por su dimensión física por lo que también era ubicuo, móvil, viajero, se reproducía casi hasta el infinito, pasaba de una lengua a otra, se compartía o se encerraba en bibliotecas y circulaba de forma errática e incontrolable. Por todo ello gozaba de la ambigua potestad de difundir ideas, fábulas, saberes y preceptos. Roger Chartier señala que en el primer manual conocido en lengua vulgar sobre el arte de la imprenta, su autor, Alonso Víctor de Paredes, establece la doble naturaleza del libro, como objeto y como discurso. El libro se identifica como una criatura humana con cuerpo y alma:

Assimilo yo un libro a la fábrica de un hombre, el qual consta de ánima racional, con que le crió Nuestro Señor con tantas excelencias como su Divina Magestad quiso darle; y con la misma omnipotencia formó al cuerpo galán, hermoso y apacible.²

En el *Quijote* se explora en su totalidad la enorme revolución moral, estética, ideológica y sobre todo íntima que provocó la presencia de la ficción literaria gracias al libro impreso en la vida cotidiana de la población de su época. Más que decir que el *Quijote* es una fábula metaficcional, afirmarí

¹ JAMES IFFLAND, "Don Quijote dentro de la «galaxia Gutenberg» (reflexiones sobre Cervantes y la cultura tipográfica)", *Journal of Hispanic Philology*, 14 (1989), p. 40.

² ALONSO VÍCTOR DE PAREDES, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, ed. de Jaime Moll, El Crotalón, Madrid, 1984, p. 44v.

que es, ante todo, un metalibro sorprendente. Maxime Chevalier considera que el *Quijote* es una crítica moralista y estética a los excesos de la ficción. Por mi parte, pienso que una cosa es lo que el libro dice decir, y otra cosa muy diferente es lo que dice. El *Quijote* no es el canónico de Toledo, y el escrutinio del Capítulo 6 tampoco lo es. Estos pasajes, así como muchos otros, tales como prólogos, dedicatorias, aprobaciones, el pasaje del primo, el encuentro con Álvaro Tarfe, la visita a la imprenta, el juego de pelota en el infierno, la lectura de la primera parte por personajes de la segunda y un largo etcétera son parte de una reflexión totalizadora sobre la presencia del libro en su tiempo y, más específicamente, sobre algunas actitudes que la irrupción del libro suscitó. No obstante, Chevalier apunta a una idea con la que asiento completamente:

Por primera vez en la historia de nuestras culturas la literatura penetra, perturbándola, en la vida de los españoles, y sin duda en la de los europeos. La grande conmoción del siglo no la causa Copérnico, cuya obra desconocen la casi totalidad de sus contemporáneos, sino Gutenberg. [...] Pero hemos de valorar certeramente esta conmoción. Será certera la intuición de Marshall McLuhan: la imprenta contribuyó en forma decisiva a la racionalización del mundo. También lo hizo irracional, quimérico y visionario. No apreciamos convenientemente la importancia histórica de Gutenberg cuando limitamos el alcance de su invento a los terrenos de la erudición y la devoción; más que cualquier poeta, labró la imagen de los sentimientos y modeló la figura de los ensueños.³

Según José Manuel Prieto Bernabé, parece ser que la innegable revolución que fue la imprenta tomó unos ochenta años en tener un efecto importante en la sociedad. Fue una revolución de ritmos lentos pero inexorablemente crecientes. Antes de proseguir con el *Quijote* me gustaría puntualizar algunos aspectos concretos sobre los efectos de la imprenta en la España del XVI. Parece ser que desde que se inventó hasta que tuvo una presencia generalizada pasaron aproximadamente ochenta años. En primer lugar, la desconfianza

³ MAXIME CHEVALIER, "Cervantes y Gutenberg", *Boletín de la Real Academia Española*, 71 (1991) [Cuaderno CCLII], p. 94.

que el libro impreso provocó se canalizó casi exclusivamente a las obras de ficción, lo cual se refleja muy intencionalmente en el *Quijote*. Este hecho, la distinción entre ficción y otros géneros (entre los que paradójicamente se incluían ficciones de la antigüedad clásica), me parece fascinante pues se pueden aventurar diversas causas. Por ejemplo, un humanista como Luis Vives, que en su *Instrucción de la mujer cristiana* (1522) es de los poquísimos autores que considera necesario el saber leer y escribir tanto para hombres como para mujeres y que recomienda la lectura como el más noble y útil ejercicio que el ser humano puede hacer, es radical en su condena de toda ficción literaria contemporánea:

También deberían [las leyes y los alguaciles] preocuparse de los libros pestíferos, como son, en España, *Amadís*, *Esplandián*, *Florisandro*, *Tirante*, *Tristán*, cuyas insulseces no tienen fin y diariamente salen de nuevas; *Celestina*, alcahueta madre de maldades, y *Cárcel de Amor*. [...] Otras hay romanzadas del latín, como las infacetísimas *Facecias del Poggio*, *Eurialo* y *Lucrecia*, el *Decamerón*, de Boccaccio, libros todos ellos compuestos por escritores ociosos, desocupados, sin humanidades, dados a los vicios y a las bellaquerías, en los cuales maravillame que se halle cosa de deleite si las maldades no nos contentasen tanto. [...] Yo no he oído nunca afirmar a nadie que le contentasen tales libros sino a quien jamás hubiese tocado libro bueno. Yo mismo los he leído alguna vez; ahora que nunca hallé en ellos rastro ninguno de buen sentido ni de buen ingenio. Pues a los que los alaban (yo conozco algunos) entonces los creeré cuando los loaren después de haber gustado a Séneca, o a Cicerón, o a San Jerónimo, o las Sagradas Escrituras.⁴

Y en el mismo sentido se expresa Antonio de Guevara cuando en su *Despertador de cortesanos* se lamenta de que

¡[...] ya no se ocupan los hombres sino en leer libros que es afrenta nombrarlos, como son *Amadís de Gaula*, *Tristán de Leonís*, *Primaleón*, *Cárcel de amor* y *La Celestina*, a los cuales todos y a otros muchos con ellos se debería mandar por justicia que no se imprimiesen, ni menos

⁴ LUIS VIVES, *Formación de la mujer cristiana, Obras completas*, vol. 1, trad. Lorenzo Riber, Aguilar, Madrid, 1947, p. 1003.

se vendiesen, porque su doctrina incita la sensualidad a pecar y relaja el espíritu a bien vivir!⁵

Estos ejemplos son de dos reconocidos humanistas que por otra parte celebran con verdadero entusiasmo el poder formativo y enriquecedor del libro. Pensemos un momento en el caso de Antonio de Guevara que, en su *Relox de Príncipes*, impreso en 1529 y dedicado al emperador Carlos V, recoge, entre otras cosas, algunos pasajes que dejan ver la euforia por el conocimiento, el libro y la biblioteca del primer humanismo. En un episodio emblemático en este sentido, el emperador Marco Aurelio entrega la llave de su biblioteca al anciano Pompeyano a la hora de su muerte y le dice:

Pues toma agora esta llave y mira que en dártela te dó el corazón y la vida; porque te hago saber que no llevo deste mundo tanta pena porque dexo la mujer y los hijos en Roma, sino porque no puedo llevar los libros a la sepultura. Si los dioses me dieran a escoger, yo antes escogiera estar en la sepultura rodeado de libros que no pasar la vida en compañía de necios; porque si los muertos leen, yo los tengo por bivos, y si los bivos no leen, yo los tengo por muertos. Debaxo desta llave que te doy quedan libros griegos, libros hebraycos, libros latinos, libros romanos y, sobre todo, quedan allí mis sudores, mis vigalias, mis trabajos, que son hartos libros por mí compuestos, por manera que si mi cuerpo despedaçaren los gusanos a lo menos hallarán mi corazón entero entre los libros (*Relox*, 474).

Si he citado este pasaje es porque ofrece varios aspectos del tema en el primer humanismo español, casi contradictorios. Valga recordar que el *Relox* es para muchos una suerte de “pre-novela histórica”, una especie de pastiche historicista basado en la traducción de un inexistente manuscrito griego sobre la vida del emperador Marco Aurelio. Es importante notar que, por lo tanto, el tiempo histórico de la narración se sitúa antes de la imprenta y que el ámbito prestigiado del libro pertenece en la obra al mundo del manuscrito. Sin embargo, este texto guevariano aunque recrea un pasado clásico y pagano refleja

⁵ ANTONIO DE GUEVARA, *Relox de príncipes*, ed. de Emilio Blanco, S.l, Confres, 1994, p. 86. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, *Relox* y página.

con fidelidad los contrastes y obsesiones del primer humanismo español con respecto al libro que, como veremos, se distancia de la cultura tipográfica. En primer lugar el manuscrito no se vio sustituido por el libro impreso más que de forma paulatina; además, su prestigio elitista casi se incrementó en determinados ambientes. Iffland señala en su estudio el efecto contradictorio de la imprenta: por una parte la imprenta supone un estímulo de modernidad pero, por otra, se imprimen gran número de manuscritos medievales y, por ejemplo, los libros de caballerías por su tamaño y tipo de letra se inspiraban claramente en una estética medieval.⁶ Por otra parte, según Chartier, los manuscritos no dejaron de leerse durante la primera Edad Moderna. Éstos seguían cumpliendo con una función elitista que el texto impreso no podía satisfacer: “Los aristócratas y los eruditos preferían la circulación manuscrita de las obras porque destinaba los textos sólo a los que podían apreciarlos o comprenderlos”.⁷ Las traducciones a lenguas vernáculas de los clásicos, el abaratamiento de los libros y la difusión relativa del saber crean cierto resentimiento y desconfianza ante los efectos de la imprenta, y nótese que no se trata tan sólo de la amenaza moral de la ficción literaria sino del temor al desprestigio de un mundo cultural que ya no es territorio exclusivo de una clase erudita profesional o de una élite social muy restringida. En los *Sueños* de Quevedo se lee que gracias a los libros en romance o a las traducciones al latín saben ya “los tontos lo que encarecían en otros tiempos los sabios, que ya hasta el lacayo latiniza, y hallarán a Horacio en castellano en la caballeriza”.⁸

En la actualidad contamos con datos que rebaten la idea de la escasa alfabetización de la población española con respecto a la europea. Parece ser que, por el contrario, el índice de lectores era mayor en España que en el resto de Europa, y que sólo a partir de los siglos XVIII y XIX este desequilibrio se invierte.⁹ La accesibilidad de la lectura supone una imposibilidad de

⁶ Vid. JAMES IFFLAND, “Don Quijote dentro de la «galaxia Gutenberg» (reflexiones sobre Cervantes y la cultura tipográfica)”, p. 29.

⁷ ROGER CHARTIER, “El concepto de lector moderno”, en VÍCTOR INFANTES, FRANÇOIS LÓPEZ Y JEAN-FRANÇOIS BOTREL (eds.), *Historia de la edición y la lectura en España. 1472-1914*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 2003, p. 145.

⁸ FRANCISCO DE QUEVEDO, *Los sueños*, ed. de Ignacio Arellano, Cátedra, Madrid, 1991, p. 186.

⁹ Vid. MARÍA CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA, “Lectura y rasgos de un público”, *Edad de Oro*, 12 (1993), p. 120.

controlar la interpretación del sentido por parte de los lectores. La enorme complejidad de este cambio incluye, entre otras cosas, una mayor variedad de los hábitos de lectura y por lo tanto un abanico más amplio de posibilidades de interpretación. En los siglos XVI y XVII paulatinamente el libro entra en una época de divulgación muy amplia. Diversos sectores de la sociedad acceden ahora a la lectura de materiales impresos: libros que abarcan un espectro inmenso en cuanto a su materia, tono, dificultad e incluso idioma. También debemos tener en cuenta la enorme producción y difusión de pliegos sueltos, relaciones de sucesos y otras formas breves y asequibles tanto económica como culturalmente. Además, otro aspecto importantísimo que revolucionó la vida cotidiana del XVI fue el de las diversas prácticas de lectura que se adecuaban a una nueva y heterogénea clase de lectores. En este sentido es importante recordar la práctica de la lectura común y en voz alta que hacía accesible las ficciones literarias a los sectores de la población sin alfabetizar o con pocas posibilidades de poseer libros. Más aún, la mayor revolución, y objeto de la mayor preocupación por parte de las élites culturales, religiosas y políticas, será el cada vez más generalizado concepto de lectura privada, sea en voz baja o alta, pues supone un espacio íntimo y personal en el que el control de la interpretación y del sentido es menos tangible. Además, la relación entre literatura de ficción y lectura silenciosa constituía una combinación especialmente poderosa, tal y como se ejemplifica en el *Quijote*. En este sentido Chartier señala que

[...] se consideraba que las fábulas, cuando eran leídas silenciosamente, se apoderaban con una fuerza irreprimible de lectores maravillados y embelesados, que percibían el mundo imaginario desplegado por el texto literario como más real que la realidad misma.¹⁰

El concepto de lectura intensiva se refiere a que en los Siglos de Oro era frecuente un tipo de lector que poseía unos cuantos libros y los leía y releía incansablemente durante toda su vida. Podemos imaginar que el impacto de un *Amadís* o de una *Celestina* en un lector “crónico” de estas obras debía ser, en efecto, abrumador. Harvey nos da la historia del morisco Román Ramírez, que fue procesado por

¹⁰ ROGER CHARTIER, “El concepto de lector moderno”, p. 142.

la Inquisición y murió en sus cárceles en 1599 porque se sospechaba alguna índole de brujería en el hecho de que ganara su vida recitando de memoria libros de caballerías.

Pero tal vez la mayor alteración traída por la imprenta, según Anne Cayuela, fue que ésta generalizó

[...] la lectura como actividad recreativa, y como fin en sí. De ahí que la lectura empezara a constituir un peligro social para los detentores del saber, esencialmente los religiosos y las élites. Un mismo libro, un mismo texto podía circular entre varios públicos lectores, ser «descifrado» de múltiples maneras, a veces alejadas e incluso contrarias a la intención del autor. [...] Y precisamente en aquellos tiempos surge la ficción como género convirtiéndose en el centro de todos los discursos sobre la lectura.¹¹

Porque, en efecto, es difícil condenar el libro en su totalidad pues es el vehículo de la propagación de contenidos religiosos. Es la ficción a la que se ataca intentando establecer su ilegitimidad. Ya lo hemos visto con Guevara y Vives, que escribieron las obras citadas en la década de los veinte, pero es más impresionante leer a autores como Zabaleta, que desconfían de la capacidad del lector de ficción en 1654:

Rarísima es la persona de buen juicio que lee comedias. [...] Las personas de mal discurso que llegan a leer desta lección son innumerables; mezclan, con su mala atención, lo amoroso con lo honesto, enturbian lo puro con lo impuro, y en aquellos renglones beben tierra, beben mundo y beben vicio.¹²

Casi la totalidad de las críticas a la literatura de ficción tienen una justificación moral. En muy pocas ocasiones la calidad literaria es el único criterio

¹¹ ANNE CAYUELA, "Las justificaciones y críticas de la lectura", en VÍCTOR INFANTES, FRANÇOIS LÓPEZ Y JEAN-FRANÇOIS BOTREL (eds.), *Historia de la edición y la lectura en España. 1472-1914*, p. 171.

¹² JUAN DE ZABALETA, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. de Cristóbal Cuevas, Castalia, Madrid, 1983, p. 386.

para condenarlas. A menudo el criterio estético apoya y refuerza el criterio moral. El escrutinio de los libros en el *Quijote* parece ser una parodia entre bromas y veras de las furibundas condenas que los libros de ficción en prosa recibieron en el xvi. Aunque el estímulo primario del que surge la destrucción de la biblioteca podría considerarse ético –ayudar a don Quijote–, no es un criterio moral, sino estético, el que guía este bibliocausto. El ama y la sobrina, analfabetas, con su miedo supersticioso a todo libro impreso realmente reflejan parte de la actitud de la población española del xvi ante ese nuevo artefacto lleno de poderes maléficos que invade la vida cotidiana. El *Quijote* está habitado por numerosísimos lectores de diversa competencia y condición que casi cubren el espectro posible de tipos y clases de lectura. Sin embargo, me parece curioso que los que reaccionan con mayor intransigencia y desconfianza ante el libro impreso son representantes de los dos extremos de ese espectro: el ama y la sobrina por un lado y el canónigo de Toledo por el otro, que, por su parte, no condena el libro como tal, pero desconfía como nadie de los poderes de la ficción caballeresca sobre el impresionable vulgo.

Se diría que en este miedo a la interpretación de la obra literaria entra en juego la paradoja de que la escritura ya no fija las ideas, ya no ofrece un sentido inamovible. Con la lectura privada se hace imposible el control del sentido y de la interpretación. Por primera vez parece que hay un cambio de paradigma, y el texto escrito, diremos impreso, ya no ofrece la confianza de su inamovilidad. La escritura no supone permanencia y fijación, pues el carácter de los textos es cambiante según las diferentes interpretaciones que pueden recibir de lectores imprevisibles y poco fiables. Por primera vez se tiene conciencia de que la significación literaria es, ante todo, cambiante. La desconfianza hacia el lector será uno de los rasgos distintivos de ese discurso que previene contra los inmensos poderes del libro. Creo que Cervantes juega a propósito con esta idea de la inestabilidad del sentido y convierte uno de los indelebles problemas de la ficción literaria en una de las virtudes del *Quijote*. No sólo no intenta crear un sentido único sino que hace todo lo posible para que su obra no lo tenga. El lector *desocupado* puede interpretar como le venga en gana la novela, él es señor absoluto de su interpretación –“debajo de mi manto, al rey mato”– y lo que es más, el Cervantes del Prólogo no puede mostrarse

más indiferente hacia la inevitable falta de control de sentido de su obra, problema epistemológico que aborda con ironía y lucidez.

Pedro Ruiz Pérez sostiene que por primera vez con Cervantes y Lope “la ejemplaridad” se ve sometida a una mirada irónica, y que con la literatura de ficción se da un cambio muy desconcertante de la *imitatio* a la *varietas*. Reflexionando sobre esta idea, parece que en efecto se privilegia en los textos de la época la capacidad del texto impreso de elicitar la imitación en el lector, lo cual, según los paradigmas del momento, tenía inmensas ventajas en el caso de libros doctrinales o de contenido moral, pero efectos desastrosos en el caso de ficciones literarias, y más si había en ellas lances de amor o de espada. La inutilidad de la lectura, o el mero fin de entretener serán vistos como un peligro no sólo moral sino, sorprendentemente, también físico. Los efectos nocivos en la salud de la lectura no se reducían al ámbito de los libros de ficción. Tal y como Guevara señalaba: “Cada día lo vemos por experiencia los hombres muy estudiosos ser de enfermedades muy perseguidos; porque con el dulçor de la sciencia no sienten cómo se les consume la vida” (*Relox*, 472). Pero también, incluso a mediados del xvii, Zabaleta insiste en la relación entre locura y lectura explorada décadas antes por Cervantes:

Los libros a algunos los han hecho sabios y a otros los han hecho locos. Los que leen más de lo que pueden digerir se ahitan y, de la manera que en los estómagos es mejor el hambre que la plenitud, es mejor la necesidad que el demasiado peso.¹³

Además, dentro de este repaso por distintas actitudes ante el libro impreso en los Siglos de Oro, encontramos también testimonios que nos hablan con recelo de una nueva clase de víctimas de Gutenberg. En este caso no son los lectores sino los escritores, ya que, según se pensaba, la imprenta creó la fantasía en muchos de escribir y publicar, consumiendo inútilmente sus vidas con un propósito vano, estéril e ilegítimo. Pues si se dudaba de la legitimidad de la lectura generalizada, ¿cómo iba a aceptarse la existencia de escritores advenedizos, es decir, cualquiera, fuera de una élite intelectual o

¹³ JUAN DE ZABALETA, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, p. 219.

social, que escribiera ficciones fuera de los límites de la erudición, la tradición prestigiada o géneros moralizantes y satíricos? En el *Quijote*, por supuesto, se explora este aspecto del mundo del libro desde varios ángulos. El mismo don Quijote no sabe si escribir un libro de caballerías, pero decide escribirlo con su vida y no con su pluma. El canónigo tiene cien páginas de un libro que dice no va a terminar, aunque no hay razones para creerlo. El primo es una máquina, una imprenta en sí mismo más que un escritor: más que escribir, publica compulsivamente. El Prólogo de la Primera Parte parodia y denuncia las prácticas de producción de paratextos casi estandarizados y el adobo erudito que sin sentido daba visos de “autoridad” y erudición a la creación literaria. En esta línea, y que me disculpen los que no estén de acuerdo, la función “moralizante” de criticar los libros de caballerías bien puede ser una forma de cuestionar la comprensible y sensata necesidad absoluta que tenía todo escritor de legitimar su obra. Pero tal vez lo más revelador en este sentido sea el pasaje, en el Prólogo a la Segunda Parte, que se refiere a Avellaneda en estos términos y que sorprendentemente también contiene cierta autocritica irónica y orgullosa:

Si por ventura llegares a conocerle, dile de mi parte que no me tengo por agraviado, que bien sé lo que son tentaciones del demonio, y que una de las mayores es ponerle a un hombre en el entendimiento que puede componer y imprimir un libro con que gane tanta fama como dineros y tantos dineros cuanta fama.¹⁴

No deja de ser cruel que el caso del propio Cervantes sirva como ejemplo que denuncia la compulsividad del escritor. Cristóbal Suárez de Figueroa, en su *Pasajero* de 1617, se burla inequívocamente de Cervantes cuando confesó en la dedicatoria del *Persiles*, “Ayer me dieron la extremaunción y hoy escribo ésta”:

No sé qué tiene la pluma de aduladora, de hechicera que encanta y liga los sentidos luego que se comienza a ejercitar. Arráigase este afecto en el alma: un libro tras otro, y sea de lo que fuere. Anda toda la vida el autor

¹⁴ MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha II*, ed. dirigida por Francisco Rico, 2ª ed., Crítica, Barcelona, 1998, pp. 618-619.

en éxtasis, roto, deslucido, y en todo olvidado de sí. Si es imaginativo y agudo en demasía, pónese a peligro de apurar el seso concetando, cómo le perdieron algunos que aún viven. Si es algo material, bruma a todos, abofeteando y ofendiendo con impertinencias el blanco rostro de mucho papel. Dura en no pocos esta flaqueza hasta la muerte, haciendo prólogos y dedicatorias al punto de espirar. Dios os libre de tan gran desdicha. Dad paz a vuestros pensamientos.¹⁵

El *Quijote* es un libro que no deja de sorprender. Creo que lo más extraordinario de su acercamiento al tema del libro es que no cae en las trampas del discurso contra la ficción. El *Quijote* es un libro de libros, un libro sobre el libro, un metalibro. Pero no es un mero testigo que analice una problemática como han hecho infinidad de obras sino que, más que opinar, ficcionaliza ese debate y lo subvierte. Es una espléndida respuesta: un libro de ficción puro y duro que deja de justificarse y de dar marcas obvias, instrucciones de cómo leerse. Igual que don Quijote aparece un día con su desafiante locura por La Mancha, Cervantes escribe de una vez por todas un libro de ficciones sin complejos, sin referencias eruditas, sin moralina y sin pedir perdón. Y no es casual que para reivindicar la ficción sin justificarla, para inaugurar la normalidad del libro como legítimo instrumento de ocio y de entretenimiento, elija el género más denostado: el protagonista de todas las críticas, los libros de caballerías. El *Quijote* es un libro de ficción por derecho propio que convierte la conciencia de la problemática de su género en parte de esa misma ficción.

BIBLIOGRAFÍA

BORGES, JORGE LUIS, *Borges oral*, Emecé, Buenos Aires, 1979.

CAYUELA, ANNE, "Las justificaciones y críticas de la lectura", en VÍCTOR INFANTES, FRANÇOIS LÓPEZ Y JEAN-FRANÇOIS BOTREL (eds.), *Historia de la edición y la lectura en España. 1472-1914*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 2003, pp. 171-179.

¹⁵ CRISTÓBAL SUÁREZ DE FIGUEROA, *El pasajero*, ed. de Isabel López Bascuñana, PPU, Barcelona, 1988, pp. 212-213.

CERVANTES, MIGUEL DE, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, 2ª ed., Crítica, Barcelona, 1998.

CHARTIER, ROGER, “El concepto de lector moderno”, en VÍCTOR INFANTES, FRANÇOIS LÓPEZ Y JEAN-FRANÇOIS BOTREL (eds.), *Historia de la edición y la lectura en España. 1472-1914*, pp. 142-150.

——, “Crossing Borders in Early Modern Europe. Sociology of Texts and Literature”, Conferencia plenaria, Lyon, julio de 2004.

CHEVALIER, MAXIME, “Cervantes y Gutenberg”, *Boletín de la Real Academia Española*, 71 (1991) [Cuaderno CCLII], 87-99.

GARCÍA DE ENTERRÍA, MARÍA CRUZ, “Lectura y rasgos de un público”, *Edad de Oro*, 12 (1993), 119-130.

GUEVARA, ANTONIO DE, *Relox de príncipes*, ed. de Emilio Blanco, S.I, Confres, 1994.

——, *Le réveille-matin des courtisans (Edition bilingue)*, ed. de Nathalie Peyrebonne, Honoré Champion, Paris, 1999.

IFFLAND, JAMES, “Don Quijote dentro de la «galaxia Gutenberg» (reflexiones sobre Cervantes y la cultura tipográfica)”, *Journal of Hispanic Philology*, 14 (1989), 23-41.

PRIETO BERNABÉ, JOSÉ MANUEL, *Lectura y lectores. La cultura del impreso en el Madrid del Siglo de Oro (1550-1650)*, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 2004.

QUEVEDO, FRANCISCO DE, *Los sueños*, ed. de Ignacio Arellano, Cátedra, Madrid, 1991.

RUIZ PÉREZ, PEDRO, “La lectura literaria, del ocio y de la información”, en VÍCTOR INFANTES, FRANÇOIS LÓPEZ Y JEAN-FRANÇOIS BOTREL (eds.), *Historia de la edición y la lectura en España. 1472-1914*, pp. 200-209.

SUÁREZ DE FIGUEROA, CRISTÓBAL, *El pasajero*, ed. de Isabel López Bascuñana, PPU, Barcelona, 1988.

VÍCTOR DE PAREDES, ALONSO, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, ed. de Jaime Moll, El Crotalón, Madrid, 1984.

VIVES, LUIS, *Formación de la mujer cristiana, Obras completas*, vol. 1, trad. Lorenzo Riber, Aguilar, Madrid, 1947.

ZABALETA, JUAN DE, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. de Cristóbal Cuevas, Castalia, Madrid, 1983.

——, *Errores celebrados*, ed. de David Hershberg, Espasa-Calpe, Madrid, 1972.

LA REVISIÓN MORAL DE LA LITERATURA PASTORIL EN EL *QUIJOTE*

DAVID A. BORUCHOFF
McGill University

En el análisis de las intenciones de Miguel de Cervantes, es normal conceder más importancia a los juicios estéticos que a las convicciones ontológicas y espirituales que asimismo informaban su obra. Esta tendencia se explica, tal vez, por el hecho de que Cervantes, por astuto y perspicaz que fuera como lector, se decidió a escribir ficciones, es decir, *poesía* y no *historia* o *filosofía* en el idioma todavía aristotélico de su tiempo.¹ Aunque ciertas autoridades condenaban la poesía en la primera parte del siglo XVI porque, según ellas, su elegancia podría distraer a los jóvenes y apartarlos de la doctrina cristiana, llenando sus oídos de

[...] esos cantos mortíferos de las sirenas, para que no puedan oír sino dulces endechas, en que suenen los nombres de Baco, Apolo, Júpiter tonante, y para que las tiernas inteligencias se acostumbren a no tener por verdadero sino lo que halaga los sentidos, y no crean sino lo que recrea, ni tengan por hermoso sino lo engañoso, ni por admirable sino lo que conmueve dulcemente la sensibilidad [...]

otras insistirían en cambio en que, en las manos del escritor cristiano, la *poesía* “es toda casta, santa, varonil; es una doncella honesta, compuesta y

¹ Sobre estos términos y la confusión que han acarreado en la crítica moderna, *vid.* DAVID A. BORUCHOFF, “The Poetry of History”, *Colonial Latin American Review*, XIII, 2 (2004), 275-282 y “Historiography with License: Isabel, the Catholic Monarch and the Kingdom of God”, en DAVID A. BORUCHOFF (ed.), *Isabel la Católica, Queen of Castile: Critical Essays*, Palgrave Macmillan, New York, 2003, pp. 225-294.

elegante y no menos ingeniosa que piadosa, con cuyo trato se afina el ingenio y se aumenta la piedad”.²

Tales elogios de la *poesía* abundarían en la segunda parte del siglo, en la que una serie de autores en Francia, Italia, España e Inglaterra mantendría que la *poesía* es de hecho el medio más eficaz de instrucción moral, ya que, como explica el licenciado Márquez Torres en su aprobación de la segunda parte del *Quijote*:

[...] aquel que fuere tocado de la enfermedad que pretende curar, en lo dulce y sabroso de sus medicinas gustosamente habrá bebido, cuando menos lo imagine, sin empacho ni asco alguno, lo provechoso de la detestación de su vicio, con que se hallará, que es lo más difícil de conseguirse, gustoso y reprehendido.³

Tras estas palabras, reside una idea de la moralidad de la *poesía* arraigada en principios a la vez cristianos y aristotélicos que otros autores a la altura de Torquato Tasso, Alvar Gómez de Castro, Edmund Spenser, Philip Sidney y Jacques Amyot, traductor al francés de la *Historia etiópica* de Heliodoro, proyectan en sus obras.⁴ Según Tasso, los que escriben como poetas (o

² ARIAS BARBOSA, “Ad iuvenes studiosos bonarum literarum praefatio in primum commentarium”, *Aratoris cardinalis Historia apostolica, cum commentariis Arii Barbosae lusitani* (1516), en *Nebrija (1441-1522): delbelador de la barbarie, comentador eclesiástico, pedagogo-poeta*, trad. Félix G. Olmedo, Editora Nacional, Madrid, 1942, pp. 164-166.

³ MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha* II, ed. de Martín de Riquer, Juventud, Barcelona, 1971, p. 529. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, parte, capítulo y página.

⁴ Vid. los textos aducidos en las notas 5-8; asimismo, JACQUES AMYOT, Prólogo, en *L'Histoire Ethiopique d'Heliodore*, Arnoul l'Angelier, Paris, 1547 y EDMUND SPENSER, “A Letter of the Authors” (23 de enero de 1590), *The Faerie Queene*, en *Edmund Spenser's Poetry*, ed. de Hugh Maclean y Anne Lake Prescott, W. W. Norton, New York, 1993, p. 2: “To some I know this Methode will seeme displeasaunt, which had rather have good discipline delivered plainly in way of precepts, or sermoned at large, as they use, then thus clowdily enwrapped in Allegoricall devises. But such, me seeme, should be satisfide with the use of these dayes, seeing all things accounted by their showes, and nothing esteemed of, that is not delightfull and pleasing to commune sence. For this cause is Xenophon preferred before Plato, for that the one in the exquisite depth of his judgement, formed a Commune welth such as it should be, but the other in the person of Cyrus and the Persians fashioned a government such as might best be: So much more profitable and gracious is doctrine by ensample, then by rule”.

poetando) “no aspiran a narrar asuntos particulares como historiadores, sino que dan forma, a la manera de los filósofos, a ideas universales, la verdad de las cuales es mucho más estable y mucho más cierta”;⁵ y según Sidney, es inevitable que tanto la *filosofía* como la *historia* fracasen en la reforma de las costumbres, porque aprovechan poco los preceptos sin ejemplos, y menos los ejemplos sin preceptos. En cambio, la *poesía* tiene la doble capacidad

[...] no sólo para suministrar la mente con conocimientos sino para predisponerla a lo que merece el nombre y estima del bien [...]. Pues, ¿quién aprenderá si no le mueve el deseo de ser instruido? ¿Y qué beneficio aporta esta instrucción (me refiero todavía a la doctrina moral) si no le mueve a practicar lo que enseña?⁶

Como demuestran estos ejemplos, los que presumían rehabilitar la *poesía* de la ignominia en la que había caído en las primeras décadas del siglo xvi aducían la misma propensión de la *poesía* a seducir o “apoderarse con mayor fuerza de los ánimos” de los lectores, censurada por sus detractores.⁷ Por tanto, la necesidad de servirse de medios poéticos para velar por la moral de las costumbres e inculcar a los jóvenes se veía como una respuesta a la ya tópica imperfección del mundo moderno frente al antiguo. Cuando Alonso López Pinciano trata las obras de ficción y de *poesía* en su *Philosophía antigua poética* (1596), él explica en este sentido que

Platón y San Pablo y San Agustín las reprehenden todas, porque quisieron ellos tanta perfección en las gentes, que, sin salsa de fábulas, comieran la virtud; ellos dixeron muy bien, el vno como philósopho, y los dos como

⁵ TORQUATO TASSO, *Apologia in difesa della Gerusalemme liberata* (1585), en *Opere*, 5 Vols., ed. de Bruno Maier, Rizzoli Editore, Milán, 1963-1965, vol. 5, p. 655: “poetando, non volle narrare come istorico i particolari, ma come filosofo formare gli universali; la verità de’ quali è molto più stabile e molto più certa”.

⁶ PHILIP SIDNEY, *Defence of Poesy* (ca. 1580), en *Sir Philip Sidney. A Critical Edition of the Major Works*, ed. de Katherine Duncan-Jones, Oxford University Press, Oxford, 1992, p. 226: “not only in furnishing the mind with knowledge, but in setting it forward to that which deserveth to be called and accounted good [...]. For who will be taught, if he not be moved with desire to be taught? And what so much good doth that teaching bring forth (I speak still of moral doctrine) as that it moveth one to do that which it doth teach?”.

⁷ ARIAS BARBOSA, “Ad iuvenes studiosos bonarum literarum praefatio in primum commentarium”, p. 164.

sanctos, y con muy justa razón destierran las fábulas de sus Repúblicas celestiales; mas nosotros biuimos en estas humanas y frágiles casas, adonde ay tan poca perfección y tanto fastidio a la virtud, y es menester, aunque sea con fábulas, traer a las gentes a la senda della.⁸

La miopía del lector de nuestros días en cuanto a esta intención moral de la *poesía* influye en la interpretación de las opiniones supuestamente autoriales expresadas por el cura y el barbero en su *escrutinio de la librería* de don Quijote en la Primera Parte de la novela. De acuerdo con la idea posromántica de la verosimilitud, se ha despojado la *mimēsis* de la función social-reformista que tenía tanto en la poética tradicional como en los ojos de autores más modernos como Juan de Valdés,⁹ de modo que ahora, en nuestros

⁸ ALONSO LÓPEZ PINCIANO, *Philosophía antigua poética*, 3 Vols., ed. de Alfredo Carballo Picazo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1953, vol. 1, pp. 178-179. Asimismo, Alvar Gómez de Castro escribe en su “Pareçer çerca de prohibiçion de libros de poësia y otros” (ca. 1575-1580): “Platón echó de su *República* a los poëtas porque escriuen las cosas sobredichas, mas entre otras que los hombres doctos condenan de aquella *República* vna es esto; y Tyrio Máximo, vno de sus sequaces, dice: que de la misma manera que son menester en la *República* los médicos, lo son los poëtas, porque si siempre estuuieran los hombres sanos no ubiera neçessidad dellos, y así mesmo sino tuuieramos neçessidad de afloxar el arco de la consideraçion de cosas graues, no fueran menester poëtas; mas que para esto, como aquél diçe, son muy neçessarios. Bien veo que sería mejor gastar aquel tiempo en letura de Sanctos: *sed non omnes capiunt verbum istud*, y pues estas materias no las han de dexar los mozos, mejor es que tengan estos buenos auctores donde, çeuándose en la elegancia y virtudes de la poësia dellos, se resfrén para otras cosas. Que ya yo he conoçido persona que en semejante afecto se ha remediado con haçer vna écloga, o vna elegía, donde, occupado en el estudio de la eloquencia y ornato de aquel poëma, desahogó honestamente su pena”. *Apud* PETER E. RUSSELL, “Secular Literature and the Censors: a sixteenth-century document re-examined”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 59 (1982), p. 223.

⁹ Aunque Valdés emprende el análisis de *Amadís de Gaula* (1508) en su *Diálogo de la lengua* (1535) declarando que “los que scriuen mentiras las deven escribir de suerte que se lleguen quanto fuere possible a la verdad, de tal manera que puedan vender sus mentiras por verdades, nuestro autor de *Amadís*, unas vezes por descuido y otras no sé por qué, dize cosas tan a la clara mentirosas que de ninguna manera las podéis tener por verdaderas”, es evidente que la palabra *descuido* abarca no sólo los errores puntuales y narrativos, sino también defectos morales que, en su opinión, no deben representarse en la literatura: “Descuido creo que sea el no guardar el decoro en los amores de Perión con Elisena, porque, no acordándose que a ella haze hija de rey, estando en casa de su padre le da tanta libertad, y la haze tan deshonesta que con la primera plática la primera noche se la trae a la cama [...]. También es descuido dezir que el rey mirava la hermosura del cuerpo de Elisena [...] no mirando que no ay muger, por deshonesta que sea, que la primera vez que se vee con un

tiempos, la verosimilitud reside, como alega Riley, sólo “en establecer un acuerdo particular con el lector, en acomodar con delicadeza la persuasión del escritor a la receptividad del lector”.¹⁰ Por consiguiente, las declaraciones del cura y el barbero –y no nos olvidemos que es el cura quien habla más fuerte– se reciben como si trataran problemas artísticos y no morales, en sentido lato, a pesar de la reiteración de términos consustanciales con la censura eclesiástica tales como *vanas*, *deshonestas* y *de mal ejemplo*,¹¹ sin mencionar otros como *endiabladas*. No quiero decir que Cervantes tuviera en mente un código de valores y de conducta al que se debía conformar el lector, sino que su idea de *mimēsis* implica la instrucción moral, otra vez en sentido lato, aunque es de notar que si en la segunda mitad del siglo XVI la idoneidad de la *poesía* para este propósito se cita a menudo, con el Concilio de Trento muchos insistirían en que la moral de la literatura se adecue también a verdades religiosas, por lo cual los defectos que sus críticos señalan en la ficción “vana” y “mentirosa” asumen matices ausentes, por ejemplo, en la conocida opinión de Juan Luis Vives en años anteriores.¹²

hombre, por mucho que lo quiera, se dexé mirar de aquella manera”. JUAN DE VALDÉS, *Diálogo de la lengua*, ed. de Cristina Barbolani, 4ª ed., Cátedra, Madrid, 1990, pp. 251-252.

¹⁰ EDWARD C. RILEY, *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford University Press, Oxford, 1962, p. 182: “depends upon the establishment of a special rapport with the reader, upon a delicate adjustment of the writer's persuasiveness to the reader's receptiveness”.

¹¹ Edicto del 7 de septiembre de 1558, en JESÚS MARTÍNEZ DE BUJANDA (ed.), *Index de l'Inquisition espagnole, 1551, 1554, 1559*, Éditions de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke, 1984, p. 123: “en estos Reynos hay y se venden muchos libros en latín y en romance y otras lenguas, impresos en ellos y traídos de fuera, de materias vanas, deshonestas y de mal ejemplo, de cuya lectura y uso se siguen grandes y notables inconvenientes”.

¹² *Ioannis Lodovici Vivis Valentini de Institutione foeminae Christiane ad Inclutam D. Catharinam Hispanam, Angliae Reginam, Libri tres. Ab autore ipso recogniti, aucti, & reconcinati*, Per Robertus Winter, Basileae, 1538, pp. 24-25: “Tum & de pestiferis libris, cuiusmodi sunt in Hispania Amadisus, Splandianus, Florisandus, Tirantus, Tristanus, quorum ineptiarum nullus est finis [...] quos omnes libros conscripserunt homines ociosi, male feriat, imperiti, uicijis ac spurcitiae dediti: in queis miror quid delectet: nisi tam nobis flagitia blandirentur. Eruditio nō est expectāda ab hominibus, qui ne umbram quidem eruditionis uiderāt. Iam quum narrāt, quae potest esse delectatio in rebus, quas tam aperte & stulte confingunt?”. Este pasaje es casi igual en la primera edición de 1523, sobre la que Lorenzo Riber hace su traducción (*Formación de la mujer cristiana*): “También debieran preocuparse de los libros pestíferos, como son, en España, Amadís, Esplandián, Florisandro, Tirante, Tristán, cuyas insulseces no tienen fin [...] libros todos ellos compuestos por escritores ociosos, desocupados, sin humanidades, dados a los vicios y a las bellaquerías, en los cuales maravillame que se halle cosa de deleite si las maldades no nos contentasen tanto.

El canónigo de Toledo pondrá de manifiesto esta innovación, que es notable incluso entre autores poco doctrinarios,¹³ proclamando en lenguaje

Y ya que se pusieron a contar, ¿qué placer puede hallarse en la narración de unas aventuras que tan neciamente fingen y donde mienten tan descaradamente?”. JUAN LUIS VIVES, *Obras completas*, 2 Vols., trad. Lorenzo Riber, Aguilar, Madrid, 1947-1948, vol. 1, p. 1003.

¹³ *Vid.*, por ejemplo, las diferencias entre las páginas de las *Quinquagenas de la nobleza de España* terminadas por Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés antes y después del segundo período (1551-1552) del Concilio de Trento. En las primeras, Fernández de Oviedo lamenta que se pierda tiempo en leer “mentiras”: “E así como ay deleytes malos e malas ocupaçiones, es por el contrario la buena leçión e letras cathólicas, afeytar e adornar el ánima de sanctos avisos, e avezindarla con Dios, e no perder el tiempo, como le gastan e pierden los que leen vanidades, e cosas fictas e inuentadas, desuiadas de verdad, e para enbeuesçer la gente de poco saber, así como *Amadís*, e *Orlando*, e *Guarino mezquino*, e otros semejantes tractados, con que pierden las ánimas sus auctores, e los que los escuchan, &c.”. En las segundas, él aboga por la prohibición de tales “mentiras” en términos cada vez más fuertes: “Razón muy grande es: sancto y prouechoso, de mucha vtilidad y neçessario sería dexar de leer esos libros de *Amadís*. Y que éssos e ni otros semejantes no se vendiesen, ni los ouiese, porque es vna de las cosas con quel diablo enbauca e enbelesa y entretiene los neçios, y los aparta de las leçiones honestas y de buen enxemplo. Ocupaçión es la de la mala lectura en que los discretos no se ocupan porque con ella se pierde el título de la discreçión e se siguen muchos daños y peligros al cuerpo e al ánima. Al cuerpo, dexando de hazer otros exerçijos que para la vida, onrra e hazienda más conuernían. Al ánima quitándole el tiempo en que las buenas obras se han de hazer, mediante las quales ella se avezindase e açercase más çerca de Dios e adquiriese la gloria para donde fue creada. Gran culpa, grande error, gran çeguedad e desatino es leer cosas sin prouecho, e mentiras de que ningún bien se puede seguir y mucho mal puede proçeder”; y “Ralladores vanos se pueden dezir los que leen autores de mentiras y libros fengidos. Qué mayor locura puede ser que la del ombre que puede ganar el tiempo y bien emplealle, perderle a sabiendas, y podiendo leer cosas que mejoren al que lee, y al que le escuchare, leer otras que le destruyan e hinchen la cabeça de viento al letor y a los circunstantes que prestan oýdos a lo que no deuen oyr ni entender. E que quando algo aya rrecapitado e puesto en la memoria no sea nada, ni valga nada lo que sale, ni aproueche sino que dañe el cuerpo y enferme el ánima del que lee y las de aquellos que le oyen. Bien librados están los que estudian si lo que se les pegare de sus vigiliás ha de ser para su daño y perdición. Aparte Dios del cathólico tal escuela. Vna de las más dañosas pestilencias que el día de oy penden entre los ombres son los libros e escripturas contrarios de la verdad, y en lo que devría la justicia y rretores de las rrepúblicas con mucho cuydado velas y proybir todas leçiones y fábulas que discrepan de lo cierto e que no consuenan con las virtudes e buenas artes nescerarias e vtiles a las buenas costumbres, e que todo lo superfluo de tal manera se atajase que Dios se siruiese mejor pues su manjar es coraçones limpios e no palabras ni mentiras, pues no puede ser engañado, ni deue ser sino seruido e acatado, y el que otra cosa pensare su pago le verná a proporción de su culpa”. *Quinquagenas* 1.16, 1.44 y 3.27, en *Las memorias de Gonzalo Fernández de Oviedo*, 2 Vols., ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, Chapel Hill, 1974, vol. 1, pp. 92-93 y 189-190 y vol. 2, pp. 579-580.

familiar a los lectores contemporáneos por su uso en la predicación eclesiástica y en la denigración de la *poesía* que “son perjudiciales en la república estos que llaman libros de caballerías”, por ser ellos “cuentos [...] llenos de tantos y tan desafortunados disparates” (I, 47, 481). La razón la dan Aristóteles y sus comentaristas medievales cristianos, quienes asimilaban lo ridículo y lo feo al “error o deformidad que no inflige dolor ni daño en los demás”, es decir, al error (*hamartia*) con el que el protagonista trágico se desvía del camino de la felicidad.¹⁴ Por lo tanto, el canónigo concluye que

[...] el deleite que en el alma se concibe ha de ser de la hermosura y concordancia que ve o contempla en las cosas que la vista o la imaginación le ponen delante; y toda cosa que tiene en sí fealdad y descompostura no nos puede causar contento alguno [...]. [T]odas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe (I, 47, 481-482).

De igual manera, para el cura, la *mimēsis* exige la imitación de acciones provechosas, conformes con la moral (cristiana) que se espera ver en los actores, y convenientes para la del lector contemporáneo (y asimismo cristiano). Él opina del *Curioso impertinente*:

—Bien [...] me parece esta novela; pero no me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo. Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar; pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible (I, 35, 371).

¹⁴ ARISTÓTELES, *Poetics* 4 (1449a), en *The Complete Works of Aristotle*, 2 Vols., ed. de Jonathan Barnes, trad. Ingram Bywater, Princeton University Press, Princeton, 1984, vol. 2, p. 2319: “The ridiculous [...] is a species of the ugly. The ridiculous may be defined as a mistake or deformity not productive of pain or harm to others”. Sobre *hamartia*, vid. ARISTÓTELES, *Rhetoric* 1.13 (1373b-1374b), en *The Complete Works of Aristotle*, trad. W. Rhys Roberts, vol. 2, pp. 2187-2189, que explica la índole de estos errores trágicos, insistiendo en que “doing a wrong must be voluntary” y en que “it is choice that constitutes wickedness and wrong-doing”.

En resumen, la poética tradicional –tanto de la edad clásica como de la Edad Media y los Siglos de Oro– disponía que los conflictos morales debían manifestarse primero en el interior de los protagonistas y después en el lector o espectador. Con este fin en mente, Aristóteles afirma que las obras de arte deben “armarse de tal manera que, incluso sin ver las cosas que ocurren, los que sólo escuchan el cuento de ellas sienten horror y lástima en sus almas”, por lo cual “habrá un elemento de carácter en la obra [...] si lo que el personaje dice o hace revela una decisión; y si el propósito que así se revela es bueno, su carácter será bueno también”.¹⁵ En el último decenio del siglo XVI, López Pinciano no sólo se apropia de esta idea y del uso estrechamente moralista que los comentaristas eclesiásticos de Aristóteles hacían del adagio “la tragedia es imitación de mejores, y la comedia de peores”, sino que concluye: “y dello se colige que en la tragedia han de enseñar la vida que se deue seguir, y la comedia la que se deue huyr”.¹⁶

Volviendo al escrutinio del cura y el barbero, es evidente que, por encima de la comicidad de sus gestos y exclamaciones, tienen algo serio que decir sobre la moral de la literatura. Aunque el lector profundo ideado por la crítica moderna está dispuesto a buscar una “ironía calculada” en sus juicios, de acuer-

¹⁵ ARISTÓTELES, *Poetics* 14-15 (1453b-1454a), en *The Complete Works of Aristotle*, vol. 2, pp. 2326-2327: “The plot in fact should be so framed that, even without seeing the things take place, he who simply hears the account of them shall be filled with horror and pity. [...] There will be an element of character in the play, if [...] what a personage says or does reveals a certain choice; and a good element of character, if the purpose so revealed is good”.

¹⁶ ALONSO LÓPEZ PINCIANO, *Philosophía antigua poética*, vol. 3, p. 28. Tal como la usaba López Pinciano, la fórmula “la tragedia es imitación de mejores, y la comedia de peores” se aparta de la *Poética* de Aristóteles al hacer las virtudes y las faltas de los héroes trágicos y cómicos absolutas y morales. En contraste, ARISTÓTELES, *Poetics* 5 (1449a), en *The Complete Works of Aristotle*, vol. 2, p. 2319, dice que los héroes cómicos son “worse, however, not as regards any and every sort of fault, but only as regards one particular kind, the ridiculous, which is a species of the ugly”. Con conceptos análogos a los de López Pinciano, HENRY FIELDING cita la manera en la que las ficciones mueven a sus lectores y afirma al inicio de su *Life of Mr. Jonathan Wild the Great* (1743), ed. de Hugh Amory, Oxford University Press, Oxford, 2003, p. 7: “In these, when delivered to us by sensible Writers, we are not only most agreeably entertained, but usefully instructed; for besides the attaining hence a consummate Knowledge of human Nature in general; its secret Springs, various Windings, and perplexed Mazes; we have here before our Eyes, lively Examples of whatever is amiable or detestable, worthy of Admiration or Abhorrence, and are consequently taught, in a Manner infinitely more effectual than by Precept, what we are eagerly to imitate or carefully to avoid”.

do con la frase de Riley,¹⁷ el lector más superficial figurado en las páginas de la novela tomaría estos juicios más bien al pie de la letra, deteniéndose en los elogios y deméritos con los que cada obra se ve acompañada, sin preocuparse por las contradicciones que resultan de su yuxtaposición. Así, incluso en el caso de lo que el cura proclama de los imperfectos héroes de *Tirant lo Blanch*, se descubre, en fin, un repertorio de valores abstractos. Es decir, la frase “Aquí está don Quirieleisón de Montalbán, valeroso caballero, y su hermano Tomás de Montalbán, y el caballero Fonseca, con la batalla que el valiente de Tirante hizo con el alano, y las agudezas de la doncella Placerdemivida” recalca una serie de impulsos morales (valor, valentía, agudeza, amor), de manera que el lector se ve obligado a afrontar la intención normativa que, de acuerdo con los principios de la *mimēsis* clásica, se espera de toda obra de arte. De ahí la conclusión del cura: “es éste el mejor libro del mundo” porque “aquí comen los caballeros, y duermen, y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen” (I, 6, 72). La ambigüedad de los juicios del cura y el barbero no es causa bastante, ni siquiera en los ojos del lector profundo, para absolverles de la obligación de valorar no sólo la forma sino la moral de la literatura, y no es por casualidad que los héroes de Cervantes cumplirán con todos los imperativos morales (valor, valentía, agudeza, amor) señalados por el cura y el barbero en el *escrutinio de la librería*.

De igual manera, el cura y el barbero enuncian los principios que informan la revisión de la literatura pastoril en la novela de Cervantes. La propuesta que “se le quite” a la *Diana* de Jorge de Montemayor “todo aquello que trata de la sabia Felicia, y de la agua encantada” no es, a la luz de los factores que ya vimos, un comentario inocuo sobre el deleite del arte poético, como sí lo es el consejo de que también se descarten “casi todos los versos mayores, y quédesele en hora buena la prosa” (I, 6, 73). No es la contravención del realismo lo que aquí le preocupa al cura, sino la proposición de que un agente externo, la *sabia* Felicia, podría eximir a los actores de la literatura del ejercicio de la razón y del libre albedrío inherente a la idea moral de la *mimēsis*. Aunque el paisaje idílico de la *Diana* ha invitado la

¹⁷ EDWARD C. RILEY, *Cervantes's Theory of the Novel*, p. 25.

premisa de que sus personajes “son abúlicos por necesidad artística”, porque “si dispusieran de voluntad podrían romper las cadenas que los sojuzgan a Amor, cuyo concepto se esfumaría, en consecuencia”,¹⁸ la manera en la que Felicia interviene en las vidas de los demás actores no deja de inquietar, ya que su agua encantada se ofrece como “grandísimo remedio para el mal pasado, y principio para grandísimo contento”.¹⁹ Los encantamientos no son por tanto una simple “máquina poética”, como alega Menéndez Pelayo,²⁰ sino una cisura en el decurso vital de cada personaje que afectan. El pasado se escinde del futuro sin la complicidad ni la conciencia de los que tendrán que confrontar y aceptar, como les informa Felicia, el remedio “del cual vosotros estáis bien descuidados” (*Diana*, 307).

El lector cristiano de los Siglos de Oro vería con alarma o desdén esta solución artificiosa porque, al negar la obligación de valerse cada uno de su razón y libre albedrío para hacer frente a sus conflictos internos, el agua encantada de Felicia rompe con las virtudes que la filosofía moral postulaba como la base de la dignidad del ser humano y, después de la gracia divina, el origen de su contento. Para Erasmo, “el único y singular camino para la bienaventuranza” requiere que se aplique la razón para dominar al instinto:

[...] lo uno, conocerte bien a ti mismo, lo segundo, que ninguna cosa hagas por afición ni pasión, sino que en todo te gués por el juicio de la razón [...]. No hay cosa de mayor esfuerzo que vencerse el hombre a sí mismo, pero, así ningún galardón hay mayor que la bienaventuranza que por ello da Dios [...].²¹

Para otros, como Luis de Granada, la grandeza de todo ser humano

¹⁸ JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE, *La novela pastoril española*, 2ª ed., Istmo, Madrid, 1974, p. 91.

¹⁹ JORGE DE MONTEMAYOR, *Los siete libros de La Diana*, ed. de Asunción Rallo, Cátedra, Madrid, 1991, pp. 306-307. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, *Diana* y página.

²⁰ MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*, 4 Vols., ed. de Enrique Sánchez Reyes, Aldus, Santander, 1943, vol. 2, p. 273.

²¹ ERASMO, *Enquiridion o Manual del caballero cristiano*, trad. Alonso Fernández de Madrid (1525), ed. de Andrea Herrán Santiago y Modesto Santos López, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1998, p. 80.

[...] consiste en la perfección de su entendimiento y voluntad (que son las dos principales potencias de nuestra ánima, la una de las cuales se perfecciona con la ciencia, y la otra con la virtud); por esto en el entendimiento crió los principios universales de todas las ciencias [...] y en la voluntad crió la simiente de todas las virtudes.²²

Asimismo, alegando que los “bienes exteriores están en poder de la fortuna, y la felicidad debe estar en poder del hombre”, la traducción castellana de los *Diálogos de amor* de León Hebreo afirma que “la felicidad, sin duda ninguna, consiste en las cosas honestas y en los actos y hábitos del ánima intelectual, que son los más excelentes y fin de los otros hábitos humanos, mediante los cuales el hombre es hombre y de mayor excelencia que otro ningún animal”. Para que no pensemos, como algunos sostienen en su afán de hacer del neoplatonismo una filosofía puramente estética y no conjuntamente moral, que entonces bastaría que contemplemos lo que la naturaleza proporcione, sin tener que actuar sobre ello, León Hebreo insiste a continuación en que “el entendimiento posible se hace puro en acto. La cual unión es su última perfección y su verdadera bienaventuranza”.²³

El lector de los Siglos de Oro no dudaría en comprender que estas y otras proclamaciones sobre el papel de la razón y el libre albedrío en la búsqueda de felicidad y salvación (como indica la palabra *bienaventuranza*) se inspiran menos en la filosofía pagana de Platón que en la cristiana de San Agustín y Tomás de Aquino. Aunque tanto los paganos como los eclesiásticos postulan la superioridad del intelecto sobre el instinto y sitúan los conflictos decisivos del ser humano dentro del mismo, la acción siempre ocupa el primer plano en la filosofía cristiana porque así lo exige la doctrina de la salvación. Por eso, Tomás de Aquino insiste en que “el libre albedrío es causa del movimiento mismo, y de hecho el hombre se mueve a la acción por medio del libre albedrío [...]. Libre albedrío no es, entonces, sino libre

²² LUIS DE GRANADA, *Guía de pecadores* (1567), en *Obras del V. P. M. Fray Luis de Granada*, 3 Vols., ed. de José Joaquín de Mora, Hernando, Madrid, 1925-1929, vol. 1, p. 62 [Biblioteca de Autores Españoles, 6, 8 y 11].

²³ GARCILASO INCA DE LA VEGA, *Traducción de los Diálogos de amor de León Hebreo* (1590), ed. de Andrés Soria Olmedo, Turner, Madrid, 1995, pp. 62 y 65.

juicio, y el juicio no se llama potencia sino acto”.²⁴ Con este principio –que recurre en el pensamiento tomista, por ejemplo, en el precepto: “el Señor, al inicio de su predicación, indicó a los hombres no sólo que fueran penitentes, sino también que hicieran penitencia”–²⁵ en mente, es fácil comprender por qué, en contraste con los protagonistas de la *Diana*, los de Cervantes están obligados a resolver sus propios enredos y deslices amorosos sirviéndose de la razón y su principal instrumento, la palabra. Del mismo modo que la prueba del odiado vaso del *Orlando furioso* es sustituida por los conflictos interiores de la psicología en el *Curioso impertinente*, recalcando lo que uno de sus actores atinadamente llama “secretos morales [de la ficción poética] dignos de ser advertidos y entendidos e imitados” (I, 33, 334-335),²⁶ en las demás obras de Cervantes los personajes luchan con sus propias dudas para convencerse a sí mismos, para poder convencer a continuación a sus interlocutores. En los dos casos, no se repudia lo sobrenatural por esencia –porque, como admite el demonio en *El trato de Argel*, “todos sus aparejos son en vano,/ porque un pecho cristiano, que se arrima/ a Cristo, en poco estima hechicerías”–,²⁷ sino porque lo sobrenatural ofusca al entendimiento que entonces deja de guiar los pasos de los protagonistas.

La intención moral de esta revisión de la literatura pastoril es aún más evidente si se tiene en cuenta que, en los tratados sobre la magia y la astrología judiciaria, se insiste en que “el diablo se sirve del arte y de engaños para

²⁴ TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologiae* 1.83.1-2, 5 Vols., Studii Generalis O. Pr., Ottawa, 1941-1945, vol. 1, pp. 507a-508a: “Liberum arbitrium est causa sui motus; quia homo per liberum arbitrium seipsum movet ad agendum [...]. Arbitrium enim liberum nihil est aliud quam liberum iudicium. Iudicium autem non nominat potentiam, sed actum”.

²⁵ TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologiae* 3.84.7, vol. 4, p. 3049b: “Dominus in principio praedicationis suae indixit hominibus ut non solum poeniterent, sed etiam poenitentiam agerent”. A continuación (3.85.4; vol. 4, p. 3058b) insistirá: “Poenitentia, secundum quod est virtus, est in voluntate sicut in subiecto. Et proprius eius actus est propositum emendandi Deo illud quod contra eum commissum est” (La penitencia, en cuanto que es una virtud, reside en la voluntad así como es sujeto a ella. Y su acto propio es con el propósito de enmendar a favor de Dios lo que ha sido cometido contra él).

²⁶ “Puesto que aquello sea ficción poética, tiene en sí encerrados secretos morales dignos de ser advertidos y entendidos e imitados.” La prueba del vaso se cuenta en los cantos 42-43 de Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*; la expresión *odiado vaso* es de Ariosto.

²⁷ MIGUEL DE CERVANTES, *Comedia llamada Trato de Argel*, vv. 1486-1488 (Segunda Jornada), en *Obras Completas*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, 3ª ed., Castalia, Madrid, 1999, p. 840.

desviar a los hombres del camino de la salvación”,²⁸ y que, en la *Diana*, la dispensa o incumplimiento del libre albedrío concomitante con la cisura de pasado y futuro ocurre no sólo en el momento de probar el agua encantada, sino también en el diseño de la novela misma. Por tanto, el dictamen del cura y el barbero de que “se le quite todo aquello que trata de la sabia Felicia” advierte un problema a la vez teológico y narrativo, ya que la intervención de Felicia impide el decurso natural tanto de los protagonistas como del arte. Si en los primeros tres libros cada personaje recuenta las experiencias que le han conducido a la infelicidad, en el cuarto estas historias personales se suspenden con la llegada de todos al palacio de Felicia, “como si” —en palabras del narrador— “por ninguno de ellos hubiera pasado más de lo que presente tenían” (*Diana*, 293). Así, no sorprende que a continuación, en los tres libros restantes, en vez de confrontarnos con los efectos que la memoria y la introspección tienen en la voluntad de los personajes, la obra cambie de rumbo de modo que les acompañemos en la revelación del “descuidado” —o sea, impensado— “principio para grandísimo contento” que le es reservado a cada uno según la *sabia* Felicia.

Son tres estos aparatosos principios. En el primero, Sireno, Sylvano y Selvagia son quitos de su angustia por el agua encantada, que, según explica Felicia, “sabe desatar los ñudos que este perverso del amor hace” (*Diana*, 309). Asimismo, inspirado por un motivo sobrenatural, el segundo principio de Belisa consiste en el hallazgo que las muertes de su amante y su padre fueron sólo una ilusión obrada por un “grandísimo nigromante” en connivencia con el diablo (*Diana*, 317).²⁹ En ninguno de los dos casos es necesario que los protagonistas actúen, ya que los conflictos supuestamente

²⁸ SIXTO V, *Constitutio XXI* (5 de enero de 1586), Anejo B, en PEDRO CIRUELO, *A Treatise Reproving All Superstitions and Forms of Witchcraft Ver Necessary and Useful for All Good Christians Zealous for Their Salvation*, ed. y trad. Eugene A. Maio y D’Orsay W. Pearson, Associated University Presses, London, 1977, p. 352: “It is the devil’s intention that through art and deceptions he can detour men from the path of salvation”.

²⁹ Es evidente que los engaños del “grandísimo nigromante”, “el diabólico Alfeo”, son los típicamente atribuidos al diablo en los tratados sobre la magia, porque Belisa dice que él es “El mayor hechizero y encantador que hay en nuestra Europa [...]. Todo su trato y conversación es con los demonios, a los cuales él hace tomar la forma que quiere. De tal manera que muchas veces pensáis que con una persona a quien conocéis estáis hablando, y vos habláis con el demonio a quien él hace tomar aquella figura” (*Diana*, 332-333).

internos del amor se resuelven a manos de una fuerza ajena, que ni siquiera toma en cuenta la voluntad de los que así ayuda. En contraste, en el tercer caso, Felismena afronta al amante que la había traicionado y con bien medidas palabras le reprocha su poca fe y el trastorno provocado en el orden natural por su desamor, de modo que, si antes vivía tranquila y respetada, “anda ahora desterrada de su tierra y de su libertad, por haber [él] querido usar de la [suya]”. Con una serie de argumentos análogos, ella insiste en que

[...] a trueque de dar[le] contento, no tenía en nada vivir la más triste vida que nadie vivió. En traje de dama [le ha] querido como nunca nadie quiso; en hábito de paje [le ha servido] en la cosa más contraria a [su] descanso que se puede imaginar, y aun ahora en traje de pastora [...]

le ha salvado de una muerte segura. Para poner punto final a la manifiesta injusticia de don Felis, Felismena cierra su discurso con una propuesta a todas luces inaceptable: “Ya no me queda más que hacer si no es sacrificar la vida a tu desamor [...]. [N]o te has de acordar de lo mucho que te he querido y quiero: la espada tienes en la mano, no quieras que otro tome en mí la venganza de lo que te merezco”. El efecto de estas palabras es inmediato, ya que “cuando el caballero oyó las palabras de Felismena y conoció todo lo que dijo haber sido así, el corazón se le cubrió de ver las sinrazones que con ella había usado”. La razón obra como era de esperar, afrontando las pasiones de don Felis de acuerdo con el modelo de Erasmo. Aquí, sin embargo, en el momento en que nos parece que tendremos el desenlace prometido por los tratadistas de la felicidad y el libre albedrío, la *Diana* defrauda porque —en vez de un examen de conciencia moralmente apropiado, en el cual, como explica León Hebreo, “el entendimiento posible se hace puro en acto”— don Felis sólo bebe el agua enviada de nuevo por Felicia,

[...] y como hubo un poco reposado con ella, se sintió tan sano de las heridas que los tres caballeros le habían hecho, y de la que amor a causa de la señora Celia le había dado, que no sentía más la pena que cada una dellas le podían causar que si nunca las hubiera tenido (*Diana*, 372-374).

Dada la equivalencia entre el reposo y el descuido comentada por lexicógrafos como Sebastián de Covarrubias,³⁰ es evidente que el efecto del agua encantada es antitético a los conflictos productivos de acción ideados por la moral cristiana. Así, aunque Felismena obtiene el fin por el que ha luchado, su victoria es en parte pírrica a los ojos del lector advertido, ya que la felicidad no resulta, como se espera, de la razón y la voluntad.

La reacción de Cervantes no tarda en llegar, e incluso cuando parece que la providencia dirige los pasos de sus actores, de modo que están obligados a afrontar conflictos que han querido rehuir, la solución se encuentra siempre en el interior de ellos mismos. Es más, la introspección, el entendimiento y la voluntad proveen una solución *activa* que atiende a preceptos filosóficos y espirituales, más que a convenciones meramente sociales. Para Cervantes, como para Erasmo, “el único y singular camino para la bienaventuranza” parte de la virtud y del “juicio de la razón [...] que sólo tenga respeto a lo honesto” y, por tanto, de la premisa de que las convenciones sociales son a menudo obstáculos a la felicidad si no se basan en valores más altos.³¹ Entonces, en *La Galatea* (1585) Rosaura no sólo se apropia de los argumentos y de la retórica de Felismena, con todos sus gestos y alusiones a procesos cognoscitivos (*considera, alza los ojos, verás, mira, advierte*), para obligar a Grisaldo a reconocer y reparar el desorden que él ha provocado con su desamor:

—Vesme aquí, desconocido Grisaldo, desconocida por conocerte; ves aquí que ha mudado el traje por buscarte la que nunca mudó la voluntad de quererte. Considera, ingrato y desamorado, que la que apenas en su casa y con sus criadas sabía mover el paso, agora por tu causa anda de valle en valle y de sierra en sierra con tanta soledad buscando tu compañía [...]. Alza los ojos ya y ponlos en estos que por su mal te miraron; levántalos y mira a quién engañas, a quién dejas y a quién olvidas. Verás que engañas, si bien lo consideras, a la que siempre te trató verdades, dejas a quien ha dejado su honra y a sí misma por seguirte, olvidas a la que jamás te apartó de su memoria [...]. Y porque claro conozcas y veas que la que perdió por ti su honestidad

³⁰ SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS OROZCO, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1611), ed. facs., Turner, Madrid, 1984, p. 905: “REPOSO. El descanso y la quiete, a *reponiendo*, porque se dexan los cuidados y los oficios por aquel tiempo y espacio”.

³¹ ERASMO, *Enquiridion o Manual del caballero cristiano*, p. 80.

y puso en detrimento su honra tendrá en poco perder la vida, este agudo puñal que aquí traigo pondrá en efecto mi desesperado y honroso intento, y será testigo de la crueldad que en ese tu fementido pecho encierras [...]”³²

sino que termina la historia de su desventura, que a continuación presenta con una declaración de más envergadura sobre la importancia de la voluntad, ya que es ésta, por encima de otras fuerzas y consideraciones mundanales, como la fama, la que aporta la bienaventuranza, o sea, la felicidad de los dos amantes: “Considerando, pues, que si mi remedio se dilataba había de dejar por fuerza en las manos del dolor la vida, determiné de aventurar a perder lo menos, que a mi parecer era la fama, por ganar lo más, que es a Grisaldo”.³³

Este venturoso y cristiano paradigma se perfecciona en el Capítulo 36 de la Primera Parte del *Quijote*, en el que Dorotea se arrodilla ante Fernando y con “muchas cantidad de hermosas y lastimeras lágrimas” pronuncia este también hermoso y lastimero discurso, con el cual pretende mover a su amante al buen uso de su libre albedrío, es decir, el uso cristiano dictado por la razón y la voluntad en el foro de la conciencia:

—[...]. [Y]a habrás echado de ver que la que a tus pies está arrodillada es la sin ventura, hasta que tú quieras, y la desdichada Dorotea. Yo soy aquella labradora humilde a quien tú, por tu bondad o por tu gusto, quisiste levantar a la alteza de poder llamarse tuya. Soy la que, encerrada en los límites de la honestidad, vivió vida contenta hasta que, a las voces de tus importunidades, y, al parecer, justos y amorosos sentimientos, abrió las puertas de su recato y te entregó las llaves de su libertad, dádiva de ti tan mal agradecida, cual lo muestra bien claro haber sido forzoso hallarme en el lugar donde me hallas, y verte yo a ti de la manera que te veo. Pero, con todo esto, no querría que cayese en tu imaginación pensar que he venido aquí con pasos de mi deshonor, habiéndome traído sólo los del dolor y sentimiento de verme de ti olvidada. Tú quisiste que yo fuese tuya, y quisístelo de manera que, aunque ahora quieras que no lo sea, no será posible que tú dejes de ser mío. Mira, señor mío, que puede ser recompensa a la hermosura y nobleza por quien me dejas la incomparable voluntad

³² MIGUEL DE CERVANTES, *La Galatea*, ed. de Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 384-389.

³³ MIGUEL DE CERVANTES, *La Galatea*, p. 395.

que te tengo. [...] Tú solicitaste mi descuido; tú rogaste a mi entereza; tú no ignoraste mi calidad; tú sabes bien de la manera que me entregué a toda tu voluntad: no te queda lugar ni acogida a llamarte a engaño. Y si esto es así, como lo es, y tú eres tan cristiano como caballero, ¿por qué tantos rodeos dilatas de hacerme venturosa en los fines, como me heciste en los principios? 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; que como yo esté en tu poder, me tendré por dichosa y bien afortunada. [...] Y cuando todo esto falte, tu misma conciencia no ha de faltar de dar voces callando en mitad de tus alegrías, volviendo por esta verdad que te he dicho, y turbando tus mejores gustos y contentos (I, 36, 375-376).

Como es de esperar, Fernando accede a estos argumentos y, por si no hemos captado la lección explícita en su respuesta –“venciste, hermosa Dorotea, venciste; porque no es posible tener ánimo para negar tantas verdades juntas”–, Dorotea le recuerda que si conforma su voluntad a la de Dios, “verá el mundo que tiene contigo más fuerza la razón que el apetito”. Haciendo eco a Erasmo, el cura asimismo proclama que es “suma cordura, forzándose y venciéndose a sí mismo, mostrar su generoso pecho, permitiendo que por sola su voluntad los dos gozasen el bien que el cielo ya les había concedido”. El relato termina conforme a la preceptiva cristiana y, para poner punto final a esta ilustración de la eficacia de la razón y de la intención moral de Cervantes, Fernando cierra el capítulo con estas palabras que hacen patente su iluminación: “así, acompañados de silencio y de lágrimas, habían llegado a aquella venta, que para él era haber llegado al cielo, donde se rematan y tienen fin todas las desventuras de la tierra” (I, 36, 376-380).

BIBLIOGRAFÍA

AMYOT, JACQUES, Prólogo, en *L'Histoire Ethiopique d'Heliodore*, Arnoul l'Angelier, Paris, 1547.

AQUINO, TOMÁS DE, *Summa Theologiae*, 5 Vols., Studii Generalis O. Pr., Ottawa, 1941-1945.

ARISTÓTELES, *Poetics*, en *The Complete Works of Aristotle*, 2 Vols., ed. de Jonathan Barnes, trad. Ingram Bywater, Princeton University Press, Princeton, 1984.

———, *Rhetoric*, en *The Complete Works of Aristotle*, trad. W. Rhys Roberts.

AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA, *La novela pastoril española*, 2ª ed., Istmo, Madrid, 1974.

BARBOSA, ARIAS, “Ad iuvenes studiosos bonarum literarum praefatio in primum commentarium”, *Aratoris cardinalis Historia apostolica, cum commentariis Aarii Barbosae lusitani* (1516), en *Nebrija (1441-1522): debelador de la barbarie, comentador eclesiástico, pedagogo-poeta*, trad. Félix G. Olmedo, Editora Nacional, Madrid, 1942.

BORUCHOFF, DAVID A., “Historiography with License: Isabel, the Catholic Monarch and the Kingdom of God”, en DAVID A. BORUCHOFF (ed.), *Isabel la Católica, Queen of Castile: Critical Essays*, Palgrave Macmillan, New York, 2003, pp. 225-294.

———, “The Poetry of History”, *Colonial Latin American Review*, XIII, 2 (2004), 275-282.

CERVANTES, MIGUEL DE, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Juventud, 1971.

———, *La Galatea*, ed. de Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Cátedra, Madrid, 1995.

———, *Comedia llamada Trato de Argel*, en *Obras Completas*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, 3ª ed., Castalia, Madrid, 1999.

COVARRUBIAS OROZCO, SEBASTIÁN DE, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1611), ed. facs., Turner, Madrid, 1984.

ERASMO, *Enquiridion o Manual del caballero cristiano*, trad. Alonso Fernández de Madrid (1525), ed. de Andrea Herrán Santiago y Modesto Santos López, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1998.

———, FIELDING, HENRY, *Life of Mr. Jonathan Wild the Great* (1743), ed. de Hugh Amory, Oxford University Press, Oxford, 2003.

GRANADA, LUIS DE, *Guía de pecadores* (1567), en *Obras del V. P. M. Fray Luis de Granada*, 3 Vols., ed. de José Joaquín de Mora, Hernando, Madrid, 1925-1929 (Biblioteca de Autores Españoles, 6, 8 y 11).

Ioannis Lodovici Vivis Valentini de Institutione foeminae Christiane ad Inclytam D. Catharinam Hispanam, Angliae Reginam, Libri tres. Ab autore ipso recogniti, aucti, & reconcinnati, Per Robertus Winter, Basileae, 1538.

- LÓPEZ PINCIANO, ALONSO, *Philosophía antigua poética*, 3 Vols., ed. de Alfredo Carballo Picazo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1953.
- MARTÍNEZ DE BUJANDA, JESÚS (ed.), *Index de l'Inquisition espagnole, 1551, 1554, 1559*, Éditions de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke, 1984.
- MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO, *Orígenes de la novela*, 4 Vols., ed. de Enrique Sánchez Reyes, Aldus, Santander, 1943.
- MONTEMAYOR, JORGE DE, *Los siete libros de La Diana*, ed. de Asunción Rallo, Cátedra, Madrid, 1991.
- Quinquagenas*, en *Las memorias de Gonzalo Fernández de Oviedo*, 2 Vols., ed. de Juan Bautista Avall-Arce, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, Chapel Hill, 1974.
- RILEY, EDWARD C., *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford University Press, Oxford, 1962.
- RUSSELL, PETER E., "Secular Literature and the Censors: a sixteenth-century document re-examined", *Bulletin of Hispanic Studies*, 59 (1982).
- SIDNEY, PHILIP, *Defence of Poesy* (ca. 1580), en *Sir Philip Sidney. A Critical Edition of the Major Works*, ed. de Katherine Duncan-Jones, Oxford University Press, Oxford, 1992.
- SIXTO V, *Constitutio XXI* (5 de enero de 1586), Anejo B, en PEDRO CIRUELO, *A Treatise Reproving All Superstitions and Forms of Witchcraft Ver Necessary and Useful for All Good Christians Zealous for Their Salvation*, ed. y trad. de Eugene A. Maio y D'Orsay W. Pearson, Associated University Presses, London, 1977.
- SPENSER, EDMUND, "A Letter of the Authors" (23 de enero de 1590), *The Faerie Queene*, en *Edmund Spenser's Poetry*, ed. de Hugh Maclean y Anne Lake Prescott, W. W. Norton, New York, 1993.
- TASSO, TORQUATO, *Apologia in difesa della Gerusalemme liberata* (1585), en *Opere*, 5 Vols., ed. de Bruno Maier, Rizzoli Editore, Milán, 1963-1965.
- VALDÉS, JUAN DE, *Diálogo de la lengua*, ed. de Cristina Barbolani, 4ª ed., Cátedra, Madrid, 1990.
- VEGA, GARCILASO INCA DE LA, *Traducción de los Diálogos de amor de León Hebreo* (1590), ed. de Andrés Soria Olmedo, Turner, Madrid, 1995.
- VIVES, JUAN LUIS, *Obras completas*, 2 Vols., trad. Lorenzo Riber, Aguilar, Madrid, 1947-1948.

DON QUIJOTE Y DELICADO

TATIANA BUBNOVA

Universidad Nacional Autónoma de México

La novela, como la entendemos más allá de las consideraciones teóricas y formales, es un universo o mundo narrado en el cual el lector se “sumerge” involucrándose en sus sucesos en el proceso de la lectura. Ortega y Gasset destaca justamente como el rasgo más relevante de la novela, no sus características estructurales,¹ sino su capacidad de absorber la conciencia del lector en su mundo. La novela crea adicción, porque “multiplica nuestra conciencia, nos libera y pluraliza [...] nos enriquece con generosas transmigraciones”.² Pero, “tal como Cervantes lo descubrió, y como Flaubert lo redescubrió, la inmersión en la ficción es un peligro para la identidad”, dice Gilman.³ Ahora bien, antes de ser novelizado en esta primera novela, la novela por excelencia –“novela de novelas”– que es el *Quijote*, este rasgo se había presentado en el fenómeno de la lectura absorbente con el auge de los libros de caballerías: don Quijote pierde su identidad y adquiere una ficticia al leer los libros de caballerías. Cervantes *muestra* este zambullirse en la lectura mediante la figura de su ingenioso hidalgo, pero, antes de este distanciamiento crítico de la inmersión lectiva que es el nudo de su novela, debió haberla *experimentado* él mismo, y de por medio estaban justamente los libros de caballerías,

¹ En términos teóricos, Ortega opone la narración a la descripción para describir el mecanismo de los libros de caballerías frente a la novela: los primeros narran, la segunda describe.

² JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote e ideas sobre la novela*, 7ª ed., Revista de Occidente, Madrid, 1963, p. 179. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, *Meditaciones* y página.

³ STEPHEN GILMAN, *La novela según Cervantes*, trad. Carlos Ávila Flores, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 16.

cuyos lectores voraces fueron muchas personalidades destacadas del Siglo de Oro: después de Juan de Valdés, Santa Teresa, Ignacio de Loyola, entre otros, habría llegado el turno de fascinarse por ese tipo de lectura a Cervantes, quien supo luego poner en perspectiva ese estado de embeleso por un mundo ficticio al representar el proceso de dejarse absorber por la lectura y por la pérdida de identidad, llevándolo a las últimas consecuencias en la figura de don Quijote. Luego, al objetivarlo, Cervantes se convierte en creador de un mundo que por sí mismo hace sumergirse e involucrarse al lector, un mundo que posee una enorme capacidad de tracción que atrae e impulsa la curiosidad y la imaginativa. El milagro del fenómeno artístico surge en la frontera entre la realidad y la ficción, en el encuentro entre la conciencia del autor y la del lector, encuentro cuyo lugar es la obra leída. La emergencia de un texto como objeto estético tiene el carácter de un acontecer, de un encuentro entre dos conciencias, la del autor y la del receptor: “El arte es un hecho que acontece en nuestra alma al ver un cuadro o leer un libro” (*Meditaciones*, 168),⁴ es un devenir, un evento, el lector crea el sentido del libro junto con el autor.

¿Habrá tenido Cervantes algún precursor en este arte de escenificar la inmersión en la lectura?

El auge de los libros de caballerías es aprovechado por la gran industria editorial de la época o, por el contrario, es consecuencia de su promoción editorial. Los libros de caballerías españoles están de moda durante todo el siglo XVI y todavía un buen trecho del XVII:⁵ se editan no sólo en España, sino también en otros países, y se traducen a otras lenguas. Hay quienes aprenden español para poder leer estos libros en su lengua original. En este sentido, el tópico, lanzado por Nebrija, de “la lengua compañera del imperio” se materializa en la actividad editorial de un oscuro clérigo andaluz que vivió más de veinte años en Roma y terminó como corrector de estilo en las imprentas de los libreros venecianos Nicolini de Sabio y Pederzano: Francisco Delicado. Entre otros textos, editó dos libros de caballerías de los

⁴ Hay una notable coincidencia entre los puntos de vista estéticos de Bajtín (“Autor y personaje en la actividad estética” y “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”) y los de Ortega y Gasset.

⁵ Vid. E. B. PLACE, “El *Amadís* de Montalvo como manual de cortesanía en Francia”, *Revista de Filología Española*, 38 (1954), 151-169.

más famosos: un *Amadís* (1533) y un *Primaleón* (1534). En una serie de Prólogos que acompañan las diversas partes de las ediciones mencionadas, Delicado subraya la posible difusión internacional de la edición: esta obra –el *Amadís*– “no solamente los españoles la tienen de leer, mas los latinos, italianos diversos, toscanos, tudescos, franceses, ingleses, húngaros y portugueses, y finalmente todos aquellos a quien plaze el romance castellano por ser tan peregrina lengua”.⁶ En los anexos del *Primaleón*, continúa esta exaltación del castellano: “yo habiendo corregido los quatro [libros] de *Amadís de Gaula*, quise suplir en éste por la honra de la nación, y por la fermosura de nuestro Castellano Romance”. En uno de estos Prólogos, Delicado se identifica como el autor de *La Lozana* –el *Retrato de la Lozana andaluza*–, libro que se publicó anónimamente en Venecia por 1528.

El *Retrato de la Lozana andaluza* es una obra singular: de carácter erótico (si no pornográfico),⁷ en lo cual se declara émula de *La Celestina*, contiene una serie de características que hacen pensar en ella como en precursora del *Quijote*. Es una especie de compendio de hablas vernáculas que se oían en Roma en el primer tercio del xvi; por su carácter pluridiscursivo y plurilingüe es absolutamente única. A su vez, el *Quijote* es la *enciclopedia* de los géneros literarios de su época, la suma de los modos de hablar, estilos y discursos. Con el *Retrato de la Lozana andaluza*, Delicado había sugerido una gama de las hablas de una Roma renacentista y también un pequeño muestrario de los géneros discursivos y literarios. El suyo es un realismo lingüístico oral estilizado, que representa un conjunto de voces que se dejaban escuchar con sus entonaciones e inflexiones en las calles de Roma. Voces y lenguajes que representan el *retrato* delicadiano y la *novela* de Cervantes contrastan en el grado de elaboración literaria, mucho más depurada y artística en Cervantes.⁸ Esta heteroglosia de diverso orden, orientada hacia

⁶ Cito los Prólogos por las ediciones originales, foliadas, por eso no pongo el número de página.

⁷ Etimológicamente, es una obra pornográfica en cuanto descripción de la vida de una prostituta.

⁸ “Su lenguaje idealizado y libresco choca con el variado y diversificado de la realidad circundante y de este modo la novela se abre a un rico plurilingüismo hasta entonces no ensayado en la ficción monológica de la época.” Son palabras de M. Carmen Marín Pina. MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico y Joaquín Forra-

la “naturaleza”⁹ en Delicado y hacia un ideal estético en Cervantes, y en ambos casos hacia la interacción con el lector, tiene un adecuado soporte teórico en *La Lozana*:

Todos los artífices que en este mundo trabajan desean que sus obras sean más perfectas que ningunas otras jamás fuessen. Y véese mejor esto en los pintores que no en otros artífices, porque quando hazen un retrato procuran sacallo del natural, e a esto se esfuerçan, y no solamente se contentan de mirarlo y cotejarlo, mas quieren que sea mirado por transeúntes y circunstantes. Y cada uno dize su parecer, mas ninguno toma el pincel y emienda, salvo el pintor que oye y vee la razón de cada uno, y assí emienda, cotejando también lo que vee más que lo que oye; lo que muchos artífices no pueden hazer, porque después de aver cortado la materia y dádole forma, no pueden sin pérdida emendar.¹⁰

Tal es el principio estético de Delicado en *La Lozana*: orientarse hacia “el natural” y hacia la interacción con el receptor.¹¹ Pero en el Prólogo al primer libro del *Amadís* expresa una opinión opuesta. Sobre la excelencia de la pintura de Amadís en el libro, dice Delicado, con un cambio drástico de sentido, en algo afín a Cervantes:

Quán maravillosamente este Autor vos pintó este cauallero Amadís de Gaula? Y hízolo por fazer la razón que los Pintores & Poetas y estoriadores como él tienen licencia de pintar y decir lo que a ellos mejor les pareciere, para fazer sus obras en todo & a todos hermosas (Proemio del Corigidor).

dellas, Crítica, Barcelona, 2001, p. 19. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, parte, capítulo y página.

⁹ “Digo que siendo andaluz y no letrado, y escribiendo para darme solacio y passar mi fortuna, que en este tiempo el Señor me havia dado, conformava mi hablar al sonido de mis orejas [...]” FRANCISCO DELICADO, *Retrato de la Lozana andaluza*, ed. de B. Damiani y G. Allegra, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1975, pp. 422-423.

¹⁰ FRANCISCO DELICADO, *Retrato de la Lozana andaluza*, ed. de Claude Allaire, Cátedra, Madrid, 1985, p. 172.

¹¹ La interacción con el lector se desarrollará muy intensamente en los prólogos a los libros de caballerías, sobre todo en el *Primaleón*, mediante las permanentes apelaciones al lector.

En este sentido se puede decir que Cervantes autor elige también qué cosas va a representar, antes de colocarlas, y no introduce en la obra irrestrictamente lo que encuentra, sino que se guía por el principio de la verosimilitud,¹² en el que intervienen el criterio de la razón y el de la habilidad artística más que el de un verismo desnudo. El escritor es una especie de monitor que ausculta las voces de la realidad para después dar cuenta de ellas mediante una selección consciente de los fragmentos verbales que pueden representarla, creando una *imagen del lenguaje*,¹³ así como el filtro de la segunda conciencia o el modelo (y aquí entra el otro principio estético de Cervantes, la imitación):

—[...]. Digo asimismo que cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte procura imitar los originales de los más únicos pintores que sabe, y esta misma regla corre por todos los más oficios o ejercicios de cuenta que sirven para adorno de las repúblicas, y así lo ha de hacer y hace el que quiere alcanzar nombre de prudente y sufrido [...] (I, 25, 274).

De don Quijote se ha señalado que, antes de imitar las *acciones de los caballeros* andantes, *imita* sus discursos.¹⁴ Lo notable es que ambos autores usan el paralelo tópico de la pintura con la creación verbal para ilustrar sus principios creativos.

Delicado, a su vez, muestra en *La Lozana* una conciencia autorial muy desarrollada: en cuanto autor, capta a su misma persona en el proceso de la creación de la obra y aparece como uno de los personajes a la par con sus propias criaturas. No es imposible que Cervantes, con su afición por la lectura de cualquier género impreso, “aunque sean los papeles rotos de las

¹² El canónigo de Toledo, que parece ser el portavoz de las ideas estéticas y literarias de Cervantes, dice: “tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren [...] de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verosimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe” (I, 47, 548-549).

¹³ Vid. MIAJIL BAJTÍN, “La palabra en la novela”, en *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989, *passim*.

¹⁴ Vid. M. CARMEN MARÍN PINA, en MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, Volumen complementario, ed. dirigida por Francisco Rico, Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona, 1998, p. 21.

calles”, diera con aquélla durante su estancia en Italia y la leyera sacando algún provecho de sus aportaciones lingüísticas y técnicas, como la del autor introducido en la obra como otro personaje y el invento de los personajes emancipados de la manipulación autorial, tal como aparecen en muchos pasajes del *Quijote* de 1615.

También puede ser factible que alguna vez Cervantes tuviera en sus manos las ediciones venecianas de los libros de caballerías que hizo Delicado. No obstante, en este trabajo no me interesa demostrar filiaciones e influencias, sino poner juntos y leer paralelamente las deliberaciones delicadianas en torno al *Amadís* y al *Primaleón*, y ciertos pasajes del *Quijote* (mayormente del de 1605) referentes a la vivencia de los libros de caballerías en cuanto experiencia. Los Prólogos de Delicado a menudo tienen también, como *La Lozana*, un sabor prequijotesco al insistir su autor en “anestesiarnos contra la realidad, dejando al lector recluso en la hipnosis de una existencia virtual” (*Meditaciones*, 180). Don Quijote es poseído por el espíritu caballeresco y ejecuta acciones imitando sus dechados librescos; Delicado propone que los libros de caballerías se tomen por una especie de manuales del arte de la milicia aptos para cualquier tipo de lector: desde “hombres buenos” hasta “condes duques y reyes”. Identificando la lectura con la realidad, Delicado habla en los siguientes términos de

[...] estos tales libros de romance vulgar escritos para los caballeros que no fueron a los estudios a tomar la dicha moral filosofía ni menos la natural, los cuales solamente han de ejercitarse sus fuerzas y vida en estas solas cosas convenientes a sus honras y fama y a sus señores y a sus señoríos y al estado de su rey.

Luego, en los libros se aprende

[...] como en bien justar, en bien defenderse, en bien aderezar sus armas, en saber bien ferir a su contrario y saber apartarse del encuentro, y con destreza suplir contra su enemigo en lo que él faltare en entender el arteficio con que amaestrado viene el enemigo suyo, que tantas liciones tomó del maestro de la esgrima, y esto sabiéndolo saber se ha [de] reparar,

porque sabiendo las condiciones del arte, sabrá perder y ganar tiempo para se vengar, y cobrará lo que perdió cuando con arte y ligereza fuere presto a se recobrar, y esto no solamente ha de ser con las armas que maneja con las manos, mas conviene tiento en la espuela y tiento en el freno si es a caballo, y si no con los pies tirándose oras a un lado, oras a otro, oras cansar al enemigo, oras gobernarse con los ojos atendiendo a que parte se acuesta la intención del otro; oras con las orejas, a sentir los que dicen o hacen señal, que él perderá, oras con el sentido juzgando aquel postrimero golpe que recibió, si fuera con fuerza o sin ella para se vengar, y para conocer en qué término están sus fuerzas del enemigo.

Este largo seguimiento de la conducta bélica de un supuesto caballero mediante el cual el prologuista “hipnotiza” al lector se encuentra en el borde quijotesco entre la realidad y la ficción al recordarnos a un don Quijote, a quien “[I]lenósele 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” (I, 1, 39).

En el Capítulo 13 de la Primera Parte don Quijote explica la profesión de la caballería andante: su origen desde los tiempos del rey Arturo, las obligaciones y el modo de vivir de los caballeros andantes, y el necesario elemento de estar enamorado: “a buen seguro que no se haya visto historia donde se halle caballero andante sin amores” (I, 13, 140), porque “el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma” (I, 1, 43). Para Delicado, en los libros de caballerías está contenido no sólo el arte de la milicia, sino que también “está el arte de los verdaderos enamorados”. Las tres “fortunas” de Amadís fueron “agua,¹⁵ armas y amor”. El erotismo de don Quijote es discreto y libresco (“no soy de los enamorados viciosos, sino de platónicos y continentés”; II, 32, 890), lo que se revela en la descripción de la hermosura tópica de Dulcinea en el mismo Capítulo 13:

—[...]. [S]us 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

¹⁵ Por lo de “Doncel del Mar”.

son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas (I, 13, 141-142).

Delicado proclama como la “tercera fortuna” de Amadís “la fe del amor, el cual siguió con acabada esperanza en el su criador y señor al cual amaba sin fin con el espíritu, y el gracioso amor corporal a que la maestra natura lo inclinaba acabando tan afortunadamente, como su firmeza lo acabó”. El héroe imitado por don Quijote acaba llamándose, en el Prólogo correspondiente del corrector de estilo, “Santo Amador Amadís”,¹⁶ de acuerdo con la blasfema costumbre de la cortesanía.¹⁷

Cervantes “con maliciosa agudeza” indica que “la valoración de semejantes libros depende menos de la condición o de la cultura de sus lectores que de su sexo y su edad”.¹⁸ Si el lector masculino busca en los libros de caballerías, en un primer término, la descripción de “aquellos furibundos y terribles golpes que los caballeros pegan”¹⁹ y se identifica hasta el punto que le “toma la gana de hacer otro tanto” (I, 32, 369) –ya hemos visto cómo describe este proceso Delicado–, las mujeres prefieren la materia amorosa, como lo manifiestan la hija del ventero, Dorotea y hasta Maritornes. Delicado nota la misma inclinación en la supuesta autora del *Primaleón*,²⁰ que escribió un libro que “quanto más adelante va es más sabroso porque como la que lo

¹⁶ Lo interesante es que en Martos, la patria de Delicado, existe una capilla de San Amador.

¹⁷ En la revisión del texto del *Primaleón*, Delicado aplica una mayor atención estilística a los pasajes eróticos correspondientes a la historia de don Duardos y Flérída, modificando ciertos detalles en el sentido de una mayor acentuación de los matices amorosos.

¹⁸ Vid. MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, p. 76.

¹⁹ A su vez, Delicado manifiesta una identificación semejante con la materia bélica de las caballerías: “Y así mesmo para más se enojar y adirarse contra el combatidor contrario, como acaeció a don Cuadragante con Amadís de Gaula y a don Duardos con Primaleón, y a otros muchos que se han sabido defender, y ellos han ofendido con ánimo y fuerzas”.

²⁰ *Palmerín de Oliva* y el *Primaleón* están firmados por “Francisco Vázquez”, pero la leyenda sostenía que la autora era su madre, hija de un carpintero, a la que Delicado nombra, erróneamente, “la señora Austrobrica”, que de hecho es un topónimo. Vid. LILIA FERRARIO DE ORDUNA, “*Palmerín de Oliva* y *Primaleón*: algunas observaciones sobre su autoría”, en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. 1, Santander, 2000, pp. 717-728.

compuso era muger y filando en torno se pensaba cosas más fermosas que decía a la postre, y fue más enclinada al amor que a las batallas a las quales da corto fin”.

La diferencia en la perspectivización de la lectura de los libros de caballerías entre Delicado y Cervantes es de grado: aunque Delicado en cierta forma se noveliza a sí mismo en calidad de lector, no es obviamente el autor, a pesar de apropiarse de alguna manera el contenido de un texto escrito por otro, al manipularlo; de hecho se encuentra en el nivel de metaficción al elaborar un metatexto de su comentario. Cervantes radicalmente ficcionaliza este proceso a través de los diversos personajes que leen los libros de caballerías y otras obras, y en primer lugar a través de don Quijote.

En su disputa con el canónigo toledano, don Quijote defiende la “verdad” de los libros de caballerías:

—[...]. Los libros que están impresos con licencia de los reyes y con aprobación de aquellos a quien se remitieron, y que con gusto general son leídos y celebrados de los grandes y de los chicos, de los pobres y de los ricos, de los letrados e ignorantes, de los plebeyos y caballeros [...] ¿habían de ser mentira, y más llevando tanta apariencia de verdad, pues nos cuentan el padre, la madre, la patria, los parientes, la edad, el lugar y las hazañas? (I, 50, 568-569).

Lo mismo hace Delicado cuando se indigna contra quienes ven en estas historias puras “fablillas”:

Algunos fingiendo ser sabidos menosprecian estas corónicas diciendo que son fablillas. Fablillas es ser hombre ñorante y no conocer qué cosa sean los buenos amaestramientos de los caballeros que fueron mesurados y leales mantenedores de derechos y tenedores de fe.

Y así ocupa un puesto contiguo a don Quijote, que dice:

—[...]. Porque querer dar a entender a nadie que Amadís no fue en el mundo, ni todos los otros caballeros aventureros de que están colmadas las historias, será querer persuadir que el sol no alumbra, ni el yelo enfría, ni la tierra sustenta [...] (I, 49, 565).

Don Quijote, lo mismo que Delicado en un Prólogo del *Primaleón*, compara las hazañas de los caballeros reales del siglo xv con las de los caballeros andantes librescos, lo que según él valida la existencia real de estos últimos, hasta el punto de que de uno de estos caballeros (Gutierre Quijada) don Quijote desciende “por línea recta de varón” (I, 49, 566). Delicado a su vez de repente olvida que habla de las materias que “no son de importancia de verdad”, y pretende que

[...] estas cosas que cuentan los componedores en la lengua española, si bien dicen que son fechos de estrangeros dícenlos por dar más autoridad a la obra llamándola greciana por ser semejanza de sus antiguos hechos. Mas componen los estraños acaecimientos de algunos caballeros de los reynos de Spaña, como de aquellos que han fecho cosas estremadas como lo fue el rey don Enrique y su hijo don Juan el primero deste nombre rey de Castilla, que se asemejan a los hechos de Palmerín con el rey de Granada.

Sobre todo, está comparando las hazañas de Primaleón y de don Duardos con las de los miembros de la familia Fernández de Córdoba, a uno de cuyos miembros, “Francisco Vázquez”, su supuesto autor, dirigió el *Primaleón*.²¹ Esta familia contaba entre sus filas ni más ni menos que al Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba (según Delicado, otro don Duardos), legendario adalid cuyo nombre figura también en el *Quijote*. Diego Fernández de Córdoba, en cambio, era, según Delicado, el mismo Primaleón.²² Y así por el estilo.

En los Prólogos mencionados de Delicado no debe pasarse por alto un cierto tono jocoso y burlesco con respecto a la materia que el autor comenta, con un matiz crítico. Así, el propio arte de la milicia en la época contemporánea no puede compararse con el que se describe en los libros de caballerías. El ambiente feudal y señorial descrito en estos libros, que apunta a un determinado exclusivismo de la casta de los caballeros, está

²¹ Este Luis Fernández de Córdoba, duque de Sessa, fue en los tiempos de Delicado “cesáreo embajador en Roma”, de lo que da cuenta el clérigo corrector de estilo en su edición del *Primaleón*.

²² En realidad, Delicado desarrolla la comparación con los Fernández de Córdoba a partir de la dedicatoria originalmente escrita por “Francisco Vázquez”. Sobre las estrategias usadas por Delicado en la edición del *Primaleón*, Vid. TATIANA BUBNOVA, “Delicado editor (2): el texto del *Primaleón*”, en *Actas del VI Congreso de la AISO*, Burgos, 2004, pp. 361-371.

puesto definitivamente en cuestión por el clérigo andaluz, cuando declara que el arte de la caballería comenzó en

[...] Adán con la azada y en Caín con un cuchillo, y en su nieto con un arco, y en David con una piedra puesta en la honda, y en Gesué con mazas, y en Judas Macabeo con un trabuco, y en Judit con un cuchillo, y las amazonas armadas de broqueles, y de sirios con alfanjes, San Pedro con gañivete y Santiago con la espada, y Longino con una lanza, y San Jorge con una azagaya [...].

Etcétera. En resumen, una total democratización del asunto caballeresco y ningún respeto por la materia. La coexistencia en los mismos textos de las dos actitudes –del entusiasmo quijotesco por las hazañas descritas, con su pretensión de la verdad, y de los subversivos e hilarantes comentarios generales– les contribuye una jocosa ambivalencia, socarronería y una hilaridad carnavalesca dignas del propio Cervantes.

Los libros de caballerías, supervivencia de un género medieval, inauguran sin embargo una nueva época en la cultura moderna, al democratizar la lectura y con ello la misma materia caballeresca, como se ve bien en la actitud de Delicado. La boga de los libros de caballerías pone de manifiesto la cuestión de identidad colectiva, permitiendo el escapismo de la miseria diaria, de modo que no sólo don Quijote, sino personajes tan dispares como el ventero Juan Palomeque y el canónigo de Toledo han pasado por la experiencia. Los *romances* medievales, dirigidos a un público letrado portador de una ideología cortés, tenían un radio de acción mucho más reducido del que después tendrían los libros de caballerías: en Cervantes este aspecto queda muy claro en relación con la difusión de estos libros a través de la lectura oral en público y la solitaria, como la de don Quijote, o a través del romancero y las obras de teatro. Delicado en Venecia, en los años treinta del siglo XVI, pertenece a una industria moderna de difusión del libro impreso, y se adapta a este aspecto democratizante de la lectura construyendo a sus expensas su pequeño edificio autodestructor de las caballerías con una actitud entre seriedad fingida y socarronería abierta, y festivo desenfado prequijotesco.

Delicado en Venecia es trabajador de una próspera industria de los libros de caballerías y se erige en su ideólogo, aunque poco fidedigno, porque socava

e ironiza a la par que construye su fingido edificio ideológico, al manipularlo y adaptarlo de diferentes maneras a un nuevo tipo de lector.²³ Cervantes en algún momento es consumidor, con otros lectores famosos, de esta clase de producción impresa, a la que contribuye la labor de Delicado. En el *Quijote*, Cervantes pone en perspectiva este desmedido consumo de las caballerías del que alguna vez fue “víctima”, al revivir en su hidalgo una orientación hacia los valores caducos que, en cuanto fenómenos ideológicos, sobreviven sólo en las páginas de los libros, y pone dichos valores en colisión con la realidad al sacar a don Quijote fuera de su casa, para ponerlos a prueba en la vida real.

Como muy bien lo nota Delicado, y como lo noveliza Cervantes, “la lectura de estos libros destierra la melancolía”;²⁴ don Quijote destaca “el gusto que recibe de su leyenda” (I, 50, 569). Esta fascinación enajenante por lo leído, no importa qué tan inverosímil sea, algo quijotesca, trasluce en los Prólogos escritos por el clérigo andaluz, aunque no le falte una conciencia irónica, digamos precervantina, acerca de este involucramiento, ni lucidez al apuntar que “semejantes historias [...] no son de importancia de verdad”, a pesar de que en otro Prólogo, como abogado del diablo, defiende que “todo lo que está escrito es para exemplo y para doctrina de caballeros, que depriendan en que consiste el verdadero arte de la caballería, así mismo como vos digo deprienden leyendo a mantener justicia y verdad”. En un gesto carnavalesco exalta y rebaja al mismo tiempo el oficio caballeresco, entroniza y destrona a aquellos que lo ejercen, al igualarlos a los que manejan no la espada y la lanza, sino la pala, la honda, el cuchillo. Se dirá que Delicado está siendo incongruente, mientras que Cervantes es ambivalente cuando por ejemplo pone en evidencia a don Diego de Miranda, cuando éste se extraña que hubiese nadie jamás para ayudar al prójimo, y cuando don Quijote, en una situación asaz ambivalente, lo conmina a quedarse con su

²³ Hay que tomar en cuenta que *La Lozana*, la obra autógrafa de Delicado, en su versión manuscrita fue dirigida probablemente a un círculo reducido de lectores cómplices hispanohablantes en Roma, y con su impresión en Venecia tiene que adaptarla a las diferentes condiciones de difusión, lo que hace mediante los numerosos prólogos y epílogos que anexa a la obra. En este sentido, los libros de caballerías constituyeron un nuevo tipo de obra y de difusión, de miras más amplias hacia el público lector y definitivamente puesto en vías capitalistas de un mercado abierto hacia toda Europa.

²⁴ Vid. MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, p. 109.

perdigón manso y su hurón atrevido, mientras que él seguirá afrontando peligros mayores. Creo que podemos decir, siguiendo a Borges, que cada autor crea a sus precursores. Delicado parece en algunos aspectos serlo de Cervantes.

BIBLIOGRAFÍA

BAJTÍN, MIJAÍL, “Autor y personaje en la actividad estética”, en *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, Siglo Veintiuno, México, 1982 [1ª ed. en ruso, 1979], pp. 13-190.

———, “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria” y “La palabra en la novela”, en *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989 [1ª ed. en ruso, 1975], pp. 13-75 y 77-236.

BUBNOVA, TATIANA, “Delicado editor (2): el texto del *Primaleón*”, en *Actas del VI Congreso de la AISO*, Burgos, 2004, pp. 361-371.

CERVANTES, MIGUEL DE, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona, 1998.

———, *Don Quijote de la Mancha*, Volumen complementario, ed. dirigida por Francisco Rico, Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona, 1998.

———, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico y Joaquín Forradellas, Crítica, Barcelona, 2001.

DELICADO, FRANCISCO, *Retrato de la Loçana andaluza*, ed. de B. Damiani y G. Allegra, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1975.

———, *Retrato de la Lozana andaluza*, ed. de Claude Allaigre, Cátedra, Madrid, 1985.

FERRARIO DE ORDUNA, LILIA, “Palmerín de Oliva y Primaleón: algunas observaciones sobre su autoría”, en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. 1, Santander, 2000, pp. 717-728.

GILMAN, STEPHEN, *La novela según Cervantes*, trad. Carlos Ávila Flores, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *Meditaciones del Quijote e ideas sobre la novela*, 7ª ed., Revista de Occidente, Madrid, 1963.

PLACE, E. B., “El *Amadís* de Montalvo como manual de cortesanía en Francia”, *Revista de Filología Española*, 38 (1954), 151-169.

NO HAY UNA PRIMERA PARTE DEL *QUIJOTE*¹

DANIEL EISENBERG
Cervantes Society of America

Un tal Miguel de Cervantes Saavedra publicó en Madrid en 1605 *La primera parte de Don Quijote de la Mancha*. Vamos a comenzar con un análisis de los equívocos que hay en sólo esta oración, aparentemente sencilla. Recuérdese que es “la Mancha”, con *l* minúscula; con *l* mayúscula, que se ve cada vez más en artículos periodísticos, es parte del nombre de una división administrativa de la España moderna. Don Quijote no es de La Mancha, sino de la Mancha.

Repito: un tal Miguel de Cervantes Saavedra publicó en Madrid en 1605 la Primera Parte de *Don Quijote de la Mancha*. El primer problema es que Miguel de Cervantes Saavedra no nació con este nombre. El apellido de su madre era Cortinas. Se llamaría, entonces, Miguel de Cervantes Cortinas, nombre que no consta en ninguna parte, que yo sepa. McCrory, en una biografía reciente publicada en Inglaterra, señala que la primera documentación del uso del apellido “Saavedra” por Cervantes es de 1590, cuando pidió uno de cuatro oficios “vacos” (vacantes) en el Nuevo Mundo. Sugiere McCrory que comenzó a usar “Saavedra” para que no se le asociara con el Miguel de Cervantes desterrado de la corte en 1569. Es una teoría, pero no conozco otra.²

¹ Les agradezco a Alicia Monguió y a Gustavo Illades su ayuda en la corrección de esta obra.

² DONALD P. MCCRORY, *No Ordinary Man. The Life and Times of Miguel de Cervantes*, Peter Owen, London, 2002, pp. 150-151. Vid. DANIEL EISENBERG, “Los trabajos del biógrafo cervantino”, *Cervantes*, XXIII, 1 (2003), 235-249 (<http://users.ipfw.edu/jehle/CERVANTE/csa/artics03/eisenberg.pdf>, 31 de marzo de 2005). Acaba de publicarse en 2005 una segunda edición. Francisco Márquez Villanueva sugirió oralmente, en el Simposio

Dicho sea de paso, no consta que Miguel haya nacido en Alcalá de Henares. Consta su *bautismo* en Alcalá de Henares. No es imposible que un niño nazca en un lugar y sea bautizado en otro; se conocen casos.³ Desde luego, no nació en el “Museo Casa Natal de Miguel de Cervantes Saavedra”, ubicado en la Calle Mayor de Alcalá; se trata de un edificio muy posterior a 1547.

Segundo: el nombre Cervantes. Cuando firma, Cervantes siempre escribe su nombre con *b* en vez de *v*, aunque la diferencia no estaba tan clara en la escritura como lo está en las letras de molde. Hay en el Internet un ensayito que reclama la *b* en el nombre de Cervantes.⁴ Y unos archiveros publicaron, en 2001, *20 documentos sobre Cerbantes [sic] en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*.⁵

Bueno. Este autor, escribáse su nombre con *b* o con *v*, ¿publicó en 1605 *Don Quijote de la Mancha*? Otra confusión. Cervantes no lo publicó. ¿Lo publicó Juan de la Cuesta? De ninguna manera; fue el impresor, aunque como era dueño del taller, hizo, como era costumbre entonces, que su nombre resaltara más que el del editor. Quien realmente lo publicó fue el librero Francisco de Robles, el editor en el sentido moderno de la palabra, quien costó la impresión e hizo el “negocio”.

“One More Crossroads: *Don Quijote* at Four Hundred”, Boston University, el 16 de abril de 2005 (<http://lang.bu.edu/events/bucs/>, 1 de mayo de 2005), que Saavedra es nombre gallego y puede reflejar la tendencia, en el Siglo de Oro, a adoptar apellidos gallegos, asturianos y cántabros, para parecer más “cristiano viejo”. También recordó que la hija de Cervantes aparece siempre como Isabel de Saavedra.

³ Lo señala CÉSAR BRANDARIZ, *Reconstruyendo a Cervantes. Todo lo que deberíamos saber sobre Cervantes y no nos han enseñado o nos han enseñado mal*, Nostrum, s. l., 1999, p. 18.

⁴ “Caín”, “La firma de Cervantes”, *Poesía + Letras* (¿marzo de 2005?) (<http://www.sapiensya.com/poesiaya/articulos/articulocain01.htm>, 31 de marzo de 2005).

⁵ CARLOS BAZTÁN LACASA Y BEATRIZ MARINO LÓPEZ (eds.), *20 documentos sobre Cerbantes [sic] en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*, Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid, Madrid, 2001. Son nuevas transcripciones de documentos conocidos. Sin embargo, LUIS IGLESIAS FEIJOO, en “Para una ecdótica cervantina: las graffias” (Seminaro “Los textos de Cervantes”, patrocinado por el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Biblioteca Nacional de España, 18 de noviembre de 2005), habló a favor de la modernización ortográfica; según Iglesias, el respeto a la ortografía antigua —escribir “huyendo” como “viendo”, por ejemplo— sólo produce confusión, y ningún latinista estaría a favor de respetar la ortografía de los manuscritos o inscripciones. Cuando pregunté, durante el debate, cómo debemos escribir el apellido de Cervantes, dijo que Cervantes aceptaba la modernización de la ortografía de su nombre de parte de los impresores y que nosotros debemos aceptarla también.

¿Lo publicó en Madrid en 1605? Tampoco. Sabemos por las recientes investigaciones de Francisco Rico sobre el texto que el libro estuvo en la calle desde el 20 de diciembre, y en Valladolid.⁶

Ahora bien, espero no fatigar al lector, la obra que apareció en Valladolid en diciembre de 1604 no fue *La primera parte de Don Quijote de la Mancha*. La portada rezó *El ingenioso hidalgo Don Quixote [Quišote] –con x– de la Mancha*. Constaba de cuatro partes. Si no estaba acabada, ello era típico de los libros de caballerías. Y para muchos lectores, tanto entonces como ahora, *Don Quijote* es la Primera Parte. En el último siglo hemos tenido al menos tres traducciones al inglés que sólo contienen la Primera Parte. La más reciente de ellas es una reedición de 2001 de la traducción de John Rutherford, de cuya existencia me enteré por casualidad –creo que sólo se ha vendido en Inglaterra– al comprar en E-Bay la que pensé era la traducción completa, publicada por Penguin en 2000.⁷ Le escribí a Rutherford preguntándole si es verdad que había una edición de nada más que la Primera Parte de su traducción, y me confirmó que tal era, en efecto, el caso. Cuando le pedí que me lo explicara, me dijo que se debía al deseo de la editorial de disponer de un libro del tamaño de los otros tomos de

⁶ FRANCISCO RICO, “A pie de imprentas. Páginas y noticias de Cervantes viejo”, *Bulletin Hispanique*, 104 (2002), 673-702.

⁷ MIGUEL DE CERVANTES, *The Ingenious Hidalgo Don Quixote de la Mancha*, Part I, Penguin, Harmondsworth, 2001. El nombre del traductor no figura en la portada, y se halla sólo al pie de los “Acknowledgements” (p. XXVII), en la contraportada y en la portada verso, donde encontramos: “This translation first published, with Part II, in Penguin Classics. Part I reprinted in this edition 2001. Translation and editorial material by John Rutherford 2000. All rights reserved”, y un término legal inglés que no entiendo: “The moral right of the translator has been asserted”. Ha aparecido en 2003 una “new corrected version” de la traducción de Rutherford, que no he visto. Las otras dos ediciones aludidas que sólo contienen la Primera Parte son: 1) la edición de Harvard Classics, muy difundida y fácil de hallar en bibliotecas y librerías de viejo, y también disponible “on line” (www.bartelby.com/hc, 17 de abril de 2005); sobre la serie, *vid.* ADAM KIRSCH, “Eliot’s Elect: The Harvard Classics, 1910”, *Harvard Magazine*, noviembre-diciembre de 2001 (<http://www.harvardmagazine.com/on-line/1101000.html>, 17 de abril de 2005) y 2) la dieciochesca de Peter Motteux, reimpresa por la muy solvente Random House en 1941, con la siguiente nota en un breve prólogo firmado por un Edwin Seaver: “Although the second part of *Don Quixote* has its own particular glories, it is in the nature of a sequel to Part One, which is complete in itself” (p. 10). La edición de Harvard Classics nos informa, en una “Introductory Note” sin firma, que “The second part, issued in 1615, the year before his death, is of the nature of a sequel, and is generally regarded as inferior”.

la serie.⁸ Al parecer, ningún lector se ha quejado de que la editorial sólo ofrezca la mitad de la obra.

Querámoslo o no, es imposible recrear la experiencia del lector de 1605 o 1604. Y he aquí la primera razón: nosotros sabemos que habría en 1615 una Segunda Parte, cosa que en 1605 nadie podía saber, incluso el propio Cervantes. Y aunque mi tema no es la Segunda Parte, no quisiera dejar de mencionar que el título de la obra de 1615 es otro: es la *Segunda parte no del ingenioso hidalgo, sino del ingenioso caballero*. La Segunda Parte de la obra de 1605, del *Ingenioso hidalgo*, comienza en el Capítulo 9. Así que hay dos Segundas Partes, una del *Ingenioso hidalgo* y la otra del *Ingenioso caballero*, y le falta la Primera Parte al *Ingenioso caballero*. El título *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, a pesar de que figure en la portada de varias ediciones modernas, no puede aplicarse correctamente a las dos partes. El único título que puede aplicarse correctamente, o con igual incorrección, a las dos partes es simplemente *Don Quijote*. Es en todo caso mucho mejor que llamar la obra “*El Quijote*”, con el artículo convertido en parte del título.⁹

Esta inconsistencia, el cambio de *Ingenioso hidalgo* a *Ingenioso caballero*, no la encuentro explicada del todo, pero creo que Cervantes la hizo adrede.¹⁰ Se parece a la confusión que, según José María Casasayas,

⁸ La serie se llama “Seven Wonders of the World” y está constituida por la *Eneida* de Virgilio, *Ana Karénina* de Tólstói, *Don Quijote I*, *Fausto I* de Goethe, el *Infierno* de Dante, *Madame Bovary* de Flaubert y *La Odisea* de Homero. El orden es según los títulos en inglés.

⁹ Escribí a *El País* protestando la cada vez más frecuente costumbre de incluir el artículo en mayúscula, cursiva, como parte del título (<http://h-net.msu.edu/cgi-bin/logbrowse.pl?trx=vx&list=h-cervantes&month==0512&week=b&msg=qBkOwUDvWZW40Fhb4Qk3PA>, 7 de enero de 2006). Tal práctica se ha extendido, como enfermedad, y ya hay quien se refiere al protagonista como “El Quijote de la Mancha” (<http://h-net.msu.edu/cgi-bin/logbrowse.pl?trx=vx&list=h-cervantes&month=0512&week=b&msg=FVQui40WLaG0XuY10YWA1g> y <http://h-net.msu.edu/cgi-bin/logbrowse.pl?trx=vx&list=h-cervantes&month=0508&week=d&msg=ii4RDFYW61%2bxyG1qS5yDPA>, 5 de enero de 2006).

¹⁰ Estará relacionada con los pasajes del Capítulo 2 de la Segunda Parte: “Los hidalgos dicen que, no conteniéndose vuestra merced en los límites de la hidalguía, se ha puesto *don* y se ha arremetido a caballero con cuatro cepas y dos yugadas de tierra, y con un trapo atrás y otro adelante. Dicen los caballeros que no querrían que los hidalgos se opusiesen a ellos, especialmente aquellos hidalgos escuderiles que dan humo a los zapatos y toman los puntos de las medias negras con seda verde”. En cambio, Francisco Rico mantiene que el título cervantino para la Primera Parte era “El ingenioso hidalgo de la Mancha”, y para la Segunda,

Cervantes creó al hacer que el “lugar” de Don Quijote, en la Primera Parte, fuera Argamasilla de Alba, y, en la Segunda, Argamasilla de Calatrava, para que “todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijársele y tenérsele por suyo” (II, 74).¹¹

¿En qué serían diferentes los estudios cervantinos si no existiera una Segunda Parte de *Don Quijote*? ¿O si sólo existiera la continuación de Avellaneda (la *Quinta Parte*, dicho sea de paso)? Entonces el héroe se llamaría en efecto Martín Quijada, y la esposa de Sancho, Mari Gutiérrez, como especificó Avellaneda, sin réplica de Cervantes. ¿Cómo sería la obra si Cervantes hubiera muerto en 1610, dejándonos los inacabados primeros 28 o 29 capítulos de su *Segunda Parte*?¹² Sería una obra más enfocada en los libros de caballerías, que desaparecen a partir del Capítulo 30 y no reaparecen hasta el capítulo final.

Un dato externo –en este caso, la existencia de una continuación– puede afectar nuestra experiencia.¹³ Y es una recreación interesante: ¿En qué

“Segunda parte de don Quijote de la Mancha”; los títulos que aparecen en las portadas reflejan “una intrusión de índole editorial”. FRANCISCO RICO, “El título del *Quijote*”, *Bulletin of Spanish Studies*, 81 (2004), pp. 542, 548 y 549.

¹¹ JOSÉ MARÍA CASASAYAS, “Itinerario y cronología en la Segunda Parte del Quijote”, Actas del IX Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Villanueva de los Infantes, mayo de 1999, *Anales Cervantinos*, 35 (1999 [2000]), 85-102. En cambio, un equipo de investigadores anunció en 2004 que Villanueva de los Infantes, donde Casasayas pronunció este discurso en 1999, es el “lugar” de don Quijote y Sancho (<http://h-net.msu.edu/cgi-bin/logbrowse.pl?trx=vx&list=h-cervantes&month=0412&week=b&msg=6yC7IfaEmnJKlFplm69NXA>, 28 de diciembre de 2005). Para referir al *Quijote* arriba y en adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, parte y capítulo.

¹² Creo que es allí donde Cervantes, en efecto, dejó su Segunda Parte abandonada durante varios años. Vid. DANIEL EISENBERG “El Rucio de Sancho y la fecha de composición de la Segunda Parte de *Don Quijote*”, cuya última versión aparece en DANIEL EISENBERG *Estudios cervantinos*, Sirmio, Barcelona, 1991, pp. 143-152 (<http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/cervantes/rucio.pdf>, 28 de diciembre de 2005).

¹³ La obra *Knoxville, Summer of 1915*, del compositor americano Samuel Barber, está basada en un poema en prosa de James Agee, incluido en su autobiografía novelada *A Death in the Family*. Cuenta la experiencia de un joven en un atardecer, cuando las familias, en los años anteriores al aire acondicionado, salían de sus casas y se sentaban al aire libre hasta que cayera la noche. Pasan coches, un tranvía; sus padres y sus dos hermanos hablan “de nada en particular”, hasta que el niño quede dormido y su padre bueno le tome en sus brazos y le ponga en la cama. Pero cambia nuestra experiencia si sabemos que el padre amado iba a morir al año siguiente en un accidente de carretera. La vida feliz de este niño querido y seguro se cambiaría devastadoramente, después de aquel verano de 1915.

sería diferente Cervantes sin *Persiles y Sigismunda*, sin las *Novelas ejemplares* o sin algunas de ellas, sin las *Ocho comedias y ocho entremeses, nuevos y nunca representados*? ¿Cómo es si, como creo, el “Diálogo entre Selanio y Cilenia” es un fragmento autógrafo de las *Semanas del jardín*?¹⁴

Otra diferencia fundamental es que todo lector moderno, o sabe que los libros de caballerías desaparecieron a raíz de la publicación de la Primera Parte,¹⁵ o nunca ha oído hablar de ellos y no sabe qué son. Nadie, hoy, llega al texto de Cervantes con un extenso –AUNQUE HAY ALGUNOS QUE LLEGAN A DQ CON UNOS PASAJES SUELTOS DE AMADÍS ASIGNADOS Y TRAGADOS– conocimiento de *Amadís de Gaula* u otros libros del género, nuevamente en auge con el cambio de monarca, y un nuevo texto publicado en la corte, Valladolid, en 1602. (Creo genuino y explicable el deseo de Cervantes de atacarlos.)¹⁶

La obra es la misma, pero la percepción de la obra cambia con este dato. Un ejemplo hispánico es el *Concierto de Aranjuez*. ¿No es necesario para su plena comprensión el saber que hubo palacio real en Aranjuez? Otro ejemplo: *Noches en los jardines de España* de Manuel de Falla. Su tercer movimiento, “En los jardines de la Sierra de Córdoba”, cobra un nuevo significado cuando sabemos, como creo haber descubierto, que los jardines aludidos son los de Ibn Masarra, el habitante más famoso de la Sierra de Córdoba y fundador del poco conocido sufismo español. La danza violenta de aquel movimiento será una danza sufí. Vid. DANIEL EISENBERG, “Noches en los jardines de España”, *Angélica* [Lucena], 5 (1993), 177-184; allí explico cómo la música clásica española me introdujo al hispanismo (http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/Other_Hispanic_Topics/Noches_en_los_jardines_de_Espana.htm, 6 de enero de 2006).

¹⁴ El último estudio de este texto es el de JOSÉ LUIS MADRIGAL, “Algunas reflexiones en torno a la atribución cervantina del «Diálogo entre Cilenia y Selanio sobre la vida del campo»”, *Cervantes*, XXIV, 1 (2004), 217-252 (<http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics04/madrigal.pdf>, 5 de enero de 2006).

¹⁵ No se editó ningún nuevo libro de caballerías castellano después de 1605, y sólo hubo un libro reimpresso, en 1617, y su Segunda Parte en 1623, el *Especjo de príncipes y caballeros*, editado en Zaragoza quizá en respuesta a las palabras hostiles a aquella ciudad en la Segunda Parte del *Quijote*.

¹⁶ Durante el reinado de Felipe II los libros de caballerías sufrieron una represión cada vez más severa. No estaba permitida la edición en Castilla de ningún título nuevo, y después de 1589 tampoco se permitían continuaciones o reimpressiones de los títulos existentes. Tampoco se editó ningún libro de caballerías en Madrid. La publicación de *Policisne de Beocia* en 1602 es más significativa de lo que parece: un nuevo título, y en la corte, nada menos. Lo comenta Cristóbal Pérez Pastor: “En la Corte [Madrid] no había un solo autor, traductor, ni editor que se atreviera a poner manos en libros de caballerías”. CRISTÓBAL PÉREZ PASTOR, *Bibliografía madrileña*, vol. 1, Madrid, 1891-1907, pp. XIII-XIV. Que el deseo de Cervantes de atacar los libros de caballerías es realmente genuino y lógico, es el tema

He señalado unas maneras en que la experiencia de los primeros lectores de *Don Quijote* es irrecuperable. Todos sabemos lo que aquellos lectores de 1605 no sabían: que en 1615 se publicaría una Segunda Parte, y que *Don Quijote* había dado un golpe mortal a los libros de caballerías. Tampoco sabía ningún lector de 1605, ni el mismo Cervantes, que *Don Quijote* era una obra maestra que se leería siglos después y, ya reconocida como un clásico, sería tema de libros, clases, y simposios como éste.

No me canso de repetir que aunque las figuras de don Quijote y Sancho entraron en la cultura hispánica inmediatamente –los vemos aparecer en fiestas– el libro *Don Quijote* tuvo en 1605 un éxito modesto, el libro de la temporada pero poco más, muy inferior al éxito de *Guzmán de Alfarache*. Sí tuvo el éxito como para ser pirateado en Lisboa y Valencia, pero la edición de Robles de 1608 no se agotó hasta después de 1615. La gran obra cervantina, para sus contemporáneos, eran las *Novelas ejemplares*. Es importante meditarlo, porque nos recuerda que las reacciones inmediatas o contemporáneas a las obras pueden estar equivocadas –incluso hoy.¹⁷

Hay otras maneras en que no tenemos, ni podemos tener, la misma experiencia con la Primera Parte del *Quijote* que la de un lector de 1605.

del primer capítulo de DANIEL EISENBERG, *La interpretación cervantina del «Quijote»*, trad. Isabel Verdaguer, Compañía Literaria, Madrid, 1995 (<http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/interpret/ICQindic.htm>, 3 de enero de 2006).

¹⁷ “A Cervantes le juzgaron mal sus contemporáneos, y no estuvieron a la altura para reconocer que era mejor que todos ellos. Muchos edificios cervantinos se han perdido, sus manuscritos también. No vivió en la miseria, pero nunca compró una casa, ni tenía una residencia estable. También, estos contemporáneos no reconocieron el avance literario que constituía la novela, ni que España estuvo en la vanguardia de este nuevo género, que llegaría a triunfar sobre todos los otros. Lo mismo puede ser el caso hoy en día. Puede ser que viva hoy, dando clases a 1.000 pesetas la hora, en vez de conferencias de 200.000, un genio o una genia que de aquí a 400 años será héroe nacional, tema de monografías, congresos y revistas, ya muerto y sin capacidad de controlar cómo se le presenta ni de contestar a nadie.” DANIEL EISENBERG, “Invenciones y escándalos cívicos en el cervantismo oficial”, en *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina. Actas del Primer Congreso Internacional de Locos Amenos*, Ediciones Universidad de Salamanca-Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2000, p. 104 (<http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/cervantes/INVENCIO.htm>, 28 de diciembre de 2005).

Teóricamente se podría coger uno de los varios facsímiles de la primera edición o los únicos de la segunda y tercera ediciones impresas por Cuesta –o un original. Hay que recordar que un facsímil no es siempre tan fidedigno como se piensa. Hay a veces retoques en los facsímiles, y por lo general no se molestan los que los publican en decirnos cuál ejemplar es el reproducido, y sabemos que los varios ejemplares de las primeras ediciones no son idénticos.

Se consultan los facsímiles, pero nadie, que yo sepa, lee todo *Don Quijote* en una edición facsimilar. Si se hiciera, sería proyecto de un especialista, después de haberse tragado la obra entera, y quizá varias veces, en una o varias ediciones modernas. La lectura con base en un facsímil es lenta y penosa, pues la puntuación es irregular, y la ortografía antigua es más difícil de descifrar, con *tuuo* por *tuvo* y *vuo* por *hubo*. No hay párrafos, y los versos de romances, que en ediciones modernas se suelen tratar como poesía, en renglones aparte, precedidos y sucedidos por renglones blancos, en las ediciones antiguas figuran como prosa: “Nunca fuera caballero de damas tan bien servido como fuera don Quijote cuando de su aldea vino; doncellas curaban dél, princesas, del su rocino” (I, 2; puntuación modernizada).

Y el texto del facsímil contiene erratas, y todo este esfuerzo, ¿para qué? ¿Para qué castigar a nadie así? ¿Poner a un joven a leer la obra de ese modo, para ver cómo experimentaría la obra con *tabula rasa*? La experimentaría como un gran pesar, la obra más pesada que habría leído en su vida, la más difícil de leer.

No sólo llega el lector moderno al texto con la información de que se trata de un clásico, llega con nociones de quiénes eran don Quijote y Sancho, que circulan en la cultura y léxico occidentales, independientemente de la obra de Cervantes. Tuve la experiencia de enseñar *Don Quijote* en un “freshman seminar”, un curso monográfico para principiantes, una manera según la cual tenían contacto más íntimo con un profesor que el que suele tener el estudiante en el primer año de una universidad norteamericana. Pensé que con estos estudiantes, que nunca habían tenido contacto directo con la obra, podríamos ver realmente lo que el texto dice, y sacar conclusiones sobre don Quijote y Sancho del texto mismo. Y este experimento mío fue un rotundo fracaso; eran unos de los lectores más empedernidos que haya

tenido nunca. Sabían perfectamente quiénes eran don Quijote el idealista y Sancho el realista, y lo que el texto dice (y lo que el profesor les explicaba) les interesaba poco o nada.

He repasado algunas maneras en que un lector moderno –nosotros, los lectores modernos– no tiene ni puede tener la misma experiencia que cualquier lector de 1605. Pero la situación es todavía más complicada y más angustiante, un verdadero suplicio.

Aceptemos el hecho de que se lee hoy la obra más rápidamente, porque los tipos son más legibles, la puntuación está modernizada y regularizada, con mayúsculas según el uso actual, el texto está dividido en párrafos, con signos para indicar el discurso directo, con los versos citados impresos como poesía, con ortografía modernizada, aceptemos –aunque es mucho– que el héroe es don Quijote con *j* y no don Quixote [Quišote] con *x*. Aceptemos todo ello. Todavía estamos lejos de la experiencia de un lector de 1605.

El texto modernizado que vamos a leer, ¿corresponde a la edición de enero de 1605 (realmente de diciembre de 1604) o a la de mayo de 1605? Porque hay unas diferencias bastante gordas. Voy a comenzar con la más conocida de ellas –el robo y la recuperación del jumento de Sancho.

En la primera edición, ustedes sin duda saben, el Rucio de Sancho desaparece y reaparece misteriosamente. En la segunda edición de Robles, lo roba Ginés de Pasamonte, aunque Sancho sigue montado en él después del robo.

¿Qué hacemos? Seamos puristas, idealistas, estrictos: limitémonos a lo que dice la primera edición, la de diciembre/enero, que, a fin de cuentas, es la primera (aunque esto, hace una generación, también se puso en tela de juicio; hubo quien defendió una edición perdida de 1604, anterior a la de diciembre/enero).¹⁸

Aceptemos que en el texto el jumento de Sancho –es la palabra que el narrador usa– desaparece y reaparece misteriosamente. Pero hay que tener en cuenta que estamos entonces con un texto que, en este detalle, pocos lectores

¹⁸ La inexistencia de una edición de 1604, anterior a la de diciembre/enero, es una conclusión importante de ROBERT M. FLORES, *The Compositors of the First and Second Editions of «Don Quixote», Part I*, Modern Humanities Research Association, London, 1975. Vid. mi reseña, DANIEL EISENBERG, *Hispania*, 59 (1976), 954-955 (<http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/reviews/florescuesta.pdf>, 31 de diciembre de 2005).

de la obra han leído. Los episodios del robo y la recuperación del jumento están presentes ininterrumpidamente desde mayo de 1605 hasta, al menos, finales del siglo XVIII, que es cuando se descubrió que había dos ediciones de Robles en 1605 y que no eran idénticas.

Leer el texto sin estos pasajes es, en este aspecto, leer el texto de la primera edición, de enero de 1605. Esta edición, sin el robo y la recuperación, y desconocida desde 1605 hasta la segunda mitad del XVIII,¹⁹ explica mejor que la edición de mayo y todas las otras, durante siglo y medio, un detalle: el comentario, en los Capítulos 3 y 4 de la Segunda Parte, de que falta el robo y la recuperación. Sólo a vista de esta primera edición tiene sentido, y he propuesto que la composición de estos capítulos de la Segunda Parte debería fecharse entre enero y mayo de 1605.²⁰

Vueltos a esta primera edición, estaríamos leyendo, o nuestros estudiantes estarían leyendo, un texto supuestamente más puro, más genuino, más libre de profanaciones editoriales. Pero esta posición conlleva otra consecuencia: que los pasajes en los cuales se describe el robo y la recuperación del jumento no son cervantinos. Si los excluimos, es porque no forman parte de la obra cervantina. Serían de otra mano, una profanación. Y posiblemente también las otras muchas supuestas correcciones de las ediciones segunda y tercera de Robles.

Pero esto no es lo que dicen muchos cervantistas, los cuales –entre ellos Martín de Riquer– creen que los pasajes añadidos en el texto de mayo de 1605 están “en un estilo inconfundiblemente cervantino”.²¹ Según Francisco Rico, “las dos largas interpolaciones se muestran sistemáticamente acordes, hasta en aspectos mínimos, con los usos lingüísticos y estilísticos cervantinos”.²² Entonces, ¿dónde estamos? ¿A qué nos atenemos?

¹⁹ Quisiera tener, pero no tengo la fecha de la primera edición moderna sin estos pasajes. Clemencín todavía incluye los pasajes del robo y recuperación. Fue el cura inglés John Bowle, fundador de los estudios cervantinos, quien descubrió que hubo dos ediciones de Cuesta en 1605, aunque sólo consiguió ver la segunda. Sobre Bowle, véase mi introducción al facsímil recién publicado (3 Vols., Juan de la Cuesta, Newark, DE, 2006).

²⁰ Vid. DANIEL EISENBERG, “El Rucio de Sancho y la fecha de composición de la Segunda Parte de *Don Quijote*”, citado en la nota 11.

²¹ MARTÍN DE RIQUER, *Nueva aproximación al «Quijote»*, Teide, Barcelona, 1989, p. 156.

²² FRANCISCO RICO, “Historia del texto”, en MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Instituto Cervantes-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Barcelona, 2005, 1, p. CXCVII.

Excluir estos textos es, *velis nolis*, contestar a estos cervantistas. Es decirles que se equivocan, sin dar razones, sin considerar sus argumentos. Ser purista, entonces, es ser arbitrario. No voy a mencionar a ningún editor purista, pero fácilmente pudiera.

Pero la posición de aquellos estudiosos que creen auténticos los pasajes que describen el robo y la recuperación del Rucio, entre los cuales figuro yo, tampoco es satisfactoria. Porque el texto que muchos preferimos –con el robo y la recuperación del Rucio incluidos, el texto que casi todo el mundo leía hasta el siglo XIX– tiene sus propios problemas. Si se incluyen estos pasajes, la discusión de su ausencia en los Capítulos 3 y 4 de la Segunda Parte carece de sentido. Y peor todavía, después de serle robado el jumento a Sancho en el Capítulo 23 de la Primera Parte, Sancho sigue montado en él hasta el Capítulo 25.

Hay una tercera solución, adoptada primero por Hartzenbusch, en su edición decimonónica, en opinión de Rico, injustamente menospreciada: colocar el texto añadido sobre el robo donde encuadra mejor, en el Capítulo 25, después de la última referencia al animal antes de su desaparición. Cuando Jay Allen preparaba su edición, consultó a Riley sobre “lo que le gustaría ver” en una edición, y su respuesta fue que el robo se colocara en el lugar “correcto”. Así es la edición de Allen, en este aspecto, como lo era la de Hartzenbusch: una edición depurada y mejorada, que enmienda un error de Cervantes. (También creo que se ha corregido un error, pero hay quienes creen que Cervantes no se equivocó nunca, o muy pocas veces, y atribuyen el error original a un cajista y los pasajes a cualquiera que no sea Cervantes. Porque aceptar los pasajes como cervantinos conlleva también calificar a Cervantes de mentiroso, pues en el Capítulo 4 de la Segunda Parte tanto Sancho como Sansón afirman que los errores eran “descuido[s] del impresor”.)

Ya comienza el lector a ver los contornos del problema. No hay una Primera Parte de *Don Quijote*. Hay varias.

Una cuarta opción sería incluir los textos sobre el robo del Rucio en notas o en un apéndice, como lo hacen, a su vez, varias ediciones modernas. Claro está que, a quienes creemos que son pasajes auténticamente cervantinos, no nos agrada verlos relegados a un apéndice. Poner estos pasajes en notas o

en apéndice es otra falsificación. Es llamar la atención del lector al problema; es informarle que hay una discrepancia entre estas ediciones; y es subrayar, entonces, la incongruencia entre las dos ediciones de 1605 impresas por Juan de la Cuesta. Para un tipo de lectura y estudio es importante hacer todo eso; pero desde otro punto de vista, es todavía otra Primera Parte, un tipo de edición que no leyó ningún lector del siglo XVII: la anotada, con textos alternativos.

¿Querría Cervantes que anotáramos su obra de esta forma, señalando los errores? Lo dudo mucho. ¿Nos importa lo que querría? Claro que nos importa, pero hay otras cuestiones que nos importan más. Tenemos el derecho moral de editar la obra según nuestros fines y necesidades, que no siempre coinciden con los del autor.

Y ¿cuál es la actitud correcta hacia las ediciones anotadas? ¿Ponemos a nuestros estudiantes a leer la obra en una edición monda y desnuda, sin notas, o con notas? Y si es con notas, ¿cuáles notas? ¿De quién? Las notas no fuerzan nuestra interpretación, pero la inclinan, diría Cervantes. Y si me pusiera a discutir los diferentes aparatos de notas, con perspectivas diferentes sobre el autor, los personajes, los temas de la obra y también los errores, erratas y enmiendas, sería otro estudio entero.

El profesor que enseñe *Don Quijote*, al momento de escoger la edición que los estudiantes vayan a usar, tiene una decisión bastante complicada, hoy más que nunca. ¿Sabe alguien cuántas ediciones de *Don Quijote* están a la venta en este momento (ninguna preparada por una mujer, dicho sea de paso)? ¿Cuántas ediciones se publicarán en 2005? Y si se trata de escoger una traducción, la selección es más complicada todavía.²³

Si quieren contrastar rápidamente varias ediciones, un buen punto es el pasaje designado por Diego Clemencín “el más oscuro del Quijote”,²⁴ en el Capítulo 6 de la Primera Parte. Hablando de *Tirante el blanco*, dice el cura que “merecía el que le compuso, pues no hizo tantas necedades de industria, que le echaran a galeras”. Algunos editores, como Murillo, cambian “el que le compuso” por “el que lo compuso”, como figura en la segunda edición de

²³ El traductor tiene que tomar decisiones sobre el texto parecidas a las del editor; al menos tiene que escoger, de entre las muchas ediciones del texto, la que vaya a usar. Pienso estudiar estas decisiones en un trabajo próximo.

²⁴ MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, Castilla, Madrid, 1966, p. 1075.

Cuesta, sin anotarlo. Robert Flores, quien se las da de más escrupuloso y fiel que nadie, suprime el “no” en “no hizo necedades de industria”, sin la más mínima explicación.²⁵ Las notas son muy variadas e intentan explicar por qué el autor merecía o no merecía ir a las galeras; es decir, ¿deben sugerir las notas que Cervantes se burla de *Tirante* o lo elogia? ¿O no se debe comentar un punto tan discutido? Tengo que decir que, aunque respeto enormemente a Martín de Riquer, y alguien debería escribir un libro sobre su actuación como preceptor del príncipe Juan Carlos, su nota más disparatada es la que dice que “echar a galeras” significaba “imprimir”, pues le es inaceptable que Cervantes se burlara de su querido *Tirante*.²⁶

Voy a mencionar otro ejemplo de discrepancia entre las ediciones publicadas por Francisco de Robles: el caso de los nombres del protagonista.

El nombre de un protagonista es de cierta relevancia en una novela. Y más todavía en las novelas cervantinas, en las cuales hay personajes con nombres tan significativos como Periandro y Auristela. En *Don Quijote* hay nombres cuidadosamente diseñados: Diego de Miranda (en latín “miranda” es “lo que debe mirarse”), el bachiller Sansón, “aunque ... no muy grande de cuerpo” (II, 3), el gigante Caraculíambro (I, 1), que Lathrop dismantela en “cara”, “culo”, y “ambro”,²⁷ la princesa Micomicona (I, 29), Pedro Recio de Agüero, natural de Tirteafuera (II, 47) y, en la aventura de los rebaños, Brandabarbarán de Boliche, señor de las tres Arabias, Alfeñiquén del Algarbe, padre de la sin par dama Miulina, Timonel de Carajona, príncipe de la Nueva Vizcaya, y Espartafileardo del Bosque, en cuyo escudo figura una esparraguera (I, 18).

²⁵ Vid. DANIEL EISENBERG, “¿Qué escribió Cervantes?”, en DIEGO MARTÍNEZ TORRÓN (ed.), *Sobre Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2003, pp. 9-26 (http://users.ipfw.edu/jehle/deisenber/cervantes/Que_escribio_Cervantes.pdf, 3 de enero de 2006); también “On Editing *Don Quixote*”, *Cervantes*, III, 1 (1983), 3-34, con correcciones en 3, 2 (1983), 160 (con las correcciones incorporadas, <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics83/eisenber.htm>, 31 de diciembre de 2005).

²⁶ MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, “edición revisada y puesta al día”, 11ª ed., Planeta, Barcelona, 1992, pp. 77-78. Sobre esta cuestión, vid. PEDRO JAVIER PARDO GARCÍA, “*Don Quijote* y los críticos. Sobre una polémica crítica y sus implicaciones metacríticas”, en *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina*, pp. 395-422.

²⁷ MIGUEL DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Thomas Lathrop, “revised and corrected edition”, Juan de la Cuesta, Newark, DE, 1998, vol. 1, p. 26, n. 63.

El protagonista, en un primer capítulo cuyo tema es la onomástica, pasó cuatro días en el diseño del nombre de Rocinante, ocho días en el suyo propio, don Quijote, y un tiempo sin especificarse en convertir a Aldonza Lorenzo en Dulcinea del Toboso, “nombre músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto” (I, 1).

Al final de la obra, ustedes sabrán, no hay lugar a dudas: el protagonista se llama Alonso Quijano el Bueno. Reconozco que mi amigo Thomas Lathrop –con quien acabo de debatir, y con éxito, ante cervantistas surcalifornianos los errores, para él “los supuestos errores”, de *Don Quijote*– ha señalado que el crear e insistir en este nombre es otra manera más de sacarle la mentira a Avellaneda con su Martín Quijada.²⁸ Tres veces se dice, en este último capítulo, que se llamaba Alonso Quijano el Bueno, y este nombre ha hallado fortuna y es hoy día la manera general de referirse al protagonista. Búsquese “Alonso Quijano el Bueno” en Google y se verá cuán frecuente es. Cide Hamete parece hablar sinceramente al final: “él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno” (II, 74) –es decir, están casados. Parece que aquí oímos la voz de Cervantes.

Pero no olvidemos que en toda la Primera Parte, o en “el *Don Quijote* de 1605”, llamémoslo como queramos, el protagonista no se llamaba “Alonso”, ni “Quijano”, ni tampoco merecía el epíteto de “el bueno”. En el Capítulo 49, descendía “por línea recta de varón” de Gutierre Quijada. Tal discrepancia, de menos palabras pero igual de gorda que la misteriosa desaparición y reaparición del jumento de Sancho, no se suele señalar en las notas al primer capítulo ni al último. La práctica de los anotadores no es consistente.

En la primera edición de Francisco de Robles, en el primer capítulo, hay duda sobre su apellido: “Quieren decir que tenía el sobrenombre de «Quijada», o «Quesada», que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben, aunque por conjeturas verisímiles se deja entender que se llamaba Quexana”. Aquí también la segunda edición de Cuesta/Robles es

²⁸ THOMAS LATHROP, “Avellaneda y Cervantes: el nombre de don Quijote”, *Journal of Hispanic Philology*, 10 (1986 [1987]), 203-209. Para un repaso general de su posición de que casi todos los “errores” del *Quijote* no lo son, *vid.* la introducción a su edición, citada en la nota anterior. El debate tuvo lugar el 8 de abril de 2005, ante el Southern California Cervantes Symposium, en la UCLA.

diferente: dice Quixana. Desde Homero Serís, en 1918, sabemos que, incluso en algunos ejemplares de la primera edición, se lee también “Quixana”.²⁹ ¿Se trata de una errata? ¿De una corrección que Cervantes hizo, o que se hizo con su visto bueno? Creo que sí. Pero no todas las ediciones modernas que corrigen el error, o supuesto error, informan al lector en las notas de que difieren de las ediciones antiguas.

No conozco otro ejemplo, en la literatura de ningún país ni de ninguna época, de semejantes discrepancias dentro de una sola obra, dentro de tan pocos años, con la posible participación del autor. Erratas sí; hay bastantes ediciones plagadas de erratas, como la edición príncipe de *Ulises* de Joyce, compuesta por compositores ignorantes del inglés.

Hay otras obras con problemas textuales muy agudos y más complicados que los de la Primera Parte de *Don Quijote*: por ejemplo, *Lazarillo de Tormes*, *Celestina*, el *Libro de buen amor* y otros. Pero en *Lazarillo*, el problema es una o varias ediciones perdidas, anteriores a las que tenemos. En el caso de *Celestina* hay la participación de varias manos y versiones del texto—ediciones—desaparecidas. En el caso del *Libro de buen amor*, hay tres manuscritos muy diversos, con páginas arrancadas y episodios que no se encuentran en todos ellos. Pero no se trata, en ningún caso, de diferencias entre ediciones producidas en un solo taller, dentro de pocos meses o años, con la posible participación del autor y con tantas contradicciones internas.

No hay una solución idónea que pueda adoptar el editor moderno, ni el traductor (porque el traductor tiene problemas textuales parecidos a los del editor). La tarea del depurador del texto no se puede reducir, como quisiera Flores, a una serie de reglas, tan completas como las reglas de división de palabras a final de renglón, que se pueden aplicar mecánicamente y en todas las circunstancias.

Aprovechándome de una frase que Menéndez Pidal aplicó a su querido y falso romancero,³⁰ la Primera Parte de *Don Quijote* vive en variantes. Y

²⁹ HOMERO SERÍS, “Una nueva variedad de la edición príncipe del *Quijote*”, *Romanic Review*, 9 (1918), 194-205; reimpresso, con pequeños cambios, en *La colección cervantina de la Sociedad Hispánica de América*, University of Illinois Studies in Language and Literature, 6, 1, Urbana, IL, 1918, pp. 30-42. FLORES (p. 19) repasa las reacciones al descubrimiento de Serís.

³⁰ Lo llamo “falso” porque, al menos desde una perspectiva cervantina, el romancero no es ni de composición oral, ni tradicional, ni octosilábico. Al contrario, Cervantes vio

hay otros ejemplos: un galeote fue sentenciado a “tres precisos de gurapas” (enero de 1605), “tres precios de gurapas” (mayo de 1605) y “tres años de gurapas” (1608) (I, 22). ¿Cuál es correcto o más correcto? Los gallegos que “deben ser” yangüeses en el Capítulo 15, ya lo son a partir de la segunda edición de Robles, seguida por Rico y otros editores anteriores al reciente fetichismo de la primera edición.³¹

Hay puntos en el texto de *Don Quijote* que son simplemente imposibles de resolver, o al menos no se ha encontrado la solución hasta ahora. Don Quijote, dictando cuánto le debe su amo a Andrés, por nueve meses a siete reales cada uno, calcula setenta y tres en vez de sesenta y tres reales. Según Rico probablemente se trata de una errata. Pienso lo mismo, pero no se puede descartar con toda seguridad la posibilidad de que Cervantes introdujera adrede este error en boca de don Quijote.

Dijo Ginés de Pasamonte a la guarda: “Podría ser que saliesen algún día en la colada las manchas que se hicieron en la venta” (I, 22). Estas “manchas” no se explican en el texto de Cervantes; no tienen sentido. Se refieren –creo– a algún acontecimiento desaparecido del texto.³²

El bravo, galán, músico y poeta soldado que sedujo a Leandra en el Capítulo 51 de la Primera Parte ¿se llama Vicente de la Rosa, o de la Roca, o quería Cervantes, como opina Lathrop, poner los dos nombres en un solo capítulo, sin explicación?

los romances como ficciones caballerescas, parecidas a los más nocivos (porque los leía la nobleza) libros de caballerías. Como lo dijo Alan Deyermond en un escrito del que he perdido la pista, “romances [español] were *romances* [inglés]”. Lo discuto en “El romance visto por Cervantes”, DANIEL EISENBERG, *Estudios cervantinos*, trad. Isabel de Riquer (con correcciones mías), Sirmio, Barcelona, 1992, pp. 57-82 [1ª ed., 1991] (http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/hisp/56826142007993728511191/p0000001.htm#I_4_, 31 de diciembre de 2005). (Por limitaciones técnicas de [cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com), la numeración de las notas es diferente de la del artículo. Réstese 122 de cada número para recuperar la numeración original.)

³¹ Quien por primera vez mencionó fetichismo con respecto a una cuestión editorial cervantina fue JOHN J. ALLEN, “A More Modest Proposal for an *Obras completas* Edition”, *Cervantes*, II, 2 (1982), p. 184 (<http://www.h-net.org/~cervantes/csa/articf82/allen.htm>, 28 de diciembre 2005).

³² Según Augustin Redondo, “las manchas que se hicieron en la venta” son una alusión a *Guzmán de Alfarache*. AUGUSTIN REDONDO, *Otra manera de leer el «Quijote»*, Castalia, Madrid, 1998, pp. 255-256, n. 15.

Para contestar a Avellaneda se puede entender que la esposa de Sancho se llame Teresa Panza y Teresa Cascajo en la Segunda Parte. Pero confieso que no entiendo por qué la esposa de Sancho tiene diferentes nombres en una sola página, no sólo en una página moderna sino en una página del original, en el Capítulo 7: Juana Gutiérrez y Mari Gutiérrez.

Sin embargo, alguna cuestión imposible de contestar se ha contestado.

El epígrafe del Capítulo 10 de la Primera Parte se refiere a yangüeses, y los yangüeses no aparecen hasta el Capítulo 15 (y allí, en la primera edición, son gallegos). Algunas ediciones, aunque no las más recientes, afortunadamente corrigieron el error e inventaron un nuevo epígrafe para el Capítulo 10. Pero el error –no vacilo en llamarlo error– es valioso. Es un resto de un estado anterior del texto, y permitió a Geoffrey Stagg reconstruir un traslado de capítulos.³³

Valor parecido tiene la “algarabía que no se entiende” en el famoso juicio de Clemencín, al principio del Capítulo 44 de la Segunda Parte: “Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo no le tradujo su intérprete como él le había escrito”. ¿Cómo puede el original referirse a Cide Hamete y al traductor? He propuesto, con la ayuda de otros argumentos, que estas palabras se entienden si se refieren a una novela anterior e independiente, dedicada a Sancho gobernador.³⁴

³³ GEOFFREY STAGG, “Revision in *Don Quixote*, Part I”, en *Hispanic Studies in Honour of I. González Llubera*, Dolphin, Oxford, 1959, pp. 349-366. Inspirado por el modelo de Stagg, a quien cita en su primera frase, ROBERT FLORES identifica, por las inconsistencias textuales que han dejado, seis estados de la obra en su “Cervantes at Work: The Writing of *Don Quixote*, Part I”, *Journal of Hispanic Philology*, 3 (1979), 135-160. Este estudio de Flores ha tenido menos acogida que el de Stagg. El *Quijote* entero es examinado desde este punto de vista por JOSÉ MANUEL MARTÍN MORÁN, *El «Quijote» en ciernes: Los descuidos de Cervantes y las fases de la elaboración textual*, Dell’Orso, Turín, 1990. Este estudio es calificado por Antonio Barbagallo de “admirable, aunque controvertido y discutible”; vid. ANTONIO BARBAGALLO, “El *Quijote*: verosimilitud en la ficción o la ficción de la verdad”, en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto, 1-8 de octubre de 2000*, ed. de Antonio Bernat Vistarini, Universitat de les Illes Balears, Palma, 2001, pp. 553-572 (<http://www.csd1.tamu.edu/cervantes/pubs/AC-Lepanto.pdf>, 27 de diciembre de 2005) y ANTONIO BARBAGALLO, “La coherencia textual del *Quijote*”, *Artifara*, 2 (2003) (<http://www.artifara.com/rivista2/testi/coherencia.asp>, 30 de septiembre de 2005). En JULIO BAENA, *Discordancias cervantinas*, Juan de la Cuesta, Newark, DE, 2003, hay 103 páginas de “Errores cervantinos del *Quijote*, clasificados por categorías”, y 15 de “Errores cervantinos fuera del *Quijote*”.

³⁴ DANIEL EISENBERG, “«Sancho gobernador»: ¿una novela cervantina?”, *Cervantes*, XXI, 1 (2001), 3-4 (<http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics01/spgobern.pdf>, 28 de diciembre de 2005).

Acaso lo que tenemos que hacer es lo que se hace ahora con algunas películas, que existen en más de una versión y se identifican como tales. Por ejemplo, para citar una con relevancia hispánica, *Por quién doblan las campanas*. Sólo ha habido una versión de la película disponible durante 55 años. Pero en 1998, en DVD, aparecieron 38 minutos nuevos, con escenas cortadas y un contexto que faltaba. Y cabe preguntarse: ¿cuál es la obra, la de 130 minutos o la de 168 minutos? ¿O, como he sugerido, vive en variantes?

Porque éste es exactamente el caso de la Primera Parte de *Don Quijote*. Igual que hay películas disponibles hoy en más de una versión, fácilmente se podrían confeccionar y vender diferentes versiones de la Primera Parte de *Don Quijote*, etiquetadas según sus variantes textuales. Es imposible reducirla a una sola versión, correcta en todos los sentidos y apta para todos los usos. No hay una Primera Parte de *Don Quijote*.³⁵

¡Vivan los errores, y vivan los diferentes estados de la Primera Parte! Y hay varios que ni he mentado, como la supuesta “Novela ejemplar de Alonso Quijano” con su primera salida; el nombre del protagonista al final de la Segunda Parte se usa para designar un hipotético antecedente de la Primera Parte. Hay el *Ur-Quijote* de Luis Murillo,³⁶ que es el episodio del Capitán cautivo, el manuscrito de Cide Hamete con sus notas marginales y sus ilustraciones, con datos como el nombre “Sancho Zancas”, no presentes en el texto que tenemos (I, 9).³⁷ Hay también el manuscrito creado por el intérprete, y la copia

³⁵ Eduardo Urbina y un equipo en su universidad han preparado la que designan una edición *variorum*, que sólo existe en soporte electrónico, a partir de 16 ejemplares de la *princeps*, en la cual cada usuario puede escoger las características y variantes que desee. Vid. EDUARDO URBINA, “Hacia una edición *variorum* textual y crítica del *Quijote*”, en *Volver a Cervantes*, pp. 451-468 (<http://www.csdl.tamu.edu/cervantes/pubs/AC-Lepanto.pdf>; también, sin la paginación pero con imágenes en color, <http://www.csdl.tamu.edu/cervantes/pubs/AC-Lepanto.pdf>, 31 de diciembre de 2005). En el mismo proyecto hay una Introducción que resume publicaciones y explica contenidos (<http://www.csdl.tamu.edu/cervantes/V2/variorum/pres.pdf>, 31 de diciembre de 2005), así como un enlace a todas las publicaciones relacionadas con la *Variorum* (<http://www.csdl.tamu.edu/cervantes/V2/variorum/publ.htm>, 31 de diciembre de 2005).

³⁶ Vid. LUIS ANDRÉS MURILLO, “El Ur-Quijote, nueva hipótesis”, *Cervantes*, I, 1-2 (1981), 43-50 (<http://www.h-net.org/~cervantes/csa/articf81/murillo.htm>, 28 de diciembre de 2005).

³⁷ Sobre el manuscrito de Cide Hamete, vid. THOMAS LATHROP, “Cide Hamete Benengeli y su manuscrito”, en *Cervantes. Su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, ed. de Manuel Criado de Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 693-697.

en limpio del histórico y no ficticio amanuense profesional identificado por Rico, que se solía usar en imprentas de la época para facilitar el trabajo de los cajistas.³⁸ Todos estos errores, estas versiones, esta inestabilidad, este desorden nos permiten percibir algo del creador en su trabajo. Se puede recrear estados anteriores de la obra y percibir, en cierto grado, cómo Cervantes la componía y montaba.³⁹ Me atrevo incluso a decir, aunque es terreno movedizo, que, tratase o no de una errata, la obra es más rica si don Quijote manda al amo de Andrés a que le pague setenta y tres reales.⁴⁰

Apreciamos a Cervantes mejor en esta obra, precisamente porque no la pulía y corregía, como iba a hacer con la Segunda Parte y con *Persiles y Sigismunda*.⁴¹ Es por ello, por su propio desaliño, que la Primera Parte de

³⁸ FRANCISCO RICO, "Historia del texto", en MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Instituto Cervantes-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Barcelona, 2005, 1, p. ccxxii; también, FRANCISCO RICO, "El original del *Quijote*: del borrador a la imprenta", *Quimera*, 173 (octubre de 1998), 8-11; asimismo, los primeros dos capítulos de su libro *El texto del «Quijote»*, todavía sin publicarse, y la tesis de SONIA GARZA citada por Rico, "El original de imprenta (1472-1684)", leída en la Universidad de Alcalá en mayo del 2005 y en curso de publicación por el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.

³⁹ Es lo que han estudiado Staggs y los otros eruditos citados en la nota 32.

⁴⁰ Me refiero a un punto debatido por la ecdótica: el valor de los errores que, según algunos y en algunos casos, mejoran la obra del autor. Otros casos famosos son los de los "coiled/ soiled fish of the sea" de Melville y la "too too solid/ sullied flesh" del soliloquio de Hamlet. Para una breve introducción al tema, *vid.* JOHN V. FLEMING, "«Misprisons»: Inspired Misreadings, Creative Mistakes", *Daily Princetonian*, 19 de septiembre de 2002 (<http://www.dailyprincetonian.com/archives/2002/09/19/opinion/5360.shtml>), 31 de diciembre de 2005) y FRANK LENTRICCHIA, "Ask the Expert", *Duke Magazine*, 13 (noviembre-diciembre de 1997) (<http://www.dukemagazine.duke.edu/alumni/dm13/quotes.html>), 31 de diciembre de 2005). En opinión de José María Casasayas, el error fue creado adrede por Cervantes: "Casi con toda seguridad, como opinan hoy todos [¿?] los críticos, Cervantes quiso escribir y escribió en su original «setenta y tres» para darnos a entender que don Quijote era, por su condición de visionario idealista, un mal calculador o bien que actuara con conciencia movido por el interés de favorecer al más desvalido. He aquí cómo una enmienda basada en una incontrovertible verdad matemática produce el efecto de desnaturalizar la intención del autor". JOSÉ MARÍA CASASAYAS, "Don Quijote [*sic*, sin cursiva] editado en nuestro tiempo (y en todos los tiempos)", en *Guanajuato en la geografía del Quijote* [*sic*]. *XIII Coloquio Cervantino Internacional. Don Quijote en nuestro tiempo*, Museo Iconográfico del Quijote-Fundación Cervantina de México-Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2003, p. 158.

⁴¹ En el Capítulo 6 (DANIEL EISENBERG, *La interpretación cervantina del «Quijote»*), sugiero que sin los errores la obra no sería tan rica (<http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/interpret/ICQcap6.htm>), 31 de diciembre de 2005).

Don Quijote está al centro del universo cervantino, el sol alrededor del cual giran, como planetas, sus otras obras.

La próxima ponencia: “Cervantes no escribió «El coloquio de los perros»”.⁴²

BIBLIOGRAFÍA

ALLEN, JOHN J., “A More Modest Proposal for an *Obras completas* Edition”, *Cervantes*, II, 2 (1982), 181-184. (<http://www.h-net.org/~cervantes/csa/articf82/allen.htm>, 28 de diciembre de 2005.)

BAENA, JULIO, *Discordancias cervantinas*, Juan de la Cuesta, Newark, DE, 2003.

BARBAGALLO, ANTONIO, “El *Quijote*: verosimilitud en la ficción o la ficción de la verdad”, en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto, 1-8 de octubre de 2000*, ed. de Antonio Bernat Vistarini, Universitat de les Illes Balears, Palma, 2001, pp. 553-572. (<http://www.csdl.tamu.edu/cervantes/pubs/AC-Lepanto.pdf>, 27 de diciembre de 2005.)

———, “La coherencia textual del *Quijote*”, *Artifara*, 2 (2003). (<http://www.artifara.com/rivista2/testi/coherencia.asp>, 30 de septiembre de 2005.)

BAZTÁN LACASA, CARLOS Y BEATRIZ MARIÑO LÓPEZ (eds.), *20 documentos sobre Cervantes [sic] en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*, Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid, Madrid, 2001.

BRANDARIZ, CÉSAR, *Reconstruyendo a Cervantes. Todo lo que deberíamos saber sobre Cervantes y no nos han enseñado o nos han enseñado mal*, Nostrum, s. l., 1999.

“Caín”, “La firma de Cervantes”, *Poesía + Letras*, (¿marzo de 2005?) (<http://www.sapiens.ya.com/poesiaya/articulos/articulocain01.htm>, 31 de marzo de 2005).

CASASAYAS, JOSÉ MARÍA, “Itinerario y cronología en la Segunda Parte del *Quijote*”, Actas del IX Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Villanueva de los Infantes, mayo de 1999, *Anales Cervantinos*, 35 (1999 [2000]), 85-102. (<http://h-net.msu.edu/cgi-bin/logbrowse.pl?trx=vx&list=h-cervantes&month=0412&wee k=b&msg=6yC7IfaEmnJKIFplm69NXA>, 28 de diciembre de 2005).

⁴² Inútilmente se buscará este título en los textos cervantinos. El que aparece en las *Novelas ejemplares* es “La [novela] de los perros Cipión y Berganza”.

—, “Don Quijote [sic, sin cursiva] editado en nuestro tiempo (y en todos los tiempos)”, en *Guanajuato en la geografía del Quijote* [sic]. *XIII Coloquio Cervantino Internacional. Don Quijote en nuestro tiempo*, Museo Iconográfico del Quijote-Fundación Cervantina de México-Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2003, pp. 155-163.

CERVANTES, MIGUEL DE, *Don Quijote de la Mancha*, Castilla, Madrid, 1966.

—, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, 11ª ed., Planeta, Barcelona, 1992.

—, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Thomas Lathrop, Juan de la Cuesta, Newark, DE, 1998.

—, *The Ingenious Hidalgo Don Quixote de la Mancha*, Part I, Penguin, Harmondsworth, 2001.

—, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Instituto Cervantes-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Barcelona, 2005.

EISENBERG, DANIEL, *Hispania*, 59 (1976), 954-955. (<http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/reviews/florescuesta.pdf>, 31 de diciembre de 2005.)

—, “On Editing *Don Quixote*”, *Cervantes*, III, 1 (1983), 3-34. (<http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics83/eisenber.htm>, 31 de diciembre de 2005.)

—, “El Rucio de Sancho y la fecha de composición de la Segunda Parte de *Don Quijote*”, en DANIEL EISENBERG, *Estudios cervantinos*, Sirmio, Barcelona, 1992, pp. 143-152 [1ª ed., 1991]. (<http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/cervantes/rucio.pdf>, 28 de diciembre de 2005.)

—, “El romance visto por Cervantes”, trad. Isabel de Riquer, en *Estudios cervantinos*, pp. 57-82. (http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/his p/56826142007993728511191/p0000001.htm#I_4_, 31 de diciembre de 2005.)

—, “Noches en los jardines de España”, en *Angélica* [Lucena], 5 (1993), 177-184. (http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/Other_Hispanic_Topics/Noches_en_los_jardines_de_Espana.htm, 6 de enero de 2006.)

—, *La interpretación cervantina del «Quijote»*, trad. Isabel Verdaguer, Compañía Literaria, Madrid, 1995. (<http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/interpret/ICQindic.htm>, 3 de enero de 2006.)

—, “Invenciones y escándalos cívicos en el cervantismo oficial”, en *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina. Actas del Primer Congreso Inter-*

nacional de Locos Amenos, Ediciones Universidad de Salamanca-Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2000, pp. 93-105. (<http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/cervantes/INVENCIO.htm>, 28 de diciembre de 2005.)

——, “«Sancho gobernador»: ¿una novela cervantina?”, *Cervantes*, XXI, 1 (2001). (<http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics01/spgobem.pdf>, 28 de diciembre de 2005.)

——, “¿Qué escribió Cervantes?”, en DIEGO MARTÍNEZ TORRÓN (ed.), *Sobre Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2003, pp. 9-26. (http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/cervantes/Que_escribio_Cervantes.pdf, 3 de enero de 2006.)

——, “Los trabajos del biógrafo cervantino”, *Cervantes*, XXIII, 1 (2003), 235-249. (<http://users.ipfw.edu/jehle/CERVANTE/csa/artics03/eisenberg.pdf>, 31 de marzo de 2005.)

FLEMING, JOHN V., “«Misprisons»: Inspired Misreadings, Creative Mistakes”, *Daily Princetonian*, 19 de septiembre de 2002. (<http://www.dailyprincetonian.com/archives/2002/09/19/opinion/5360.shtml>, 31 de diciembre de 2005.)

FLORES, ROBERT M., *The Compositors of the First and Second Editions of «Don Quixote»*, Part I, Modern Humanities Research Association, London, 1975.

——, “Cervantes at Work: The Writing of *Don Quixote*, Part I”, *Journal of Hispanic Philology*, 3 (1979), 135-160.

KIRSCH, ADAM, “Eliot’s Elect: The Harvard Classics, 1910”, *Harvard Magazine*, noviembre-diciembre de 2001. (<http://www.harvardmagazine.com/on-line/1101000.html>, 17 de abril de 2005.)

LATHROP, THOMAS, “Cide Hamete Benengeli y su manuscrito”, en *Cervantes. Su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, ed. de Manuel Criado de Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 693-697.

——, “Avellaneda y Cervantes: el nombre de don Quijote”, *Journal of Hispanic Philology*, 10 (1986 [1987]), 203-209.

LENTRICCHIA, FRANK, en “Ask the Expert”, *Duke Magazine*, 13 (noviembre-diciembre de 1997). (<http://www.dukemagazine.duke.edu/alumni/dm13/quotes.html>, 31 de diciembre de 2005.)

MADRIGAL, JOSÉ LUIS, “Algunas reflexiones en torno a la atribución cervantina del «Diálogo entre Cilenia y Selanio sobre la vida del campo»”, *Cervantes*, XXIV, 1 (2004), 217-252. (<http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics04/madrigal.pdf>, 5 de enero de 2006.)

MARTÍN MORÁN, JOSÉ MANUEL, *El «Quijote» en ciernes: Los descuidos de Cervantes y las fases de la elaboración textual*, Dell’Orso, Turín, 1990.

MCCRORY, DONALD P., *No Ordinary Man. The Life and Times of Miguel de Cervantes*, Peter Owen, London, 2002.

MURILLO, LUIS ANDRÉS, “El Ut-Quijote, nueva hipótesis”, *Cervantes*, I, 1-2 (1981), 43-50. (<http://www.h-net.org/~cervantes/csa/articf81/murillo.htm>, 28 de diciembre de 2005.)

PARDO GARCÍA, PEDRO JAVIER, “*Don Quijote* y los críticos. Sobre una polémica crítica y sus implicaciones metacríticas”, en *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina. Actas del Primer Congreso Internacional de Locos Amenos*, Ediciones Universidad de Salamanca-Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2000, pp. 395-422.

PÉREZ PASTOR, CRISTÓBAL, *Bibliografía madrileña*, Madrid, 1891-1907.

REDONDO, AUGUSTIN, *Otra manera de leer el «Quijote»*, Castalia, Madrid, 1998.

RICO, FRANCISCO, “El original del *Quijote*: del borrador a la imprenta”, *Quimera*, 173 (octubre de 1998), 8-11.

—, “A pie de imprentas. Páginas y noticias de Cervantes viejo”, *Bulletin Hispanique*, 104 (2002), 673-702.

—, “El título del *Quijote*”, *Bulletin of Spanish Studies*, 81 (2004), 541-551.

—, “Historia del texto”, en MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Instituto Cervantes-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Barcelona, 2005.

RIQUER, MARTÍN DE, *Nueva aproximación al «Quijote»*, Teide, Barcelona, 1989.

SERÍS, HOMERO, “Una nueva variedad de la edición príncipe del *Quijote*”, *Romanic Review*, 9 (1918), 194-205; reimpresso, con pequeños cambios, en *La colección cervantina de la Sociedad Hispánica de América*, University of Illinois Studies in Language and Literature, VI, 1, Urbana, IL, 1918, pp. 30-42.

STAGG, GEOFFREY, “Revision in *Don Quixote*, Part I”, en *Hispanic Studies in Honour of I. González Llubera*, Dolphin, Oxford, 1959, pp. 349-366.

URBINA, EDUARDO, “Hacia una edición *variorum* textual y crítica del *Quijote*”, en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto, 1-8 de octubre de 2000*, ed. de Antonio Bernat Vistarini, Universitat de les Illes Balears, Palma, 2001, pp. 451-468. (<http://www.csdl.tamu.edu/cervantes/pubs/AC-Lepanto.pdf>, 31 de diciembre de 2005.) (<http://www.csdl.tamu.edu/cervantes/V2/variorum/publ.htm>, 31 de diciembre de 2005.)

DON QUIJOTE, AMADÍS Y LOS HÉROES AMERICANOS DE LA PALABRA

MARY MALCOLM GAYLORD

Harvard University

¿Qué nos autoriza a afirmar la importancia de América en un texto cuyos dos tomos ofrecen poco más de una docena de referencias directas a lugares, personas, textos, eventos y usos lingüísticos pertenecientes a los nuevos continentes?¹ En años recientes, la crítica se ha ocupado de la posible relación de Cervantes con el entonces Nuevo Mundo al que nunca llegó. Después de pedir en 1590 el permiso para pasar a las Indias que le fue negado, siguió alimentando con lecturas y con invenciones literarias propias su sueño transatlántico y hasta transpacífico. En la dedicatoria de 1615 se imagina invitado a ocupar el puesto de rector de un colegio chino donde se enseñase la lengua castellana, con el *Quijote* de 1605 como texto primario. Sabemos que compartía gustos de lector con los primeros españoles que vieron los nuevos continentes (Leonard) y que tenía alguna que otra lectura indiana. Gracias a los inventarios de Jorge Campos, Valentín de Pedro y José Toribio Medina, tenemos acceso, en la expresión de éste, a “lo que dijo [Cervantes] de los hombres y cosas de América”. La propuesta de Raúl Porras Barrenechea, que la figura de Sancho Panza con su ínsula Barataria constituye una “sátira benévola del gobernador de Indias”, es generalmente aceptada, si no lo es la idea de una deuda cervantina con la carta de un gobernador peruano.² La de

¹ Una temprana versión de partes de este ensayo se publicó con el título “Decir y hacer en el *Quijote*” en un número especial de la revista *Ínsula*.

² Basándose en el inventario de referencias y conocimientos indianos hechos por estos investigadores, Wilson propone que la hostilidad cervantina hacia los libros de caballerías es el vehículo de una crítica a la conquista americana.

Germán Arciniegas, que emparenta a Alonso Quijada o Quesada o Quejana³ con el conquistador e historiador Gonzalo Ximénez de Quesada no parece haber llamado la atención de otros críticos.

Las figuras y los temas indianos que se encuentran esparcidos en el *Quijote* no parecen dejarnos mucha tela que cortar. En la historia de *El Ingenioso Hidalgo*, se habla de cinco individuos, tres “reales” y otros dos inventados por un personaje de la obra, que viven en las Indias o que se encaminan a ellas: la señora vizcaína que va a Sevilla para embarcarse con su esposo, “que pasaba a las Indias con un muy honroso cargo” (I, 8, 133); un combatiente en la batalla de los rebaños (I, 18, 220), el “siempre vencedor y jamás vencido Timonel de Carcajona, príncipe de la Nueva Vizcaya” (actuales estados mexicanos de Durango, Chihuahua y parte de Coahuila); un “pariente mío que ha muchos años que pasó a las Indias”, que recuerda o improvisa el cura con motivo de explicar a don Quijote su presencia en la Sierra Morena (I, 29, 370); y los dos hermanos del “capitán cautivo” Ruy Pérez de Viedma, el licenciado Juan Pérez de Viedma, destinado a México como oidor, y un hermano menor ausente y anónimo, ya convertido en rico perulero (I, 42, 516-518). Se menciona un solo texto indiano, *La Araucana* de Ercilla, celebrada en el escrutinio de los libros del hidalgo como uno de los mejores que “en verso heroico, en lengua castellana están escritos” (I, 6, 121). En otra referencia literaria, el hemisferio occidental se postula como escenario eventual de una comedia lopesca descontrolada en materia de tiempo y espacio (“si fuera de cuatro jornadas, la cuarta acababa en América”; I, 48, 570).⁴

³ MIGUEL DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis Andrés Murillo, Castalia, Madrid, 1982, p. 71. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, parte, capítulo y página.

⁴ A estas referencias explícitas, habría que sumar dos, acaso tres, textos indianos. Se menciona en el escrutinio (I, 6, 112) el *Jardín de flores curiosas* (1570) de Antonio de Torquemada, cuyo libro de caballerías, *Don Olivante de Laura*, se condena a la hoguera. Cuando el cura duda “cuál de los dos libros es más verdadero, o por decir mejor, menos mentiroso”, sabe que la muy leída miscelánea de maravillas a lo Mandeville contiene alguno que otro prodigio americano. Murillo recoge la opinión de Schevill, que, cuando Cervantes cataloga con poca exactitud una serie de poemas épicos sobre el Emperador Carlos V (I, 7, 122), estaría pensando en el *Carlo famoso* de Luis Zapata, cuyos cantos IX a XI celebran por primera vez en verso heroico hazañas de Hernán Cortés. Finalmente, con las *Cortes de la Muerte* que prometen representar los comediantes del Capítulo 11 del *Quijote* de 1615, se trata no de una obra imaginaria, sino de un auto real, comenzado por Micael de Carvajal y publicado por Luis

En el *Quijote* de 1615, se asoma la figura del “cortesísimo Cortés”, con los “valerosos españoles guiados por [él]” (II, 8, 96). En lo demás, las Indias del segundo tomo parecen, por una parte, más materiales y materialistas, fuente proverbial de tesoros y fortunas: según Ricote, los peregrinos tienen los santuarios de España “por sus Indias, y por certísima granjería, y conocida ganancia” (II, 54, 451); según un don Quijote prematuramente agradecido por los azotes de Sancho en beneficio de Dulcinea, “las minas de Potosí fueran poco para pagarte” (II, 71, 571). Por otra parte, se vuelven más irreales, más fantasmales. Casi siempre proverbiales, las Indias cumplen una función metafórica ilustrativa. A la hora de inventar un encuentro con Dulcinea, Sancho opina que “puede enseñar a subir a la jineta al más diestro cordobés o mejicano” (II, 10, 111); unos capítulos más tarde, el escudero describe su voluntad de darse azotes para desencantar a Dulcinea como “tan ajena dello como de volverme cacique” (II, 35, 317); Sancho acepta un envite del lacayo Tosilos “a despecho y pesar de cuantos encantadores hay en las Indias” (I, 66, 546). En vista de esta presencia virtual de América en el habla de los personajes, no sorprende que el mismo palafrén de la Imaginación, el Pegaso casero bautizado como Clavileño, esté “hoy [...] aquí, y mañana en Francia, y otro día en Potosí” (II, 40, 341).

Cuando, más allá de estos casos de mención directa, entramos en el terreno más ambiguo de la alusión anónima, el panorama se complica notablemente. Las *ínsulas* (palabra ligada con las Indias desde la traducción latina de la carta de Colón a Santángel [1493], *De insulis nuper inventis*, ‘De la islas recién halladas’) omnipresentes en la imaginación de Sancho, los gobernadores que aspiran a ser condes y marqueses, “el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima” (I, 11, 155), los soldados que “somos los ministros de Dios en la tierra” (I, 13, 173), el “amor [que] su imperio en *justa paz* mantiene” (I, 14, 183), los “reinos y provincias nuevamente conquistados” con sus poco quietos “naturales” (I, 15, 193), los encantadores cuyo nombre termina en “-tón” (I, 47, 124) como el escritor-encantador de *Belianís de Grecia*, pero también como el mago Fitón del poema de Ercilla, todos éstos parecen declarar el secreto a voces de sus afinidades americanas. El paraíso terrenal real-mítico identificado con la Jauja peruana, que conociera Cervantes a través

Hurtado de Toledo en 1557, cuyo escena o “cena” XIX saca a las tablas una tribu de indios con su cacique, que vituperan excesos (codicia y lujuria) de los conquistadores.

del *Paso quinto* de *El Deleitoso* (1567) de su admirado Lope de Rueda, no se nombra pero sí se evoca claramente en las expresiones con las que el ventero recomienda la comida de su casa (II, 59, 485), en un capítulo lleno de motivos como la Arcadia y la historia “verdadera”, plenamente identificados con la aventura americana y sus huellas textuales.⁵ La subrepticia acumulación de semejantes alusiones semi-ocultas adquiere más peso cuando reconocemos que, como he señalado en otra ocasión, la *Historia del Ingenioso Hidalgo* comparte un número impresionante de sus temas con la literatura indiana *sensu lato* (historiografía, poesía épica, doctrina, prosa legal y diplomática). A los ya enumerados, podemos añadir temas *que ya han viajado al Nuevo Mundo*, temas como el viaje de exploración y descubrimiento, la toma de posesión de territorios y su legitimidad, las formas del combate, los imperativos del honor personal y nacional, el servicio al monarca, la adquisición de riquezas y títulos, la diplomacia epistolar, la conversión religiosa, la esclavitud, la geografía del yermo y del despoblado, la barbarie, el multilingüismo, la búsqueda de nuevos espacios de libertad personal, la utopía, hasta la aparición en el campo de batalla de Santiago Matamoros.⁶

No obstante la elocuencia de estos testimonios, todavía no hemos establecido vínculos seguros entre la imaginación cervantina de América y el carácter lingüístico y literario concreto de una obra capaz de inaugurar nada menos que la trayectoria de la novela moderna. Muchas son las preguntas que siguen sin contestar: ¿qué rasgos esenciales del protagonista cervantino y de su manera de ser como personaje se pueden vincular a figuras americanas? ¿Qué luz pueden arrojar otros textos indianos, no mencionados pero conocidos por el creador de don Quijote, sobre la innovadora estructura de su obra y sobre la originalísima relación del autor y sus narradores con el protagonista? ¿Qué aspectos de la agenda crítica (literaria y política) de Cervantes, entre los

⁵ Exploro aspectos de la omnipresencia de estos temas en MARY MALCOLM GAYLORD, “The True History of Early Modern Writing in Spanish: Some American Reflections”, *Modern Language Quarterly*, 57 (1996), 213-225; “*Don Quixote* and the National Citizenship of Masterpieces”, en MARJORIE GARBER (ed.), *FieldWork*, Routledge, New York-London, 1996; “Pulling Strings with Master Peter’s Puppets: Fiction and History in *Don Quijote*”, en *Frames for Reading: Cervantes Studies in Honor of Peter N. Dunn*, Número especial de *Cervantes*, 1998; y “La Arcadia nuevamente inventada del *Quijote* de 1605”.

⁶ Vid. MARY MALCOLM GAYLORD, “*Don Quixote* and the National Citizenship of Masterpieces”.

cuales figuraría su postura ante la conquista americana, pueden iluminarse de manera decisiva en vista de preocupaciones propiamente americanas?

Indagar en la filiación indiana del célebre protagonista es entrar en el laberinto de la parodia cervantina. En la figura del manchego se reflejan no solamente el putativo modelo, Amadís de Gaula y otros señalados por el imitador, sino toda una serie de obras caballerescas y épicas, algunas de las cuales nacen en contextos históricos y literarios novomundiales. La compleja transmisión de temas y motivos caballerescos en obras escritas sobre América desde uno y otro hemisferio –con o sin un conocimiento directo del territorio transatlántico– y la cuestión que nos ocupa aquí, su papel en la génesis del *Quijote*, aún quedan por estudiarse. Como lo comprobaría Cervantes en la lectura indiana, sin duda voraz, que nunca cataloga, el capítulo americano de la historia literaria española altera no solamente los códigos y los contextos de la caballería: transforma también las formas de la representación historiográfica y literaria.

Si, como lo hemos visto, la presencia del Nuevo Mundo en la obra que nos ocupa se da en un gran número de casos como un efecto del lenguaje –como figura retórica, invención literaria o discurso codificado–, nada más lógico que pensar que la lengua del *Quijote* debe encerrar otras claves inéditas para una lectura americana del texto cervantino. A mi manera de ver, la trascendencia literaria de América en la *Historia del Ingenioso Hidalgo* se centra en la multifacética relación del protagonista con su propia palabra y con la inscripción de ésta en el texto de la Historia. En el decir de don Quijote y en la voz de sus narradores, captamos el eco de las voces americanas que el hidalgo manchego vería como “héroes de la palabra”.

¿Qué papel concreto desempeña el lenguaje en la creación de don Quijote y en sus proyectos más urgentes, y qué relación guarda el comportamiento verbal del hidalgo que quiere ser caballero con la textualidad americana? En sus inicios, la propuesta de don Quijote, nacida de la lectura, se presenta como un programa paradójicamente *no verbal*:

[...] hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama (I, 1, 75).

Lectura y palabras pertenecen, implícitamente, al ocio que el hidalgo abandona a la hora de obedecer el imperativo de la acción. El protagonista cervantino querría vivir en el mundo de la caballería literaria tal como lo caracteriza Ángel Rosenblat, un mundo donde todo estuviera supeditado a la acción.⁷

Pero si, de acuerdo al precepto aristotélico, estas acciones verbales son las que definen a don Quijote, lo definen no como hombre de acción, sino como lo que el poeta Wallace Stevens llama “un hombre hecho de palabras”.⁸ Dicho sin rodeos, la principal actividad del protagonista cervantino es hablar. La elusiva actividad heroica, que en general brilla por su ausencia en la trayectoria del hidalgo manchego, es omnipresente como tema de su discurso. Y aunque se podría objetar que cualquier personaje de ficción es por definición un artefacto verbal, en este caso la imitación de modelos lingüísticos convierte la construcción verbal del protagonista en una práctica consciente del personaje mismo, una práctica que se extiende a la docencia cuando don Quijote se dedica a transmitir el conocimiento de la lengua caballeresca a su escudero. Esta auto-modelación es, en efecto, la conocida operación ingeniosa –preeminentemente verbal– que transforma al hidalgo de aldea en don Quijote de la Mancha y la que posibilita su empresa. La discursividad de don Quijote se convierte, además, en uno de los motivos centrales de la historia, sometiéndose a un tratamiento ambivalente por parte del narrador y de otros personajes, ofreciendo ya la confirmación de su locura, ya la demostración sorprendente de su juicio y conocimientos, ya la imagen de su impotencia. Si queremos vincular al personaje cervantino con el Nuevo Mundo, por lo tanto, nos conviene consultar el perfil verbal de sus modelos americanos.

La lengua del ingenioso hidalgo, con la del *Quijote*, ha sido objeto de numerosos estudios filológicos, estilísticos y formalistas, y las figuras de autor y personaje en calidad de artífices del lenguaje han protagonizado varias propuestas teóricas sobre el lenguaje literario y la significación verbal.⁹ Pero pocas veces se ha estudiado el comportamiento verbal de ambos en un con-

⁷ ÁNGEL ROSENBLAT, *La lengua del «Quijote»*, Gredos, Madrid, 1971, p. 12.

⁸ WALLACE STEVENS, *Men Made Out of Words. Collected Poems*, A. Knopf, New York, 1953.

⁹ Pueden consultarse los estudios de Cejador y Frauca, Castro, Hatzfeld, Rosenblat, Spitzer, Mancing, Saldívar, Azar, Lerner y las formulaciones teóricas de Bajtín y Foucault, entre otros.

texto histórico concreto, siendo una excepción notable el trabajo de Américo Castro. Nada más lejos de mi intención en este centenario, que nos halla en el primer decenio de un nuevo milenio, que volver a plantear la cuestión del habla de don Quijote en un marco abstracto, atemporal. Al contrario, quiero explorar una región desconocida de las raíces históricas de la lengua del libro cervantino y de su personaje titular en textos literarios e historiográficos del siglo XVI y de los primeros años del XVII relacionados directamente con la temprana presencia española en las Américas. Creo que a Cervantes le llamarían insistentemente la atención unos fenómenos lingüísticos muy especiales, representados con frecuencia en contextos indianos.

Entre los protagonistas de las representaciones textuales de América que conocía, encontraría unas voces singulares, cuyas perdurables formas de expresión pasaron de una figura ejemplar a otra, y de una versión a otra de unas mismas historias. En estas figuras, no dejaría de notar la aguda conciencia de que en la acción verbal, y en la capacidad del lenguaje mismo, se jugaba el éxito o el fracaso de la heroica empresa transoceánica. Asimismo, no se le escaparía que las circunstancias a las que se enfrentaban los capitanes españoles en los nuevos continentes hacían de ellos, a la fuerza, “self-made men”, cuyas formas de constituir una nueva identidad, con sus fueros y sus peligros, habían de sugerir rasgos centrales de su personaje más conocido.

En las restantes páginas de este ensayo, me dedico a presentar de manera esquemática las tres facetas que considero centrales en la actuación verbal de don Quijote: el habla beligerante de caballero militante, la actividad narrativa que abarca la invención ficticia y la historiografía “verdadera”, y el discurso didáctico. De las tres formas de discurso, me interesa no tanto el estilo de los enunciados, como el valor funcional de los actos de enunciación asignados al protagonista cervantino. Cotejando el texto cervantino con el anunciado modelo de autor y personaje, *Amadís de Gaula*, veremos cuáles de estos modos de hablar se derivan de modelos literarios reconocidos y cuáles desbordan el paradigma heroico-caballeresco, apuntando hacia otras fuentes de inspiración. Por último, considero brevemente la representación de Hernán Cortés en las tradiciones historiográficas, literaria y oral, a fin de proponer su figura como un posible modelo de don Quijote.

Habla el caballero. Tanto Cervantes como su más célebre criatura han estudiado el *ars dicendi* de sus modelos caballerescos con el detenimiento necesario para darse cuenta de que la palabra constituye una de las principales armas del arsenal heroico. Introducida en la tradición hebreo-cristiana por el “Fiat” del *Génesis* bíblico como instrumento simbólico de la omnipotencia divina, codificada en lo que toca a actores humanos por Homero,¹⁰ muy presente en el imaginario castellano gracias a la figura de Ruy Díaz de Vivar,¹¹ la potencia de la palabra es tan constitutiva del héroe como la fuerza y destreza de su cuerpo. Cuando concibe el proyecto de “ejercitarse en *todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban*”, don Quijote anuncia por implicación el propósito de imitar su manera de hablar. En los infinitos casos que encontraría en sus libros, don Quijote ha podido observar cómo los caballeros andantes “hacen cosas con palabras”. Ha podido notar que la acción de enderezar entuertos o de deshacer agravios es, en primera instancia, una acción verbal. Ha observado que Amadís, antes de meter mano a la espada, despliega rutinariamente la serie de maniobras verbales que el filósofo británico J. L. Austin caracteriza como “expresiones realizativas” o “performatives” (expresiones que, al ser pronunciadas en ciertas circunstancias, “lleva[n] a cabo una acción que no debe confundirse con la acción de pronunciarlas”).¹²

Entre las armas lingüísticas de su modelo preferido, el personaje cervantino pudiera encontrar ejemplos en todas y en cada una de las clases de expresiones realizativas propuestas en *How To Do Things With Words*: los *judicativos* (que emiten juicios), los *ejercitativos* o *directivos* (que consisten en “decir que una cosa tiene que ser así”), los *compromisorios* (que comprometen al hablante a cierta línea de acción), los *comportativos* (que comunican una reacción a la conducta de otro) y los *expositivos* (“actos de exposición que

¹⁰ RICHARD P. MARTIN, *The Language of Heroes: Speech and Performance in the «Iliad»*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1989.

¹¹ MALCOLM K. READ, *The Birth and Death of Language: Spanish Literature and Linguistics, 1300-1700*, Studia Humanitatis, Potomac, Maryland, 1983.

¹² Quiero reconocer mi deuda, en las aclaraciones de este párrafo, con el lenguaje de la traducción española del libro de Austin. J. L. AUSTIN, *How To Do things With Words*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1962. La versión española es *Cómo hacer cosas con palabras*, trad. Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi, Paidós, Barcelona, 1971. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, *Cómo hacer cosas* y página.

suponen expresar opiniones, conducir debates, y clarificar usos y referencias”) (*Cómo hacer cosas*, 194-212). En episodios como su encuentro con el “traidor” Galpano (Libro I, Capítulo 6), el Doncel del Mar *pide* y *exige* información, *juzga* la acción de otros, *expone* sus opiniones, y sobre todo *se compromete*, prometiendo repetidas veces socorrer a la víctima (“si con derecho vos puedo remediar, fazerlo he”, “daros he derecho si puedo”) y amenazando con castigar al malhechor (“Agora lo veréis”, “Recibiréis vuestra deshonra”), todo a modo de insistir en que “una cosa tiene que ser así”, concretamente que su antagonista tiene que “dar enmienda” a su víctima.¹³

Evidentemente, una historia como ésta no termina con la interacción verbal. Cuando el Doncel del Mar aclara a su adversario: “Yo no me combato contigo por cortesía”, acabamos de comprender que el protocolo verbal sirve de preámbulo al combate (“Y fuele luego a herir”). Comprobamos además que el poder de la palabra del desfacedor de agravios reside en última instancia en la fuerza de su brazo y en el manejo de su espada. En el mundo de su libro, la palabra empeñada no sólo obliga al caballero, sino que garantiza una de dos consecuencias: o el malhechor cambia de conducta, o se le hace un castigo ejemplar. Debido a que los delincuentes de este mundo en blanco y negro rara vez mudan de costumbre, la promesa de una agresión “justificada” y “bien intencionada” suele cumplirse. Como portavoz de una voluntad virtuosa e instrumento de la virtud militante, la palabra del caballero ejemplar enuncia nada menos que la Ley de su mundo.

El lector de Cervantes reconocerá en la coreografía de este episodio del *Amadís* el modelo de más de una “aventura” quijotesca. El narrador de la *Historia del Ingenioso Hidalgo* llama la atención del lector sobre la pretendida colaboración entre palabras y acciones con la repetición insistente de una frase adverbial (“Y en diciendo esto”, “sin hacer más discursos”, “esto diciendo”) en los episodios del muchacho Andrés y Juan Haldudo el rico, de los mercaderes toledanos (ambos en I, 4), de los molinos de viento y del vizcaíno (I, 8-9), de los yangüeses (I, 15), de los rebaños (I, 18). A la hora de describir la creciente tensión que culmina en la “borrasca” que

¹³ GARCI RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Amadís de Gaula*, ed. de J. M. Cacho Blecua, Castalia, Madrid, 1988, pp. 293-297.

liquida el retablo de maese Pedro, el narrador cervantino de 1615 cifra la inseparabilidad de discurso y acto con el poderoso doble gerundio “diciendo y haciendo” (II, 26, 244). En estos encuentros, nos hace ver que don Quijote ha aprendido al pie de la letra el arte verbal de Amadís y que reconoce su relación con el combate. Austin trae a colación las incongruentes expresiones del personaje cervantino como ejemplo paradigmático del fracaso o “desacierto” de la expresión realizativa (*Cómo hacer cosas*, 67-68). En el imaginado universo de *Amadís de Gaula*, el fracaso lingüístico del protagonista es una casi imposibilidad: su autor, o sus autores, subscriben un orden providencial que asegura que el protagonista podrá hacer lo que su palabra promete. El texto caballeresco puede prodigar votos, amenazas y augurios con impunidad, porque tanto las profecías explícitas como la promesa implícita en las palabras de su personaje ejemplar se cumplen de acuerdo con un pacto autorial con el hablante privilegiado y con el lector.

Evidentemente no le toca al hidalgo de la Mancha vivir en semejante mundo providencial. Lo que el autor de *Amadís* garantiza, el de don Quijote se dedica a socavar sistemáticamente. El narrador cervantino no se limita a señalar la impotencia o el desacierto lingüístico de su protagonista, sino que lo somete a daños corporales, a público castigo o, en el mejor de los casos, a la irónica revelación de que su “triumfo” es accidental. Es más, al poner de relieve la escasa fuerza de su brazo, le quita la autoridad de la palabra. Lo que no le quita, ni le reprime, es el instinto de congratularse, sean cuales sean las circunstancias. Tampoco le quita la capacidad de hacer daño. Si no logra con la palabra el propósito ejemplar canónico de humillar a los soberbios y levantar a los desamparados, sí logra propinar golpes inmerecidos, contribuir al deterioro de una situación lamentable, sembrar el caos. Lejos de secundar el pretendido auto-elogio del “verdugo de los malhechores del mundo” (I, 43, 528), el narrador cervantino deja al jactancioso literalmente suspendido en grotesca impotencia y despojado momentáneamente de discurso racional.¹⁴

En resumidas cuentas, la palabra caballeresca, índice convencional de la virtud y de la autoridad del héroe, arma indispensable de su proyecto de

¹⁴ Vid. MARY MALCOLM GAYLORD, “The Whole Body of Fable with All of Its Members: Cervantes, Pinciano, Freud”, en RUTH EL SAFFAR y DIANA DE ARMAS WILSON (eds.), *Quixotic Desire: Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1993.

resucitar la andante caballería, “así para el aumento de su honra como para el servicio de la república” (I, 1, 74-75), se convierte –en boca de don Quijote– en un *locus* de problemas, dudas, contradicciones y fracasos. Cuando, hacia el final de su segunda salida, don Quijote afirma: “De mí sé decir que después que soy caballero andante soy valiente, comedido, liberal, bien criado, generoso, cortés, atrevido, blando, paciente, sufridor de trabajos, de prisiones, de encantos” (I, 50, 586), el narrador nos trae muy acostumbrados a ver la distancia abismal que suele separar acciones de declaraciones. Pero la inspiración de estas instancias de fracaso y de esta intuición del carácter problemático de la palabra militante hay que buscarla fuera del canon caballeresco.

El protagonista (se) narra. Entre las preocupaciones del hidalgo manchego destaca el deseo de protagonizar el futuro libro de su vida, de vivir de manera que “cobrase eterno nombre y fama” (I, 1, 75) y que mereciese la conmemoración escrita. Este aspecto de la empresa del hidalgo, “dejar de leer los textos para hacerse texto y hacer texto del mundo”,¹⁵ es el que facilita la interpretación de su historia como alegoría del quehacer lingüístico y literario. Pero desde el punto de vista de don Quijote, se trata no de una empresa literaria sino de un proyecto historiográfico. Y es una empresa que, faltando historiadores de confianza, se ve obligado a hacer suya, a protagonizar, haciendo de “coronista propio”, aunque sin la modestia que a este género de escritor le adscribe –seguramente con ironía autorial– el cura (I, 32, 395-396). Desde las primeras páginas de la obra, el impaciente aventurero se apresura a dictar al “sabio encantador, quienquiera que seas [...] a quien ha de tocar el ser coronista desta peregrina historia” (I, 2, 80-81). En innumerables ocasiones, procura asegurar la contribución de otros a su proyecto auto-monumentalizador, sean éstos figuras “reales” o imaginados, como el gigante Caraculiambro, encargado ya en el primer capítulo de diseminar la fama del futuro héroe.

En su papel de historiador “verdadero” y ficticio (pienso, por ejemplo, en los relatos intercalados de los Caballeros del Sol y del Lago; I, 21 y 50), don Quijote produce narraciones “dudosas y posibles”, proféticas y ejemplares. Se atribuye éxitos –pasados, presentes y futuros– cuestionables

¹⁵ INÉS AZAR, “Los discursos del lenguaje y sus sujetos en el *Quijote*”, *Sur* (enero-diciembre, 1982), p. 35.

o quiméricos, no sólo congratulándose, sino felicitando a otros por la buena fortuna de haberle topado. Especula sobre cuestiones de causalidad histórica y legisla sobre merecimientos propios y ajenos. Trae ejemplos históricos y afirma haberlos superado. Interviene en “controversias historiográficas” con los malignos cronistas-encantadores que le quieren restar parte de su gloria. “Traduce” a y de otras lenguas, principalmente la caballescra, y explica fenómenos misteriosos. En suma, se ocupa de toda una serie de aspectos del quehacer narrativo, historiográfico, que no quitan un minuto de sueño a Amadís, porque disfruta de la protección y de la complicidad de autor, narrador y personajes que se hacen cargo de la tarea de comprobar sus virtudes y famosas obras y de diseminar la fama de las mismas. El caso de los “Amadises de América” es muy otro. Los más célebres protagonistas de la conquista americana –como lo sabemos Cervantes y nosotros– son precisamente los que asumieron la responsabilidad y los riesgos de la crónica propia.

El protagonista predica. La tercera faceta de la actuación verbal de don Quijote, la didáctica, es responsable de los numerosos discursos formales (sobre la caballería, la Edad de Oro, las reglas del combate, las Armas y las Letras, la Fama, el Teatro, la Poesía, el buen gobierno y un largo etcétera) intercalados en la obra. Si el narrador se refiere a una de tales intervenciones como “arenga” inútil, éstas logran poner en tela de juicio –siempre que no se trate de libros de caballerías– las perentorias aseveraciones de aquél sobre la locura del hidalgo. La centralidad del discurso formal en la concepción del personaje se subraya cuando Sancho observa que su amo parece haber nacido más para predicador que para caballero andante (I, 18, 226). Sin duda, los discursos del protagonista le abren al autor el “largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma” (I, 47, 566), que aprueba el canónigo de Toledo en la nueva épica en prosa. Este casi ilimitado espacio discursivo invita a un despliegue de conocimientos y de proeza retórica que sobrepasan las expectativas creadas por una obra caballescra, sobre todo la burlesca. Al mismo tiempo, sugiere una relación estrecha entre este aspecto del *Quijote* y los mundos textuales de la historiografía y de la poesía épica renacentistas, en los que narración, conocimiento y filosofía siempre andan cogidos de la mano, y por consiguiente la historiografía indiana, en prosa y en verso.

¿Qué le habría sugerido a Cervantes la idea de colocar a un aspirante a la condición de héroe caballeresco, y sobre todo de héroe de la palabra, no en el mundo atemporal de la ficción caballescica sino en el contexto de la época histórica que él vivía? ¿Qué modelos reales o textuales tendría a su disposición? Es hora de volver nuestra mirada a los modelos americanos de don Quijote.

Si en los albores de la nueva centuria escaseaban modelos vivos de actores armados de palabras, de ninguna manera estaban ausentes en el recuerdo. Además, es el caso que, desde los primeros descubrimientos hasta los albores del siglo XVII, la eficacia de la lengua castellana y de las palabras, como instrumentos de conquista, gobierno, conversión, civilización, era un tema obsesivo, no únicamente en textos europeos como el célebre prólogo a su *Gramática* de Antonio de Nebrija, o las *Anotaciones* de Fernando de Herrera y el prólogo a las mismas del humanista Francisco de Medina. Tanto la historiografía indiana como otros escritos enfocados en el Nuevo Mundo ponen de relieve los aspectos lingüísticos de la empresa transatlántica.¹⁶ En las tradiciones textual y oral que ensalzan una conquista lingüística de América, la figura dominante, y la voz cantante, es sin duda la de Hernán Cortés. El hecho de que el conquistador extremeño sea el único héroe americano histórico elogiado por don Quijote no puede ser casual.¹⁷

No sabemos si Cervantes leería las *Cartas de relación* en las que Hernán Cortés narra sus expediciones mexicanas. La expresión “el cortesísimo Cortés”, usada para traer a colación su figura en el Capítulo 8 del *Quijote* de 1615, hace pensar que conocía la *Historia general de las Indias y Conquista de México* (Zaragoza, 1552) de Francisco López de Gómara. En uno y otro texto el creador de don Quijote encontraría en el personaje del conquistador de Tenochtitlan el prototipo del “capitán valeroso” que recomienda el canónigo de Toledo como protagonista idóneo para la moderna “épica en prosa”. Entre “las partes que para ser tal se requieren” destaca la habilidad discursiva del

¹⁶ Vid. ELSA MARTINELL GIFFRE, *Aspectos lingüísticos del descubrimiento y la conquista de América*, CSIC, Madrid, 1988 y MARY MALCOLM GAYLORD, “El lenguaje de la conquista y la conquista del lenguaje en las poéticas del Siglo de Oro”, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vervuet, Frankfurt am Main, 1989, pp. 469-475.

¹⁷ También figuran en el personaje cervantino rasgos importantes del perfil de Cristóbal Colón, tal como aparece en las muchas representaciones de su figura, pero tenemos que dejar su estudio para otra ocasión.

“elocuente orador persuadiendo o disuadiendo a sus soldados” (I, 47, 549). Tanto en las *sermonicationes* formales que intercala en su crónica el capellán de Cortés, como en la sostenida atención que presta el autor-protagonista de las cartas dirigidas al Emperador a su propia actividad verbal, se celebra la palabra del capitán como la más eficaz de sus armas en el trato con los indígenas, con sus soldados y con su monarca. La segunda *Carta de relación* narra la marcha hacia Tenochtitlan, más que como una historia de hazañas corporales, como un drama de cognición y de comunicación, un drama del cual emerge triunfante la voz del narrador-protagonista. Entre las actividades que merecen la atención de esta narración en primera persona encontramos la acción cerebral (de conocer el nuevo territorio y de descubrir sus secretos), la lectura de signos naturales y convencionales, la escritura y una serie de actos lingüísticos: exhortar a sus propios soldados, convencer a los indígenas de su poder, enviar y recibir mensajes, juzgar y condenar a “mentirosos” y “traidores”, “traducir” las expresiones de los naturales del territorio invadido, leer edictos, hablar por o a través de otros (entre los numerosísimos objetos de su ventriloquismo se cuentan Moctezuma y Carlos V).

Mientras en las cartas de Cortés el actor histórico desempeña el papel de historiador de sí mismo, llevando en sus manos las riendas de su relato, en la crónica de Gómara asume otras funciones verbales, propias de una historia providencial, pero no necesariamente de su protagonista. En uno de los discursos formales de *La conquista de México*, se oye a Cortés pronosticar, en los umbrales de la campaña mexicana, su propio triunfo y la fama que ha de traer al capitán y sus soldados: “Así es que yo acometo una grande y hermosa hazaña, que será después muy famosa; pues me da el corazón que tenemos que ganar grandes y ricas tierras, muchas gentes nunca vistas, y mayores reinos que los de nuestros reyes”.¹⁸ Filósofo y teólogo a más de profeta de sus mismos milagros, el Cortés gomariano discurre sobre una gran variedad de temas, entre los cuales se cuentan el ánimo heroico, el deseo de la fama, la osadía y la cobardía, la idolatría. Algunos de los discursos que se le atribuyen,

¹⁸ FRANCISCO LÓPEZ DE GÓMARA, *Historia general de las Indias y Vida de Hernán Cortés. La conquista de México*, ed. de Jorge Gurría Lacroix, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979, p. 57. Agradezco a Glen Carman, que estudia las estrategias retóricas de Cortés y Gómara en un nuevo libro, el haberme señalado, hace muchos años, este discurso.

sin duda inventados por su apologista –en especial, los que tratan de la futura empresa, la quema de las naves y el derrocamiento de los ídolos aztecas–, pasan a gozar, igual que los episodios y las voces más señaladas de la poesía épica nacional, de una vida independiente en romances que cantan las hazañas del vencedor de Moctezuma. Aunque Cervantes no llegara a conocer directamente estas versiones primitivas de la historia de Cortés, sí pudo comprobar en estos romances (Durán), o en poemas épicos publicados en Madrid entre 1588 y 1599 que ensalzan los hechos de los primeros conquistadores, que el mito caballeresco y épico del *héroe de la palabra* había tomado plena posesión de los territorios de la imaginación histórica.¹⁹ En estos textos, la osada y ambiciosa voz del que se crea a sí mismo con la pura fuerza de sus palabras, dictando a la Fama el guión de sus gloriosas hazañas, sería irresistible, tanto para el vanaglorioso personaje como para su autor paródico y satírico.

Como prototipo de hablante heroico, Hernán Cortés sería tan ambiguo como seductor, pues, según él mismo nos invita a ver en sus cartas, la eficacia de su palabra se ve no solamente en la maña característica que hace del conquistador, como observa Carman, un Ulises moderno, sino en la brutalidad de las acciones que la acompañan. Cervantes –igual que Bartolomé de Las Casas en la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552), y acaso con su ayuda– notaría la contradicción entre palabras y obras que encarnaba el ya mítico personaje histórico en sus mismas relaciones y en infinidad de representaciones posteriores. En todas éstas, Cortés aparece como portavoz, igual que lo sería en el mundo de la historia todo capitán de aquella generación, de las duras expresiones “realizativas” del notorio Requerimiento de 1513. Este documento, “notabilísimo” para el historiador Lewis Hanke y reexaminado recientemente por la historiadora Patricia Seed, cuya lectura en voz alta ante los naturales de tierras americanas en vísperas de una invasión era obligatoria hasta 1543, prometía el amparo del amor divino y de la autoridad real, amenazando al mismo tiempo con daños, muerte y servidumbre a quienes no lo aceptaran al instante.

¹⁹ Me refiero al *Cortés valeroso y Mexicana*, Parte I (1588), publicado en forma ampliada como *La Mexicana* (1594) por Gabriel Lobo Lasso de la Vega; las *Elegías de varones Ilustres de Indias*, Parte I (1589) de Juan de Castellanos; y *El peregrino indiano* (1599) de Antonio de Saavedra Guzmán.

Criticado en su *Relectio de Indis* (Lyons, 1557; Salamanca, 1565) por Francisco de Vitoria, para quien los edictos españoles, impuestos por fuerza de armas, son instrumentos ilegítimos tanto de la apropiación territorial como de la conversión religiosa, y objeto privilegiado de las fulminaciones del autor de la *Brevísima*, el Requerimiento de 1513 tiene, no obstante, una larga carrera como guión implícito de acción verbal y guerrera en crónicas y recreaciones imaginativas que quieren ver la conquista española de América como el triunfo de la palabra divina, la virtud y el discurso racional sobre la barbarie, el pecado y el caos.

Es probable que el abuso de la palabra heroica, identificado con la conquista americana, mereciera la ira de Las Casas, y la burla de Cervantes, porque la combinación de valentía y cortesía se consideraba propia del caballero español ejemplar. Gracias al accidente de su apellido, el vencedor de Moctezuma sigue presente semánticamente en la perdurable fórmula “cortés como valiente” que anima el famoso romance de los Cenetes de Góngora.²⁰ El elogio al “español de Orán” (Valiente eres, capitán,/ y cortés como valiente:/ por tu espada y por tu trato,/ me has cautivado dos veces”) pasa a *El príncipe constante* de Calderón, donde “trato” se precisa como “lengua”, el valiente cortés se identifica por su nacionalidad, y el cautiverio cede a la victoria marcial (“Valiente eres, *español*,/ y cortés como valiente:/ tan bien *vences* con la *lengual* como con la espada *vences*”; citado por Rabasa).

Al cultivar reminiscencias del capítulo americano de la perdurable alianza entre la palabra y la espada, Cervantes da a entender que no es oro todo lo que reluce. Cuando hace que don Quijote, al exigir que los mercaderes toledanos confiesen “que no hay en el mundo toda doncella más hermosa que la Emperatriz de la Mancha”, insista en que “lo importante está en que *sin verla* lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender” y que “cuando no, conmigo sois en batalla”, y cuando los requeridos viajeros le suplican “porque no encarguen nuestras conciencias confesando una cosa *por nosotros jamás vista ni oída*” (I, 4, 68; los subrayados son míos), se hace eco del defensor de los indios, quien reduce “tan irracionales y estultos mensajes” como el Requerimiento de 1513 a la siguiente caricatura:

²⁰ LUIS DE GÓNGORA, *Romances*, ed. de Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, 1982, pp. 143-148.

“Daos a obedecer a un rey extraño, *que nunca vistas ni oístes*, y si no, sabed que luego os hemos de hacer pedazos”.²¹ Al mismo tiempo, no se le habría escapado que el admirado poeta de Arauco, no contentándose con escribir una epopeya sin protagonista único, pasa la energía poética y la autoridad moral, tradicionales en el discurso del héroe singular, a personajes que suelen encargarse de confirmar la superioridad de éste. Quienes tienen el privilegio de un discurso público comprometido en *La Araucana* de Alonso de Ercilla son los guerreros indígenas y sus consortes, más una valiente española, doña Mencía de Nidos.

La preocupación de nuestro autor por las muchas palabras y las dudosas obras de su protagonista hace visible otra cara del venerable tópico renacentista de las Armas y las Letras. Este *topos*, que por cierto contribuye a explicar la gama de funciones discursivas que Cervantes otorga a su protagonista, suele verse como un medio de dignificación del personaje y de la empresa literaria de su creador. Pero al sugerir vínculos entre la fantástica profesión del personaje y la historia transatlántica de España, el interés de Cervantes por palabras y letras que son armas problemáticas en el campo de batalla, y sospechosos vehículos de verdades históricas y morales, revela en el seno de su proyecto paródico-burlesco una meditación inquietante. Revestido de ambigüedades y contradicciones y siempre mitigado por la ironía, el texto cervantino tiñe el mito del héroe de la palabra de matices contemporáneos que le confieren una festividad decididamente subversiva. En las palabras del ingenioso hidalgo nos invita a oír los usos lingüísticos del imperio.

BIBLIOGRAFÍA

ARCINIEGAS, GERMÁN, “Don Quijote y la conquista de América”, *Revista Hispánica Moderna*, 31 (1965), 11-16.

———, “El hijo de don Quesada”, *Senderos* (Publicación semestral de la Biblioteca Nacional de Colombia), 9/43, 1246-51.

²¹ BARTOLOMÉ DE LAS CASAS, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, ed. de André Saint-Lu, Cátedra, Madrid, 1984, p. 108; el subrayado es mío.

ARISTOTLE, *The Poetics of Aristotle*, trad. Stephen Halliwell, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1987.

ARMAS WILSON, DIANA DE, *Cervantes, The Novel and the New World*, Oxford University Press, Oxford, 2000.

AUSTIN, J. L., *How To Do things With Words*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1962; versión en español: *Cómo hacer cosas con palabras*, trad. Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi, Paidós, Barcelona, 1971.

AZAR, INÉS, "Los discursos del lenguaje y sus sujetos en el *Quijote*", *Sur* (enero-diciembre, 1982).

BAKHTIN, MIKHAIL, *The Dialogic Imagination*, trad. al inglés Caryl Emerson y Michael Holquist, University of Texas Press, Austin, 1981.

CAMPOS, JORGE, "Presencia de América en la obra de Cervantes", *Revista de Indias*, 8 (1947), 371-404.

CARMAN, GLEN, *Rhetorical Conquests: Cortés, Gómara and Renaissance Imperialism*, Purdue University Press, West Lafayette, Indiana (en prensa).

CASAS, BARTOLOMÉ DE LAS, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, ed. de André Saint-Lu, Cátedra, Madrid, 1984.

CASTRO, AMÉRICO, "La palabra escrita en el *Quijote*", *Hacia Cervantes*, Madrid, 1957.

CEJADOR Y FRAUCA, JULIO, *La lengua de Cervantes: gramática y diccionario de la lengua castellana en «El ingenioso hidalgo»*, 2 Vols., Ratés, Madrid, 1905-1906.

CERVANTES, MIGUEL DE, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis Andrés Murillo, Castalia, Madrid, 1982.

COLÓN, CRISTÓBAL, *Textos y documentos completos*, ed. de Consuelo Varela, 2ª ed. ampliada, Alianza Universidad, Madrid, 1992.

CORTÉS, HERNÁN, *Cartas de relación*, ed. de A. Delgado-Gómez, Cátedra, Madrid, 1993.

DURÁN, AGUSTÍN, *Romancero general*, 2 Vols., B. A. E., Madrid, 1849.

ERCILLA, ALONSO DE, *La Araucana*, ed. de I. Lerner, Cátedra, Madrid, 1993.

FOUCAULT, MICHEL, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966.

GAYLORD, MARY MALCOLM, "El lenguaje de la conquista y la conquista del lenguaje en las poéticas del Siglo de Oro", *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vervuet, Frankfurt am Main, pp. 469-475.

- , “The Whole Body of Fable with All of Its Members: Cervantes, Pinciano, Freud”, en RUTH EL SAFFAR y DIANA DE ARMAS WILSON (eds.), *Quixotic Desire: Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1993.
- , “*Don Quixote* and the National Citizenship of Masterpieces”, en MARJORIE GARBER (ed.), *FieldWork*, Routledge, New York-London, 1996.
- , “The True History of Early Modern Writing in Spanish: Some American Reflections”, *Modern Language Quarterly*, 57 (1996), 213-225.
- , “Pulling Strings with Master Peter’s Puppets: Fiction and History in *Don Quijote*”, en *Frames for Reading: Cervantes Studies in Honor of Peter N. Dunn*, Número especial de *Cervantes*, 1998.
- , “Decir y hacer en *Don Quijote*”, *Ínsula*, Número especial, 23 de abril de 2005.
- GÓNGORA, LUIS DE, *Romances*, ed. de Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, 1982.
- HANKE, LEWIS, *La lucha por la justicia en la conquista de América*, trad. Ramón Iglesia, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1949.
- HATZFELD, HELMUT, *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje*, 2ª ed., CSIC, Madrid, 1966.
- HERRERA, FERNANDO DE, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Cátedra, Madrid, 2001.
- LEONARD, IRVING, *Books of the Brave (1949)*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1992.
- LERNER, ISAÍAS, “El *Quijote* y la construcción de la lengua literaria áurea”, *Cervantes*, ed. de Claudio Guillén, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 1995, pp. 295-310.
- , “El *Quijote*, palabra por palabra”, *Edad de Oro*, 15 (1996), 66-74.
- LÓPEZ DE GÓMARA, FRANCISCO, *Historia general de las Indias y Vida de Hernán Cortés. La conquista de México*, 2 Vols., ed. de Jorge Gurría Lacroix, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979.
- MANCING, HOWARD, *The Chivalric World of «Don Quijote»*, University of Missouri Press, Columbia-London, 1982.
- MARTIN, RICHARD P., *The Language of Heroes: Speech and Performance in the «Iliad»*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1989.

MARTINELL GIFFRE, ELSA, *Aspectos lingüísticos del descubrimiento y la conquista de América*, CSIC, Madrid, 1988.

PEDRO, VALENTÍN DE, *América en las letras españolas del Siglo de Oro*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1954.

PORRAS BARRENECHEA, RAÚL, "Cervantes y el Perú: ¿La carta de un gobernador inspiró a Cervantes la célebre carta de Sancho Panza a su mujer Teresa Panza?", *Arbor*, 3 (1945), 537-544.

RABASA, JOSÉ, "Dialogue as Conquest in the Cortés-Charles V Correspondence", en *Spanish Historiography and the Formation of Eurocentrism*, University of Oklahoma Press, Norman-London, 1993.

READ, MALCOLM K., *The Birth and Death of Language: Spanish Literature and Linguistics, 1300-1700*, Studia Humanitatis, Potomac, Maryland, 1983.

RODRÍGUEZ DE MONTALVO, GARCI, *Amadís de Gaula*, ed. de J. M. Cacho Blecua, Castalia, Madrid, 1988.

—, *Amadís de Gaula, novela de caballerías modernizada y prologada por Ángel Rosenblat*, Losada, Buenos Aires, 1963.

ROSENBLAT, ÁNGEL, *La lengua del «Quijote»*, Gredos, Madrid, 1971.

RUEDA, LOPE DE, *Pasos*, ed. de Fernando González Ollé y Vicente Tusón, Cátedra, Madrid, 1984.

SALDÍVAR, RAMÓN, "Don Quixote's Metaphors and the Grammar of Proper Language", *Modern Language Notes*, 95 (1980), 252-278.

SEED, PATRICIA, *Ceremonies of Possession. Europe's Conquest of the New World*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

SPITZER, LEO, "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*", *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1955, pp. 161-225.

STEVENS, WALLACE, *Men Made Out of Words. Collected Poems*, A. Knopf, New York, 1953.

TORIBIO MEDINA, JOSÉ, "Cervantes americanista: Lo que dijo de los hombres y las cosas de América", *Estudios cervantinos*, Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, Santiago de Chile, 1958, pp. 507-537.

VITORIA, FRANCISCO DE, *Relectio de Indiis o Libertad de los indios*, ed. bilingüe de L. Pereña y J. L. Pérez-Prendes, CSIC, Madrid, 1967.

LA VENTA COMO TEATRO. CERVANTES Y EL *QUIJOTE*

AURELIO GONZÁLEZ

El Colegio de México

La relación entre la narrativa y el teatro está planteada en la propia creación cervantina y así en el *Quijote* se relacionan ambos géneros literarios, por boca del canónigo, cuando éste nos dice, a propósito de los libros o novelas de caballerías:

—[...]. Pero lo que más me le quitó de las manos, y aun del pensamiento, de acabarle, fue un argumento que hice conmigo mesmo, sacado de las comedias que ahora se representan, diciendo: “Si estas que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera; y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide, no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio [...]”.

[...]

—En materia ha tocado vuestra merced, señor canónigo —dijo a esta sazón el cura—, que ha despertado en mí un antiguo rancor que tengo con las comedias que agora se usan, tal, que iguala al que tengo con los libros de caballerías [...].¹

¹ MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona, 1998, capítulo 48, pp. 551-553. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, parte y capítulo.

Con estas palabras el canónigo, símbolo de una posición conservadora, establece una relación crítica entre las más famosas novelas de su tiempo: los libros de caballerías, y el género que convocaba en un espacio público a todos los estratos de la sociedad: el teatro representado en los corrales. Lo curioso es que en ambos casos la visión que nos da el canónigo no es positiva, en un sentido por la distancia que establecen ambos géneros de la preceptiva clásica y en otro por el peso que tienen los receptores en la valoración de las obras, muy superior al de la autoridad normativa clásica. La crítica moderna y contemporánea, hasta hace en realidad muy poco tiempo, ha prolongado esta visión planteando recurrentemente la relación desproporcionada entre la habilidad técnica novelística de Cervantes y su capacidad como dramaturgo.

Por otra parte, no hay que insistir mucho para comprobar que el personaje de don Quijote es uno de los grandes mitos literarios de todos los tiempos y que su ámbito cultural va más allá del mundo hispánico. Esta trascendencia ha hecho que el resto de la obra de su creador, Cervantes, reciba una atención particular de la crítica, atención que en muchos casos parte de la propia existencia del *Quijote*, con lo que el resto de su obra literaria se mide con parámetros que a veces resultan al menos paradójicos cuando no extraños. Por ejemplo, la actividad de Cervantes como poeta, ya que su fama la obtiene como narrador, muchas veces fue descalificada, aunque, como lo comenta Rojas en su –a pesar de los años transcurridos– aún fundamental obra sobre la poesía cervantina, nuestro autor haya escrito más de 15,000 versos, y entre tantos algunos buenos habrá, pues el elevado número, en este caso, no sólo indica facilidad para versificar.²

En este sentido, la opinión de los críticos, estudiosos y cervantistas en general también ha tocado extremos que van desde la aceptación de la afirmación de Fernández de Navarrete (Quintana, Fitzmaurice Kelly, por citar los antiguos solamente) hasta la alabanza brillante del poeta Luis Cernuda,³ quien lo considera poeta lírico y dramático de altos vuelos (aunque para ello cargue las tintas negativamente sobre la figura y la poesía de Lope

² RICARDO ROJAS, *Cervantes*, Losada, Buenos Aires, 1948, pp. 38-39.

³ LUIS CERNUDA, "Cervantes poeta", en *Poesía y literatura II*, Seix Barral, Barcelona, 1964, pp. 45-57.

de Vega), pasando por posiciones medidas y más objetivas como las de Menéndez Pelayo⁴ (no en todas las ocasiones), la defensa seria y razonada de Ricardo Rojas o los estudios de Blecua, y los más recientes de Vicente Gaos y Elias Rivers.⁵

Pero como nuestro objetivo no es terciar en la polémica, lo cual ya se ha hecho con suficiencia, aceptamos, como opinaba Menéndez Pelayo, que si bien Cervantes puede ser el primer prosista de nuestra lengua, eso no quiere decir que sea el último poeta y que en su obra hay textos de gran vuelo poético al lado de intentos francamente fallidos.

Lo mismo ha sucedido con el teatro cuando el criterio ha sido tratar de entender toda la obra creativa de Cervantes desde la perspectiva del narrador genial; sin embargo, en este sentido tal vez el primero en establecerla, y sentirse profundamente molesto por esto, fue el hoy todavía desconocido licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, el primer crítico, aunque no académico, de Cervantes, a quien lo que percibió en el *Quijote* no le gustó nada y así dice en el Prólogo de su apócrifo *Quijote*, aprovechando la relación de los términos cómico y comedia:

Como casi es comedia toda la historia de don Quixote de la Mancha, no puede ni deve yr sin prólogo [...].

[...]

No sólo he tomado por medio entremessar la presente comedia con las simplicidades de Sancho Pança.

[...]

Conténtese con su *Galatea* y comedias en prosa; que esso son las más de sus novelas: no nos canse.⁶

⁴ MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, "Cervantes considerado como poeta", en *Estudios y ensayos de crítica literaria*, vol. 1, CSIC, Madrid, 1941.

⁵ Basten como ejemplo: J. M. CLAUBE [J. M. Blecua], "La poesía lírica de Cervantes", en *Miguel de Cervantes Saavedra: Homenaje de Ínsula en el cuarto centenario de su nacimiento (1547-1947)*, Ínsula, Madrid, 1947; VICENTE GAOS, "Cervantes, poeta", en *Claves de literatura española I*, Guadarrama, Madrid, 1971; ELIAS RIVERS, "Viaje del Parnaso y poesías sueltas", en *Suma Cervantina*, Támesis, Londres, 1973, pp. 119-146.

⁶ ALONSO FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Espasa-Calpe, Madrid, 1972, pp. 7, 9 y 12.

Es curioso que Avellaneda remita con tanta insistencia el *Quijote* al teatro. Es claro que las palabras teatrales que emplea podían ser de uso común en la época para referirse sencillamente a algo cómico, pero la reiteración parece decirnos algo más, parece haber algo que le disgusta. Desde luego que la manera en que se provoca la risa en un texto tiene implícitamente un planteamiento ideológico, Cervantes –y el teatro de su tiempo– hacen reír desde una posición social y preceptiva literaria particular, y sabemos que esta posición fue siempre rechazada por los sectores conservadores y ortodoxos de su tiempo, de los que puede haber sido expresión el propio Avellaneda y su *Quijote*, un antídoto a la risa e ideología cervantinas.⁷

Pero si revisamos otras posiciones críticas posteriores nos encontraremos frecuentemente con esa perspectiva que relaciona la narrativa y el teatro y que hace que la obra cervantina se encuentre siempre a caballo entre los dos géneros. De esta relación no escapa siquiera el *Quijote*, que aunque sea la obra cumbre y el principio de la novela moderna, siempre hay una veta teatral que se descubre en ella. Incluso algún crítico contemporáneo, tomando en cuenta la actividad teatral de Cervantes y su evidente interés en el género dramático, ha llegado a decir que “el *Quijote* es la comedia que Cervantes hubiera querido escribir”,⁸ con toda la paradoja que esta afirmación implica, pero que de alguna manera retrata la personalidad de Cervantes como escritor capaz en dos géneros distintos y su alejamiento de las preceptivas en boga.

En esta perspectiva, Gilman, en su magistral estudio sobre la novela cervantina, establece nuevamente una relación entre los dos géneros y explica cuál sería la posición de nuestro autor:

Para Cervantes, el principal error de la comedia tal como Lope la planteaba no sólo consistió en la fácil fecundidad y el carácter absurdo de los argumentos, sino, lo que es más importante, en tanto el público como

⁷ Sobre la diferente manera en que se puede interpretar la risa cervantina y la risa de Avellaneda, vid. JAMES IFFLAND, *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Universidad de Navarra-Iberoamericana Vervuert, Madrid-Frankfurt, 1999.

⁸ F. FERNÁNDEZ-TURIENZO, “La visión cervantina del *Quijote*”, *Anales Cervantinos*, 20 (1982), p. 26.

los dramaturgos tomaban su visión literaria de la vida de una manera tan seria como Alonso Quijano tomaba la del *Amadís*.⁹

Nuevamente se da el paralelismo entre la visión de la novela de caballerías y su reacción en el *Quijote* y lo que sucede en el teatro, aquí tomando como referente la comedia lopesca.

Pero para Gilman esta relación no es un simple paralelismo literario sino que va más allá y la entiende claramente como una relación de modelos y de incidencia social: “Si los romances de caballería habían dado a Cervantes un modelo para la narración impresa, la comedia al retratar la España de su época en cuanto al honor –a la vez tradicional y ficticio– le proporciona a su espejo irónico una sociedad adecuada para el reflejo irónico”.¹⁰

En general, no deja de ser curioso que al hablar de la prosa cervantina sea un lugar común en buena parte de los estudios el hacer notar la gran teatralidad de ésta. Este tipo de afirmaciones se repetirá en multitud de ocasiones a lo largo de la historia de la crítica; como ejemplo de estas posiciones generalizadoras baste citar a Martínez Bonati,¹¹ quien afirma simple y llanamente que la escena narrativa del *Quijote* tiene un origen indudablemente teatral.

Incluso la innovación artística que implica el *Quijote* puede ser justificada desde una perspectiva teatral; así es que Casaldueiro¹² identifica la nueva estética de la comedia en la estructura del *Quijote* de 1615. Por su parte, el agudo crítico italiano Guido Mancini considera que “Fortissima doveva essere in Cervantes la suggestione dell’effetto scenico, dal momento che persino nelle opere narrative si trovano frequenti brani in cui questa ricerca appare manifesta e determinante per la narrazione stessa”.¹³ En realidad, críticos como Russell, Mancini o más recientemente José Manuel Martín Morán, por

⁹ STEPHEN GILMAN, *La novela según Cervantes*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 180.

¹⁰ STEPHEN GILMAN, *La novela según Cervantes*, p. 182.

¹¹ FRANCISCO MARTÍNEZ BONATI, “Cervantes y las regiones de la imaginación”, *Dispositio*, II, 1 (1977), p. 34.

¹² JOAQUÍN CASALDUERO, *Sentido y forma del «Quijote»*, Ínsula, Madrid, 1975, p. 208.

¹³ GUIDO MANCINI, *Cervantes. La vita e le opere*, Sansoni-Accademia, Firenze-Milano, 1973, p. 327.

lo general consideran esta “teatralidad” de la novela como una virtud más del genio cervantino. Otros como Ortega y Gasset no lo ven tan positivo, al menos ésa es la interpretación que se podría extraer de afirmaciones como la siguiente:

De querer ser a creer que se es ya, va la distancia de lo trágico a lo cómico... Esto acontece con Don Quijote cuando, no contento con afirmar su voluntad de la aventura, se obstina en creerse aventurero. La novela inmortal está a pique de convertirse simplemente en comedia.¹⁴

Tendremos entonces que preguntarnos: ¿será posible que el autor del *Quijote* sea un escritor teatral marginal llamado Miguel de Cervantes que volcó en esa obra su pasión por el teatro?

En un sentido esto es posible, pues

[l]a narrativa de Cervantes se distingue por su teatralidad intrínseca y que esta peculiaridad se debe a la inclinación natural al teatro de nuestro autor [...] los episodios de la venta, pues en lo que a ellos respecta nada nos impide suponer que Cervantes introdujera aquí, readaptadas para la ocasión, alguna de las comedias que no había conseguido ver representadas.¹⁵

Incluso para algunos autores como Baras, todas las historias intercaladas en la famosa novela cervantina adoptan formas de comedia en prosa.¹⁶ Esto me parece que es especialmente importante, pues estas historias son una de las peculiaridades del *Quijote* y no olvidemos que parte de su ruptura radica en que es una novela que tiene como referente la propia literatura.

Las afirmaciones anteriores nos mostrarían la esencia teatral de la prosa cervantina y con ella la del *Quijote*, pero, por otro lado, también ha

¹⁴ JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del «Quijote»*, Revista de Occidente, Madrid, 1970, p. 142 [1ª ed., 1914].

¹⁵ JOSÉ MANUEL MARTÍN MORÁN, *El «Quijote» en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, Dell'Orso, Torino, 1990, p. 96.

¹⁶ ALFREDO BARAS, “Teatralidad del *Quijote*”, *Anthropos*, 98-99 (1988), p. 100.

sido un lugar común entre los estudiosos atribuir a las obras teatrales de Cervantes una técnica y estructura narrativas, atribución que por lo general se considera como un defecto que desmerece el valor dramático de dichas obras. Ello contrasta con la valoración positiva que se ha hecho en muchas ocasiones de la presencia de elementos dramáticos en la narrativa cervantina, en especial en el *Quijote*.

Estos dos planteamientos nos presentan lo que al menos es una aparente paradoja: por una parte se nos señala la debilidad de Cervantes en el manejo de las técnicas y recursos dramáticos, lo que le impide desprenderse de su condición de narrador al escribir comedias; y por otra se nos hace notar su profundo conocimiento y maestría en el uso de los recursos y conceptos escénicos, lo cual le permite utilizarlos como técnicas, incluso estructurantes, de la novela.

La relación existente entre la narrativa y el teatro cervantinos se puede comprender mejor en la perspectiva estética del Barroco, pues en ella se desarrolla una posibilidad creativa que permite el contraste y los extremos como algo natural, se acepta la complejidad tanto estructural como de superficie y el concepto adquiere formas de expresión que implican el arte de ingenio.

Martín Morán ha planteado muy claramente que

Cervantes en el *Quijote* de 1605 se vale del mecanismo de la representación para dar cauce a las exigencias artísticas manieristas; en el de 1615 introduce la escenificación en la representación porque la nueva concepción barroca del arte y del mundo le sugiere un método, el teatro en el teatro, de construcción del relato muy acorde, por lo demás, con su connatural inclinación hacia el drama.¹⁷

En este sentido, creo que es importante tener en cuenta que existe tanto una ideología barroca como una estética barroca y que no necesariamente ambas coinciden en pureza e intensidad en un momento y una obra determinados. Lo que no hay que perder de vista es que se trata de una estética de extremos, aunque sin abandonar como referencia estética el canon clásico.

¹⁷ JOSÉ MANUEL MARTÍN MORÁN, "Los escenarios teatrales del *Quijote*", *Anales Cervantinos*, 24 (1986), p. 46.

Por otra parte, para considerar a Cervantes como autor de una obra barroca, también hay que tomar en cuenta que en muchos sentidos el autor del *Quijote* se despega de su generación, teóricamente perteneciente al Renacimiento, y en realidad viene a ser el más viejo de una nueva generación de escritores enmarcados en el pensamiento del Barroco, y por lo tanto con influencias y actitudes que pueden resultar muy contrastantes. En lo que se refiere a su producción teatral, Cervantes, como es sabido, tiene dos etapas, una primera mucho más “renacentista”, en la que sigue claramente algunos moldes de la llamada “tragedia española” y otra, posterior, la de las comedias y entremeses, que podemos considerar como barroca y derivada de los planteamientos de la comedia nueva lopesca.

En esta perspectiva estética, cultural e ideológica barroca es explicable la interacción que Cervantes establece entre la narrativa y el teatro, entre las comedias y las novelas o libros de caballerías, entre el humor y la crítica, entre las posiciones conservadoras y la apertura tolerante. Así es que el *Quijote* recoge recursos francamente teatrales y el narrador que es Cervantes no está ausente de sus comedias.

Pasemos ahora a un ejemplo concreto de interpretación de un episodio narrativo desde una perspectiva teatral. En la Primera Parte del *Quijote* tenemos un espacio particular (que no se utilizará en la Segunda Parte) que es la venta. La venta es un lugar típico de la realidad de los tiempos de Cervantes y perfectamente verosímil en los caminos de La Mancha que sale a recorrer el hidalgo trastornado por sus lecturas caballerescas. Pero en la novela la venta también será un lugar donde la realidad deja lugar a una representación, con todo lo que ésta implica de ficción. Allí se crea un espacio dramático, entendiendo por éste el espacio de la ficción. La construcción del espacio dramático la tenemos que entender aceptando que teatralmente podemos hablar de una triple concepción espacial a partir del espacio teatral que involucra al público espectador en el teatro, en el cual tenemos un espacio que es el escénico, esto es el tablado, el cual se convertirá en un momento dado de la representación en un espacio dramático particular, esto es en el espacio de la ficción, ya sea por medio de la caracterización escenográfica, de tipo más o menos realista, o simplemente sugerida, o por medio de los parlamentos de los propios personajes. El teatro de los Siglos de Oro generalmente emplea esta última técnica y Cervantes no se aleja de ella.

En el *Quijote*, la creación de este espacio se logra con el mismo mecanismo que en el teatro: la palabra. La manera en que don Quijote se acerca a la venta se nos narra en la novela de la siguiente manera:

[...] y lo que he hallado escrito en los anales de la Mancha, es que él anduvo todo aquel día, y, al anochecer, su rocín y él se hallaron cansados y muertos de hambre, y que, mirando a todas partes por ver si descubriría 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. Diose prisa a caminar, y llegó a ella a tiempo que anochecía (I, 2).

Hasta aquí la presentación es narrativa, pero será don Quijote quien, imponiendo su visión de la realidad exterior, pueda crear un espacio dramático diferente del que nos ha creado el narrador con su descripción. Esta creación quijotesca se lleva a cabo tal como lo hacen los personajes de las comedias que con la simple enunciación transforman el espacio del escenario en un lugar de Madrid o Nápoles, en la casa de la amada o la plaza de Fuenteovejuna. Sin embargo, la visión que tiene don Quijote de la venta nos es comunicada por el narrador: “luego que vio la venta, se le representó que era un castillo con sus cuatro torres y chapiteles de luciente plata, sin faltarle su puente levadiza y honda cava, con todos aquellos adherentes que semejantes castillos se pintan” (I, 2).

Esto es lo que ve don Quijote; no ve la venta al lado de un camino real manchego, pero la transformación del espacio físico en un espacio dramático (esto es de ficción), en el que se moverán todos los demás representando el papel asignado y condicionado por la transformación espacial, ocurrirá solamente hasta que el hidalgo afirme lo que ve y sus palabras obren esta alteración de la realidad, esto es, hasta que una acción cotidiana sea interpretada de otro modo diferente del habitual. Pero también los seres que se mueven en el espacio de la venta deben ser transformados y convertidos en personajes para que la concepción de la venta como un castillo sea posible y a partir de esta alteración representarán un papel en la definición que don Quijote hará del lugar, con lo que la venta será como un teatro y los individuos que ahí se mueven, como actores que interpretan un papel:

Fuese llegando a la venta, que a él le parecía castillo, y a poco trecho della detuvo las riendas a Rocinante, esperando que algún enano se pudiese entre las almenas a dar señal con alguna trompeta de que llegaba caballero al castillo. Pero, como vio que se tardaban y que Rocinante se daba priesa por llegar a la caballeriza, se llegó a la puerta de la venta, y vio a las dos distraídas mozas que allí estaban, que a él le parecieron dos hermosas doncellas o dos graciosas damas que delante de la puerta del castillo se estaban solazando (I, 2).

Las mozas serán a los ojos de don Quijote nobles damas o doncellas y por lo tanto a ellas se dirigirá con esa concepción y dependerá de ellas el aceptar o no esa condición, es decir, enfrentarse a la ficción del caballero, como muchas veces sucede en la novela, o integrarse a su visión y ser lo que el hidalgo manchego supone que son, con lo cual todo se convierte en una gigantesca representación que a veces se interpreta como locura de don Quijote, siendo que habría que hablar más bien de una ficción teatral colectiva, como en efecto sucede en la venta.

Será un sonido, un efecto acústico, el que crea el espacio de la ficción, sonido que es un recurso teatral, pues en el escenario, durante la representación, se pueden escuchar trompetas y será la definición del personaje la que nos diga que es un ejército que se acerca o que se da la bienvenida al palacio o incluso que se ha abierto la Gloria para que un alma vaya al cielo. Esto es lo que hace don Quijote, interpreta el sonido del cuerno del porquero y crea un nuevo espacio:

En esto, sucedió acaso que un porquero que andaba recogiendo de unos rastrojos una manada de puercos –que, sin perdón, así se llaman– tocó un cuerno, a cuya señal ellos se recogen, y al instante se le representó a don Quijote lo que deseaba, que era que algún enano hacía señal de su venida [...] (I, 2).

Pero no será solamente don Quijote el que interpreta lo que sucede según su propia manera de interpretar la realidad, también los otros personajes son sometidos a este proceso. Veamos el diálogo, recurso de actualización

dramática de la narrativa que hace que la acción suceda ante nuestros ojos como en el teatro, con la explicación de lo sucedido que ofrece el gentil narrador. Hablan don Quijote y el ventero:

—Si vuestra merced, señor caballero, busca posada, amén del lecho (porque en esta venta no hay ninguno), todo lo demás se hallará en ella en mucha abu[n]dancia.

Viendo don Quijote la humildad del alcaide de la fortaleza, que tal le pareció a él el ventero y la venta, respondió:

—Para mí, señor castellano, cualquiera cosa basta, porque «mis arreos son las armas, mi descanso el pelear», etcétera.

Pensó el huésped que el haberle llamado castellano había sido por haberle parecido de los sanos de Castilla, aunque él era andaluz, y de los de la playa de Sanlúcar, no menos ladrón que Caco, ni menos maleante que estudiantado paje; y así, le respondió:

—Según eso, las camas de vuestra merced serán duras peñas, y su dormir, siempre velar; y siendo así, bien se puede apear, con seguridad de hallar en esta choza ocasión y ocasiones para no dormir en todo un año, cuanto más en una noche (I, 2).

La situación está planteada, la venta ha dejado de ser lo que es y ahora será un castillo, el propio ventero, por otras razones, ha aceptado ser un castellano y así terminará representando su papel y armando caballero a don Quijote. Todos los personajes y acciones empiezan a encajar en este espacio dramático creado por nuestro hidalgo. Así no extrañará que un libro cualquiera, un libro de cuentas, tal como sucede efectivamente en una representación teatral, pueda ser un libro de oraciones devotas, como sucederá más adelante. En este espacio dramático del castillo, un nuevo sonido modificará la comida del mal cocido bacalao y pan negro que le ayudan a don Quijote a consumir las dos mozas de la venta. Todos son actores que primero involuntaria y después voluntariamente representan un papel:

Estando en esto, llegó acaso a la venta un castrador de puercos; y, así como llegó, sonó su silbato de cañas cuatro o cinco veces, con lo cual acabó de confirmar don Quijote que estaba en algún famoso castillo, y

que le servían con música, y que el abadejo eran truchas; el pan, candeal; y las rameras, damas [...] (I, 2).

Después vendrá la parte nuclear de esta representación que tendrá a la venta, que podemos concebir como un teatro, como el ámbito espacial en el cual se crea el espacio dramático del castillo con todo lo que debe suceder en un espacio como ése. Don Quijote pretende ser armado caballero y el ventero, representando su papel de castellano, accederá a la pretensión del estrafalario caballero:

—No me levantaré jamás de donde estoy, valeroso caballero, fasta que la vuestra cortesía me otorgue un don que pedirle quiero, el cual redundará en alabanza vuestra y en pro del género humano.

El ventero, que vio a su huésped a sus pies y oyó semejantes razones, estaba confuso mirándole, sin saber qué hacerse ni decirle, y porfiaba con él que se levantase, y jamás quiso, hasta que le hubo de decir que él le otorgaba el don que le pedía (I, 3).

Al principio un tanto forzosamente, el ventero poco a poco va entrando en la representación, y muy pronto será él mismo el que transforme su espacio de la venta en el espacio de un castillo y asuma el papel que se le ha atribuido:

—No esperaba yo menos de la gran magnificencia vuestra, señor mío —respondió don Quijote—; y así, os digo que el don que os he pedido, y de vuestra liberalidad me ha sido otorgado, es que mañana en aquel día me habéis de armar caballero, y esta noche en la capilla deste vuestro castillo velaré las armas; y mañana, como tengo dicho, se cumplirá lo que tanto deseo, para poder, como se debe, ir por todas las cuatro partes del mundo buscando las aventuras [...] (I, 3).

La transformación ahora tiene lugar de una manera lógica, causal; hay una naturalidad en crear nuevos elementos y explicar la realidad creada por don Quijote con la conciencia de quien está representando. El ventero asume que su espacio ahora es el de un castillo y como señor del mismo tiene posibilidades de interpretación nuevas que justifican la situación espacial real. Si

no hay una capilla es porque ha sido derribada para construir una nueva, lo cual no invalida que ahora todos están en un castillo y el arriero que entra a dar de beber a sus mulas se tendrá que enfrentar a una agresión, por lógica de los acontecimientos, caballerisca, por no respetar los códigos establecidos sobre las acciones que tienen lugar en ese espacio.

Díjole también que en aquel su castillo no había capilla alguna donde poder velar las armas, porque estaba derribada para hacerla de nuevo; pero que, en caso de necesidad, él sabía que se podían velar dondequiera, y que aquella noche las podría velar en un patio del castillo; que a la mañana, siendo Dios servido, se harían las debidas ceremonias, de manera que él quedase armado caballero, y tan caballero que no pudiese ser más en el mundo (I, 3).

El patio de la venta con su pila de agua para que beban las recuas ahora es un espacio consagrado del castillo donde el caballero, en una espectacular representación, vela sus armas. La tensión dramática aparece cuando hay un intento, por ignorancia, del arriero de romper la nueva definición espacial:

Antojósele en esto a uno de los arrieros que estaban en la venta ir a dar agua a su recua, y fue menester quitar las armas de don Quijote, que estaban sobre la pila; el cual, viéndole llegar, en voz alta le dijo:
—¡Oh tú, quienquiera que seas, atrevido caballero, que llegas a tocar las armas del más valeroso andante que jamás se ciñó espada!, mira lo que haces y no las toques, si no quieres dejar la vida en pago de tu atrevi[mi]ento (I, 3).

El arriero tira las armas y don Quijote carga contra él invocando a su dama; en la ficción los golpes son dados por un caballero a un felón, pero también son verdaderos y efectivos en la realidad. La venta ha desaparecido y la solución al conflicto que surge, paradójicamente, será continuar con la representación de armar caballero a don Quijote:

Advertido y medroso desto el castellano, trujo luego un libro donde asentaba la paja y cebada que daba a los arrieros, y con un cabo de vela que le traía un muchacho, y con las dos ya dichas doncellas, se vino adonde

don Quijote estaba, al cual mandó hincar de rodillas; y, leyendo en su manual, como que decía alguna devota oración, en mitad de la leyenda alzó la mano y dióle sobre el cuello un buen golpe, y tras él, con su misma espada, un gentil espaldarazo, siempre murmurando entre dientes, como que rezaba. Hecho esto, mandó a una de aquellas damas que le ciñese la espada, la cual lo hizo con mucha desenvoltura y discreción, porque no fue menester poca para no reventar de risa a cada punto de las ceremonias; pero las proezas que ya habían visto del novel caballero les tenía la risa a raya. Al ceñirle la espada, dijo la buena señora:

—Dios haga a vuestra merced muy venturoso caballero y le dé ventura en lides (I, 3).

Así fue armado caballero don Quijote. El sonido del cuerno del porquero inició una serie de señales que fueron interpretadas de manera específica para crear un espacio dramático o de ficción donde esta ceremonia sería posible, con un ventero representando el papel de castellano y las dos mozas livianas convertidas en doñas por el hidalgo. Todos los elementos de la ceremonia no son reales, sin embargo ésta es válida en cuanto es una representación. Don Quijote altera su percepción espacial y crea su propia realidad, pero para los demás lo que ha tenido lugar es una representación en la cual han interpretado un papel, asignado por el creador de la obra: el mismo don Quijote.

Hechas, pues, de galope y aprisa las hasta allí nunca vistas ceremonias, no vio la hora don Quijote de verse a caballo y salir buscando las aventuras; y, ensillando luego a Rocinante, subió en él, y, abrazando a su huésped, le dijo cosas tan estrañas, agradeciéndole la merced de haberle armado caballero, que no es posible acertar a referirlas. El ventero, por verle ya fuera de la venta, con no menos retóricas, aunque con más breves palabras, respondió a las suyas, y, sin pedirle la costa de la posada, le dejó ir a la buen hora (I, 3).

Así se despidió don Quijote de la venta y vuelve al camino, la representación termina y el ventero vuelve a ser lo que era y el espacio escénico se despoja de la ficción dramática que soportó por un tiempo, ficción que no es posible sin la presencia del quijotesco dramaturgo que reinterpreta las señales de la realidad de una manera particular para crear nuevos espacios y personajes. La

venta ha funcionado perfectamente como un espacio para la representación, ha sido un escenario en el cual se ha representado una comedia, cuyo autor ha sido el propio don Quijote.

Aparte de esta transformación a partir de los espacios, es sabido que en el *Quijote* se usan constantemente elementos teatrales novelizados. Se puede decir que hay capítulos que son entremeses que se han sacado de su realización escénica y transformado en trozos narrativos, por ejemplo el episodio de los galeotes (I, 22) o el juicio burlesco del yelmo (I, 45), esto sin mencionar el episodio del retablo de Maese Pedro, ejemplo de teatro dentro del teatro, o las representaciones de la Segunda Parte en casa de los duques.

Cervantes pensaba que “los tiempos mudan las cosas/ y perfeccionan las artes” y así se lo hace decir al personaje de la Comedia en *El rufián dichoso* (II, vv. 1229-1230) y es en esta línea en la que el estudio de su obra narrativa y dramática puede resultar más enriquecedor. Cervantes no aceptó total y ciegamente la comedia de Lope, pero tampoco la rechazó totalmente. Lo mismo tenemos que pensar cuando lo consideramos un narrador; su posición ante el género no sigue una preceptiva rígida y no excluye de ninguna manera el uso de los recursos y mecanismos teatrales.

Como ha dicho Rey Hazas, “Cervantes siempre supo liberarse de las ataduras que quiso, siempre sostuvo una poética de la libertad, de su libertad, en teatro, en poesía y en novela, sin ninguna excepción, sin ninguna cadena teórica ni práctica, sin ningún límite”.¹⁸

Podemos recordar a propósito de los límites entre el teatro y la novela que

[u]na creación humana como la literatura, presidida por la libertad, puede a veces verse limitada por el uso y ejercicio de ciertas formas y funciones inherentes a ella –como los géneros literarios, por ejemplo– [...]. La creación literaria cervantina no parece haber encontrado, en el género de la novela y en la forma de los entremeses, límites insuperables [...].¹⁹

¹⁸ ANTONIO REY HAZAS, “Cervantes y el teatro”, en *El teatro según Cervantes. Cuadernos de Teatro Clásico*, 20 (2005), p. 48.

¹⁹ JESÚS GONZÁLEZ MAESTRO, *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Iberoamericana Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2000, p. 259.

En realidad, al hablar de Cervantes y su obra lo que no se puede olvidar es que se trata de un autor del Barroco con extremos y contrastes, y que como tal se adentró por caminos complejos en los cuales planteó su forma personal de concebir la novela y el teatro empleando aquellas técnicas de su tiempo que le parecieron más adecuadas a sus objetivos. En su *Quijote* y en su teatro, Cervantes, a pesar de todos los límites preceptivos y formales, no olvida nunca la dimensión humana y, desde luego, no pone límites a su creatividad.

BIBLIOGRAFÍA

- BARAS, ALFREDO, "Teatralidad del *Quijote*", *Anthropos*, 98-99 (1988), 98-101.
- CASALDUERO, JOAQUÍN, *Sentido y forma del «Quijote»*, Ínsula, Madrid, 1975.
- CERNUDA, LUIS, "Cervantes poeta", en *Poesía y literatura II*, Seix Barral, Barcelona, 1964, pp. 45-57.
- CERVANTES, MIGUEL DE, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona, 1998.
- CLAUBE, J. M. [J. M. Blecua], "La poesía lírica de Cervantes", en *Miguel de Cervantes Saavedra: Homenaje de Ínsula en el cuarto centenario de su nacimiento (1547-1947)*, Ínsula, Madrid, 1947, pp. 151-187.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, ALONSO, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Espasa-Calpe, Madrid, 1972.
- FERNÁNDEZ-TURIENZO, F., "La visión cervantina del *Quijote*", *Anales Cervantinos*, 20 (1982).
- GAOS, VICENTE, "Cervantes, poeta", en *Claves de literatura española I*, Guadarrama, Madrid, 1971.
- GILMAN, STEPHEN, *La novela según Cervantes*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- GONZÁLEZ MAESTRO, JESÚS, *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Iberoamericana Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2000.
- IFFLAND, JAMES, *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Universidad de Navarra-Iberoamericana Vervuert, Madrid-Frankfurt, 1999.

- MANCINI, GUIDO, *Cervantes. La vita e le opere*, Sansoni-Accademia, Firenze-Milano, 1973.
- MARTÍN MORÁN, JOSÉ MANUEL, “Los escenarios teatrales del *Quijote*”, *Anales Cervantinos*, 24 (1986), 27-46.
- , *El «Quijote» en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, Dell’Orso, Torino, 1990.
- MARTÍNEZ BONATI, FRANCISCO, “Cervantes y las regiones de la imaginación”, *Dispositio*, II, 1 (1977).
- MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO, “Cervantes considerado como poeta”, en *Estudios y ensayos de crítica literaria*, vol. 1, CSIC, Madrid, 1941.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *Meditaciones del «Quijote»*, Revista de Occidente, Madrid, 1970, [1ª ed., 1914].
- REY HAZAS, ANTONIO, “Cervantes y el teatro”, en *El teatro según Cervantes. Cuadernos de Teatro Clásico*, 20 (2005), pp. 21-89.
- RIVERS, ELIAS, “Viaje del Parnaso y poesías sueltas”, en *Suma Cervantina*, Támesis, Londres, 1973, pp. 119-146.
- ROJAS, RICARDO, *Cervantes*, Losada, Buenos Aires, 1948.

ANSELMO Y SUS ADICCIONES

STEVEN HUTCHINSON

University of Wisconsin–Madison

Hace poco, el *Diario de la Asociación Médica Canadiense* publicó los resultados de una investigación sobre las anomalías de Tintin, personaje de cómic que ni crece ni parece experimentar apetito sexual al llegar a la edad de la pubertad. El investigador –ayudado por sus hijos de cinco y siete años– observa que entre 1929 y 1973 Tintin padece nada menos que cuarenta y tres graves golpes en la cabeza y pérdidas de conciencia, lo cual resulta evidentemente en un hipogonadismo hipogonadotrópico (cierta dolencia de la glándula pituitaria) que impide su desarrollo normal y lo condena a la eterna juventud.¹ En la misma línea, hoy en día hasta disponemos de los medios para calcular la velocidad de Rocinante y del asno de Sancho y así por fin descifrar el enigma del lugar nombrado en la primera frase del *Quijote*.² Ciencia y ficción también se encuentran a menudo, como sabemos, en los análisis psicológicos de la locura de don Quijote o de las rarezas de Cervantes, mediante modelos de su época y de la nuestra, y no siempre con felices resultados.

Y dentro del *Quijote*, entre tantos personajes curiosos, hay incluso uno que se reconoce clínicamente enfermo y necesitado de ayuda. Me refiero a Anselmo, generador de la acción de la *Novela del Curioso impertinente* y autor de un drama que podríamos llamar *Crónica de un adulterio anunciado*.

¹ “Un estudio descubre el secreto de la «eterna juventud» de Tintin”, EFE, *elmundo.es*, 9 de diciembre de 2004.

² “La velocidad de Rocinante, clave para determinar «el lugar de la Mancha» donde vivía don Quijote”, *SERVIMEDIA*, *elmundo.es*, 15 de diciembre de 2004.

En los últimos cuarenta años, Anselmo ha sido citado muchas veces al diván psiquiátrico, donde se le ha sometido a un proceso de transferencia con analistas de diversa índole crítica. En efecto, su conducta y maneras de pensar llaman tanto la atención que no tiene ningún sentido ver esta novela como una mera “búsqueda de la verdad” o un *exemplum* referente a la ética del matrimonio. Sin las insistencias al parecer gratuitas de Anselmo, se disiparía la acción de la novela y se nos dejaría sin historia, de modo que la llamada “locura” del personaje desempeña una función primordial en el texto. Aun así, el comportamiento de Anselmo se desborda de su función narrativa para convertirse en un problema central de la obra –problema que él mismo reconoce pero no comprende. Evidentemente, no lo entiende ningún otro personaje del *Curioso*, ni tampoco el narrador de esa historia, ni mucho menos el cura que lee la novela en voz alta y la comenta después; un personaje incomprendido, pues, y quizá incomprensible. Tal vez lo entienda Cardenio, uno de los oyentes de la novela, que ha vivido un drama en ciertos aspectos análogo, pero no se registra ningún comentario suyo.³

Cuando no se enfocan en la inserción de una novela dentro de otra,⁴ casi todas las interpretaciones críticas del *Curioso impertinente* estriban en cómo se ve al personaje Anselmo. ¿Quién es? ¿Qué le mueve a portarse así? ¿Qué quiere o qué busca? Las respuestas implícitas o explícitas a semejantes preguntas suelen proporcionar las claves críticas de la novela.

Como carezco de licencia psiquiátrica, no podré citar a Anselmo al diván, y así no me quedará más remedio que observarlo, como hace todo lector, a través de dos cortinas de ficción, en un escenario rodeado de otro y en una historia citada por otra. De esta manera, Anselmo, espectador de su propia vida y *voyeur* de su esposa y amigo, se portará como una cita, tal

³ Igual que Anselmo despierta en el *Curioso* la pasión amorosa de Lotario hacia Camila, Cardenio ha encendido el deseo de Fernando hacia Luscinda. Se manifiestan otros paralelos también, v. gr., un voyeurismo, una tendencia a no intervenir directamente en los momentos críticos, autocompasión, síntomas de “locura” (aunque quizá de naturaleza algo distinta), etcétera.

⁴ Vid. HANS-JÖRG NEUSCHÄFER, “*El curioso impertinente* y la tradición de la novelística europea”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 2 (1990), 605-620; GEORGES GÜNTERT, “El lector defraudado: conocer y creer en *El curioso impertinente*”, *Romanistisches Jahrbuch*, 37 (1986), 264-281 y MERCEDES ALCALÁ GALÁN, “Algunos aspectos intertextuales en *El curioso impertinente*”, *Criticón (Estudia Aurea III)* (1996), 9-14.

como caracteriza Bajtín este término: “La cita se comporta como una persona que está haciendo su trabajo sin saber que la están observando”.⁵

Empecemos con un pasaje clave de la novela. Habla Anselmo a solas con Lotario, sin saber que nosotros, los lectores *voyeurs*, lo estamos observando:

—Con la atención que has visto he escuchado, Lotario amigo, cuanto has querido decirme, y en tus razones, ejemplos y comparaciones he visto la mucha discreción que tienes y el extremo de la verdadera amistad que alcanzas, y ansimesmo veo y confieso que si no sigo tu parecer y me voy tras el mío, voy huyendo del bien y corriendo tras el mal. Prosupuesto esto, *has de considerar que yo padezco ahora la enfermedad que suelen tener algunas mujeres, que se les antoja comer tierra, yeso, carbón y otras cosas peores, aun asquerosas para mirarse, cuanto más para comerse. Así que es menester usar de algún artificio para que yo sane, y esto se podía hacer con facilidad sólo con que comiences, aunque tibia y fingidamente, a solicitar a Camila, la cual no ha de ser tan tierna que a los primeros encuentros dé con su honestidad por tierra; y con solo este principio quedaré contento [...]*.⁶

Como sabemos, no se contentará con solo este principio. Pero ¿en qué consiste esta enfermedad de las mujeres? Varios críticos han supuesto que se trata de los antojos de embarazadas. Efectivamente, nada hay de extraño en asociar las palabras *antojo* y *antojar* con las embarazadas, como vemos en Covarrubias, pero en su *Tesoro* vemos también que cualquiera que tiene algo apetitoso ante los ojos de la cara o de la imaginación tendrá antojos.⁷

⁵ MIJAÍL BAJTÍN, *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Carrera, Taurus, Madrid, 1989, p. 156.

⁶ MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, 2ª ed., Crítica, Barcelona, 1998, Capítulo 33, pp. 388-389; las cursivas son mías. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, parte, capítulo y página.

⁷ Bajo *antojo* (en singular), Covarrubias apunta: “Algunas vezes significa el desseo que alguna preñada tiene de qualque cosa de comer, o porque la vió o la imaginó o se mentó delante della. Unas mugeres son más antojadizas que otras, y no podemos negar que no sea pasión ordinaria de preñez, pues se ha visto mover la criatura o morírsele en el cuerpo quando no cumple la madre el antojo. Éste se llama en latín *pica libido*, del verbo *pico*, *cas*, por antojársele algo a la preñada; Antonio Nebrixa. Es alusión de la pega o picaça, que es

El pasaje aquí se refiere a “la enfermedad que suelen tener algunas mujeres, que se les antoja comer tierra” y otras cosas. Ahora bien, la literatura áurea en todos sus géneros está salpicada aquí y allá de pasajes curiosos que aluden a una gama de prácticas en las que mujeres –normalmente de cierto rango social y bastante jóvenes– comen cosas por el estilo. Al parecer, a veces lo hacen por fines cosméticos, a veces quizá por carencias alimenticias, como en el caso del yeso, y a veces por sus efectos como droga. El barro de búcaros de sitios como Estremoz parece haber creado adicción, como indica, entre otros muchos, el propio Covarrubias.⁸ Naturalmente, estos hábitos hacían estragos en el sistema digestivo, y se asociaban con la llamada *opilación* y con remedios tales como bebidas de aguas ferruginosas. Que yo sepa, este tema sigue estando insuficientemente investigado hoy en día.

Pocos son los críticos que no hacen algún comentario de paso sobre esta “enfermedad” de Anselmo, pero el único estudio sobre el tema, que yo sepa, es un ensayo de Harry Sieber,⁹ quien sugiere que se trata de la *pica*, o por otro nombre prácticamente sinónimo, la *malacia*. Como hemos visto (nota 7), Covarrubias identifica la *pica libido* como el término médico que corresponde a los antojos de las embarazadas, y también asocia este fenómeno con la *picaça*, pájaro antojadizo que “suele comer cosas que no hazen al gusto como hierro y trapillos y otras cosas”. Sieber, por su parte, señala que hay manuales médicos que dedican capítulos enteros al tema, y que Juan

antojadiza, y suele comer cosas que no hazen al gusto como hierro y trapillos y otras cosas. Esta enfermedad se llama en griego κισσα”. Vid. también *antojos*, donde Covarrubias define *antojadizo* de manera más general. SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Martín de Riquer, Alta Fulla, Barcelona, 1989.

⁸ Así define la palabra *búcaro*: “Género de vaso, de cierta tierra colorada que traen de Portugal [...]. Destos barros dizen que comen las damas por amortiguar la color o por golosina viciosa, y es ocasión de que el barro y la tierra de la sepultura las coma y consuma en lo más florido de su edad”. En efecto, esto me parece mucho más cercano a lo que dice Anselmo que los ya mencionados antojos de las embarazadas.

⁹ Vid. HARRY SIEBER, “On Juan Huarte de San Juan and Anselmo’s *locura* in *El curioso impertinente*”, *Revista Hispánica Moderna*, 36 (1970-1971), 1-8. Agradezco a Harry Sieber el haberme llamado la atención sobre este valioso artículo. De hecho, Diana de Armas Wilson lo comenta brevemente y hace interesantes observaciones propias sobre los desórdenes alimenticios que afectan a las mujeres hasta nuestra época. Vid. DIANA DE ARMAS WILSON, “«Passing the Love of Women»: The Intertextuality of *El curioso impertinente*”, *Cervantes*, VII, 2 (1987), pp. 19-20.

Huarte de San Juan en su *Examen de ingenios* usa lenguaje tan parecido al del propio Anselmo que puede ser algo más que coincidencia:

Todo esto [la enorme variedad de apetitos normales] se entiende estando el estómago bueno y sano. Pero si cae en una enfermedad que llaman los médicos *pica* o *malacia*, allí acontecen apetitos de cosas que aborrece la naturaleza humana; pues le hace mejor gusto yeso, tierra y carbones que gallinas y truchas.¹⁰

A continuación, Sieber aplica al caso de Anselmo el análisis que hace Juan Huarte de los efectos nocivos de la *malacia* a la facultad del entendimiento.¹¹

En efecto, la hipótesis de Sieber sigue muy en pie hoy en día, y resulta inexplicable que tan pocos críticos la hayan comentado. Me parece bastante verosímil que aquella “enfermedad” sea, entre otras posibilidades, una referencia a la *pica/malacia*, enfermedad que incluso en nuestros tiempos (quién sabe desde qué manual médico) el *Diccionario de uso del español* de María Moliner define como “trastorno que consiste en apetecer cosas impropias para ser comidas; como yeso, carbón, cal, arena o tierra”. Sin embargo, surgen algunas dudas:

1. Aunque las cosas “impropias para ser comidas” coinciden muy de cerca con las mencionadas por Anselmo, estas mismas cosas aparecen en otros muchos pasajes de textos áureos donde no parece haber alusiones a la *pica* (v. gr., un pasaje de la “Vida de la corte y Capitulaciones matrimoniales” de Quevedo sobre la adicción de mujeres al barro, citado también por Sieber: “Se le permitirá también que coma barro, yeso y otras cosas dañosas; que sería disparate cuidar de la salud de quien se desea la muerte”).¹²

¹⁰ JUAN HUARTE DE SAN JUAN, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. de Esteban Torre, PPU, Barcelona, 1988, p. 219 y HARRY SIEBER, “On Juan Huarte de San Juan and Anselmo’s *locura* in *El curioso impertinente*”, pp. 3-4. En el caso de Huarte, en adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, *Examen* y página.

¹¹ “Pero si el celebre cae en la enfermedad de la *malacia*, allí veremos juicios y composturas extrañas: los falsos argumentos y flacos hacen más fuerza que los fuertes y muy verdaderos; al buen argumento le hallan respuesta, y el malo los hace rendir; de las premisas que sale la conclusión verdadera, sacan la falsa; con argumentos extraños y disparatadas razones prueban sus malas imaginaciones” (*Examen*, 220).

¹² FRANCISCO DE QUEVEDO, “Vida de la corte y Capitulaciones matrimoniales”, en *Prosa festiva completa*, ed. de Celsa Carmen García-Valdés, Cátedra, Madrid, 1993, p. 254.

2. Juan Huarte en ningún momento vincula la *pica* específicamente con mujeres; se refiere más bien a los trastornos que ocurren en los hombres que la padecen, con respecto a sus apetitos, su “facultad generativa” y su entendimiento. Anselmo, en cambio, sí habla de “la enfermedad que suelen tener algunas mujeres”, lo cual quizá no excluya a los hombres como tales (él mismo *dice* que la padece), pero la caracteriza no obstante como cosa *de* mujeres.

3. Sigue abierta la cuestión de si Anselmo, que reconoce con toda franqueza la excelencia de los argumentos de Lotario, sufre un trastorno del entendimiento, ya que goza de cierta lucidez en lo que hace y dice. Hay cierto método en su “locura”. Tal vez su problema no sea uno de entendimiento sino de perversión de gustos y de apetito, a propósito de la cual no creo que se deba descartar lo que dice Juan Huarte sobre los efectos de la *malacia* en la facultad generativa, que en circunstancias normales admite una gran variedad de gustos distintos con respecto a las mujeres:

Si pasamos a la facultad generativa, hallaremos en ella otros tantos apetitos y variedades. Porque hay hombres que apetecen una mujer fea y aborrecen la hermosa; a otros da más contento la necia que la sabia; la gorda les pone hastío y aman la flaca; las sedas y atavíos los ofende, y se pierden por una mujer llena de andrajos. Esto se entiende estando los miembros genitales en su sanidad; *pero si caen en la enfermedad del estómago que llamamos malacia, apetecen bestialidades nefandas* (*Examen*, 219-220; cursivas mías).

Más importante aún, Anselmo *no tiene* la enfermedad que *dice* que tiene: no hay nada que indique que coma mal, no sufre de ninguna “enfermedad del estómago”, etcétera. Evoca más bien esa enfermedad de manifiestas señales físicas para dar a entender la peculiaridad de su condición psíquica (o psicósomática si se quiere). Sea cual sea la enfermedad a la que alude –incluso si se tratara, por ejemplo, de la *pica* o de una adicción al barro y otras cosas–, esa dolencia no será otra cosa que una analogía de su desorden anímico. Su problema parece radicar más en su “apetito” que en su entendimiento. Hay una adicción perversa que le impulsa a hacer lo que hace, aun cuando entiende perfectamente su irracionalidad. Así, *por analogía*, Anselmo identifica su condición con algún desorden alimenticio que

- es padecido específicamente por mujeres,
- se caracteriza como enfermedad,
- evidentemente es pernicioso para la salud,
- se asocia con el placer y con la adicción,
- consiste en comer compulsivamente cosas normalmente consideradas incomedibles y asquerosas.

Aun después de esta aclaración, quedan interrogantes sobre la naturaleza del mal de Anselmo, pero por lo menos la atrevida comparación nos da alguna idea de cómo funciona. Además, parece ser una condición incurable, ya que los síntomas aparecen muy pronto en la novela y le acompañan hasta su temprana muerte.

¿En qué consiste, pues, el morbo de Anselmo, y qué cosas quiere “comer”? De hecho, creo que estamos ante un pasaje comparable a aquel citado por Borges en “Kafka y sus precursores”, donde Han Yu, autor chino del siglo IX, resume lo que todo el mundo sabe sobre el unicornio, pero acaba admitiendo lo siguiente: “podríamos estar frente al unicornio y no sabríamos con seguridad que lo es. Sabemos que tal animal con crin es caballo y que tal animal con cuernos es toro. No sabemos cómo es el unicornio”.¹³ En el caso de Anselmo, sorprende que la crítica cervantina no haya tenido dudas a la hora de clasificar, diagnosticar, explicar y desentrañar la naturaleza de sus motivaciones y pulsiones. Algunos han creído ver dilemas morales o metafísicos. Otros han diagnosticado la rabiosa enfermedad de los celos y de la desconfianza. Otros han visto una oculta rivalidad entre los dos amigos, o una enfermiza dependencia de Anselmo en Lotario. Otros han visto motivos homoeróticos. Ha habido, en fin, numerosas hipótesis presentadas como certezas sobre el carácter del triángulo de relaciones, visto sobre todo desde el ángulo de Anselmo. Como es lógico, el texto corrobora algunas de estas ideas más que otras, pero ninguna se adecua del todo a la conducta del personaje. Anselmo mantiene su misterio a la vez que reúne coincidencias parciales con unos cuantos tipos reconocibles. Al margen de lo ya propuesto por la crítica, quiero sugerir que la conducta de Anselmo a lo mejor está guiada por fantasías que el personaje insiste en escenificar y quizá realizar.

¹³ JORGE LUIS BORGES, *Prosa completa*, 2 Vols., Bruguera, Madrid, 1980, vol. 2, p. 227.

Lo que supuestamente más teme Anselmo, la infidelidad de su mujer Camila, puede ser lo que desea, en algún grado por lo menos, y querrá además que su mejor amigo sea el “instrumento” de estas escenificaciones e incompletas realizaciones. En el fondo se trataría de fantasías de índole sexual, donde el fantaseador utilizará al amigo como medianero para acrecentar su propio deseo hacia su mujer. De acuerdo con esto, el tantas veces mencionado voyeurismo de Anselmo desempeñará un papel no pasivo sino creador en esta historia, hasta tal punto que se apoderará del personaje.

Antes de explorar esta hipótesis, me parece necesario decir algo sobre el narrador de esta novela. De toda la narrativa cervantina, este narrador puede ser el más moralista, el más “predicador”, como diría el perro Cipión, el más anticervantino.¹⁴ Nos cuenta los hechos con eficacia cervantina, eso sí, pero pocas veces nos libera de sus juicios de valor, juicios que defienden los códigos de la honra y del sacramento del matrimonio, aunque muestran a la vez cierta comprensión hacia la conducta amorosa de Lotario y Camila. Es un narrador que se involucra mucho en los asuntos de los personajes, hasta el punto de dar consejos apostróficos a Anselmo y citarle una copla real íntegra, y se detiene a menudo para decirnos cómo debemos encajar lo que está ocurriendo. Aunque tales recursos narrativos en cualquier otro lugar del *Quijote* eliciten carcajadas, buena parte de la crítica parece incapaz de distinguir entre la compleja situación que se nos presenta en el *Curioso* y las actitudes tan básicas de este narrador montado en la mula de la moral. De modo parecido se tiende a identificar a este narrador con Cervantes, como si este narrador moralista no fuera otra cosa que el oráculo del autor del *Quijote*. Si Anselmo en su inacabado epitafio por fin coincide con la perspectiva del narrador al reconocer que ha sido fabricante de su deshonra, esto sólo indica que sabe que ha fracasado su peligroso juego. A mi juicio, el *Curioso* tiene su ética, una ética mucho más interesante que la que expresa el narrador, y la única manera de acceder a ella es a través de la economía ética del texto,

¹⁴ Coincido con GEORGES GÜNTERT, “El lector defraudado: conocer y creer en *El curioso impertinente*”, p. 279, cuando afirma: “Sólo el que confiara en los comentarios moralizadores del narrador y viera en ellos el fundamento del discurso, podría llegar a la conclusión de que *El curioso impertinente* es una novela didáctico-moral”. El caso es que numerosos críticos confunden al narrador del *Curioso* con el autor del *Quijote* y confían en estos “comentarios moralizadores del narrador” sin cuestionarlos.

es decir, todo el sistema de valoraciones y de intercambios en todos los tipos de relaciones que se nos presentan.¹⁵ En este sistema el narrador figura, no como un privilegiado portavoz de Cervantes, sino como una voz más.

Además, si Anselmo es un adicto compulsivo –adicto de lo que sea–, tampoco tiene sentido que nos arrojemos (como han hecho varios críticos) en el solemne lenguaje de la moral para juzgar su conducta según las normas de la responsabilidad individual y del pecado. El código de la honra es importante, no en sí, sino en cuanto se *percibe* como importante, y esto desde luego tiene enormes consecuencias al final del *Curioso*. Pero para articular algo de la ética de las acciones del *Curioso*, me parece interesante invocar, por ejemplo, las distinciones que hace Nietzsche entre lo que llama –lo premoral, que se refiere a las *consecuencias* de las acciones, –lo moral, que tiene que ver con las *intenciones*, –y lo extramoral, que se define como lo que hay de *no intencionado* en las acciones.

En el caso de Anselmo vemos que a lo mejor hay más de premoral y de extramoral que de moral en lo que dice y hace. A la hora de evaluar su conducta convendría tomar conciencia de esto: hay un *fatum*, un destino que tiene algo de inevitable y por lo tanto inasequible a las fórmulas morales.

Pronto en la novela se revela, pienso, que el supuesto deseo por parte de Anselmo de saber si Camila es tan casta como parece encubre otros deseos que no quiere desvelar. No hablemos aquí de un inexistente racionalismo sin fe ni de celos de marido ni de preocupaciones por la honra, pues la insistencia de Anselmo en seguir adelante con su juego y de no intervenir en momentos graves ya señala motivaciones distintas. Podríamos condensar el enigma que vive Anselmo en dos preguntas: ¿cuál es la naturaleza de sus relaciones con Camila y con Lotario, y –ya que obliga a Lotario a cortejar a Camila– qué clase de triángulo quiere crear? Las diversas respuestas a estas preguntas perfilan las posturas de casi todas las interpretaciones críticas.¹⁶ Veamos brevemente algunas de éstas.

¹⁵ Éste es el tema de mi libro *Economía ética en Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá, 2001 (*vid.*, por ejemplo, pp. 99-107 y 167-168, referentes al *Curioso*).

¹⁶ A mi juicio, el psicoanálisis y planteamientos afines a él nos han legado modelos teóricos bastante pobres y rígidos con respecto a cómo funcionan las relaciones triangulares en el amor y el erotismo. En cambio, WENDY DONIGER, *The Bedtrick: Tales of Sex and Masquerade*, University of Chicago Press, Chicago, 2000, pp. 68, 71, 97-100, 121-122,

La versión oficial, la explicada por Anselmo y sancionada por el narrador, es la que todos conocemos: Anselmo quiere que se ponga a prueba la fidelidad de Camila, y quiere que Lotario sea el instrumento de este experimento, aunque esta hipótesis también admite variantes con respecto a la motivación de Anselmo (desea saber, tiene celos, etcétera). Esta versión supone que Anselmo siga queriendo a Camila y que vea a Lotario simplemente como gran amigo.

Un planteamiento mucho más complejo es elaborado por Gustavo Illades, quien ve a Anselmo como “paranoico [...] en la doble actitud de celoso y perseguido”.¹⁷

Otra versión, la de Richard Flores, plantea la posibilidad de un antecedente familiar donde, por ejemplo, el niño Anselmo vería cómo el mejor amigo de su padre impunemente gozaba de relaciones adúlteras con su madre, y ya adulto querrá recrear esa situación para tomar debida venganza en su mejor amigo y en su esposa.¹⁸

Algunas versiones siguen a René Girard, quien formuló su teoría de la triangularidad del deseo utilizando el *Curioso* como texto paradigmático. Según Girard, Camila sí es objeto de deseo y como tal se convierte en el instrumento de una lucha entre hombres en cuya amistad subyace una

214-220, 237, 274 y 279-280, ofrece una maravillosa gama de relatos y análisis sobre semejantes relaciones en distintas épocas y culturas. Esboza unos cuantos casos que recuerdan por un motivo u otro el del *Curioso*.

¹⁷ GUSTAVO ILLADES AGUIAR, “El honor como espectáculo en la *Novela del Curioso impertinente*”, en GIUSEPPE GRILLI (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Nápoles, 1994), Istituto Universitario Orientale, Napoli, 1995, p. 493. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, *El honor* y página. Así resume su análisis: “En suma, Anselmo protagoniza un *exemplum* cuyas etapas aísla a continuación: 1) el personaje al casarse encarna el sacramento del matrimonio; 2) atrae hacia sí al amigo vía el *artificio* de probar a la esposa, lo cual equivale a un proyecto racional: el de transformar el deseo en re-experiencia del honor conyugal; 3) intenta re-experimentar el honor esforzándose por unir ser y parecer, o sea, la opinión ajena (o curiosidad pertinente) a la opinión propia (o curiosidad impertinente); esto es, intenta encarnar la inquisición social del «vulgo ocioso», «los ojos vagabundos», «toda maldiciente lengua» (cuyo vocero es Lotario), a través de una contra-inquisición personal; y 4) escindido, Anselmo progresivamente se re-integra, si bien distinto: primero, el vigilado y perseguido deviene inquisidor, espía compulsivo; luego, el celoso, engañado; y, al fin, el amigo por antonomasia y perfecto casado, ser en completa soledad” (*El honor*, 493).

¹⁸ Vid. R. M. FLORES, “Una posible profetábula a *El curioso impertinente* de Cervantes”, *Cervantes*, XVIII, 1 (1998), 134-143.

profunda hostilidad. El juego de Anselmo consistirá en superar a su rival al encenderle el deseo sin dejar que éste se realice: “Il est clair [dice Girard] que cette amitié se double d’un sentiment aigu de rivalité. Mais cette rivalité reste dans l’ombre”.¹⁹ Podríamos añadir que está tan en la sombra que nunca se ve.²⁰

Una versión afín a esta última supone, entre otras cosas, que Anselmo necesite conocer a la *otra*, su mujer, y utilizará a su *doble* para llevar esto a cabo aunque termine destruyendo a todos; en última instancia, la mujer aquí parece desempeñar un papel algo accesorio en un drama entre hombres (Wilson).²¹

Según otras versiones, el amigo Lotario será el verdadero objeto del deseo de Anselmo, pero incluso aquí hay importantes variantes. Francisco Ayala, por ejemplo, cree que en última instancia Anselmo quiere “satisfacción vicaria a través de su mujer (carne de su carne en virtud del matrimonio) para los turbios deseos que hasta entonces había mantenido larvados o, mejor

¹⁹ RENÉ GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Bernard Grasset, Paris, 1972, p. 55.

²⁰ Así explica GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, pp. 55-56, su lógica triangular: “Dans les deux nouvelles [*El eterno marido* de Dostoievski y el *Curioso*], le héros semble offrir gratuitement la femme aimée au médiateur, comme un fidèle offrirait un sacrifice à la divinité. Mais le fidèle offre l’objet pour que le dieu en jouisse, le héros de la médiation interne offre l’objet pour que le dieu n’en jouisse pas. Il pousse la femme aimée vers le médiateur pour la lui faire désirer et pour triompher ensuite de ce désir rival. Ce n’est pas en son médiateur qu’il désire, c’est plutôt contre lui. Le seul objet que désire le héros est celui dont il frustrera son médiateur. Seule l’intéresse, au fond, une victoire décisive sur ce médiateur insolent”. Como diría Nietzsche: esto es interpretación y no texto; no veo nada en el *Curioso* que corrobore la sórdida rivalidad que postula Girard entre “los dos amigos”. En ciertos aspectos, LOUIS COMBET, *Cervantès ou les incertitudes du désir. Une approche psychostructurale de l’oeuvre de Cervantès*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1980, sigue la hipótesis de Girard, pero se muestra muy ecléctico; v. gr., para él Anselmo “aime tendrement sa femme” (p. 46) [quien por su parte se viriliza]; padece la enfermedad de los celos, y desea huir y anquilarse (p. 230); es *voyeur*, está obsesionado por el fracaso, y estimula el deseo del admirado y odiado rival hacia el objeto amado (p. 249); y como homosexual latente, desea en realidad al rival, su doble (pp. 273-275).

²¹ DIANA DE ARMAS WILSON, “«Passing the Love of Women»: The Intertextuality of *El curioso impertinente*”, pp. 13-14, en efecto cuestiona el planteamiento de Girard y se destaca de él: “I hope to illuminate a specific set of interactions and transactions by which Cervantes himself –Girard’s avowed model– eventually fractures the Girardian construct that so violently passes over the love of women”.

dicho, sublimados en las formas nobles de la camaradería”.²² Otra variante propone un deseo más directo de Anselmo hacia Lotario y un rechazo hacia Camila: Anselmo quiere destruir el matrimonio y a Camila en particular, y para ello elegirá al amado amigo Lotario como instrumento para demostrar que ninguna mujer vale su amistad (Brancaforte).²³

Este breve recorrido de pareceres críticos indica que Anselmo en el fondo sigue siendo un enigma. Ni siquiera hay consenso sobre sus sentimientos hacia Camila. Aprovechando tanto desacuerdo, y reconociendo que al final Anselmo muere con su secreto, quiero esbozar una lógica que puede esclarecer algo de su conducta. Se nos cuenta muy al principio que Anselmo es “algo más inclinado a los pasatiempos amorosos” que Lotario, que anda “perdido de amores” de Camila y que, con la mediación de su amigo, la pide por esposa, viéndose pronto “en la posesión” que desea, y sólo ahora comienzan los problemas. Evidentemente, hay un gran trecho entre aquellos “pasatiempos” amorosos y la “posesión” que supone el matrimonio; el tipo de amor, si es que hay amor, será muy distinto en cada caso, y las reglas del juego habrán cambiado radicalmente. Todo indica que Camila se ha convertido en una esposa modélica, pero que Anselmo, sea por lo que sea, ya no anda “perdido de amores” sino con amor perdido. Como nuestro respetuoso narrador no tiene acceso al dormitorio conyugal ni a las conversaciones íntimas entre marido y mujer, poco sabemos de lo que ocurre entre ellos. Pero cabe sospechar que para Anselmo el matrimonio carece de fuego y juego.

²² Francisco Ayala, a pesar de sus interesantes comentarios sobre el “plano subconsciente” de la motivación de Anselmo, acaba acomodándose a una convencional lectura moralista: “el interés principal de Cervantes no está dirigido hacia lo psicológico, sino que apunta a lo moral: se propone ofrecernos una lección de prudencia y sabiduría humana en cuyo fondo late la idea de que es vano cualquier intento de cancelar la libertad del prójimo”. Más adelante explica cuál es el “problema ético” planteado en el *Curioso*: “Se trata de un problema de conducta en el matrimonio, con referencia a las normas que deben regirlo: ¿cuál ha de ser la actitud del marido, jefe de la casa, frente a la expectativa legítima de la fidelidad que su esposa le debe?”. FRANCISCO AYALA, “Los dos amigos”, *Revista de Occidente*, 10 (1965), pp. 302 y 304, respectivamente.

²³ Vid. BENITO BRANCAFORTE, “Cervantes’ *Tale of Foolish Curiosity* and Hawthorne’s *The Birthmark*: The Testing of Women”, en BRIAN DUTTON Y VICTORIANO RONCERO LÓPEZ (eds.), *Busquemos otros montes y otros ríos. Estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elias L. Rivers*, Castalia, Madrid, 1992, pp. 47-57.

El máximo poeta erótico de la época de Cervantes, Fray Melchor de la Serna, muy en la línea de Ovidio, se burla constantemente de la pobreza del sexo matrimonial como exento de seducción, pasión y placer.²⁴ Refiriéndose a un hombre que busca el amor fuera del matrimonio, escribe: “No busca éste mujer, que ya la tiene./ Busca el trabajo dulce de buscalla,/ que es lo que enciende al hombre el apetito”.²⁵ Y por esto el poeta hasta ofrenda consejos a las casadas en varios poemas del *Jardín de Venus* sobre cómo encender el deseo de sus maridos, sobre todo en los inicios del acto sexual. Además, ya desde los *Diálogos de amor* por lo menos, era un tópico que el deseo y la posesión se excluían mutuamente.

Si éste es el caso de Anselmo –y repito que no hay manera de saberlo–, ¿qué mejor manera de reavivar las ascuas matrimoniales que inducir a su mejor amigo a requerir a su mujer? Para que no se piense que este fenómeno se relaciona únicamente con prácticas *kinky* de nuestros tiempos, escuchemos a Ovidio, cuyos poemas eróticos, como sabemos, eran muy leídos en tiempos de Cervantes:

Por eso a Hermíone la amó Orestes con más pasión: porque ella había empezado siendo de otro hombre. ¿Por qué te lamentas, Menelao? Te ibas a Creta sin tu esposa y podías separarte tan tranquilo de tu mujer. Cuando Paris la raptó, sólo desde entonces no puedes estar sin tu esposa: *tu amor creció por causa del amor de otro*. Por eso también lloraba Aquiles en el momento en que le quitaron a Briseida: porque ella entregaba sus encantos al varón plistenio [...].²⁶

²⁴ Vid. mi artículo “El *ars erotica* de Fray Melchor de la Serna”, en FERMÍN SIERRA (ed.), *Literatura y transgresión (Homenaje a Manolo Ferrer Chivite)*, Rodopi, Amsterdam, 2004, pp. 154-155.

²⁵ JOSÉ J. LABRADOR HERRAIZ, RALPH A. DIFRANCO Y LORI A. BERNARD (eds.), *Poesías de Fray Melchor de la Serna y otros poetas del siglo xvi. Códice 22.028 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Analecta Malacitana, Málaga, 2001, núm. 57.

²⁶ OVIDIO, *Arte de amar. Remedios de amor*, ed. y trad. de Juan Luis Arcaz Pozo, Alianza Editorial, Madrid, 2000, pp. 212-213 [*Remedia amoris*, vv. 771-776]; las cursivas son mías. El texto en latín reza así:

Acrius Hermionen ideo dilexit Orestes,
esse quod alterius coeperat illa viri.
Quid, Menelae, doles? ibas sine coniuge Creten,
et poteris nupta lentus abesse tua.
Ut Paris hanc rapuit, nunc demum uxore carere

Claro, Menelao no invita a Paris a raptar a su mujer, pero se reconoce aquí, como en otros muchos pasajes de Ovidio, un principio fundamental en las relaciones triangulares: “tu amor creció por causa del amor de otro”. Por eso también el “yo” amante en los *Amores* de Ovidio invita al marido a mostrar algún interés en su mujer y se queja amargamente de los maridos complacientes.²⁷ A pesar de tanto estudio de las relaciones triangulares, parece que René Girard y sus seguidores,²⁸ con todo su énfasis en odio y rivalidad, no han captado este principio, y quizá constituya éste el norte que guía la locura de Anselmo.²⁹

Supongamos, pues, aunque sólo sea por curiosidad intelectual, que Anselmo entiende este principio y lo hace suyo. Aquí es donde entra el voyeurismo del personaje, un voyeurismo que no se limita a la vista sino que se extiende al oído y a la imaginación. Su pasión parece consistir en imaginar, oír, o ver a Lotario seduciendo a Camila, o Camila a Lotario. Llámese fantasía si se quiere: sabemos que las fantasías son a veces peligrosas y no siempre conviene que se realicen. Anselmo no dejará que su fantasía sea mera fantasía, sino que obliga a su amigo y a su mujer a vivir

non potes: alterius crevit amore tuus.
Hoc et in abducta Briseide flebat Achilles,
illam Plisthenio gaudia ferre viro [...].

²⁷ Quizá el poema más señalado sea *Amores* II, 19, vv. 1-3, 47-48 y 57-60, respectivamente:

Si no sientes, estúpido, necesidad de vigilar a tu mujer,
¡al menos procura vigilarla por mí, para que yo desee más!
Lo que está permitido no tiene encanto; lo que no, abraza más [...].
[...]

Y ya de antemano te aviso: si no empiezas a vigilar
a tu mujer, ¡empezará a dejar de ser mía!

[...]
¿Qué haré con un marido fácil, qué con uno alcahuete?
Arruina nuestros goces con su propio defecto.
¿Por qué no buscas a otro, a quien le guste tanto aguante?
Si te gusta que yo sea tu rival, ¡impídemelo!

²⁸ Vid. CESÁREO BANDERA, *Mimesis conflictiva. Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*, Gredos, Madrid, 1975, pp. 144-149 y LOUIS COMBET, *Cervantès ou les incertitudes du désir. Une approche psychostructurale de l'oeuvre de Cervantès*, p. 249.

²⁹ En efecto, Debra Andrist ha señalado algo muy parecido –si bien no lo desarrolla– al afirmar que Anselmo “uses his friend to create a desire in himself”: “Thus will he build up his own fast-flagging interest in his wife”. DEBRA D. ANDRIST, “Male versus Female Friendship in *Don Quijote*”, *Cervantes*, III, 2 (1983), p. 153.

una serie de situaciones que desatan todo el potencial que ésta encierra. ¿Tendrá límites este juego? ¿Querrá o no querrá Anselmo que Camila y Lotario sean amantes? Sospecho que la idea, la imagen mental de que esto ocurra puede excitar a este adicto *voyeur*. Anselmo se muestra inmune a los buenos argumentos de Lotario y, mediante todos los recursos retóricos a su disposición, sigue insistiendo en que se materialice de una forma u otra esta fantasía. Si al principio de aquella larguísima conversación le dice a Lotario, “has de entrar en esta amorosa batalla, *no tibia ni perezosamente, sino con el ahínco y diligencia que mi deseo pide*” (I, 33, 380; cursivas mías), al final de la misma modifica su petición, como hemos visto, para obligar a su amigo: “es menester usar de algún artificio para que yo sane, y esto se podía hacer con facilidad sólo con que comiences, *aunque tibia y fingidamente*, a solicitar a Camila”. No recontaré lo que todos sabemos: la energía que invierte en dejar solos a los otros dos, el gusto que recibe en saber lo que ha pasado, el disgusto que le causa el saber que su amigo *no* ha requerido a su mujer, la firme obligación que le impone a Lotario de que siga en la empresa, su sorprendente pasividad ante los alarmantes avisos de Camila en su carta, etcétera.

Recordemos lo que varios críticos han señalado como la fuente más antigua del *Curioso*: la anécdota contada por Herodoto³⁰ en la que el rey Candaules de Lidia alaba la hermosura de su mujer a su favorito Gyges y asimismo le obliga, muy contra su voluntad, a esconderse en el dormitorio real para admirar la extraordinaria belleza de la reina desnuda.³¹ Se trata, evidentemente, de un caso de voyeurismo. Aunque el que ve es Gyges, el voyeurismo corresponde al rey, quien está empeñado en que Gyges goce del placer que cree que éste tendrá al imaginar y luego ver desnuda a la reina. Como puede ser el caso del *Curioso*, el voyeurismo se combina con la excitación del deseo mediante la inducción al deseo de otro por algo propio que

³⁰ Vid. HERODOTUS, *The Histories*, trad. Aubrey de Sélincourt, Penguin, Baltimore, 1954, pp. 16-17.

³¹ Covarrubias, en su *Suplemento al Tesoro (Candaules y también Giges)*, resume esta historia y añade una moraleja digna del narrador del *Curioso*: “Exemplo para los que hacen demasiada confianza en los amigos en cosa de tanto peligro y que no se deve fiar a nadie”. Vid. SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Suplemento al Tesoro de la Lengua Española Castellana*, ed. de Georgina Dopico y Jacques Lezra, Ediciones Polifemo, Madrid, 2001.

le es “cedido”. El resto de este relato de Herodoto coincide con el *Curioso* de manera más tangencial: cuenta cómo la reina, que se ha percatado de la identidad de este hombre mientras se escapaba, exige que éste elija entre morir o matar al rey para casarse con ella y asumir el trono. Como hombre razonable, Gyges opta por esto último.

A partir de cierto momento, el voyeurismo parece apoderarse de Anselmo y poseerlo, desplazando todas las demás motivaciones del personaje. Si no fuera así, ¿cómo explicar su *no* intervención en momentos críticos de la espléndida escena teatral montada por Camila, en la que ella sorprende a todos, Lotario y el narrador incluidos, con su vehemencia y su aparente intención de matar a Lotario y a sí misma? Dos veces el narrador señala la vacilación de Anselmo:

Todo esto escuchaba Anselmo, y a cada palabra que Camila decía se le mudaban los pensamientos; *mas cuando entendió que estaba resuelta en matar a Lotario, quiso salir y descubrirse, porque tal cosa no se hiciese, pero detúvole el deseo de ver en qué paraba tanta gallardía y honesta resolución, con propósito de salir a tiempo que la estorbase* (I, 34, 407; cursivas mías).

Poco después se nos cuenta:

Todo lo miraba Anselmo [...] y de todo se admiraba, y ya le parecía que lo que había visto y oído era bastante satisfacción para mayores sospechas y ya quisiera que la prueba de venir Lotario faltara, temeroso de algún mal repentino suceso. Y estando ya para manifestarse y salir, para abrazar y desengañar a su esposa, *se detuvo porque vio que Leonela volvía con Lotario de la mano [...]* (I, 34, 409; cursivas mías).

Anselmo experimenta emociones, no de participante, sino de espectador. Se ha convertido en uno de nosotros, los que admiramos las representaciones artísticamente convincentes, los que queremos saber, imaginar, ver y sentir a través del arte.³² Aunque es capaz de intervenir, ¿por qué va a estropear una

³² Comenta Gustavo Illades al respecto: “Nosotros, lectores no ficticios, a través del ojo de la cerradura del *Quijote*, observamos al Cura y su auditorio observar a Anselmo, quien se mira a distancia en un espectáculo cuyos actores, a su vez, observan al curioso mirar escondido”. Concluye sugiriendo que los verdaderos *curiosos impertinentes* somos nosotros, los lectores (*El honor*, 495).

obra tan sublime? Ha ido a ver un drama sobre la infidelidad conyugal, pero Camila le cambia el género poniéndole una obra distinta llena de peligro de asesinato y suicidio. Lo que quiere Anselmo, al parecer, es ver cómo acaba la película. *Su* mujer y *su* gran amigo están del otro lado de la cortina, transformados en espectáculo, en ilusión. Y si el narrador comenta con ironía que “[c]on esto quedó Anselmo el hombre más sabrosamente engañado que pudo haber en el mundo” (I, 34, 414), tal vez sea eso precisamente lo que quiere: ver su entorno como una ilusión, y gozar “sabrosamente” como testigo de las emociones que excita el espectáculo. No demuestra una voluntad de verdad sino una voluntad de *no* verdad. Escuchemos otra vez a nuestro narrador cuando comenta la obra representada:

Atentísimo había estado Anselmo a escuchar y a ver representar la tragedia de la muerte de su honra, la cual con tan estraños y eficaces afectos la representaron los personajes della, que pareció que se habían transformado en la misma verdad de lo que fingían (I, 34, 414).

Recordemos que aquello de “la tragedia de la muerte de su honra” es interpretación característica del narrador, que nada tiene que ver con la perspectiva de Anselmo (y no sólo porque Anselmo sea el único engañado en este momento). Me parece que le da igual a Anselmo el género de la obra que ve: lo que le gusta serán los “*estraños y eficaces afectos*” con los que hacen los *personajes su representación*.

Anselmo es un núcleo muy poderoso de esta novela porque es una zona oscura, un enigma mantenido como tal y, a propósito, irresoluble. A diferencia de algunos otros personajes cervantinos, no encarna ningún tipo, como “el celoso”, “el desesperado”, etcétera. Su conducta parece coincidir parcialmente con unos cuantos esquemas de motivación reconocible (entre los que quizá figuren los que he propuesto aquí). Sin embargo, en última instancia Anselmo no responde a patrones prototípicos sino que es una criatura eminentemente literaria que tiene marcas de la tradición, pero que se desmarca de ella por la radicalidad de su misterio y de su deseo. Recordando el caso de Tintin, concluyo que, para captar algo de la composición emocional que Cervantes ha plasmado en este ente de ficción, quizá lo que haga falta es un

estudio de las *glándulas* de Anselmo, y en particular la pineal, que según Descartes desempeñaba la singular función de vínculo entre la mente y el cuerpo, y que era al mismo tiempo la sede de las pasiones.³³

BIBLIOGRAFÍA

ALCALÁ GALÁN, MERCEDES, “Algunos aspectos intertextuales en *El curioso impertinente*”, *Criticón (Estudia Aurea III)* (1996), 9-14.

ANDRIST, DEBRA D., “Male versus Female Friendship in *Don Quijote*”, *Cervantes*, III, 2 (1983), 149-159.

ARMAS WILSON, DIANA DE, “«Passing the Love of Women»: The Intertextuality of *El curioso impertinente*”, *Cervantes*, VII, 2 (1987), 9-28.

AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA, “El cuento de los dos amigos (Cervantes y la tradición literaria)”, *Nuevos deslindes cervantinos*, Ariel, Barcelona, 1975, pp. 153-211.

AYALA, FRANCISCO, “Los dos amigos”, *Revista de Occidente*, 10 (1965), 287-306.

BAJTÍN, MISAÍL, *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989.

BANDERA, CESÁREO, *Mimesis conflictiva. Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*, Gredos, Madrid, 1975.

BORGES, JORGE LUIS, *Prosa completa*, 2 Vols., Bruguera, Madrid, 1980.

BRANCAFORTE, BENITO, “Cervantes’ *Tale of Foolish Curiosity* and Hawthorne’s *The Birthmark: The Testing of Women*”, en BRIAN DUTTON Y VICTORIANO RONCERO LÓPEZ (eds.), *Busquemos otros montes y otros ríos. Estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elias L. Rivers*, Castalia, Madrid, 1992, pp. 47-57.

CERVANTES, MIGUEL DE, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, 2ª ed., Crítica, Barcelona, 1998.

COMBET, LOUIS, *Cervantès ou les incertitudes du désir. Une approche psychostructurale de l’oeuvre de Cervantès*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1980.

³³ Descartes explica esta idea en *Las pasiones del alma* (v. gr., artículos XXXV-XXXVI). Vid. ROBERT C. SOLOMON (ed.), *What Is an Emotion? Classic and Contemporary Readings*, 2ª ed., Oxford University Press, Oxford, 2003, pp. 24-25.

COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Martín de Riquer, Alta Fulla, Barcelona, 1989.

——, *Suplemento al Tesoro de la Lengua Española Castellana*, ed. de Georgina Dopico y Jacques Lezra, Ediciones Polifemo, Madrid, 2001.

DONIGER, WENDY, *The Bedtrick: Tales of Sex and Masquerade*, University of Chicago Press, Chicago, 2000.

FLORES, R. M., “Una posible profábula a *El curioso impertinente* de Cervantes”, *Cervantes*, XVIII, 1 (1998), 134-143.

GERLI, E. MICHAEL, “Truth, Lies, and Representation: The Crux of *El curioso impertinente*”, en FRANCISCO LA RUBIA PRADO (ed.), *Cervantes for the 21st Century/Cervantes para el siglo XXI: Studies in Honor of Edward Dudley*, Juan de la Cuesta, Newark (Delaware), 2000, pp. 107-122.

GIRARD, RENÉ, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Bernard Grasset, Paris, 1972.

GONZÁLEZ, EDUARDO, “Curious Reflex, Curious Reflections: The Case for Impertinence”, en RUTH S. EL SAFFAR Y DIANA DE ARMAS WILSON (eds.), *Quixotic Desire: Psychoanalytic Perspectives in Cervantes*, Cornell University Press, Ithaca (New York), 1993.

GÜNTERT, GEORGES, “El lector defraudado: conocer y creer en *El curioso impertinente*”, *Romanistisches Jahrbuch*, 37 (1986), 264-281.

HERODOTUS, *The Histories*, trad. Aubrey de Sélincourt, Penguin, Baltimore, 1954.

HUARTE DE SAN JUAN, JUAN, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. de Esteban Torre, PPU, Barcelona, 1988.

HUTCHINSON, STEVEN, *Economía ética en Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá, 2001.

——, “El *ars erotica* de Fray Melchor de la Serna”, en FERMÍN SIERRA (ed.), *Literatura y transgresión (Homenaje a Manolo Ferrer Chivite)*, Rodopi, Amsterdam, 2004, pp. 146-162.

ILLADES AGUIAR, GUSTAVO, “El honor como espectáculo en la *Novela del Curioso impertinente*”, en GIUSEPPE GRILLI (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Nápoles, 1994), Istituto Universitario Orientale, Napoli, 1995, pp. 487-495.

—, “Dos pacientes virtuales del médico Francisco de Villalobos: Anselmo y Carrizales”, *Cervantes*, XIX, 2 (1999), 101-112.

JEHENSON, YVONNE, “*Masochisma* versus *Machismo* or: Camila’s Re-Writing of Gender Assignations in Cervantes’s *Tale of Foolish Curiosity*”, *Cervantes*, XVIII, 2 (1998), 26-52.

“La velocidad de Rocinante, clave para determinar «el lugar de la Mancha» donde vivía don Quijote”, SERVIMEDIA, elmundo.es., 15 de diciembre de 2004.

LABRADOR HERRAIZ, JOSÉ J., RALPH A. DIFRANCO Y LORI A. BERNARD (eds.), *Poesías de Fray Melchor de la Serna y otros poetas del siglo XVI. Códice 22.028 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Analecta Malacitana, Málaga, 2001.

MORÓN ARROYO, CIRIACO, “*El curioso impertinente* y el sentido del *Quijote*”, en FRANCISCO LA RUBIA PRADO (ed.), *Cervantes for the 21st Century/Cervantes para el siglo XXI: Studies in Honor of Edward Dudley...* pp. 163-183.

NEUSCHÄFER, HANS-JÖRG, “*El curioso impertinente* y la tradición de la novelística europea”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 2 (1990), 605-620.

NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro* (1886), trad. Francisco Javier Carretero Moreno, Ediciones Busma, Madrid, 1984.

OVIDIO, *Arte de amar. Remedios de amor*, ed. y trad. de Juan Luis Arcaz Pozo, Alianza Editorial, Madrid, 2000.

QUEVEDO, FRANCISCO DE, “Vida de la corte y Capitulaciones matrimoniales”, en *Prosa festiva completa*, ed. de Celsa Carmen García-Valdés, Cátedra, Madrid, 1993, pp. 229-260.

SIEBER, HARRY, “On Juan Huarte de San Juan and Anselmo’s *locura* in *El curioso impertinente*”, *Revista Hispánica Moderna*, 36 (1970-1971), 1-8.

SOLOMON, ROBERT C. (ed.), *What Is an Emotion? Classic and Contemporary Readings*, 2ª ed., Oxford University Press, Oxford, 2003.

“Un estudio descubre el secreto de la «eterna juventud» de Tintin”, EFE, elmundo.es., 9 de diciembre de 2004.

ZIMIC, STANISLAV, *Los cuentos y las novelas del «Quijote»*, Universidad de Navarra- Iberoamericana-Vervuert, Pamplona, 2003.

“IN UN PLACETE DE LA MANCHA
OF WHICH NOMBRE NO QUIERO REMEMBREARME”:
ANATOMÍA SOCIOPOLÍTICA
DE UNA CAUSA CÉLEBRE CERVANTINA

JAMES IFFLAND
Boston University

“In un placete de La Mancha of which nombre no quiero remembrearme, vivía, not so long ago, uno de esos gentlemen who always tienen una lanza in the rack, una buckler antigua, a skinny caballo y un greyhound para el chase”. Así comienza la “traducción” al llamado Spanglish del primer capítulo del *Quijote* realizada por el profesor Ilán Stavans de Amherst College. Como muchos lectores ya sabrán, esta traducción ha provocado una auténtica causa célebre desde su primera aparición en *La Vanguardia* de Barcelona el 3 de julio de 2002.¹

Tal vez parezca un tanto impertinente la noción de hacer una “anatomía sociopolítica” de este incidente justo cuando estamos tratando de hacerle honor al cuarto centenario. No obstante, creo que vale la pena en una efeméride semejante echar un vistazo serio a lo que he llamado en otra parte el “destino social” del *Quijote*.² Con esto me refiero a las numerosísimas maneras en las

¹ Una ojeada rápida de la red le dará al lector una idea de las proporciones de lo que Stavans mismo denomina una “international controversy”. ILÁN STAVANS, *Spanglish: The Making of a New American Language*, HarperCollins, New York, 2003, p. 252. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, *Spanglish* y página.

² Vid. JAMES IFFLAND, “Sobre el destino social de *Don Quijote*: literatura e interpelación ideológica”, en BRIDGET ALDARACA, EDWARD BAKER y JOHN BEVERLEY (eds.), *Texto y sociedad: problemas de historia literaria española*, Rodopi, Amsterdam, 1990, pp. 95-142; disponible también en inglés como “On the Social Destiny of *Don Quijote*: Literature and

que la obra ha sido apropiada y movilizada dentro de la dinámica sociopolítica y cultural no sólo del mundo hispánico sino del mundo entero.

En el caso que nos concierne, la problemática del destino social del *Quijote* se plasma en distintas direcciones. Primero, el episodio nos fuerza a reflexionar sobre la peculiar condición del *Quijote* como piedra angular de la cultura hispánica –una especie de “Biblia”, en fin. Como consecuencia de ese enorme estatus cultural, la lengua española se suele etiquetar como “la lengua de Cervantes”, igual que el inglés resulta ser “la lengua de Shakespeare”.

Segundo, revela mucho respecto a la peculiar dinámica del mundo académico estadounidense. Traducir al llamado Spanglish parte del *Quijote* se inserta en toda la problemática de cómo “hacer carrera” en ese país, hábilmente vinculando la actividad profesional con ciertos temas que están de moda (en este caso, la identidad, la etnicidad, los sujetos híbridos, lo bicultural, etcétera).

Claro está, introducir el estudio del Spanglish en el circuito institucional de la academia norteamericana le confiere al fenómeno un aire de legitimidad del que no gozaría de otra manera. Y aquí pasamos del intrascendente mundo de la torre de marfil universitaria (según algunos) al mundo de la política en el sentido más estricto.

La traducción que suscitó tanta controversia se encuentra ahora en un nuevo libro de Stavans titulado *Spanglish: The Making of a New American Language*. La mayor parte del libro está compuesta por un léxico de unas 3.500 palabras supuestamente pertenecientes al Spanglish.³ Va precedido por un ensayo teórico (“La jerga loca”) en el que Stavans explora el fenómeno del Spanglish no sólo en los Estados Unidos sino en todo el mundo hispanohablante. Si bien afirma Stavans que su interés es sobre todo “científico”, el lector no tarda en darse cuenta que su libro se trata de una celebración ideológica.

Ideological Interpellation”, *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 20, 1 y 2 (1987), 17-36 y 9-27 (respectivamente).

³ Digo “supuestamente” porque incluso un repaso breve del léxico produce muchas sorpresas. Por ejemplo, clasificadas como Spanglish en sólo la sección de la letra “A” aparecen palabras como “acequia”, “adobe”, “aficionado”, “agente” y “aguardiente”. Un análisis completo del léxico –tarea que cae fuera del ámbito de este ensayo– revelaría una multitud de defectos teóricos y metodológicos en todo el acercamiento de Stavans al tema de su investigación.

Y es aquí, justamente, donde topamos con el significado de la creciente población hispanohablante en los Estados Unidos para la sociedad norteamericana en general. Se trata del "problema" de la supuesta falta de asimilación por parte de la nueva inmigración hispana, especialmente la mexicana, con su excesivo apego a la lengua nativa, el español. De ahí su papel como "los malos de la película" en el insidioso libro reciente del profesor Samuel Huntington, *Who Are We? The Challenges to America's National Identity*.⁴

⁴ Recordemos que este profesor de Harvard University goza de un prestigio enorme entre los aparatos ideológicos del Estado norteamericano por haber "pronosticado" en su famoso libro anterior (SAMUEL HUNTINGTON, *The Clash of Civilizations*, Simon and Schuster, New York, 1996) que, tras la caída de la URSS, el próximo gran desafío para la democracia norteamericana iba a ser el mundo islámico. Seis o siete años después de la publicación de esta obra, encontramos a los Estados Unidos ocupando dos países musulmanes... Las perspectivas de Huntington sobre los hispanos son reforzadas por una amplia gama de prácticas discursivas típicas de los medios norteamericanos, como ha demostrado muy bien OTTO SANTA ANA en *Brown Tide Rising: Metaphors of Latinos in Contemporary American Public Discourse*, University of Texas Press, Austin, 2002, pp. 253-294; *vid.* especialmente el capítulo VII, "Disease or Intruder: Metaphors Constructing the Place of Latinos in the United States". La "marea marrón" a la que se alude en el título del libro es un ejemplo de las muchas metáforas acuáticas que encontramos en el discurso público referente a los inmigrantes hispanos. Véase también el ensayo perspicaz de WAYNE CORNELIUS—"Ambivalent Reception: Mass Public Responses to the «New» Latino Immigration to the United States", en MARCELO M. SUÁREZ-OROZCO y MARIELA M. PÁEZ (eds.), *Latinos: Remaking America*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 2002, pp. 165-189—, donde el autor señala que "there is an «ethno-cultural» objection to the most recent wave of Latin immigration that underlies persistent U.S. public concern about immigration levels, regardless of the state of the macroeconomy. Native-born residents of states and local communities affected by heavy immigration are increasingly concerned about the potential of immigrants from Latin America and the Caribbean to shift the ethnic, cultural, and linguistic balance within their communities" (pp. 165-166). Como destaca ANA CELIA ZENTELLA en "Latin@ Languages and Identities" (en *Latinos: Remaking America*, pp. 321-338), la "amenaza" del español ha sido muy exagerada: "Contrary to the inflammatory charges made by proponents of «English-only» laws, who claim that Latin@s do not know English and do not want to learn it, the English language is in no danger of being supplanted by Spanish or any other language. Instead, Spanish is being lost" (p. 332). Aquí la autora se basa en los muchos estudios que confirman la pérdida del español entre los jóvenes hispanos. Como afirma BARBARA ZURER PEARSON en "Bilingual Infants: Mapping the Research Agenda" (en *Latinos: Remaking America*, pp. 306-320): "It is an amazing fact that in the U.S., bilingual ability is rarely seen as an asset but more often as a handicapping condition. Mainstream schools spend millions of dollars and thousands of hours of nearly fruitless effort unsuccessfully teaching a second language to high schoolers; the same school systems suppress second-language abilities in preschool and elementary school children in

Ahora bien, uno que otro lector puede estar pensando que, al entrar en toda esta problemática, le estoy dando importancia excesiva a Stavans y a su libro. Para despejar estas dudas, permítaseme esbozar un rápido perfil de este miembro de la profesión. Habiendo emigrado a Nueva York desde la Ciudad de México a los veinticinco años, a mitad de los años ochenta, Stavans recibe su doctorado de la Universidad de Columbia y en muy poco tiempo termina ocupando la prestigiosa cátedra “Lewis-Sebring” en Amherst College, una institución de élite ubicada en un pintoresco pueblo campestre del Estado de Massachusetts. Pero mayor mérito le corresponde aún por haberse podido erigir, antes de cumplir los cuarenta, en el “zar de la cultura latina” en los Estados Unidos, en las palabras frecuentemente citadas del *New York Times*.⁵

Su presencia en los medios de comunicación en los Estados Unidos es ubicua –un auténtico “intelectual público” que funge como portavoz de la comunidad latina en el país. Incluso, tiene su propio programa cultural en la prestigiosa emisora del Public Broadcasting Service (o sea, el equivalente del Canal 11 o el 22 en México): “La Plaza: Conversations con Ilán Stavans”. Los piropos que recibe de destacados miembros de la intelectualidad norteamericana –“Skip” Gates, Richard Rodríguez– le confieren una aureola particularmente brillante.⁶

the name of hastening their acquisition of English” (p. 309). Otto Santa Ana señala: “It may be in the public school contexts that the social costs are dearest. The bilingual Latino child is not viewed simply as an American child, or an American child with an advantage of two languages and cultures. Rather, such a child is considered a linguistically impaired student at best—at worst, a racialized foreigner” (SANTA ANA, *Brown Tide Rising: Metaphors of Latinos in Contemporary American Public Discourse*, p. 290).

⁵ El artículo del *New York Times* escrito por LYNDA RICHARDSON, titulado “How to Be Both an Outsider and an Insider: «The Czar of Latino Literature and Culture» Finds Himself Under Attack”, se publicó el 13 de noviembre de 1999; en adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, “How to Be” y página. Resulta que el término “zar” aparece, en realidad, en un comentario negativo hecho por el profesor Juan Flores de Hunter College (Nueva York) (ver abajo). Esto no evita que se emplee repetidamente en un sentido positivo, incluso en la publicidad para los libros de Stavans. “The New York Times described Ilan Stavans as «the czar of Latino literature in the United States»”, reza la propaganda para *Ilán Stavans: Eight Conversations*, publicado por la University of Wisconsin Press en 2004.

⁶ Véanse los comentarios que aparecen estratégicamente colocados en la sobrecubierta de *Spanglish*: “Cantankerous and clever, sprightly and serious, Stavans is a voracious thinker [...] unafraid to court controversy, unsettle opinions, make enemies [...]. He is an

Claro está, tiene sus muchos detractores, especialmente entre los intelectuales latinos que han tenido más experiencia directa con los marginados barrios de las grandes ciudades norteamericanas, amén de los olvidados pueblos rurales.⁷ Después de todo, Stavans mismo destaca en su sonado libro anterior, *The Hispanic Condition: The Power of a People*, que vivía de espaldas a la sociedad mexicana durante los veinticinco años que pasó ahí por pertenecer a una comunidad judía sumida, según Stavans, en un voluntario auto-aislamiento.⁸ Si bien Stavans contesta a sus críticos afirmando que su clase social, su tez blanca y pelo rubio y su origen judío no lo descalifican como potencial portavoz latino, resulta comprensible la agria reacción que ha suscitado entre los intelectuales latinos que han sufrido en carne propia el racismo norteamericano.⁹

old-fashioned intellectual, a brilliant interpreter of his triple heritage –Jewish, Hispanic, and American” (Gates); “Ilan Stavans is the rarest of North American writers –he sees the Americas whole. Not since Octavio Paz has Mexico given us an intellectual so able to violate borders, with learning and grace” (Rodríguez).

⁷ Varios ejemplos se encuentran en el ya citado artículo del *New York Times*: “«He’s becoming the czar of Latino literature and culture», said Juan Flores, a professor of black and Puerto Rican studies at Hunter College. «This guy comes in, and he’s the one who is the spokesman, the canon-former who is making the ultimate decisions about what is worthy of readership on the part of the American audience. It’s astounding the quick move to that kind of prominence»” (“How to Be”, A 17). Tey Diana Rebolledo de la University of New Mexico comenta: “«He’s not Chicano. He’s a Mexican. He hasn’t been in the movement since it started, so he’s a little bit of an outsider»” (“How to Be”, A 17). Francisco Lomeli de la University of California, Santa Barbara, resume la reacción en cuestión de la siguiente manera: “«People have worked so hard against the grain, and to have somebody come in almost like a character out of theater, deus ex machina, there’s a little bit of resentment»” (“How to Be”, A 17).

⁸ ILÁN STAVANS, *The Hispanic Condition: The Power of a People*, 2ª ed., Rayo, New York, 2001; en adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, *Hispanic Condition* y página. Stavans describe la comunidad judía de la Ciudad de México como “a secure, self-imposed Jewish ghetto, an autistic island where Gentiles hardly existed and Hebraic symbols prevailed. [...] What made me Mexican? It’s hard to know: language and the air I breathed, perhaps. Early on I was sent to Yiddish day school, the Colegio Israelita de México [...] where the heroes were Shalom Aleichem and Theodor Herzl; people like Lázaro Cárdenas and Alfonso Reyes were our neighbors’ models, not ours. Together with my family and friends, I inhabited a self-sufficient island, with imaginary borders built in agreement between us and the outside world, an oasis, completely uninvolved with things Mexican” (*Hispanic Condition*, 238-239).

⁹ “«Some people attack me because I wasn’t born in the barrio [...]. I’ve been attacked for not being dark skinned and for being young. If you paid attention to all this, you would

Ahora bien, hay que destacar el hecho que en su campaña en pro del Spanglish, Stavans se erige justamente como “defensor del pueblo”.¹⁰ Aunque admite que los hispanos *tienen* que aprender el inglés para mejorar su vida en los Estados Unidos y que sería preferible que mantuvieran un español más o menos intacto, termina afirmando que no hay que despreciar esta “nueva lengua americana” que está naciendo y que funge, incluso, como una orgullosa “seña de identidad” entre los jóvenes latinos de todas las clases sociales.¹¹

De hecho, Stavans alaba constantemente la creatividad verbal desplegada por los hablantes del Spanglish, comparando éste con el “jazz” afroamericano.¹² Lo vincula, en efecto, con los aspectos de la cultura latina

be naked, walking in the street, without a name and a telephone number» (“How to Be”, A 17). Stavans señala que su status como “Latino” le fue impuesto, esencialmente, después de su llegada a los Estados Unidos: “Suddenly, I ceased to be Mexican and became, much to my surprise, a Latino—and what’s worse, a white Latino, something most people have difficulty understanding” (*Hispanic Condition*, 240). Sin embargo, Stavans no rehúsa situarse como portavoz de los latinos de origen mestizo: “As native Americans, we were in these areas before the Pilgrims of the *Mayflower* and understandably keep a telluric attachment to the land. Our return by sequential waves of immigration as «wet-backs» and middle-income entrepreneurs to the lost Canaan, the Promised Land of Milk and Honey, ought to be seen as the closing of a historical cycle” (*Hispanic Condition*, 5).

¹⁰ “I realize, obviously, that for many impoverished Latinos the possibility of speaking el inglés, el español and Spanglish isn’t really an option. But should that curtail our constructive analysis? And for how long will the so-called educated insist that los pobres don’t speak a tongue, they simply destroy it? Class is an integral component of our way of life. When it isn’t Spanglish we’re complaining about as we address those that we portray as less worthy than us, it is something else [...]” (*Spanglish*, 50-51).

¹¹ “It was thanks to them [los estudiantes latinos de Stavans en Amherst College] that I understood that Spanglish cuts across economic terrain. It isn’t spoken only por los pobres, the disposed [*sic*]. The middle class has embraced it as a chic form of speech, una manera moderna y divertida de hablar. This is in sharp contrast with other slang more often than not defined by turf: the language of drugs, for instance. Spanglish, instead, is democratic: de todos y para todos” (*Spanglish*, 20). Spanglish is “not defined by class, as people in all social strata, from migrant workers to upper-class statements [*sic*] like congressmen, TV anchors, comedians, use it regularly. South of the Rio Grande, Spanglish also knows no boundaries at it permeates all levels of the economic ladder” (*Spanglish*, 43).

¹² “Yes, it’s a hodgepodge [...]. But its creativity astonished me. In many ways, I see in it the beauties and achievements of jazz, a musical style that sprung up among African-Americans as a result of improvisation and lack of education. Eventually, though, it became a major force in America, a state of mind breaching out of the ghetto into the middle class and beyond. Will Spanglish follow a similar route?” (*Spanglish*, 3). Más adelante, en la misma vena, Stavans afirma que los “Latinos in los Unaited Esteits are the ones in

en los Estados Unidos que están de moda: la "salsa", los cantantes y actores y actrices (Ricky Martin, Jennifer López), la comida mexicana e incluso las telenovelas.¹³ Los pujantes medios de comunicación masiva en lengua española aparecen como los héroes en el planteamiento de Stavans, en parte por su difusión del Spanglish.¹⁴

Ese prestigio de ciertos elementos de la cultura hispana ayudará a construir esa sociedad del futuro que Stavans denomina la "Utopía de Caliban" en *The Hispanic Condition*. Ahí cuenta un "sueño" (*Hispanic Condition*, XIV-XV) que tuvo que nos proyecta al año 2061, momento para el cual ya se ha instalado una más o menos apacible versión del mundo representado en *Blade Runner* (es suya la comparación; *Hispanic Condition*, XVII), en que ya han desaparecido las fronteras entre Estados Unidos y México, dando lugar a un mundo donde la lingua franca es el Spanglish y en el que los hijos de Aztlán han establecido su hegemonía sobre la marginada población "anglo". No hay duda de que el "sueño" se presenta con matices humorísticos, pero también plasma claramente un proyecto político emancipador.¹⁵

the linguistic avant-garde. They are in charge of revolutionizing language through sheer improvisation" (*Spanglish*, 58-59).

¹³ En *Hispanic Condition* (4), Stavans describe la creciente popularidad de lo latino en los siguientes términos: "And what is more exciting is that the Anglos are beginning to look like us –enamored as they are of our bright colors and tropical rhythms, our self-immolating Frida Kahlo, our mythological «Che» Guevara. [...] No more reticence, no more isolation: Spanish accents, our *manera peculiar de ser*, have emerged as exotic, fashionable, and even enviable and influential in mainstream American culture".

¹⁴ "It is in the media [...] where Spanglish travels faster and the creation of a «common ground» becomes tangible. Univisión and Telemundo are the fastest-growing television networks in the United States. *El Show de Cristina*, *Sábado Gigante*, and *Noticiero Univisión*, to name only three of the most popular programs –and to obviate [*sic*] the ubiquitous soap operas to be found on prime time every weekday– are watched by millions. [...] Add to this the impact of radio. It is well-known fact that there are more Spanish-language radio stations in the state of California alone than in all of Central America together. El impacto, pues, es asombroso [...]. The lingo de la calle y la montaña, then, penetrates people's minds, and their vocabulary, at an astonishing speed. La revolución lingüística es imparable –the verbal transformation is unstoppable" (*Spanglish*, 14-15).

¹⁵ Las implicaciones más directamente políticas de la Utopía de Caliban, incluyendo la referencia a Aztlán, se destacan de modo más cabal en la carta dirigida al hijo de Stavans, que sirve de epílogo a *The Hispanic Condition* ("Letter to My Child"): "When you become an adult, Latinos will have ceased to be marginal. Instead, we'll have become protagonists. The Rio Grande will not divide: Latin and North America will become a single unity" (*Hispanic Condition*, 244). "It is Moctezuma's revenge: they shall infiltrate the enemy, we

Ahora bien, yo mismo declaro aquí que me parecen terribles todas las medidas anti-inmigratorias y anti-hispanas que se han materializado en los referendos de “English only” o en las campañas exitosas del millonario Ron Unz en contra de la educación bilingüe (incluso en mi propio estado progresista de Massachusetts...). Y en efecto, me encantaría que se estableciera una auténtica hegemonía social y política de los hispanos en mi país. Pero, francamente, dudo que el camino esbozado por Stavans sea propiciado por el florecimiento del Spanglish. Más bien, todo lo contrario.

Ante la compleja situación sociopolítica que afronta, la población hispana en los Estados Unidos requiere, desesperadamente, una fuerte espina dorsal cultural, y mucho del “calcio” necesario para fortalecerla provendrá del orgullo por su cultura y por la lengua que la ha plasmado durante siglos.

Afirmar esto puede parecer un tanto paradójico para muchos lectores. Todos los que trabajamos en las eras del hispanismo en los Estados Unidos conocemos de sobra la relativa falta de prestigio del español en la jerarquía de las lenguas extranjeras. De manera curiosa, a la vez que el español goza de un enorme auge en las aulas escolares y universitarias, sigue en su papel de patito feo en el imaginario colectivo norteamericano.¹⁶

shall populate its urban center, marry its daughters, and reestablish the kingdom of Aztlán. They are here to reclaim what we were deprived of, to take revenge. This isn't a political battle, a combat often stimulating to the liberal imagination, but a cosmic battle to set things right” (*Hispanic Condition*, 246). Huelga señalar que lo que Stavans describe *es*, de hecho, una batalla política, a pesar de cualquier dimensión cósmica que le quiera conferir.

¹⁶ Una buena síntesis del fenómeno en cuestión se encuentra en el artículo de Liesl Schillinger, titulado “Spanish Disquisition”, en el *Washington Monthly*: “I often have encountered other linguists, non-linguists, professors, and people in other professions who confess that they [...] dislike the sound of Spanish. «It's ugly», a typical Spanish-averse friend—an elegant woman with an advanced degree and knowledge of two other foreign languages—once declared to me without embarrassment. She passed on a bit of gossip she had heard and found amusing. Apparently, Ivana Trump's son, Donald Jr., once told his mother he wanted to learn Spanish. «Why?» she had retorted. «So you can speak with the servants?» [...] The Spanish language suffers from an unaddressed image problem in this country, connected to Southwestern and urban impressions of Hispanicity that sink the language and culture in the grim border zones of Texas and California and in the ghettos and elevators of metropolises”. LIESL SCHILLINGER, “Spanish Disquisition, or, How a Bookish Gringa Learned to Stop Worrying and Love el Idioma”, *Washington Monthly*, October, 2002 (versión electrónica).

Incluso si miramos su ubicación en el panorama cultural europeo, encontramos a los españoles todavía presos por su multiseccular complejo de inferioridad lingüística frente al inglés, al francés y al alemán, respaldado por su precaria posición en el canon literario universal.

Y aquí volvemos al *Quijote*... Como todos sabemos, ésta es la única obra española que ha podido entrar sin problemas en el llamado canon universal. En cierto sentido, *todo* el gran edificio de la literatura escrita en lengua española, o bien en la Península o bien en las Américas, descansa sobre las pobres espaldas de don Quijote y de Sancho Panza.¹⁷ Y si como cervantista me siento orgulloso en mi papel de exégeta de la "Biblia" hispánica, a veces siento que todo el Establishment cultural español ha cometido un enorme error al haber invertido casi todo su capital simbólico en esta sola obra.

No es cuestión de ir disminuyendo la importancia del *Quijote* en el panteón literario universal, sino de trabajar más para divulgar las otras maravillas de la literatura española y de la latinoamericana. En otras palabras, *después de* este cuarto centenario debemos enrollarnos las mangas y empezar a difundir las noticias sobre el *Libro de Buen Amor*, *La Celestina*, *Fortunata y Jacinta* y *La Regenta*, por un lado, y por otro, sobre Sor Juana Inés de la Cruz, Rulfo, Lezama Lima y Vallejo.

Es más: al insistir tanto en la condición de monumento del *Quijote*, no podemos sino invitar a que se le coloque un *graffiti*. Volviendo ahora nuestros ojos hacia la traducción de Ilán Stavans, recordemos las circunstancias en las que surgió.

Stavans está de gira en España, disfrutando de la notoriedad causada por la noticia que está dictando un curso universitario sobre el Spanglish.

¹⁷ La noción de que la literatura española "sólo" tiene el *Quijote* es muy común fuera del mundo hispanohablante. Un ejemplo sucinto pero bastante representativo se halla en el previamente citado artículo de Liesl Schillinger: "Indeed, historically, Americans and Europeans alike have often skipped Spain when they considered countries responsible for the creation of Western culture. A casual scan of high culture tells the story [...]. Great literature? With the single exception (and what an exception!) of Cervantes, the canon does not speak Spanish; Stendhal, Balzac, Goethe, Mann, Tolstoy, Dante, Dickens, Chaucer, and others drown it out". El mismo Stavans, habría que notar, echa leña al fuego con sus propios comentarios al respecto: "Spaniards are known to be obsessed with language, but, after *Don Quixote*, they have not been particularly talented in producing a first-rate literature" (*Spanglish*, 20).

Durante su estadía en Barcelona, participa en un debate radiofónico en el que participa también un miembro de la Real Academia Española de la Lengua (al que Stavans nunca identifica), quien adopta una postura descalificadora respecto al Spanglish. En un momento dado afirma este académico que el Spanglish nunca será considerado una lengua legítima hasta que sea capaz de producir una obra de la envergadura del *Quijote*. Ni corto ni perezoso, Stavans afirma que, ¿quién sabe?, tal vez en algún momento del futuro saldrá una obra maestra en Spanglish a la altura del *Quijote*. Acto seguido, el entrevistador le pregunta a Stavans cómo sonaría el *Quijote* en Spanglish, y Stavans responde con una versión improvisada de las primeras líneas. Posteriormente, un editor de *La Vanguardia* de Barcelona le pide una traducción del primer capítulo completo –encargo que Stavans acepta. Su posterior divulgación provoca ese escándalo que es el objeto de estas reflexiones.¹⁸

De hecho, la traducción de textos centrales de una cultura siempre está rodeada de una tensión, incluso de ciertos peligros a veces muy reales, como se ve claramente en el caso paradigmático del fenómeno de la traducción de la Biblia a las lenguas vulgares.¹⁹ Traducir el *Quijote* está rodeado de peligros semejantes, y mucho más en el caso de una “traducción” a un controvertido derivado de su lengua original.

Los ataques contra la traducción han permitido que Stavans se erija como víctima de la consabida intolerancia de los españoles. La Real Academia Española termina representando el papel del malo de la película –adali de todos

¹⁸ Los detalles básicos de lo relatado aquí se hallan en *Spanglish* (251-252).

¹⁹ “Translation has to do with authority and legitimacy and ultimately, with power, which is precisely why it has been and continues to be the subject of so many acrimonious debates. [...] No wonder nations have always felt they needed some person or persons they could trust enough to entrust him or her with the task of translating: the Horatian «fidus interpres» or «trustworthy interpreter.» [...] Obviously, trust is more important when the most central text of a culture is concerned, a text invoked to legitimize the power of those who wield it in that culture. It may just be possible that the West has paid so much attention to translation because its central text, the Bible, was written in a language it could not readily understand, so that it was forced to rely on translators to legitimize power.” ANDRÉ LEFEVERE (ed.), *Translation, History, Culture: A Sourcebook*, Routledge, London, 1992, pp. 2-3; en adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, *Translation* y página. “If a text is considered to embody the core values of a culture, if it functions as that culture’s central text, translations of it will be scrutinized with the greatest care, since «unacceptable» translation may well be seen to subvert the very basis of the culture itself” (*Translation*, 70).

los "puristas" de la lengua de la Madre Patria. Stavans, en cambio, se presenta como defensor del español de las Américas, primero, y luego, de los grupos desfavorecidos entre los cuales el Spanglish cobró su ímpetu inicial.²⁰

En efecto, muchos podrían afirmar que no hay nada malo en intentar acercar la obra maestra cervantina a los adolescentes hispanos de los ghettos en los Estados Unidos, suscitando en ellos un interés por la literatura clásica en lengua española con el consiguiente aumento de su auto-estima. La pregunta que surge de inmediato es si la traducción que Stavans nos ofrece cumple con los objetivos que acabo de señalar. Creo que la respuesta ha de ser un rotundo "no".

Para empezar, podemos preguntarnos si el término "traducción" es realmente aplicable al producto de Stavans. En principio, de lo que debería tratarse es de una traducción "interlingüística", según la clasificación tripartita de Jakobson, o sea, de una lengua establecida a otra.²¹ Aquí quedamos con todo el problema de si el llamado Spanglish es una lengua o no. Stavans despliega la mayor cantidad de ambigüedades posible al respecto, si bien afirma preferentemente que es una especie de dialecto en ciernes que está en camino de establecerse como una lengua. (Su paradigma constante es el Yiddish, que Stavans manejaba de niño.)²²

²⁰ "How many Chicanos in the San Fernando Valley know of the mere existence of the Real Academia Española de la Lengua, an institution created in the 18th century to legislate—some would say promote—the well-being of the Spanish language? A miniscule number, no doubt. And how many Nuyoricans see their linguistic roots in Castile? An even smaller amount..." (*Spanglish*, 20). Para un ejemplo de su postura "populista", *vid. supra* nota 10. Vale la pena notar que Stavans afirma que los latinoamericanos se preocupan mucho menos por el asunto de la pureza lingüística a causa de su experiencia anterior con la colonización: "In the Americas, Spanish is somewhat foreign, a sign of the imperial expansion of the Catholic Kingdom of monarchs Isabella and Ferdinand. El español como lengua extranjera. To show that this is the case, it is enough to look at the reaction to Spanglish on the two sides of the ocean: whereas Spaniards are often puritanical about their tongue, los americanos are altogether less hysterical about the issue as a whole. This, in my view, is because the population in Latin America is well acclimated to the act—y el arte—of colonization. They know by experience what it means to be subjugated by an alien tongue" (*Spanglish*, 26).

²¹ Para la distinción entre la traducción "intralingual", "interlingual" e "intersemiotic", *vid. ROMAN JAKOBSON*, "On Linguistic Aspects of Translation", en RAINER SCHULTE y JOHN BIGUENET (eds.), *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, University of Chicago Press, Chicago, 1992, p. 145.

²² En una entrevista publicada en *El País* en enero del 2000, Stavans afirma: "No, el spanglish no es todavía un idioma. Está en proceso de convertirse en dialecto. Es una jerga

Aun si estuviéramos dispuestos a aceptar la noción de que esta traducción ocurre entre una lengua y una especie de dialecto, después está el hecho que el Spanglish tiene sus muchísimas variantes. Stavans no tiene problema en reconocer que existen el Cubonics (de los cubanos de Miami), el Dominicanish (de los dominicanos de Nueva York), etcétera.²³ Pero también insiste que hay un proceso de estandarización que está ocurriendo, en gran parte debido a los medios de comunicación hispanohablantes en los Estados Unidos, cuyos presentadores van estabilizando los usos lingüísticos al nivel nacional. Pero en la medida en que tiene que reconocer que la comunidad spanglishablante no es para nada unitaria, tenemos que preguntarnos: ¿cuál es el lector al que esta traducción interpela?

Por cierto, una traducción normalmente se produce para una comunidad de lectores que no domina la lengua original.²⁴ ¿Se puede afirmar que la población hispana en los Estados Unidos, incluso los de la segunda

que nace del choque o del encuentro entre el español y el inglés, y que no se restringe al territorio geográfico de EE UU” (JUAN A. CARBAJO, “«El mundo hispánico hablará spanglish»”, *El País*, 2 de enero de 2000, p. 34). En un pasaje en *Spanglish*, Stavans ofrece la siguiente formulación del término: “**Spanglish**, n. The verbal encounter between Anglo and Hispano civilizations” (*Spanglish*, 5). Cuando elige expresarse con mayor especificidad, dice: “Yes, Spanglish shows the characteristics of an internal tongue, at least in the United States: it is often used by Latinos to define their own turf. But it has many other uses too: it is a transitional stage of communication in the process of English-language acquisition, it is a fashion, too. But in Latin American and the Caribbean the category of lengua intra-étnica, internal tongue, falls apart altogether, and another set of categories is brought to the fore: margin vs. center, imperial culture vs. colonies” (*Spanglish*, 45). Para la comparación con el Yiddish, *vid. Spanglish* (44-47); por ejemplo: “Upon my arrival in New York City in the mid eighties, I sensed that strange affinity between Spanglish and Yiddish. The explanation might have to do with my upbringing: Yiddish, another mishmash of languages, was part of my early education in the small Jewish enclave in Mexico in which I came of age. [...] Is Spanglish the Yiddish of today? Un poco sí, un poco no... At first sight, the equation appears ridiculous. But is it?” (*Spanglish*, 44). “[...] Spanglish, to be fully understood, ought to be compared to Ebonics and Yiddish. Not that they are the same, but they have elements in common” (*Spanglish*, 47). Ver también los comentarios de Stavans en *Hispanic Condition* (162).

²³ *Vid. Spanglish* (12-13), donde dice, entre otras cosas, que “there is really not one Spanglish, but many”.

²⁴ “If a translation is, indeed, a text that represents another, the translation will to all intents and purposes function as that text in the receptor culture, certainly for those members of that culture who do not know the language in which the text was originally written. [...] Let us not forget that translations are made by people who do not need them for people who cannot read the originals” (*Translation*, 1).

generación, no es capaz de descifrar el español de Cervantes? Es más, se suele aceptar la premisa que el traductor debe ser hablante nativo –o por lo menos un auténtico maestro– de la lengua a la que traduce.²⁵ ¿Se puede decir que Stavans, incluso después de sus cuatro años viviendo en Nueva York, es “hablante nativo” –o “maestro”– del Spanglish?

Stavans admite que ha tenido que improvisar mucho en su labor de traductor, acuñando nuevos términos –neologismos, por así decir– en Spanglish. Para él, se trata de una saludable proyección de esa creatividad característica del Spanglish.

Supongo que más de algún lector estará pensando que Iffland no ha detectado que Stavans ha llevado a cabo, en efecto, una ingeniosa tomadura de pelo, mofándose de los dinosaurios de la Real Academia Española (gachupines todos ellos...). Reconozco plenamente que una traducción al Spanglish del primer capítulo del *Quijote* realizada por un Guillermo Cabrera Infante, por ejemplo, podría ser una delicia lúdica de primer orden.²⁶ Pero con el tratado teórico que lo acompaña, amén de todos los ensayos, entrevistas, etc., que Stavans ha realizado en pro del Spanglish, la única conclusión a la que uno puede llegar es que sí, esto “va en serio”.²⁷

²⁵ La formulación de John Dryden reza así en su clásico ensayo sobre la traducción: “No man is capable of translating poetry [en el sentido lato], who, besides a genius to that art, is not a master both of his author’s language, and of his own [...]”. “The qualification of a translator worth reading must be a mastery of the language he translates out of and that he translates into [...]”. JOHN DRYDEN, “On Translation”, en RAINER SCHULTE y JOHN BIGUENET (eds.), *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, University of Chicago Press, Chicago, 1992, pp. 20 y 30.

²⁶ En esa veta tal vez queramos tomar en cuenta la reciente traducción en clave policiaca realizada por agentes que patrullan las duras calles de Ciudad Nezahualcóyotl, enorme suburbio de la Ciudad de México, como parte de su elaborada celebración del cuarto centenario: “Los policías Emilio Hernández Castro y Gerardo García Márquez haciendo uso de [...] claves utilizadas para evitar que civiles que interceptan las señales de intercomunicación sepan qué asunto se transmite y para agilizar la misma comunicación con el puesto de mando– buscaron hacer más entendible al *Quijote* para aquellos policías que no les interesaba el mundo de la lectura: «En el 22 de la Mancha de cuyo 62 no quiero acordarme, no hace muchos micros vivía un hidalgo de los de lanzas en astilleros, un armero para guardar 81s»”. RENÉ RAMÓN, “Felipe Garrido llevará a la ALM versión policial de *El Quijote*”, *La Jornada*, 27 de agosto de 2005, p. 4 a. Huelga señalar el espíritu juguetón del ejercicio, a pesar del objetivo “oficial” destacado por los dos traductores.

²⁷ Para ejemplos de la vigorosa campaña realizada por STAVANS para diseminar sus ideas sobre el Spanglish, *vid.* los ensayos “The Gravitas of Spanglish”, *The Chronicle of*

Ha llegado el momento de echar un vistazo a nuestro texto.²⁸ Para comenzar, se notará la enorme presencia del inglés convencional a través de todo el texto. Volvamos, como botón de muestra, a la famosa primera oración “*In un placete de La Mancha of which nombre no quiero remembrearme, vivía, not so long ago, uno de esos gentlemen who always tienen una lanza in the rack, una buckler antigua, a skinny caballo, y un greyhound para el chase*” (*Spanglish*, 253). En efecto, aquí se trata más bien del común y silvestre “cambio de código lingüístico” (o “code-switching”) que, en efecto, es típico de los hispanos bilingües residentes en los Estados Unidos. Pero incluso si estamos dispuestos a aceptar esto como parte de la “nueva lengua” en cuestión, podríamos preguntarnos si se daría de esta forma entre los hablantes “nativos”. Los muchos estudios sociolingüísticos sobre el fenómeno del “code-switching” muestran que la gente no suele cambiar varias veces en una misma frase como se ve aquí.²⁹

Pero incluso si aceptamos la noción de que la gente puede ir salpicando su español con muchas palabras aisladas en inglés, podemos preguntarnos si serían palabras tan corrientes como “always” (que aparece en la oración citada arriba), “with”, “thanks”, “good”, “happy”, etcétera.³⁰

Higher Education (The Chronicle Review), October 13, 2000 (versión electrónica) y “Latin Lingo”, *Boston Globe*, September 14, 2003 (versión electrónica). Para ejemplos de sus entrevistas, vid. SILVANA PATERNOSTRO, “The Meaning of Spanglish: What Happens When Two Languages Become One?”, *Newsweek Web Exclusive*, September 18, 2003 (versión electrónica) y “Spanglish” (con Ray Suárez en la “News Hour” de la Public Broadcasting System), amén de la previamente citada entrevista con JUAN A. CARBAJO.

²⁸ El lector puede encontrar una versión electrónica del texto completo en *Cuadernos Cervantes de la Lengua Española: La Revista del Español en el Mundo*.

²⁹ Por ejemplo, vid. CAROL MYERS-SCOTTON, *Duelling Languages: Grammatical Structure in Codeswitching*, Clarendon Press, Oxford, 1993; LESLEY MILROY y PIETER MUYSKEN (eds.), *One Speaker, Two Languages: Cross-Disciplinary Perspectives on Code-Switching*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995 y PIETER MUYSKEN, *Bilingual Speech: A Typology of Code-Mixing*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000. Quisiera agradecerle a Carol Neidle, gran amiga y excelente colega, por haberme remitido a estas obras.

³⁰ “A cazuela with más beef than mutón” (*Spanglish*, 253); “al nuevo orden de cosas y a la new profesión that was to follow” (*Spanglish*, 257) [nótese el uso de la palabra española “nuevo” en la misma frase]; “Pero daba thanks al autor por concluir el libro” (*Spanglish*, 254); “Él remarcaba que el Cid Ruy Díaz era un caballero very good” (*Spanglish*, 255); “Pero remembreando que el valiant Amadís no era happy que lo llamaran así” (*Spanglish*, 257).

Ahora bien, si buscamos “auténticos” términos del Spanglish –los que en principio deberían estar en su léxico–, apenas encontramos algunos. Ahí están “felo” (“tipo”, proveniente de “fellow”), “bró” (“amiguete”, proveniente de “brother”), “sondáu” y “sonóp” (“puesta del sol” y “salida del sol”, provenientes de “sundown” y “sunup”, respectivamente) y poquísimos más.³¹ Sí abundan, en cambio, los que yo llamaría “neologismos” del Spanglish –esto es, palabras que Stavans va acuñando sobre la marcha. Entre ellos encontramos “saddlear”, “huntear”, “pleasura”, “sallyingear”, “desapointeado”, “readiar” y muchísimos más.³²

Esta modalidad del Spanglish sí puede sonarles familiar a muchos colegas que han tenido que enseñar clases de español en los Estados Unidos. Esta tendencia de acuñar nuevas palabras a base del inglés es algo que tenemos que confrontar todos los días. Es decir, al no recordar la palabra en español, el estudiante flojón suele soltar, con malicia juguetona, su nuevo término spanglizado, provocando la risa cómplice de sus compañeros. Con frecuencia se trata del estudiante que realmente no quiere tomar ninguna lengua extranjera. Y como quiere salir de la forma más cómoda posible, escoge una lengua extranjera “fácil” –por antonomasia, el español.

Por supuesto que no es ni más ni menos fácil que muchas de las otras lenguas extranjeras, especialmente las románicas. Esta noción del español como “lengua fácil” merece todo un análisis aparte. En el caso de los Estados Unidos, esta actitud condescendiente hacia el español se cruza con el prejuicio contra una gran minoría marginada que lo habla.

³¹ “El *felo* habló d’esto muchas veces with el cura” (*Spanglish*, 254); “it had to be Don Galaor, *bró* de Amadís of Gaul” (*Spanglish*, 254) [nótese que Galaor era hermano biológico de Amadís, no simplemente un “amiguete”]; “En short, nuestro gentleman quedó tan inmerso en su readin that él pasó largas noches –del *sondáu* y *sonóp*” (*Spanglish*, 255).

³² “La gente sabía that él era un early riser y que gustaba mucho *huntear*” (*Spanglish*, 253); “Un ladino del field y la marketa que le *saddleaba* el caballo” (*Spanglish*, 253) [“ladino” es aparentemente la versión de Stavans del término “lad”, proveniente de la traducción inglesa –no identificada– que está usando como su base]; “tenía el hábito de leer libros de chivaldría with tanta *pleasura*” (*Spanglish*, 253); “especialmente when él saw him *sallyingear* hacia fuera of su castillo” (*Spanglish*, 255); “quedó *desapointeado*” (*Spanglish*, 256); “especialmente cuando *readeaba* esos cuentos de amor” (*Spanglish*, 254) [nótese que Stavans también utiliza “readiar” –“había readiado”; *Spanglish*, 255]. Otros incluyen “employar” (*Spanglish*, 253); “wieldear” (*Spanglish*, 253); “foregetear” (*Spanglish*, 253); “awakear” (*Spanglish*, 254); “understandear” (*Spanglish*, 254); “refrainear” (*Spanglish*, 256).

Así, pues, gran parte del “Spanglish” que Stavans despliega en su traducción no es más que el español chapucero manejado por cierto sector de la población estudiantil estadounidense y no por los muchachos de los ghettos latinos. En efecto, uno se pregunta cómo reaccionarían éstos ante palabras como “sallynguear” —del verbo “sally”, actualmente un arcaísmo en inglés— o “withstandear” —de “withstand”, aguantar. ¿Cuántos se sentirían cómodos con la palabra inglesa “henceforth”?³³ ¿Y cuántos no se sentirían simplemente insultados al detectar que el Spanglish presente en estas páginas parece una mala parodia de lo que ellos hablan y una falta de respeto hacia la lengua de sus padres y abuelos?

En su intento de acercarse al “pueblo”, Stavans salpica su traducción con esporádicos “toques orales”. Aquí llegamos a cierta paradoja: Stavans reconoce que el Spanglish tiene más que nada una existencia oral. Tenemos aquí, entonces, una traducción de una obra literaria escrita a un medio de expresión que se da normalmente de manera oral, pero que en este caso aparece en forma escrita. Si nos fijamos bien, lo que tenemos realmente es una especie de pseudo-oralidad, casi condescendiente, donde, por ejemplo, los gerundios en inglés terminan sin la “g” final: “livin”, “takin”, “readin”.³⁴

Por otro lado, se introduce la pseudo-oralidad en las partes en español también, más que nada en la forma contraída de “para” —esto es, “pa”. “But all this no tiene importancia *pa’* nuestro cuento” (*Spanglish*, 253). El mismo don Quijote, hidalgo culto y dueño de una razonable biblioteca, termina diciendo: “«would it not be well tener a alguien a whom yo puedo enviárselo como un presente, in order *pa’* qu’l giant, if él is livin todavía, may come in *pa’* arrodillarse frente a mi sweet lady...»” (*Spanglish*, 257). Si bien tendría cierto sentido introducir estos toques populares en el caso de Sancho, resulta obtuso hacerlo en el caso de don Quijote.

Luego, están los momentos en que Stavans despliega palabras en español que simplemente ha modificado —o bien, estropeado— de acuerdo con

³³ “Trú, cuando fue a ver si era strong as to *withstandear* un good slashin blow” (*Spanglish*, 256); “se había echo [*sic*] a la mente that él as *henceforth*” (*Spanglish*, 257). Para “sallynguear”, ver la nota anterior.

³⁴ “*Livin* with él eran una housekeeper en sus forties” (*Spanglish*, 253); “confería honor a su country by *takin* su nombre” (*Spanglish*, 257); “quedó tan inmerso en su *readin*” (*Spanglish*, 255) [nótese que Stavans también emplea “readear”, como consta más arriba].

pautas que son difíciles de detectar: "imagineaba", "strangulear", "robear", "sucedió", etcétera.³⁵ En fin, el español más de un mal alumno universitario que de un spanglishablante "auténtico".

Al examinar todo el contexto sociopolítico e ideológico que siempre rodea el acto de traducir, los teóricos han destacado el problema de la jerarquía de las lenguas. En efecto, los que manejan la lengua más prestigiosa, muchas veces han sentido el derecho de "tomar libertades" al traducir obras escritas en lenguas menos prestigiosas. Este síndrome se relaciona frecuentemente con el imperialismo en el sentido más estricto.³⁶

En el caso que nos concierne, toda esta problemática resulta pertinente, pero de una manera particularmente complicada. Como el español ocupa un lugar modesto en la jerarquía de las lenguas, parece que Stavans piensa que no tiene que preocuparse tanto por cuestiones de fidelidad o de decoro, incluso cuando se trata de un texto "sagrado" como el *Quijote*.

Pero, la lengua a la que Stavans traduce, ¿es una de las más prestigiosas? No, resulta que es un derivado menos prestigioso de la lengua del texto que traduce. El impacto en términos socioculturales es particularmente ambiguo. Imbricar el Spanglish con el texto canónico no tiene el efecto de levantar al primero sino de bajar al segundo y a la lengua en la que está escrito.

En efecto, a pesar de toda su postura aparentemente "insurgente", "progresista" respecto al Spanglish, Stavans deja traslucir cierta actitud despectiva respecto a la misma lengua que está reivindicando. Muchas

³⁵ "[S]e convenció que todos los happenins ficcionales que *imagineaba* eran trú" (*Spanglish*, 255); "takin advantage del estylo que Hercules utilizó pa' *strangulear* en sus arms a Antaeus" (*Spanglish*, 255); "para *robear* a todos los que le aparecían en su path" (*Spanglish*, 255); "sucedió only en perder una semana entera de labor" (*Spanglish*, 256).

³⁶ "Whereas translators in the West have held Greek and Latin works in high esteem, as representing the expression of prestigious cultures within the Western world view, they have treated other cultures, not thought to enjoy a similar prestige, in a very different manner. Edward Fitzgerald, translator of the *Rubaiyat* of Omar Khayyam, for instance, wrote to his friend E. B. Cowell in 1857: «It is an amusement for me to take what Liberties I like with these Persians, who (as I think) are not Poets enough to frighten one from such excursions, and who really do want a little Art to shape them». The «little Art» represents a liberal dose of Western poetics (the accepted concept of what a poem should be) and Western Universe of Discourse (legs of lamb, not felt to be sufficiently poetic, are left out of the translation of the *Rubaiyat*) [...]" (*Translation*, 3-4).

veces emplea, en vez de “lengua” o de “dialecto”, términos como “jerga” (*Spanglish*, 1), “slang” (*Spanglish*, 12, 17 y 20), “jargon” (*Spanglish*, 9 y 11), “hodgepodge” (*Spanglish*, 3 y 4) o “mishmash” (*Spanglish*, 44 y 54). Admite que se la pasaba riendo del Spanglish utilizado en los medios de comunicación en Nueva York después de su llegada inicial a esa ciudad.³⁷ El progresivo “encanto” que iba ejerciendo sobre él tenía que ver con la dimensión “kitsch” del Spanglish y de los contextos culturales en los que éste se desplegaba.³⁸

Como parte de toda su celebración de la presencia cultural hispana en los Estados Unidos, hay una no tan soterránea celebración de lo que Stavans percibe como su aspecto “kitsch”. Y en efecto, la manera en que monta su argumento en muchos momentos prepara el terreno sobre el cual *toda* la cultura del mundo hispanohablante tambalea hacia lo “kitsch”. Incluso, un texto central como el de Cervantes puede resultar presa fácil. De don Quijote a don Kitsch-ote, ¿cuál es el problema? (O, ¿qué es el problema?) Así entramos en total sintonía con los prejuicios y estereotipos con que parte de la sociedad estadounidense percibe todo lo hispano.

Si bien Stavans critica, como tantos latinoamericanos, el hecho que los estadounidenses y los europeos perciben Latinoamérica a través del prisma del realismo mágico a lo García Márquez, él mismo termina desplegando otra variante del mismo fenómeno —es decir, de una imagen atractivamente romantizada y exótica de lo hispano que está atravesada de disfrazados lugares comunes negativos.

En *The Hispanic Condition* encontramos, por ejemplo, que los latinos (término que para Stavans incluye a los brasileños y a los españoles, dicho

³⁷ “My favorite section to read in *El Diario/La Prensa*, already then the fastest-growing daily in New York, where I eventually was hired to be a columnist, was the hilarious classified section” (*Spanglish*, 2).

³⁸ “Today I use the term *hilarious* in a reverent fashion” (*Spanglish*, 3). “The common perception was that Spanglish was sheer verbal chaos —el habla de los bárbaros. As I browsed through the pages of Spanish-language periodicals, as I watched TV and listened to radio stations en español, this approach increasingly made me uncomfortable. There was something, un yo no sé qué, that was simply exquisite...” (*Spanglish*, 4).

sea de paso)³⁹ habitan un laberinto,⁴⁰ que les encantan el carnaval y sus disfraces,⁴¹ que son congénitamente intolerantes,⁴² que practican el espiritismo y otras formas de magia y son víctimas de la superstición,⁴³ que existe una bisexualidad rampante entre los varones (con la autobiografía de Reinaldo Arenas suministrando las pruebas principales),⁴⁴ que los padres hispanos frecuentemente cometen incesto con sus hijas⁴⁵ y a quienes Cantinflas y el

³⁹ Stavans repasa las implicaciones de emplear "Hispanic" frente a "Latino" (*Hispanic Condition*, 23-27), optando al final por el primero. Sin embargo, acaba usando los dos términos intercambiamente a través de todo su texto. "Latino" se emplea de un modo que abarca a todos los latinoamericanos así como a los españoles. Así, pues, saca a colación a García Márquez, Borges, Paz, Cortázar, Velázquez, Miró y Buñuel (*Hispanic Condition*, 108-109) de una manera en que todos caen debajo de la rúbrica de "Latino". Goya aparece en un contexto parecido más adelante (*Hispanic Condition*, 183). Y nótese el siguiente comentario sobre Cervantes: "His alter ego, Alonso Quijano (*aka* Quejada or Quezada) [*sic*], the «actor» that plays the part of Don Quixote, may well be the ultimate Hispanic character, a knight incapable of distinguishing between reality and dreams –which is a topic essential to the Latino condition" (*Hispanic Condition*, 109). (Habría que tomar en cuenta que en medio de toda la confusión onomástica del texto cervantino, "Quejada" y "Quezada" nunca aparecen como posibilidades.) Finalmente, las obras del escritor brasileño Jorge Amado se describen así: "His stunning magical journey is a reminder that Hispanics are many things at once: multicolored, multiethnic, multicultural" (*Hispanic Condition*, 122).

⁴⁰ "Merit and achievement are ever-vanishing phantoms in our houses. We inhabit a palace of shifting mirrors, a labyrinth where fiction and reality intertwine [...]" (*Hispanic Condition*, 108).

⁴¹ "The ultimate expression of the Hispanic labyrinth is the carnival, an occasion to set spiritual and physical ghosts free [...]" (*Hispanic Condition*, 116). "Color, masks, theatricality: Hispanics are queens and kings of the fiesta" (*Hispanic Condition*, 118).

⁴² "Intolerance, indeed, is an important trademark of the Hispanic soul" (*Hispanic Condition*, 140).

⁴³ "The dead, *los fallecidos*, in Hispanic eyes, are never distanced from the living" (*Hispanic Condition*, 145). "Every believer is a *spiritista* [*sic*], trusting the soul to pre-Columbian deities" (*Hispanic Condition*, 148). "Hispanics allow their life to be ruled by *mal de ojo* and *el susto*, and by *empacho*, a dangerous condition that causes the soul to leave the body –the equivalent of depression and anxiety" (*Hispanic Condition*, 151).

⁴⁴ Después de destacar la aseveración de Arenas, en *Antes de que anochezca*, de que había tenido relaciones sexuales con cinco mil hombres antes de cumplir los veinticinco años y después de describir un episodio en el que fue protagonista un tío, Stavans declara: "A window to an undisclosed chamber of the Latino psyche, [*Antes de que anochezca*] is a showcase of Hispanic life as an everlasting carnival" (*Hispanic Condition*, 143).

⁴⁵ "Although monogamy and chastity are extolled, daughters who are sexually abused by their fathers are omnipresent, especially among the lower class (most victims keep their secret buried forever)" (*Hispanic Condition*, 139-140).

ajolote de Cortázar sirven de mejor emblema.⁴⁶ No sorprende que el mismo Stavans termina empleando la palabra “monstruo” (si bien en sentido positivo para él) para definir la identidad latina.⁴⁷

Francamente, no sé si ésta es la imagen que los cuarenta millones de hispanos (o latinos) de los Estados Unidos necesitan asumir como suya ante las embestidas de sujetos como Ron Unz y Samuel Huntington y las fuerzas sociales cuyos valores éstos plasman. Si no optan por una asimilación total en la famosa caldera (o “melting-pot”), si piensan, por lo contrario, que hay una manera de integrarse dignamente a la sociedad norteamericana sin arrancar todas sus raíces culturales, tendrán que fortalecer su espina dorsal lingüística. Tendrán que cultivar su orgullo por la cultura que se ha expresado

⁴⁶ Stavans identifica a Cantinflas como un “archetype and a symbol of the Hispanic psyche” (*Hispanic Condition*, 158). El ajolote del famoso cuento de Cortázar (“Axolotl”) se describe como una “metaphor [que] fits perfectly what can be called «the New Latino»: a collective image whose reflection is built as the sum of its parts in unrestrained and dynamic metamorphosis [...]. We shall never be owners of a pure, crystalline collective individuality because we are the product of a five-hundred-year-old fiesta of miscenegation that began with our first encounter with the gringo [?!] in 1492” (*Hispanic Condition*, 10).

⁴⁷ “Ours is an elusive identity –abstract, unreachable, obscure, a multifaceted monster” (*Hispanic Condition*, 240-241). Tal vez la mejor formulación de este lado atractivamente monstruoso de la imagen elaborada en el libro de Stavans se encuentra en lo siguiente: “The Latino collective psyche is a labyrinth of passion and power, a carnival of sex, race, and death” (*Hispanic Condition*, 152). Una de las mejores respuestas a este tipo de discurso homogeneizante respecto a los latinos que se halla de cabo a rabo en el libro de Stavans es el ensayo de Silvio Torres-Saillant donde señala que “both the homogenizing views of Latino identity and the panhemispheric compulsion to erase the dividing line between the Latin South America and the Latino North coincide with the figurations promoted by powerful economic interest in the mass media and other market forces, as well as with political structures”. SILVIO TORRES-SAILLANT, “Problematic Paradigms: Racial Diversity and Corporate Identity in the Latino Community”, en MARCELO M. SUÁREZ-OROZCO y MARELA M. PÁEZ (eds.), *Latinos: Remaking America*, p. 448; en adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, “Paradigms” y página. “Whether Latino scholars and artists know it or not, their remaining loyal to a holistic view of Latino identity perfectly serves the economic interest of the Latino portion of corporate America. [...] Media executives have a huge stake in ensuring that U.S. Hispanics see themselves as one, for these executives can use their power over the community’s perceptions and opinions as a bargaining tool in their competition with their corporate counterparts” (“Paradigms”, 447). “The reiterative musings about borderlessness, hybridity, and transnational dynamics that pervade recent scholarly production on the Latino experience have only ostensibly celebrated diversity [racial]. The exclusionary ideological structures that lie at the core of corporate identity formulations in the community remain virtually unchallenged” (“Paradigms”, 441).

a través de esa lengua, muchas veces dando lugar a grandes obras literarias, entre ellas el *Quijote*.⁴⁸ Divulgar éstas en un supuesto Spanglish es hacerle

⁴⁸ Para un repaso amplio de las cuestiones relacionadas con la integración de la población hispana en la sociedad estadounidense, *vid.* MARTHA E. BERNAL y GEORGE P. KNIGHT (eds.), *Ethnic Identity Formation and Transmission Among Hispanics and Other Minorities*, State University of New York Press, Albany, 1993. En "The Impact of Mexican Descendants' Social Identity on the Ethnic Socialization of Children", Hurtado *et al.* señalan que los hijos de familias inmigrantes mexicanas que resisten la integración total tienden a ser los más exitosos: "our results suggest the intriguing hypothesis that the most highly educated and economically successful Mexican descendants may be the ones who are most resistant to «exiting» the group –precisely because intense intergroup contact heightens awareness of one's own group. If resistance to assimilation is true, it will affect the ethnic socialization of children and the institutionalization of Mexican descendants' culture. Perhaps those who have the most political power through their structural integration will be the most adamant about preserving ethnic distinctiveness". AÍDA HURTADO, JACLYN RODRIGUEZ, PATRICIA GURIN y JANETTE L. BEALS, "The Impact of Mexican Descendants' Social Identity on the Ethnic Socialization of Children", en *Ethnic Identity Formation and Transmission Among Hispanics and Other Minorities*, p. 160. De modo parecido, JEAN S. PHINNEY arguye, en "A Three-Stage Model of Ethnic Identity Development in Adolescence", que "the best outcome is realized when the individual has both a secure ethnic identity and also a positive orientation toward the mainstream culture" (en *Ethnic Identity Formation and Transmission Among Hispanics and Other Minorities*, p. 75). "By exploring their culture [los adolescentes], can learn of its strengths and come to accept their culture and themselves. Adolescents with an achieved ethnic identity have developed a way of dealing with negative stereotypes and prejudice so that they do not internalize negative self-perceptions and are clear about the meaning of ethnicity for them" (pp. 75-76). Desde una perspectiva más directamente práctica, la promoción del Spanglish puede llevar a los jóvenes hispanos por un camino equivocado precisamente cuando existen muchos puestos de trabajo para hablantes bilingües. Véase el artículo de Derek Reveron, "«Spanglish» Won't Cut It", sobre las dificultades que confrontan las corporaciones que hacen negocios con el mundo hispanohablante, incluso cuando tienen sedes en una ciudad como Miami: "Hispanics account for 75 percent of Miami's population and comprise 55 percent of Miami-Dade County's 2.1 million residents. Yet the lack of bilinguals has hit every industry in the area, including the mainstays of foreign trade, tourism, and international banking. «It's difficult to find true bilinguals. Most are mediocre bilinguals», says Dario Gamboa, senior vice-president for human resources at Visa's Latin American operations. «Most people we interview can't spell, construct sentences, or use accents correctly in Spanish. And they can't speak it without mixing in English. This is unacceptable in doing business with Latin America". DEREK REVERON, "«Spanglish» Won't Cut It", *Hispanic Business* (November, 1998), p. 14. "Most young Hispanics [en el área de Miami] prefer to speak English, educators say. When not speaking English, they use colloquial «kitchen Spanish» or «Spanglish», a trendy mix of English and Spanish, says Sandra Fradd, a professor of bilingual education at the University of Miami. Most youths who speak such Spanish assume they are already bilingual, observes Ms. Fradd. «But when I walk into a classroom and ask them to write a letter, they can't do it», she says. Some employers face a similar situation when assessing job candidates.

el juego a los dueños de las fincas californianas y de las maquiladoras que se sienten perfectamente cómodos farfullando órdenes en su propia variante del Spanglish y a los demagogos que quieren engañar a los hispanos, como el actual presidente de los Estados Unidos, haciéndoles creer que promueven sus intereses porque balbucean un poco en español. Al evocar esa Utopía de Caliban donde el Spanglish es la lingua franca, Stavans sólo ayuda a neutralizar políticamente al mismo grupo que, en teoría, quiere ayudar.⁴⁹

BIBLIOGRAFÍA

BERNAL, MARTHA E. y GEORGE P. KNIGHT (eds.), *Ethnic Identity Formation and Transmission Among Hispanics and Other Minorities*, State University of New York Press, Albany, 1993.

CARBAJO, JUAN A., “«El mundo hispánico hablará spanglish»”, *El País*, 2 de enero de 2000.

CORNELIUS, WAYNE A., “Ambivalent Reception: Mass Public Responses to the «New» Latino Immigration to the United States”, en MARCELO M. SUÁREZ-OROZCO y MARIELA M. PÁEZ (eds.), *Latinos: Remaking America*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 2002, pp. 165-189.

DRYDEN, JOHN, “On Translation”, en RAINER SCHULTE y JOHN BIGUENET (eds.), *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, University of Chicago Press, Chicago, 1992, pp. 17-31.

HUNTINGTON, SAMUEL, *The Clash of Civilizations*, Simon and Schuster, New York, 1996.

———, *Who Are We? The Challenges to America's National Identity*, Simon and Schuster, New York, 2004.

HURTADO, AIDA, JACLYN RODRÍGUEZ, PATRICIA GURIN y JANETTE L. BEALS, “The Impact of Mexican Descendants' Social Identity on the Ethnic Socialization of Children”,

«I interview and test lots of people who say they are bilingual. Sometimes I have to tell them they have all the skills except the one that is the most required, which is to be fully bilingual», says Mr. Gamboa” (p. 14).

⁴⁹ Quisiera agradecerle a Tino Villanueva, buen amigo y colega, por haberme remitido a varios artículos citados en este ensayo.

en MARTHA E. BERNAL y GEORGE P. KNIGHT (eds.), *Ethnic Identity Formation and Transmission Among Hispanics and Other Minorities*, pp. 131-162.

IFFLAND, JAMES, "On the Social Destiny of *Don Quixote*: Literature and Ideological Interpellation", *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 20, 1 y 2 (1987), 17-36 y 9-27, respectivamente.

—, "Sobre el destino social de *Don Quijote*: literatura e interpelación ideológica", en BRIDGET ALDARACA, EDWARD BAKER y JOHN BEVERLEY (eds.), *Texto y sociedad: problemas de historia literaria española*, Rodopi, Amsterdam, 1990, pp. 95-142.

JAKOBSON, ROMAN, "On Linguistic Aspects of Translation", en RAINER SCHULTE y JOHN BIGUENET (eds.), *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, pp. 144-151.

LEFEVERE, ANDRÉ (ed.), *Translation, History, Culture: A Sourcebook*, Routledge, London, 1992.

MILROY, LESLEY y PIETER MUYSKEN (eds.), *One Speaker, Two Languages: Cross-Disciplinary Perspectives on Code-Switching*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

MUYSKEN, PIETER, *Bilingual Speech: A Typology of Code-Mixing*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.

MYERS-SCOTTON, CAROL, *Duelling Languages: Grammatical Structure in Codeswitching*, Clarendon Press, Oxford, 1993.

PATERNOSTRO, SILVANA, "The Meaning of Spanglish: What Happens When Two Languages Become One?", *Newsweek Web Exclusive*, September 18, 2003 (versión electrónica).

PEARSON, BARBARA ZURER, "Bilingual Infants: Mapping the Research Agenda", en MARCELO M. SUÁREZ-OROZCO y MARIELA M. PÁEZ (eds.), *Latinos: Remaking America*, pp. 306-320.

PHINNEY, JEAN S., "A Three-Stage Model of Ethnic Identity Development in Adolescence", en MARTHA E. BERNAL y GEORGE P. KNIGHT (eds.), *Ethnic Identity Formation and Transmission Among Hispanics and Other Minorities*, pp. 61-79.

RAMÓN, RENÉ, "Felipe Garrido llevará a la ALM versión policial de *El Quijote*", *La Jornada*, 27 de agosto de 2005, p. 4 a.

REVERON, DEREK, "«Spanglish» Won't Cut It", *Hispanic Business* (November, 1998).

RICHARDSON, LYNDA, "How to Be Both an Outsider and an Insider: «The Czar of Latino Literature and Culture» Finds Himself Under Attack", *The New York Times*, Arts & Ideas Section, November 13, 1999, pp. A 17 y A 19.

SANTA ANA, OTTO, *Brown Tide Rising: Metaphors of Latinos in Contemporary Public Discourse*, University of Texas Press, Austin, 2002.

SCHILLINGER, LIESL, "Spanish Disquisition, or, How a Bookish Gringa Learned to Stop Worrying and Love el Idioma", *Washington Monthly*, October, 2002 (versión electrónica).

STAVANS, ILÁN, "The Gravitas of Spanglish", *The Chronicle of Higher Education (The Chronicle Review)*, October 13, 2000 (versión electrónica).

——, "El heart en la palabra. *Don Quixote de La Mancha (I)*, traducado al Spanglish por Ilán Stavans", *Cuadernos Cervantes: La Revista del Español en el Mundo* (versión electrónica).

——, *The Hispanic Condition: The Power of a People*, 2^a ed., Rayo, New York, 2001.

——, "Latin Lingo", *Boston Globe*, September 14, 2003 (versión electrónica).

——, "Spanglish" (entrevista a Ilán Stavans hecha por Ray Suárez), *Online NewsHour*, October 23, 2003.

——, *Spanglish: The Making of a New American Language*, HarperCollins, New York, 2003.

TORRES-SAILLANT, SILVIO, "Problematic Paradigms: Racial Diversity and Corporate Identity in the Latino Community", en MARCELO M. SUÁREZ-OROZCO y MARIELA M. PÁEZ (eds.), *Latinos: Remaking America*, pp. 435-455.

ZENTELLA, ANA CELIA, "Latin@ Languages and Identities", en MARCELO M. SUÁREZ-OROZCO y MARIELA M. PÁEZ (eds.), *Latinos: Remaking America*, pp. 321-338.

ARTE Y PECADO DE *MAL DECIR* EN EL *QUIJOTE* DE 1605

GUSTAVO ILLADES

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Para Gela

Podemos imaginar a España en tiempos de Cervantes como una multitud de bocas abriéndose y cerrándose, pues sus habitantes no cesaban de hablar. La parlería colectiva era tan abundante y variada que el lenguaje al uso contenía un corpus de metáforas lexicalizadas, especie de fórmulas con las cuales se describían e incluso se calificaban las maneras de decir. Hablar “al alma” significaba hacerlo desnudamente; “a la bastarda”, sin retórica; “de tejas abajo”, sobre cosas mundanas. Se hablaba “por la mano” o “por señas”, “por las narices” y “con los ojos”. Hablaban “gordo” quienes tenían la lengua hinchada por estar ebrios.¹ Entre otros géneros, los diálogos literarios del siglo XVI se hicieron eco de dicha clase de fórmulas. He aquí algunos casos: “[traer] el veneno en los dientes”,² “pintar con la lengua”,³ “hablar como testigo de oídas”.⁴ Se trata de expresiones cuya frecuencia tal vez motive que los anotadores modernos pasen de largo por ellas y por otras tantas, aun más llamativas, con las cuales la sociedad española hacía referencia a su propia facundia, por ejemplo, hablar “a borbotones”, “de vicio”, “de memoria o de cabeza”, “a chorros”, “a destajo”, “de hilván”, es decir, atropelladamente,

¹ Vid. *Diccionario de Autoridades*, 3 Vols., ed. facsímil, Gredos, Madrid, 1990.

² FRANCISCO DELICADO, *La Lozana andaluza*, ed. de Claude Allaire, Cátedra, Madrid, 1985, p. 382.

³ CRISTÓBAL DE VILLALÓN, *El Crotalón*, ed. de Asunción Rallo, Cátedra, Madrid, 1982, p. 370.

⁴ *Viaje de Turquía*, ed. de Fernando García Salinero, Cátedra, Madrid, 1980, p. 138.

como los sastres. “Me acuden palabras a la lengua como mosquitos al vino”,⁵ dice Berganza a su interlocutor canino en fórmula con sabor a refrán.

En la creatividad del corpus aludido asoma una cultura oral vigorosa, acaso un arte de decir y escuchar —que he tratado de esbozar en otros estudios—,⁶ un arte y una cultura cuyo correlato fue la ingente composición de textos literarios durante los siglos XVI y XVII. Consciente al máximo de la vitalidad de la palabra oralizada, pero también de su poder destructor, Cervantes deposita este aviso sentencioso, irónicamente, en el hocico de Cipión: “en ella [en la *lengua*] consisten los mayores daños de la humana vida” (“Coloquio”, 248). Tales palabras, motivadas sin duda por la experiencia, son también eco filosófico de tratados españoles de los siglos precedentes, cuyos autores describen, explican o condenan, no sólo la verborrea, sino el decir mal del prójimo. El médico Francisco de Villalobos compuso un tratado sobre “la gran parlería”.⁷ Otro médico, Huarte de San Juan, relacionó el hablar en demasía con mentir.⁸ Pero fue a los hombres de Iglesia a quienes preocupó en especial la maledicencia, de ahí que la reprobaran implacablemente.⁹ Se recordará el capítulo del *Corbacho* dedicado a la “muger [...] murmurante”.¹⁰ Menos conocido, aunque de mayor importancia, es el tratado *De murmurar ó mal*

⁵ MIGUEL DE CERVANTES, “Coloquio de los perros”, en *Novelas ejemplares*, 3 Vols., ed. de Juan Bautista Avale-Arce, 3ª ed., Castalia, Madrid, 1987, vol. 3, p. 262. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, “Coloquio” y página.

⁶ Vid. GUSTAVO ILLADES, “Ecos de una «poética de la audición» en *La Celestina*”, en LILLIAN VON DER WALDE MOHENO (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2003, pp. 323-334 y “Observaciones sobre la *actio* del lector. (De *La Celestina* a la sátira anónima novohispana)”, *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 26 (julio-diciembre de 2002), 13-35.

⁷ Vid. FRANCISCO DE VILLALOBOS, *Los problemas de Villalobos...*, en *Curiosidades bibliográficas*, Atlas, Madrid, 1950 (Biblioteca de Autores Españoles, 36).

⁸ “El hallar mucho que decir nace de una junta que hace la memoria con la imaginativa en el primer grado de calor. Los que alcanzan esta junta de ambas potencias son ordinariamente muy mentirosos, y jamás les falta qué decir y contar aunque los estén escuchando toda la vida.” JUAN HUARTE DE SAN JUAN, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. de Guillermo Serés, Cátedra, Madrid, 1989, p. 541.

⁹ Vid. PAUL ZUMTHOR, *La letra y la voz. De la «literatura» medieval*, trad. Julián Presa, Cátedra, Madrid, 1989 [1ª ed. en francés, 1987], pp. 70 y ss.

¹⁰ “De cómo la muger es murmurante e detractora.” ALFONSO MARTÍNEZ DE TOLEDO, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. de Michael Gerli, Cátedra, Madrid, 1981, pp. 154-156.

decir compuesto por fray Hernando de Talavera,¹¹ insigne predicador a quien seguramente alarmaban el poder y arraigo sociales de la maledicencia.

Costumbre, enfermedad o pecado, la acción de *mal decir*, ilustrada de continuo en las obras literarias de la época, fue pan de todos los días. A ello se debe la variedad de sus sinónimos; por ejemplo, *murmurar*, *hablar entre dientes*, *susurrar*, *soplar*, *figar*. Se trata de palabras que, además de hacer referencia al maldecir, codifican una *actio* social. Según el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, *figa*

[v]ale burla y escarnio que se haze de alguno, con movimiento de ojos y boca, cabeça y cuerpo. Y esto con dissimulación que la parte no lo entiende, y con las dichas señales apercibe a los circunstantes. El nombre se formó del sonido que haze con la boca el que figa, como semejantemente el que chifla.

Otro tanto puede decirse de hablar *entre dientes*, modo articulatorio usado en la murmuración de sobremesa; de ahí, entre otros, el siguiente refrán: “Sin palillos y murmuración, no se hace buena digestión”.¹² Se entiende: los comensales empiezan a murmurar una vez que han terminado de comer, pues el palillo, cuando monda, obliga a hablar entre los dientes. El banquete de criados, prostitutas y alcahueta del noveno auto de *La Celestina*¹³ retrata bien

¹¹ HERNANDO DE TALAVERA, “Tractado muy provechoso contra el común é muy continuo pecado que es detraher ó murmurar y decir mal de alguno en su ausencia”, en *Escritores místicos españoles*, Bailly-Bailliére, Madrid, 1911 (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 16), pp. 47-56. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, “Tractado” y página. Talavera, fraile jerónimo, catedrático de filosofía moral en la Universidad de Salamanca, obispo de Ávila, confesor de Isabel la Católica, renovó la oratoria sacra en la Granada recién conquistada, donde, una vez nombrado arzobispo, predicando de aldea en aldea, persuadía a muchedumbres de convertirse al catolicismo. Hizo escribir gramáticas y diccionarios arábigos. Fundó escuelas de lengua árabe para sacerdotes y de lengua española para moriscos y judíos.

¹² LUIS MARTÍNEZ KLEISER, *Refranero general ideológico español*, Real Academia Española, Madrid, 1953, p. 63. Martínez Kleiser incorpora esta nota de Francisco Rodríguez Marín: “De estos *palillos* escarbientes se llamó *palique* a la conversación o plática de sobremesa”. Por su parte, JOAN COROMINAS observa en su *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico* que *palillo* se emplea por “conversación, especialmente la que se tiene de sobremesa”, porque al mismo tiempo los comensales se mondan los dientes con palillos.

¹³ En el banquete Sempronio establece de manera implícita la relación placer-comida-habla-murmuración: “Tía señora, a todos nos sabe bien, comiendo y hablando; porque

esta forma de murmurar. En contrapartida, el ejemplar caballero del *Quijote* (II, 16), don Diego de Miranda, asevera en tono moral que sus convites son “limpios y aseados, y no nada escasos; ni gusto de murmurar, ni consiento que delante de mí se murmure”.¹⁴

La murmuración de sobremesa se remonta, al menos, hasta San Agustín. Fray Hernando de Talavera evoca el pasaje en el que los convidados del santo comienzan a murmurar, sin atender un rótulo en el cual se advertía que no era digno de comer allí aquel que amaba roer la vida del ausente (“Tractado”, 52). Murmurar, roer al prójimo, morder con palabras, morder las palabras disfamando entre dientes, todo ello remite a la serpiente del Antiguo Testamento, la que, envidiosa de Dios, deleitó los oídos de Eva con la primera murmuración que hubo en el mundo, según fray Hernando (“Tractado”, 48).¹⁵ En el pasaje bíblico, Eva, luego de comer el fruto prohibido, símbolo del conocimiento, murmura, es decir, deleita los oídos de Adán para que coma también, se apropie del conocimiento, murmure y así sucesivamente. La asociación comer-conocer-*mal decir* subyace a la vasta iconografía sobre la lengua viperina, lengua que al morder vomita veneno, lengua propia de la envidia en la célebre pintura de Giotto localizada en la Arena Capella de Padua.

La extraordinaria importancia social que tuvo el maldecir podemos comprobarla en la definición que Covarrubias ofrece de la palabra *diablo*: “acusador, calumniador, engañador, soplón, malsín”. Son cinco palabras en relación sinonímica. Cada una remite al acto de murmurar. Así es que en tiempos del *Quijote* hablar mal de otro era el atributo primordial del demonio,

después no habrá tiempo para entender en los amores deste perdido de nuestro amo y de aquella graciosa y gentil Melibea”. FERNANDO DE ROJAS, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Peter E. Russell, Castalia, Madrid, 1991, p. 406.

¹⁴ MIGUEL DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 3 Vols., ed. de Luis Andrés Murillo, 5ª ed., Castalia, Madrid, 1987, vol. 2, p. 153. Arriba y en adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, parte y capítulo.

¹⁵ Covarrubias define *murmurar* como “ruido manso que haze el agua corriente”. Para definir *murmuración* recurre a autoridades e imágenes utilizadas por Talavera: “[es] una plática nacida de embidia, que procura manchar y obscurecer la vida y virtud agena. Es un mortal veneno de la amistad, como dize San Agustín [...] y es oficio de gente vil y baxa [...]. San Bernardo [...] dize que la lengua maldiciente y murmuradora es pinzel del demonio y semejante a la vívora”. Asimismo, en el *Tesoro* se asienta que hablar “entre dientes” equivale a “dezir mal de otro” o “murmurar”.

devorador universal de almas y a la vez maestro de la palabra. Ello explica que los hombres de iglesia consideraran la murmuración o maledicencia el mayor y el más común de los pecados.¹⁶

¿Y Cervantes qué pensaba al respecto? No podemos saberlo con certeza; sin embargo, en el *Quijote* la murmuración se presenta en contextos significativos. Y es el *leit motiv* del *Coloquio de los perros*. Se recordará que Cipión una y otra vez aconseja a Berganza relatar su vida sin maldecir; puede, sí, murmurar “un poco de luz y no de sangre”, murmurar, picar y pasar, pero con intención limpia (“Coloquio”, 251 y 253). No obstante, a Berganza le parece y le resulta imposible conversar sin murmurar, puesto que, como él mismo advierte, “decir mal lo heredamos de nuestros primeros padres y lo mamamos en la leche” (“Coloquio”, 262). Entiéndase: lo heredamos de Adán y Eva y lo tomamos como alimento del seno materno. La conversación entre los perros se va enrevesando cervantinamente al punto de generarse las siguientes correspondencias: ‘maldecir-filosofar’, ‘maldecir-componer versos’ y ‘maldecir-predicar’. Esta última equivalencia se infiere del hecho de que el predicador literalmente maldice al pecador.

Hasta aquí, podemos considerar la maledicencia como una costumbre social usualísima, el mayor y más universal de los pecados e, incluso, un arte de hablar, propio de filósofos, poetas y predicadores. Éstos, paradójicamente, maldecían la murmuración. De su lado, los perros del *Coloquio* encontraron en ella la única manera de relatar sus vidas y de someter a crítica costumbres humanas reprobables, incluida la murmuración misma. Serpiente que se muerde la cola, la acción de maldecir parece haber sido un tema a través del cual los hombres de iglesia y los hombres de letras

¹⁶ “Aún el murmurar y mal decir es grand pecado, porque es muy universal, ca apenas hay quien deste mal pecado se puede escapar, tanto que dice la Escritura que por este pecado en especial peligra poco menos todo el linaje humanal [...]. [L]a Sancta Escritura del Viejo y del Nuevo Testamento se denuesta y amonesta huir deste pecado; ca así llama pecador al murmurador como si no hoviesse otro pecado ó como si éste fuese el mayor, diciendo: No seas criminador ni susurrón en los pueblos. Criminador quiere decir, según la glosa, murmurador. E susurrón es el que procura discordias entre los que son concordes, diciendo al uno del otro, etc., y señaladamente defiende el murmurar de los prelados y mayores, diciendo: No murmurarás de los dioses. Llámalos dioses, porque tienen la veces de Dios é porque han de ser perfectos y excelentes en toda virtud é bondad como lo es él” (“Tractado”, 47-48).

disputaron el derecho a la palabra, mejor aún, el derecho a decir las palabras de la manera más penetrante de cuantas había en aquel mundo oral: murmurando.

La costumbre medieval de murmurar “entre dientes”, o cuchichear, fue adaptada con fines artísticos por los autores a la transmisión en voz alta de sus obras. El juglar en turno pronunciaba “entre dientes” las partes del texto en las cuales se habla de manera encubierta. El ejemplo más temprano que he encontrado de esta especie de *apartes* prototeatrales se halla en el *Libro de Alexandre*.¹⁷ Los variados casos que presenta el *Libro de buen amor* tienen en común la sexualidad ilícita (“Diz la muger entre dientes: «Otro Pedro es aquéste./ más garçón e más ardit qu’ el primero que ameste [...]»”).¹⁸ *La Celestina* ofrece la gama más amplia de “apartes entreoídos”, oralizables todos “entre dientes”, según aconseja Alonso de Proaza en la primera de sus instrucciones para leer la obra.¹⁹ Fernando de Rojas y el autor anónimo del “primer auto” dieron voz y volvieron protagónicos los bajos fondos sociales mediante esta manera de pronunciar. Entreoídas, en forma de murmullos, se hacían escuchar por fin en la literatura culta las voces de la plebe. El arte del cuchicheo pasó a las comedias celestinescas y luego a los corrales. En cuanto a la prosa novelesca, en 1554 fue posible que Lázaro de Tormes pregonara su vida infame de pícaro, más que “entre dientes”, digamos, “hablando recio”, “a destajo”, “a la bastarda”.

¹⁷ Cito los versos que hacen al caso: “Los unos a los otros fablauan entre dientes/ este moço conuerra [‘conquistará’] las indianas gentes/ Felipo e Olimpias que eran sus parientes/ auian grant alegría metien en todo mientes”. *Libro de Alexandre*, ed. de Francisco Marcos Marín, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 93.

¹⁸ ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor*, 2 Vols., ed. de Jacques Joset, Espasa-Calpe, Madrid, 1974, vol. 1, p. 186. Para otros casos, *vid.* pp. 138 y 175.

¹⁹ De los *apartes*, el entreoído es el dicho por un personaje a su interlocutor de tal manera que éste lo entreoiga sin entenderlo, ya que el contenido del aparte es indecoroso. Ocurre con frecuencia en *La Celestina* que el interlocutor demande un habla comprensible, lo cual propicia la rectificación de las palabras del primer locutor, esta vez decorosas, aunque hipócritas. Las ediciones antiguas de *La Celestina* no presentan didascalias explícitas que señalen ningún tipo de aparte. Fue competencia del lector advertirlos y, luego, mostrarlos vocal y tal vez gestualmente. La correspondencia entre la lectura “entre dientes” indicada por Proaza y los *apartes* entreoídos fue advertida por MARCEL BATAILLON en «*La Célestine*» *selon Fernando de Rojas*, Didier, París, 1961, pp. 83 y ss. Para un estudio sistemático de los *apartes* de la obra, *vid.* MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *La originalidad artística de «La Celestina»*, EUDEBA, Buenos Aires, 1970.

Cervantes se hizo eco del arte de *mal decir*.²⁰ En el *Quijote* murmuran los cabreros (I, 12) y ¡el cura! (I, 29). El renegado (I, 40) lee para sí “murmurando entre dientes” el escrito de Zoraida. Murmura Sancho (II, 22) y el mismísimo mono de Ginés de Pasamonte (II, 27). Don Quijote maldice “entre dientes” a Sancho (II, 30). Murmuran, en fin, los escuderos (II, 37 y 40). Caso aparte es el del ventero que arma caballero por modo paródico a don Quijote (I, 3): lee de un fingido manual y le propina a aquél “un buen golpe” en el cuello y un “gentil espaldarazo”, “siempre murmurando entre dientes, como que rezaba”. En otro estudio²¹ analicé la correspondencia aquí implicada entre “murmurar”, decir “entre dientes” y “rezar”. La conclusión es que el ventero finge leer, rezando, murmurando “entre dientes”. Portadora de envidia, malediciente, su pronunciación es para don Quijote un cuchicheo ininteligible y, al mismo tiempo, para el lector oral es una didascalia que lo impele, puesto que se trata de un aparte entreoído, a decir “entre dientes” el rito apócrifo por medio del cual un loco resulta armado caballero.

La utilización del arte medieval de murmurar y la progresiva exhibición de hablas encubiertas son particularmente perceptibles en las obras dialogadas del siglo XVI. Se trata, creo yo, de un proceso de apropiación del discurso por los hombres de letras y de una ampliación de la temática literaria frente a y en contra del monopolio eclesiástico sobre la lengua. Las disciplinas humanísticas, la cosmovisión renacentista, el teatro de corral y el desarrollo de la imprenta alentarían en buena medida dicho proceso. No nos sorprenda que el arte de murmurar terminara identificándose con el género satírico. El prudente Cipión tolera que su interlocutor “murmure” un poco porque el mismísimo Juvenal dejó escrito “que era difícil cosa el no escribir sátiras” (“Coloquio”, 251). En el Prólogo del *Quijote* de 1605, el amigo anónimo, luego de prevenir al prologuista de “pedantes y bachilleres que por detrás os muerdan y murmuren”, asevera que “todo él [el libro] es una invectiva contra los libros de caballerías”. En el Prólogo de la Segunda

²⁰ Cervantes distingue la murmuración malediciente de la murmuración natural del agua (“murmuraban los arroyos”, I, 51 y II, 14), lo mismo que Covarrubias (“[e]l ruido manso que haze el agua corriente, a *murmure*, por la figura onomatopeya”).

²¹ Vid. GUSTAVO ILLADES, “Poética de la voz: los *murmuros* del *Quijote*”, en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2004, pp.1385-1399.

Parte, Cervantes resiente que el autor del *Quijote* apócrifo lo llame “viejo”, “manco” e “invidioso” (recuérdese que a la envidia se le consideraba causa de la maledicencia); no obstante, le agradece decir que sus “novelas son más satíricas que ejemplares, pero que son buenas; y no lo pudieran ser si no tuvieran de todo”. Los pasajes anteriores ponen en contacto la murmuración con el género satírico, contacto que deviene fusión y confusión en las poéticas de la época, así en la de Pinciano (1596) o en las *Tablas poéticas* (1617), de Francisco Cascales, o en el *Cisne de Apolo* (1602), de Luis Alfonso de Carballo, donde se lee lo siguiente:

Satyra se llama la compostura, en que se reprehende o vitupera algun vicioso o algun vicio. Pero ya esta recibida por murmuración, apodo, o matraca, y por fisgar, por la malicia de los que en nuestros tiempos usan mal dellas.²²

Sea como técnica de oralización de hablas encubiertas, sea como un modo de discurso satírico, la murmuración fue un arte cultivado por los escritores españoles al menos desde el siglo XIV hasta el XVII.

A mitad de ese lapso, preocupado por la maledicencia y su eficacia, fray Hernando de Talavera compuso el “Tractado” referido páginas atrás. En él se define la murmuración como “decir mal de alguno en su ausencia” a causa de la “invidia”, esa “bestia fiera” que mató a Cristo (“Tractado”, 47 y 51). Y si la causa es homicida, también lo son sus efectos, pues la “lengua mal diciente” es “monstruoso cuchillo” que de un golpe hiere de muerte a quien murmura, a quien lo oye y al ausente difamado (“Tractado”, 49 y 47). Según fray Hernando, la murmuración es pecado mortal porque destruir la fama de otro es peor que dañar su hacienda; pero si se murmura sin intención de “injuriar”, no habrá pecado o será venial como los dichos que redundan

²² LUIS ALFONSO DE CARBALLO, *Cisne de Apolo*, 2 Vols., ed. de Alberto Porqueras Mayo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1958, vol. 2, p. 62. Vid. ALONSO LÓPEZ PINCIANO, *Philosophía antigua poética*, en *Obras completas*, 2 Vols., ed. de José Rico Verdú, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1998, vol. 1, p. 501 y FRANCISCO CASCALES, *Tablas poéticas*, ed. de Benito Brancaforte, Espasa-Calpe, Madrid, 1975, pp. 180-181. Para un planteamiento diferente, vid. ANTHONY CLOSE, “Algunas reflexiones sobre la sátira en Cervantes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 2 (1990), 493-511.

en “muy pequeña mengua del absente” (“Tractado”, 49). Murmura quien calla el bien de otro o amengua o echa “á mala parte” las cosas buenas que se dicen de otro; murmura quien descubre y exagera las “menguas ajenas” a quien no las sabe; asimismo, murmura quien añade sobre lo que oye o da “testimonios falsos” (“Tractado”, 49-50).

A fray Hernando le preocupó sobre todo el oyente. De ahí la importancia del silencio. Éste puede ser virtuoso porque, “como dice el Sabio, el que su lengua guarda, de angustias libra su alma”; también puede ser pecaminoso, según esta sentencia de Sant Bernardo: “el murmurador tiene de diablos llena la lengua, y el que lo oye tiene dellos llena la oreja”, “oreja maldita [maldice a su vez san Gregorio] del que de buena voluntad oye murmurar” (“Tractado”, 49 y 51). El oyente peca de modo venial cuando “por miedo ó por vergüenza ó por negligencia” permite a otro “decir mal”. Peca mortalmente aquel que se deleita oyendo murmurar. Y peca aún más que el murmurador quien induce a otro a “mal decir”, sea mostrando deleite en escucharlo, sea “preguntando y queriendo saber de los hechos é condiciones ajenas” debido a “maliciosa intención”, “curiosidad demasiada” o “indiscreción” (“Tractado”, 53-54).

Fray Hernando condena al murmurador sin prestarle auxilio; en cambio, prodiga consejos al virtual oyente. He aquí algunos: reprender y corregir a quien “mal dice”; si no se tiene “tanta virtud”, “huir é apartarse”; si no es posible huir, mostrar “la cara triste”; si tampoco esto es posible, no debe creerse lo que se escucha y así sucesivamente (“Tractado”, 52). En suma, el insigne predicador sentencia que la “costumbre” de murmurar es incorregible y es también, como se ha observado, el mayor y el más universal de los pecados, arraigado incluso en los hombres de iglesia (“Tractado”, 48).

Fray Hernando, además, sintió el prurito de describir la *actio* del murmurador:

[C]ompara la Santa Escritura al murmurador é mal diciente á la serpiente, diciendo: Como la serpiente muerde á hurto y en silencio, así hace el que murmura. [...] E como la serpiente é culebro no anda de derecha, mas tortuosa ó combeando, así el murmurador [...]. Y así como la serpiente no solamente llaga al que muerde, mas aún con su venenoso

resollo y silvo infecciona el aire y á los que están en derredor, así hace el murmurador: muerde al absente de quien dice mal y enfecciona á los que le oyen (“Tractado”, 48).

Una *actio* parecida en cuanto al sigilo, la acechanza y el “resollo y silvo” (el habla “entre dientes”) es encarnada, en palabras de Sempronio, por Celestina en una obra en la que se hace uso sistemático –por primera vez en la literatura española– del aparte entreoído y en la cual la mayoría de los personajes murmura:

—[...]. ¿Quién jamás te vido por la calle, abaxada la cabeça, puestos los ojos en el suelo, y no mirar a ninguno, como agora? ¿Quién te vido hablar entre dientes por las calles y venir aguijando como quien va a ganar beneficio?²³

Fernando de Rojas polemizó con el arzobispo de Granada por el derecho a la palabra en la medida en que sus personajes, libérrimos usuarios del discurso “entre dientes”, “infeccionaron” a los sucesivos auditorios de *La Celestina*. Y más: los llevaron a pecar mortalmente –según la prédica de fray Hernando– al hacerlos oír “deleitados” –si bien en el plano de la ficción– su arte de murmurar.

Con base en las páginas anteriores, podemos entender la murmuración como voz envidiosa y susurrante que difama al ausente, silencio que incita a difamar o que murmura cuando calla el bien ajeno, pecado original y mayúsculo, forma de comunicación que funde moralmente a hablante, mensaje y escucha, costumbre social provista incluso de metalenguaje, *actio* de juglares, recurso literario de exhibir hablas encubiertas y discurso satírico, todo a un tiempo. Nada de eso era ajeno a Cervantes. Aun así es llamativo que en el *Quijote* murmurar y rezar resulten más o menos intercambiables, como si el pecado se desplazara a la plegaria y el arte consistiera en susurrar ese desplazamiento a los oídos del público.

Ciertamente en el *Quijote* se reza poco. Algunas veces el acto es mecánico; otras, más numerosas, se halla en contextos negativos. El pasaje

²³ FERNANDO DE ROJAS, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, “Quinto auto”, p. 329.

de Sierra Morena (I, 26) es el más altisonante, pues motivó expurgos en la segunda edición de la obra. Don Quijote, se recordará, queriendo “rezar” y no teniendo rosario a mano, confecciona uno anudando “una gran tira de las faldas de la camisa” y, acto seguido, reza nada menos que “un millón de avemarías”. Menos espectacular pero quizá más significativo es el pasaje (II, 37) en el que doña Rodríguez defiende a las “dueñas” y arremete en contra de los “escuderos”, quienes, dice ella, “los ratos que no rezan, que son muchos, los gastan en murmurar de nosotras”. Este vaivén escuderil de *rezar* y *murmurar* pone en contacto dos prácticas orales que el ventero, como ya he notado, funde en una sola acción al armar caballero a don Quijote fingiendo leer, “siempre murmurando entre dientes, como que rezaba”.

Con todo, el pasaje más elocuente corresponde a la “*aventura [...] con un cuerpo muerto*” (I, 19). Don Quijote y Sancho, mientras cabalgan con hambre en una noche oscura, conversan a propósito de juramentos incumplidos a la orden de caballería. Como si viniera al caso, el amo desliza un nuevo tema en la plática al prevenir a su escudero con estas palabras inesperadas: “yo entiendo que de participantes no estás muy seguro”. Sabemos por el *Diccionario de Autoridades* que incurrían en “excomuni3n de participantes” quienes trataban “con el excomulgado declarado 3 p3blico”. As3 entonces, el cap3tulo se abre con un di3logo que esboza una doble prolepsis: la aventura ser3 de 3ndole eclesi3stica y don Quijote resultará excomulgado. En retrospectiva, la advertencia a Sancho es pertinente.

Cabalgan, pues, de noche y con hambre, cuando “vieron que [...] ven3an hacia ellos gran multitud de lumbres, que no parec3an sino estrellas que se mov3an”. A muy poco, descubren “muchos encamisados” cuya visi3n hace a Sancho “dar diente con diente, como quien tiene fr3o de cuartana”. Y crece su dentellar al distinguir “hasta veinte encamisados, todos a caballo, con sus hachas encendidas en las manos, detr3s de los cuales ven3a una litera cubierta de luto, a la cual segu3an otros seis de a caballo, enlutados hasta los pies de las mulas”; “[i]ban los encamisados murmurando entre s3, con una voz muy baja y compasiva”. Don Quijote intenta detener el cortejo que, por cierto, es f3nebre y lo interroga con lujo de detalles. Al notar que el cortejo no se detiene, ataca enfurecido, lanz3n en ristre. Los encamisados alcanzan a huir por el campo, pero los enlutados, envueltos y revueltos en sus faldamentos y

sotanas, son apaleados y sólo atinan a pensar que “aquél no era hombre, sino diablo del infierno”. Pasada la trifulca, don Quijote entra en conversación con uno de los heridos, un bachiller y sacerdote cuya pierna se ha quebrado en el lance. Escuchemos la disculpa de nuestro caballero:

—[...]. El daño estuvo [...] en venir como veniades, de noche, vestidos en aquellas sobrepellices, con las hachas encendidas, rezando, cubiertos de luto, que propiamente semejábades cosa mala y del otro mundo [...] los mismos satanases del infierno, que por tales os juzgué y tuve siempre.

La comicidad del lance recubre una asociación heterodoxa. El narrador ha dicho que “[i]ban los encamisados murmurando entre sí”. De su lado, don Quijote escucha que “rezaban”. Una vez más, en la novela rezar se identifica con murmurar, es decir, con el atributo primordial del demonio. Por ello, don Quijote vio en los encamisados y enlutados a “los mismos satanases del infierno”. Éstos, a su vez, pensaron que “aquél no era hombre, sino diablo del infierno”. Con todo, el caballero y su escudero liberan al bachiller malherido del peso de la mula que lo oprime. Ahora es Sancho quien suelta palabras inesperadas:

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

En este punto “se fue el bachiller”, nos comunica el narrador. Después don Quijote pregunta a Sancho por qué lo llama “*el Caballero de la Triste Figura*, más entonces que nunca”. Sancho responde: “tiene vuestra merced la más mala figura, de poco acá, que jamás he visto; y débelo haber causado, o ya el cansancio deste combate, o ya la falta de las muelas y dientes”. Nuestro caballero contradice al escudero y adhiere su epíteto a otros del corpus novelesco: “*el de la Ardiente Espada*”, “*el del Unicornio*”, etcétera. Luego determina hacer pintar en su escudo “una muy triste figura”.²⁴ Sancho alega

²⁴ Anotadores del *Quijote* han propuesto como fuente del epíteto a un personaje de *Don Clarián de Landanís*. En esta obra se llama a Deocliano “*El caballero de la Triste Figura*”

que es suficiente con que se descubra el rostro e insiste en la causa del epíteto: el hambre y la falta de muelas.

Adviértase que las razones de Sancho tienen más ocasión en el capítulo previo, cuando socorre amorosamente a su señor, apedreado y desdentado por los pastores. La breve disputa entre ambos personajes y la pregunta de don Quijote acerca del sobrenombre propuesto por el escudero, “más entonces que nunca”, están destinadas a conducir la atención del lector hacia la causa de la tristeza y hacia el momento y la situación en que es referida. Corresponde esta vez al bachiller decir palabras no esperadas: en oración directa, sin aviso del narrador, irrumpe su voz para excomulgar a don Quijote, como si el mismo bachiller no se hubiera retirado de la “escena”²⁵ o como si solamente estuviera “apartado”, al modo de los personajes que murmuran. La respuesta semeja un duelo verbal del caballero con el hombre de iglesia –a quien acaba de tundir en el campo, digamos, de batalla–, pues trae a cuento el episodio en el que “Cid Ruy Díaz”, el día que fue excomulgado por “Su Santidad del Papa”, “anduvo [...] como muy honrado y valiente caballero”.

El Capítulo 19 es emblemático porque en él se “rebautiza” al personaje con su inolvidable epíteto y porque es excomulgado. La tríada de frases aparentemente fuera de propósito mencionadas arriba sirve para comunicar entre sí, implícitamente, ambos hechos. Pero, ¿cuál podría ser el sentido de semejante comunicación en un episodio de catadura eclesiástica? Veamos. El escudero, que ha estado observando el semblante del amo, le comenta que lo ve triste; don Quijote, por su parte, ha escuchado murmurar a los encamisados. Recuérdese que fray Hernando de Talavera aconseja en su tratado a quien oye “decir mal” poner “la cara triste” para no incurrir en pecado. Los estudiosos nada han dicho sobre este precepto ni sobre su posible arraigo

porque porta en su escudo la imagen de una doncella muy triste, que tiene una mano en el corazón y con la otra limpia las lágrimas de sus hermosos ojos (*vid.* I, 19, 235, n. 18). Tómese en cuenta que Sancho poco sabía de novelas de caballerías. Por otro lado, el rostro hambriento, exhausto y desdentado de don Quijote mal se corresponde con el retrato de una doncella bella y llorosa. En cualquier caso, la intertextualidad implicada en la actualización del epíteto no basta para explicar la función de éste en el episodio que me ocupa.

²⁵ En nota a pie de página, Luis Andrés Murillo da cuenta de la omisión del narrador y nos recuerda que la segunda edición del *Quijote* y las subsiguientes atribuyeron disparatadamente el discurso de excomunión contra don Quijote nada menos que a él mismo.

social. Tampoco, hasta donde sé, han relacionado la asignación del epíteto con la subsiguiente excomunión de don Quijote. No obstante, si atendemos la preceptiva del arzobispo de Granada, el epíteto en letras mayúsculas de “*Caballero de la Triste Figura*” corresponde bien a una excomunión, en razón de que va a rechazar gestualmente la más grave de las maldiciones dirigida en contra de alguien. Observado así, el Capítulo 19 propone, entre el discurso caballeresco y el discurso eclesiástico, una extraordinaria disputa por el derecho a maldecir o murmurar.

En cuanto a la sinonimia sacerdotes-satanases sugerida por don Quijote, quizá provenga de otra, que se halla amplificadas, hiperbolizadas, llevadas a su más persuasiva argumentación en la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. En esta *relatio*, obra de arte de maldecir, el celeberrimo predicador dominico fray Bartolomé de Las Casas identifica una y otra vez a los cristianos en América con el demonio.²⁶ ¿Y qué vincula –se preguntará el lector– a don Quijote con fray Bartolomé? Don Quijote sale al mundo a deshacer “todo género de agravio”; decenios atrás, el obispo de Chiapas había dedicado casi toda su vida, como “procurador o protector universal de todos los indios”, a “echar el infierno de las yndias”, esto es, a impedir la destrucción de América. Se trata de empresas solitarias de alcance universal, de dos tentativas utópicas, acaso las únicas reconocibles en el Siglo de Oro español.

Desde la perspectiva del arte de *mal decir* utilizado por autores cultos, es posible sugerir la siguiente trayectoria, si bien esquemática: en *La Celestina*, por primera vez, los bajos fondos sociales toman de manera protagónica la palabra y lo hacen “entre dientes”; Las Casas viene a América y eleva los murmullos de los indios hasta hacerlos vociferar; vuelve a España y publica su *relación* en Sevilla, en 1552; dos años después, el autor anónimo del *Lazarillo de Tormes* hace a un pícaro pregonar sus miserias a voz en cuello y en primera persona; en 1605 Cervantes multiplica en las prensas las formas de *mal decir* para contar la historia de un lector enloquecido; ese mismo año el *Quijote* llega

²⁶ “Considerese agora por dios: por los que esto leyeren que obra es esta e si excede a toda crueldad e injusticia que pueda ser pensada. Y si les quadra bien a los tales cristianos llamallos diablos, e si seria mas encomendar los yndios a los diablos del infierno: que es encomendarlos a los christianos de las Yndias.” FRAY BARTOLOMÉ DE LAS CASAS, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, 6ª ed., Fontamara, Barcelona, 1994, p. 116 et passim.

a América de la mano de Mateo Alemán, padre de otro pícaro célebre. Aquí habrán de transcurrir tres siglos de cuchicheos para que de nuevo un “don nadie”, el Periquillo de Lizardi, tome la palabra y, desde un libro impreso, diga *yo* en voz alta. Esta lenta entrega de la palabra a personajes populares la realizaron los hombres de letras a partir del arte de *mal decir*, un arte implícito en la murmuración social. Y agregaría: un arte originado en la necesidad de hablar con libertad, pues se murmura aquello que la autoridad prohíbe. Se murmura el amor vedado, la sexualidad ilícita, la conspiración política. Se murmura la confesión íntima, el humor irreverente y, acaso, los sueños. Murmuramos el dolor cuando sentimos amenazada la vida de la persona que más amamos.

Volviendo al *Quijote*, habría que agregar, por último, que la maledicencia no es exclusiva de sus personajes. Desde las primeras frases, el narrador convida a lectores y oyentes a deleitarse escuchando sinnúmero de menguas. Al bosquejar el retrato del hidalgo, describe –vaya originalidad– su dieta: olla y salpicón, duelos y quebrantos, lentejas y palomino. Se trata, ni más ni menos, de un banquete hebdomadario que hace posible una murmuración de sobremesa de 52 capítulos, murmuración entre narrador y lectores a propósito de la manía de Quejana, los desfiguros de don Quijote, las ambiciones de Sancho, la ingratitud de los galeotes y tantas otras. Murmuran también los “académicos de la Argamasilla”, ya de don Quijote y Dulcinea, ya de Sancho. Murmura el autor desde que promete al público *decir mal* de su personaje, pues elige para su libro un título que en sí es una mengua: *Don Quijote de la Mancha*, esto es, ‘Don Muslera de la Mancha’ o ‘Don Muslera el Manchado’, como lo entendería el público de 1605.

Así observado el *Quijote*, puede pensarse que una de sus paradojas consiste en que dice bien la aventura inagotable del ingenioso hidalgo recurriendo al arte de *mal decir*. A la vez, una de las paradojas del lector actual consiste en descodificar de manera aislada y silenciosa un sentido textual aprehensible desde la dimensión sonora de la *actio* de murmurar que la novela solicita a sus personajes, a sus narradores y los lectores de 1605.

En años recientes se ha empezado a estudiar la oralidad en el *Quijote*; no obstante, muy poco se ha dicho sobre la voz, medio y fin de toda transmisión pública y horizonte de expectación que orientaba la composición de los textos hasta el siglo xvii, aun los dirigidos a la imprenta. Michel Moner

analizó la novela a partir del arte centenario de los narradores orales.²⁷ James Iffland identificó la descripción de cada fase del proceso editorial y los tipos de lectores y lecturas; asimismo, propuso la relación entre locura quijotesca y mundo tipográfico. José Manuel Martín Morán intentó explicar las tensiones estructurales que genera en la obra la oposición oralidad/escritura. De su lado, Margit Frenk estudió las maneras de leer en la novela, así como las expresiones o fórmulas que las identifican. Estos tres últimos críticos han observado que Quejana es un lector moderno, pues lee en soledad y en silencio.²⁸ Sin embargo, en el *Quijote*, irónicamente, no se describe cómo lee el más tenaz y extremado de sus personajes-lectores. Entre la recepción muda y la oralización en abstracto, surge la pregunta por la *actio* –voz, gesto, ademán– de un personaje que como ningún otro somatiza los mundos novelescos. ¿Cómo Cervantes y su público suponían que se entregaba a miles de folios un hidalgo pobre, provinciano, entrado en años, muy excitable y erudito a su modo en libros de caballerías? Socialmente consabida en su época, aunque opaca para nosotros, la *actio* de esas lecturas no puede ser ajena a la recepción que hace Quejana del *Amadís* o ajena a su propio enloquecimiento o a su metamorfosis en don Quijote.

Cervantes distingue “leer para sí” de “leer en alto” y sus equivalentes (“de modo que seáis oído”, “en voz alta”, “públicamente”),²⁹ pero no ofrece

²⁷ Vid. MICHEL MONER, *Cervantès conteur. Écrits et paroles*, Casa de Velázquez, Madrid, 1989.

²⁸ “En la figura de Alonso Quijana tenemos el ejemplo perfecto del proceso de interiorización de la nueva tecnología comunicativa, o mejor todavía, la *reductio ad absurdum* de ese proceso. Totalmente solo, escondido en su biblioteca, Quijana lee durante periodos de hasta cuarenta y ocho horas seguidas [...]. Dentro de un contexto comunal de lectura, tales «megadosis» de ficción habrían sido imposibles.” “Alonso Quijana representa el «nuevo» lector, característico de la «galaxia Gutenberg» hasta nuestros días, el que lee a solas y en silencio.” JAMES IFFLAND, “*Don Quijote* dentro de la «Galaxia Gutenberg». (Reflexiones sobre Cervantes y la cultura tipográfica)”, *Journal of Hispanic Philology*, 14 (1989), pp. 27 y 39. JOSÉ MANUEL MARTÍN MORÁN, “Cervantes: el juglar zurdo de la era Gutenberg”, *Cervantes*, 17 (1997), p. 122, parece hacerse eco del artículo anterior cuando afirma que don Quijote “tal vez sea el primer ejemplo de hombre alienado por la nueva tecnología”, una de cuyas características es “la lectura solitaria y silenciosa”. MARGIT FRENK, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, pp. 158, cita a Iffland para apoyar este par de conclusiones: “frente al leer sonoro de tantos personajes, el Caballero de la Triste Figura evidentemente lee en silencio [...] [y] en silencio leía, seguramente, Miguel de Cervantes”.

²⁹ Vid. MARGIT FRENK, *Entre la voz y el silencio*, pp. 157-162.

ninguna indicación explícita de lectura silenciosa. Era ésta una práctica arraigada desde, al menos, el siglo xv en las bibliotecas europeas a propósito de obras en latín dirigidas al pensamiento lógico.³⁰ En cambio, las fábulas literarias se componían en romance la mayoría de las veces y apuntaban hacia el mundo afectivo del gran público, mundo indisociable de la cultura oral. A medio camino entre ambas prácticas, en la España de mediados del siglo xvi, el silencio de las bibliotecas y el arte vocal callejero entraban en contacto en la cátedra universitaria. Sirva de ejemplo la carta que el notable médico y polígrafo Francisco de Villalobos escribió en 1546 al Duque don Manrique de Lara, en la cual describe la *actio* que el doctor León utilizaba a la hora de leer ante sus estudiantes:

Yo le ví leer una vez á los escolares, y era tanto el heruor y el açeleramiento con que leya, que no pudo sufrir el angostura de la cáthedra, y apeose della en mi presencia y vínose con tan desordenado ímpetu, que me hizo temblar la paxarilla en el cuerpo. Quiso Dios que no lo hauia conmigo, porque llegado el fin de la carrera que se haze entre aquellos bancos, volviöse por el mismo camino; y tanto era el esgrimir de los braços que unas vezes corria y otras saltaua con los ojos salidos afuera, echando espumas por la boca como los sacerdotes de la cueua de Trophemio, y, cierto, las cosas que dezia no eran tan diuinas que mereciesen aquellas gesticulaciones.³¹

Es cierto: a causa de la imprenta y, habría que agregar, del teatro de corral,³² poco a poco enmudeció la lectura. Pero, según numerosos

³⁰ Vid. PAUL SAENGER, "La lectura en los últimos siglos de la Edad Media", en GUGLIELMO CAVALLO y ROGER CHARTIER, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, trad. Fernando Borrajo, Taurus, Madrid, 1998 [1ª ed. en francés, 1997], pp. 189-230.

³¹ FRANCISCO DE VILLALOBOS, *Algunas obras*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1886, pp. 152-153.

³² La comedia española asimiló la función del antiguo juglar y del lector profesional a la del actor. Progresivamente la voz iba siendo desplazada por la imagen. Gestos, movimientos corporales, vestuario, decorados y tramoya tendieron a ser, no sólo el medio, sino el fin del hecho teatral. En el *Memorial impreso dirigido al rey don Felipe II, para que levante la suspensión de las representaciones de comedias*, de 1598, se reglamenta el uso del verso en la comedia con el fin de quitar "al representante el albedrío" de improvisar. En el vocabulario de la época que describe, califica y cataloga el trabajo del actor, las expresiones relativas a la imagen son mucho más frecuentes que las referidas a la locución. Didascalias como "razón bien dicha", "palabra blanda", "suspiro mentiroso" o "voz tierna y quebrada" no son com-

documentos,³³ hacia 1605 este proceso estaba lejos de concluir. El *Quijote* y muchas otras obras literarias del siglo XVII todavía presentan diversidad de didascalias útiles a la lectura en voz alta.

Si las bibliotecas monásticas del siglo XIII se adaptaron a una cultura en la que la lectura oral convivía con la puramente ocular, al punto que el “devocionario del convento agustino de Springiersbach-Rolduc, escrito hacia 1229, [describe] como canto y lectura inaudibles aquello que definiríamos como susurro o murmullo que no rompe el silencio”,³⁴ nada impide suponer que la fórmula “leer para sí” exprese un proceso similar, aunque posterior, en el ámbito de la literatura vulgar, más resistente al cambio de técnica en la recepción de textos manuscritos e impresos.

Aquellos que leían para sí, como Quejana, tal vez movían los labios y emitían susurros, adoptando o adaptando la *actio* del habla social y de los apartes entreoídos de los murmuradores, *actio* clandestina como esas primeras lecturas que, *apartadas* del público, hacían posible *entreoír* el libro.

BIBLIOGRAFÍA

ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor*, 2 Vols., ed. de Jacques Joset, Espasa-Calpe, Madrid, 1974.

BATAILLON, MARCEL, «*La Célestine*» *selon Fernando de Rojas*, Didier, París, 1961.

parables en abundancia y énfasis a estas otras: “garbo y galantería”, “destreza en el baile”, “primor de los artificios”, “desenvoltura”, “inmodesto desgarro”, afeites y composturas “con supersticioso aliño”, “travesura de ojos”. Vid. EVANGELINA RODRIGUEZ CUADROS, “Registros y modos de representación en el actor barroco: datos para una teoría fragmentaria”, en JOSÉ MARÍA DÍEZ BORQUE (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Támesis, Londres, 1989, pp. 38-40. La siguiente observación de López Pinciano apunta en el mismo sentido: “[e]n el ojo se ve un maravilloso movimiento, porque, siendo un miembro tan pequeño, da sólo él señales de ira, odio, venganza, amor, miedo, tristeza, alegría, aspereza y blandura”. ALONSO LÓPEZ PINCIANO, *Philosophía antigua poética*, 3 Vols., ed. de Alfredo Carballo Picazo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1953, vol. 3, p. 288.

³³ Vid. MARGIT FRENK, “Lectores y oidores”, en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Bulzoni, Roma, 1982, vol. 1, pp. 101-123.

³⁴ PAUL SAENGER, “La lectura en los últimos siglos de la Edad Media”, p. 211, n. 85.

- CARBALLO, LUIS ALFONSO DE, *Cisne de Apolo*, 2 Vols., ed. de Alberto Porqueras Mayo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1958.
- CASCALES, FRANCISCO, *Tablas poéticas*, ed. de Benito Brancaforte, Espasa-Calpe, Madrid, 1975.
- CERVANTES, MIGUEL DE, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 3 Vols., ed. de Luis Andrés Murillo, 5ª ed., Castalia, Madrid, 1987.
- , “Coloquio de los perros”, en *Novelas ejemplares*, 3 Vols., ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, 3ª ed., Castalia, Madrid, 1987.
- CLOSE, ANTHONY, “Algunas reflexiones sobre la sátira en Cervantes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 2 (1990), 493-511.
- COROMINAS, JOAN y JOSÉ A. PASCUAL, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, 6 Vols., Gredos, Madrid, 1980-1983.
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. facsímil, Turner, Madrid-México, 1984.
- DELICADO, FRANCISCO, *La Lozana andaluza*, ed. de Claude Allaigre, Cátedra, Madrid, 1985.
- Diccionario de Autoridades*, 3 Vols., ed. facsímil, Gredos, Madrid, 1990.
- FRENK, MARGIT, “Lectores y oidores”, en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Bulzoni, Roma, 1982, vol. 1, pp. 101-123.
- , *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- HUARTE DE SAN JUAN, JUAN, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. de Guillermo Serés, Cátedra, Madrid, 1989.
- IFFLAND, JAMES, “Don Quijote dentro de la «Galaxia Gutenberg». (Reflexiones sobre Cervantes y la cultura tipográfica)”, *Journal of Hispanic Philology*, 14 (1989), 23-41.
- ILLADES, GUSTAVO, “Observaciones sobre la *actio* del lector. (De *La Celestina* a la sátira anónima novohispana)”, *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 26 (julio-diciembre de 2002), 13-35.
- , “Ecos de una «poética de la audición» en *La Celestina*”, en LILLIAN VON DER WALDE MOHENO (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2003, pp. 323-334.
- LAS CASAS, FRAY BARTOLOMÉ DE, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, 6ª ed., Fontamara, Barcelona, 1994.

- Libro de Alexandre*, ed. de Francisco Marcos Marín, Alianza Editorial, Madrid, 1987.
- LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA, *La originalidad artística de «La Celestina»*, EUDEBA, Buenos Aires, 1970.
- LÓPEZ PINCIANO, ALONSO, *Philosophía antigua poética*, en *Obras completas*, 2 Vols., ed. de José Rico Verdú, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1998.
- MARTÍN MORÁN, JOSÉ MANUEL, “Cervantes: el juglar zurdo de la era Gutenberg”, *Cervantes*, 17 (1997), 122-144.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, ALFONSO, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. de Michael Gerli, Cátedra, Madrid, 1981.
- MARTÍNEZ KLEISER, LUIS, *Refranero general ideológico español*, Real Academia Española, Madrid, 1953.
- MONER, MICHEL, *Cervantès conteur. Écrits et paroles*, Casa de Velázquez, Madrid, 1989.
- RODRÍGUEZ CUADROS, EVANGELINA, “Registros y modos de representación en el actor barroco: datos para una teoría fragmentaria”, en JOSÉ MARÍA DíEZ BORQUE (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Tàmesis, Londres, 1989.
- ROJAS, FERNANDO DE, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Peter E. Russell, Castalia, Madrid, 1991.
- SAENGER, PAUL, “La lectura en los últimos siglos de la Edad Media”, en GUGLIELMO CAVALLO y ROGER CHARTIER, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, trad. Fernando Borrajo, Taurus, Madrid, 1998 [1ª ed. en francés, 1997], pp. 189-230.
- TALAVERA, HERNANDO DE, “Tractado muy provechoso contra el común é muy continuo pecado que es detraher ó murmurar y decir mal de alguno en su ausencia”, en *Escritores místicos españoles*, Bailly-Bailliére, Madrid, 1911 (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 16), pp. 47-56.
- Viaje de Turquía*, ed. de Fernando García Salinero, Cátedra, Madrid, 1980.
- VILLALOBOS, FRANCISCO DE, *Algunas obras*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1886.
- , *Los problemas de Villalobos...*, en *Curiosidades bibliográficas*, Atlas, Madrid, 1950 (Biblioteca de Autores Españoles, 36).
- VILLALÓN, CRISTÓBAL DE, *El Crotalón*, ed. de Asunción Rallo, Cátedra, Madrid, 1982.
- ZUMTHOR, PAUL, *La letra y la voz. De la «literatura» medieval*, trad. Julián Presa, Cátedra, Madrid, 1989 [1ª ed. en francés, 1987].

LAS PALABRAS Y LOS CUERPOS: LA AMBIGÜEDAD DEL DESEO EN LA HISTORIA DE MARCELA Y GRISÓSTOMO

FRANK LOVELAND

Universidad Iberoamericana-Puebla

Para finales del siglo xvi, había ya pasado la mejor época de la novela pastoril, y la artificialidad del ámbito pastoril había sido víctima de burlas varias. Sin embargo, lo pastoril es manifestación cortesana de un anhelo siempre presente en la imaginación urbana occidental. Como señala Renato Poggioli, desde la poesía bucólica hasta las comunas hippies del siglo xx, el anhelo de retornar a la naturaleza y vivir una vida sencilla, amorosa y sin artificialidad, ha sido una constante en el imaginario occidental bajo muy diversas formas,¹ todas ellas, añadamos de una vez, con buenas dosis de artificialidad e idealización de la susodicha naturaleza. Hacer el amor en el campo al aire libre y en absoluta libertad es un deseo urbano hermoso, hasta que rodamos sobre algún mojón de estiércol fresco o descubrimos desconocidos testigos, dispuestos a participar en nuestra celebración de los cuerpos y la naturaleza. La distancia entre naturaleza idealizada y su referente real ha dado lugar a mucho humor fundado en lo que Touchstone, el personaje de Shakespeare, responde cuando le preguntan si le gusta la vida de pastor: en sí misma, es una vida espléndida, dice Touchstone, pero en tanto es vida de pastor, es una vida terrible.

El *Quijote* visita el ámbito pastoril en varias ocasiones. Desde la historia de Marcela y Grisóstomo hasta la fingida Arcadia, el tema recibe

¹ Vid. RENATO POGGIOLI, *The Oaten Flute*, Harvard University Press, Cambridge, 1975.

tratamientos diversos por parte de Cervantes. Ninguno de ellos es simple o típico. El primer episodio pastoril, la historia de Marcela y Grisóstomo, nos presenta un conjunto complejo a través de tres puntos de vista que dibujan dos ejes de oposición. El primer eje, que podemos llamar literario, se da entre las interpretaciones del mundo pastoril que hacen Marcela, por un lado, y Grisóstomo, por el otro. Este eje simbólico apunta hacia las contradictorias formas del deseo. Por otro lado, está el punto de vista de los cabreros, sobre todo a través de Pedro, que nada saben de bucolismos y pastoreos literarios, y que produce una interpretación realista y de sentido común, similar a la que otros escritores utilizaban para hacer burla del mundo pastoril. Sin embargo, la historia de Marcela y Grisóstomo es dramática, si no trágica. Hay ironía del narrador al relatar el punto de vista de los cabreros, pero éstos se expresan con seriedad, sin humor alguno. Esta disposición del relato permite a Cervantes crear una oposición entre literatura y realidad donde el criterio realista no está privilegiado, en una novela, además, que sugiere a todo lo largo que la realidad humana se construye en la intersección de lo material y lo simbólico.

Cervantes prepara el episodio con preámbulos exactos que anuncian los temas por venir. Tras consumir “con mucha brevedad su poca y seca comida” –cebolla, queso y mendrugos de pan–,² don Quijote y Sancho llegan a las chozas de los cabreros, quienes les ofrecen, en contraste, una cena de abundantes tasajos de cabra, queso, bellotas y vino: un banquete rústico. Y si don Quijote había aleccionado a Sancho, antes de la primera comida, “que es honra de los caballeros andantes no comer en un mes” (I, 10, 152), durante la segunda, ante los cabreros, tanto Sancho como don Quijote, “con mucho donaire y gana, embaulaban tasajo como el puño” (I, 11, 155). El paso del ascetismo a la abundancia, junto con las bellotas y el ambiente rural, inspiran a don Quijote su discurso sobre la Edad de Oro. En tanto don Quijote habita una geografía literaria, la Edad de Oro anuncia la proximidad del ámbito pastoril.

² MIGUEL DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 3 Vols., ed. de Luis Andrés Murillo, Castalia, Madrid, 1984, vol. 1, Capítulo 10, p. 153. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, parte, capítulo y página.

Describir la Edad de Oro, el mundo sin mal, implica definir el mal ausente, aquello que nos robó la plenitud infantil inicial. Pero si la conciencia humana nace en la ruptura misma que ese mal produce, nos resulta imposible saber si fue la transgresión de una prohibición previa o la existencia misma de la prohibición la causa de la ruptura, es decir, los seres humanos no podemos saber si nuestra pérdida de plenitud se debe a nuestro desorden, o al mundo artificialmente ordenado que habitamos. Tal contradicción, profundamente humana, en el siglo xvi tiene gráfica ilustración en lo que se acostumbra llamar las versiones sagrada y profana de la Edad de Oro.

Las versiones profanas, impulsadas por el Renacimiento y su cortesana sensualidad, señalan en general al honor y la castidad como la causa del mal, producido por un orden social de falsa moral, jerárquico e institucional. En otras palabras, para los letrados y cortesanos que construyeron estas versiones, el mal radica precisamente en su vida urbana y cortesana. Anterior a este orden, la Edad de Oro se caracterizaba por la abundancia natural, la libertad en los placeres y la ausencia de la Ley, donde la mujer aparece bajo la forma de ninfa, sensual y dispuesta.

No existe una Edad de Oro en la mitología cristiana, pero sí el paraíso del Génesis, y sus muy culpables Adán y Eva, transgresores de la prohibición divina. Como señala Avalle-Arce en su texto sobre la novela pastoril, tras la reforma católica viene la exigencia de cristianizar las versiones literarias tanto de la Edad de Oro como del ámbito pastoril. Se da en la segunda mitad del siglo xvi una serie de versiones pastoriles volcadas a lo divino. La mujer será doncella, defensora de su virginidad. El mal radicará en la caída original, el pecado que atenta contra el orden y autonomía de Dios, cuya consecuencia es un mundo de trabajo habitado por seres mezquinos, ambiciosos y siempre culpables. La felicidad radicará en la inocencia y la pureza previas a la caída, y el camino de regreso a dicho estado será a través de la purificación y la negación del deseo transgresor.

No se trata de una dualidad trivial, y no sólo porque el peso del poder oficial español haya optado por censurar y castigar la literatura de ficción “que incitara al pecado”. Librarse de la culpa o librarse del pecado es una contradicción, decíamos, indecible. Torcuato Tasso sería un caso célebre que subraya la seriedad de esta problemática. En su obra teatral de carácter

pastoril, *Aminta*,³ la pastora Silvia rechaza a su amante porque éste, le dice a su amiga Dafne, odia su honestidad, es decir, su castidad. Pero al final, Silvia descubrirá que su honestidad ha sido en realidad crueldad, y el amor con Aminta terminará felizmente bajo la regla fundamental de la Edad de Oro profana: “S’ei piace, ei lice”. Silvia ha superado el nefasto Honor, cuya ausencia en la Edad de Oro era la causa de que esta edad fuera tal. Pero en su obra máxima, *Jerusalén liberada*, Tasso se convierte, según nos dice Avalle-Arce, en “paradigma de poetas cristianos”,⁴ pues en ella el honor y el servicio a Dios purifican nuestra conciencia culpable. Incapaz de proyectar en su literatura las tensiones ideológicas de su momento histórico, Torcuato Tasso será su víctima.

Cervantes, en lugar de elegir, abre la cuestión al lector. A través de la locura de su personaje puede ofrecer una versión que ironiza la dualidad divina-profana. La imagen del mundo sin mal que don Quijote imagina, imagen de un “loco”, no puede imponer una versión sobre otra, pues hacerlo empañaría la autonomía que él mismo se ha otorgado. Así, si por un lado, la descripción que hace don Quijote de la Edad de Oro contiene toda una serie de elementos que demuestran su conocimiento del tema —ausencia de lo tuyo y lo mío, abundancia de la tierra, rechazo de la artificialidad, etc.—, por otro, en los aspectos delicados como el amor, la sexualidad, las instituciones y la naturaleza de la felicidad humana, don Quijote ironiza —¿sin querer?— o los deja a elección de cada cual. En el caso del pudor y la sexualidad, dice:

—[...]. Entonces sí que andaban las simples y hermosas zagalejas de valle en valle y de otero en otero en trenza y en cabello, sin más vestidos de aquellos que eran menester para cubrir honestamente lo que la honestidad quiere y ha querido siempre que se cubra [...]. Las doncellas y la honestidad andaban, como tengo dicho, por dondequiera, sola y señora, sin temor que la ajena desenvoltura y lascivo intento le menoscabasen, y su perdición nacía de su gusto y propia voluntad (I, 11, 156-157).

Si la honestidad exige una hoja de parra o un vestido negro del cuello a los pies, queda a la imaginación o a la honestidad del lector. Y cada mujer, en la Edad de Oro del *Quijote*, elegirá libremente ser doncella o ninfa.

³ TORCUATO TASSO, *Aminta*, trad. Juan de Jáuregui, Castalia, Madrid, 1970.

⁴ JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE, *La novela pastoril española*, Istmo, Madrid, 1974, p. 225.

¿Es la transgresión de la ley el origen del mal, o es la ley misma el mal? Con suave ironía, don Quijote elimina jueces y transgresores de su Edad de Oro: “La ley del encaje aún no se había sentado en el entendimiento del juez, porque entonces no había que juzgar, ni quien fuese juzgado” (I, 11, 157).

En la demencia de don Quijote no tiene cabida la demencia de su sociedad. Su Edad de Oro permite la libre convivencia entre lo sagrado y lo profano. Versión generosa, que suspende todo juicio y otorga a cada ser la autonomía que, como decíamos, el propio don Quijote ha tomado para sí.

Pero el discurso se predica en el desierto. “Toda esta larga arenga –que se pudiera muy bien excusar [...]” (I, 11, 157), nos dice el narrador. Para los cabreros, el discurso resulta incomprensible, ajeno por completo a la realidad que viven. Esta realidad, enfatizada durante la cena mediante detalles físicos y sensuales –el olor de la carne, la hoguera, las pieles de oveja–, servirá de contrapunto interpretativo a la historia de Marcela y Grisóstomo.

Cervantes ha dispuesto meticulosamente los elementos enfrentados dentro y alrededor del mundo pastoril. Si la novela pastoril era ya, a fines del siglo XVI, emblema de una literatura idealista por antonomasia, el discurso de don Quijote, inspirado por elementos comunes a la realidad y a la ficción, hace presente en la novela la desconexión entre ambos planos. Pero la novela procederá ahora a conectarlos con la aparición “real” de pastores literarios, que desde luego son falsos pastores en el plano de la realidad, lo cual permite a los cabreros una distancia interpretativa. Por otro lado, si el discurso de don Quijote dibuja una versión generosa y plural de la Edad de Oro, Marcela y Grisóstomo presentarán actitudes extremas y dogmáticas: la pastora “a lo divino” y el pastor profano sin concesiones. La tragedia del deseo está dispuesta.

Ya Renato Poggioli notaba el carácter extremo e inédito de la huida de Marcela al mundo pastoril:

She decides to become a shepherdess forever, after refusing all her old suitors and without even thinking of new ones. What is wholly novel is that Marcela [...] changes her pastoral retreat into a retreat from both the reality and the dream of love.⁵

⁵ RENATO POGGIOLI, *The Oaten Flute*, p. 169.

Marcela se hace personaje de una novela pastoril “a lo divino”, abandonando por completo el tema que dio origen a la fantasía pastoril. Ni siquiera se plantea la posibilidad del amor, sea espiritual, platónico o sensual. Huye al mundo pastoril para ser ermitaña. Es como si hoy día, en México, se escribiera una novela de “la onda” para decir “no a las drogas”. Marcela le dice *no* al amor. No lo discute consigo misma, no es tentada por el deseo. Su cuerpo, sus partes bellas y atrayentes, son una molestia para ella. Carga su cuerpo como Jesús su cruz. Y dice: cuando Grisóstomo “me descubrió la bondad de su intención, le dije yo que la mía era vivir en perpetua soledad, y de que sola la tierra gozase el fruto de mi recogimiento y los despojos de mi hermosura” (I, 14, 187). Marcela, pues, se rehúsa al juego del amor y el deseo, su pureza es dogmática.

Grisóstomo, en cambio, habita una ficción pastoril más profana, más típica. No tanto en el sentido de buscar la libertad de los placeres, pero sí en cuanto a jugar el juego profano de la seducción y la resistencia. Grisóstomo exige la participación. Se hizo pastor para ir tras Marcela. Marcela no lo rechaza a la manera pastoril, sencillamente no participa. Sin objeto de deseo a quien dedicar sus coplas, el resentimiento extremo de Grisóstomo lo lleva a escribir su canción desesperada y al suicidio. Reacción extrema, que pone de manifiesto el terrible egoísmo del deseo.

Ni Grisóstomo ni Marcela parecen inocentes. El resentimiento que Grisóstomo manifiesta en su canción desesperada revela lo que debajo del amor profano se esconde, por lo menos en su versión masculina: la exigencia a la mujer para que se asuma como cuerpo bello, como objeto de deseo del amante, reduciendo su autonomía a su capacidad de resistencia al deseo. Marcela, en cambio, niega su cuerpo y asume su conciencia como la totalidad de su ser. Al desdeñar su carnalidad, al asumirse como conciencia íntegramente autosuficiente, Marcela desemboca en una misantropía radical:

—[...]. El que me llama fiera y basilisco, déjeme como cosa perjudicial y mala; el que me llama ingrata, no me sirva; el que desconocida, no me conozca; quien cruel, no me siga; que esta fiera, este basilisco, esta ingrata, esta cruel y esta desconocida, ni los buscará, servirá, conocerá ni seguirá en ninguna manera. Que si a Grisóstomo mató su impaciencia y arrojado deseo, ¿por qué se ha de culpar mi honesto proceder y recato? (I, 14, 187).

Pero en la novela de Cervantes, los personajes no se libran tan fácilmente de sus cuerpos. Así como don Quijote fuerza su cuerpo a ayunar, y, a la vez, su cuerpo lo fuerza a comer “embaulando tasajo como el puño”, el discurso de Marcela es traicionado por sus acciones, pues es su honesto proceder y recato lo que está en cuestión.

Marcela insiste en su belleza espiritual como su mayor virtud:

—[...]. 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 industria procura que la pierda? Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos (I, 14, 186).

Hay algo de mala fe en esta aseveración de Marcela. En primer lugar, los campos no están solitarios, sino habitados. Y en segundo lugar, Marcela no ha sido tan fiel a su deseo de soledad. Pedro, el cabrero, ha dicho en su narración:

—[...]. Que, puesto que no huye ni se esquivo de la compañía y conversación de los pastores, y los trata cortés y amigablemente, en llegarle a descubrir su intención cualquiera dellos, aunque sea tan santa y justa como la del matrimonio, los arroja de sí como un trabuco. Y con esta manera de condición hace más daño en esta tierra que si por ella entrara la pestilencia [...] (I, 11, 166).

El punto de vista de los cabreros recodifica el comportamiento de Marcela, transformando su recato y honesto proceder en pestilencia exhibicionista y tentadora. Al desconocer los códigos de la literatura pastoril, Pedro simplemente describe lo que el comportamiento de Marcela provoca. Y quizá no está del todo errado. Marcela expone su discurso “por cima de la peña donde se cavaba la sepultura” (I, 14, 185) de Grisóstomo. La mujer que dice que no seguirá ni buscará a nadie, irrumpie en el sepelio, dominándolo desde la altura, dueña absoluta de la escena, exhibiendo su hermosura de pastora, al tiempo que pide, apasionada, que la ignoren.

Si la oposición entre Marcela y Grisóstomo hace evidente el potencial trágico del desencuentro de los anhelos eróticos del cuerpo y la autonomía

de la conciencia que la naciente cultura occidental moderna parece exigir, la triangulación con el punto de vista "realista" de los cabreros nos muestra un mundo monótono, donde tanto el deseo carnal como los comportamientos autónomos escandalizan a sus habitantes.

En la historia de Marcela y Grisóstomo, Cervantes crea un prisma de variados reflejos y posibilidades interpretativas. Ninguno parece ser halagüeño. Don Quijote, personaje que se construye a sí mismo a partir de la escritura y el deseo, será solidario con Marcela, cuyo proyecto, como el suyo, sabemos resultará impracticable: don Quijote seguirá recibiendo palos y burlas, Marcela seguramente tendrá que seguir ahuyentando Grisóstomos en brama. Pero si en las palabras de la conciencia aflora el deseo contradictorio de pureza y sensualidad, orden y transgresión, en los cuerpos que comen, defecan y se inquietan, en ese mundo material que rodea y alimenta a la conciencia, el discurso objetivado del deseo resulta un fantasma, pestilente, que amenaza el diario acontecer de nuestros usos y costumbres de siempre.

BIBLIOGRAFÍA

AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA, "La canción desesperada de Grisóstomo", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 11 (1957), 193-198.

—, *La novela pastoril española*, Istmo, Madrid, 1974.

CASTRO, AMÉRICO, *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona-Madrid, 1980.

CERVANTES, MIGUEL DE, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 3 Vols., ed. de Luis Andrés Murillo, Castalia, Madrid, 1984.

LEVIN, HARRY, *The Myth of The Golden Age in the Renaissance*, Indiana University Press, Bloomington-London, 1969.

POGGIOLI, RENATO, *The Oaten Flute*, Harvard University Press, Cambridge, 1975.

TASSO, TORCUATO, *Aminta*, trad. Juan de Jáuregui, Castalia, Madrid, 1970.

EUFEMISMOS DEL VIAJE DEL PARNASO

FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA

Harvard University

The carnivalization of speech, which freed it from its gloomy seriousness of official philosophy, as well as of truisms and commonplace ideas.

MIJAÍL BAJTÍN

El *Viaje del Parnaso* (1614) constituye una última frontera de sólo reciente activación por parte de la crítica. Enredada en una cuestión tan artificial, si las ha habido, como la del “Cervantes poeta”, se halla todavía escasamente guarnecida y constituye una de las piezas más arrinconadas de toda la literatura del período áureo. No sería difícil acumular, a estas alturas, un catálogo de juicios cortésmente compasivos o de mero compromiso,¹ que sólo pretenden evadirse del mismo antes de pasar a otros terrenos de mayor promesa. Las diversas ediciones anotadas² dan fe de su servidumbre

¹ Lo realiza en parte GIUSEPPE E. SANSONE, “El *Viaje del Parnaso*: testimonio de una discontinuidad”, en G. GRILLI (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Istituto Universitario Orientale, Napoli, 1995, pp. 57-64. No es posible, sin embargo, ir tan lejos como Edward C. Riley: “No nos engañemos, interesa sobre todo por ser obra suya”. EDWARD C. RILEY, “El *Viaje del Parnaso* como narración”, en *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, vol. 2, Editions Reichenberger, Kassel, 1994, p. 491.

² A partir de la de Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, en *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra*, vol. 6, Gráficas Reunidas, Madrid, 1922, en unión de *Trabajos de Persiles y Sigismunda*. Edición crítica anotada por José Toribio Medina, Imprenta Universitaria, Santiago de Chile, 1925-1926. Edición crítica anotada por Francisco Rodríguez Marín, C. Bermejo, 1935. Edición y comentarios de Miguel Herrero García, CSIC, Madrid,

a la idea de un formulaico elenco de poetas y a la finalidad de proporcionar información biográfica acerca de los allí mencionados. De hecho, es difícil topar con siquiera un buen resumen para orientación de estudiantes o de profanos.

Cervantes ha estado ahí, lo mismo que un Rabelais no por él conocido (pero sí criado a parecidos pechos) y que un fray Antonio de Guevara transformado en propia carne, por la solfa de toda literatura que se le perfila oficializada y muerta. Lo mismo que en el *Quijote* le tocaba correr dicha suerte a la caballería heredada del medioevo, el blanco era en el *Viaje del Parnaso* el amaneramiento académico que había llegado a pasar por humanismo, así como la receta petrarquista en que se momificaban a su alrededor tantos poetas³ incapacitados por su ignorancia para entender el espíritu ni la letra de Garcilaso. Cervantes pone a contribución la experiencia de toda una vida para un complejo enjuiciamiento de la literatura a su alrededor y que, aunque floreciente, no deja de ofrecer inquietantes problemas. El primero de éstos es una exuberancia incontrolada si se tiene en cuenta que elogia allí a más de un centenar de poetas entre buenos y extraordinarios. España está en esos años catastróficamente inundada de poesía. Se halla ésta cercana en la época a constituir un fenómeno de masas, apoderada de la calle y de los corrales lo mismo que de las academias, siendo aquí de recordar que semejante elefantiasis poética sólo en muy escasa parte llegó en su tiempo a aterrizar en libro impreso.⁴ Perdida en proporción desoladora, incluyendo grandes zonas de la de nombres como Lope, Góngora y Quevedo, era tal vez Cervantes el único en no ahogarse en aquel *maremagnum* de cartapacios, circulantes de mano en mano y de corrillo en corrillo. El desprestigio de la poesía y de su mundo es tal que eclesiásticos y señores de título ocultan sus nombres o piden licencia a Apolo “con extraño ahínco” (V, v. 315) para retirarse

1983. *Viaje del Parnaso. Poesías completas*, vol. 1, edición, Introducción y notas de Vicente Gaos, Castalia, Madrid, 1973 (aquí usada por razones de accesibilidad). *Viaje del Parnaso. Poesías varias*, edición de Elías L. Rivers, Espasa-Calpe, Madrid, 1991.

³ Debido a la marcada influencia de Berni, la sátira antipetrarquista había sellado ya en Italia la temática del Aretino.

⁴ Vid. ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑINO, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1965.

de una lucha en que creen sólo pueden cosechar desdoro. Hacía sentido por tanto despejar el campo con un inventario realista de tanta riqueza, así como no menos una paralela operación de desbroce para limpiarlo de matorrales y yerbajos.

Persuadido del problema subterráneo de la ausencia de una crítica sana y capaz de poner las cosas en su sitio, Cervantes apecha en su poema con ambas responsabilidades bajo un manto de raída supremacía judicial al estilo de la asumida (años después) desde sus lienzos por los filósofos de Velázquez.⁵ Cervantes creaba en su poema un inédito entramado de discursos autobiográficos indistintos de otros de orden estético-literario bajo una fascinante fusión narrativa de modos paródicos, satíricos y didácticos. “Raro inventor” (I, v. 218) llama Mercurio a Cervantes y, refractaria a una imposible adscripción genérica, la obra no permite otra referencia que ella misma bajo un encuadre de “rara invención” sin precedente ni seguimiento. El *Viaje del Parnaso* se sumaría con ello a la misma estrategia evasiva que objetiva la denominación de *tragicomedia* para *La Celestina*, *libro de entretenimiento* para *La pícaro Justina y acción en prosa* para *La Dorotea*. Cervantes ha pagado aquí, lo mismo de nuevo que en el *Quijote*, por su juego a realizar lo que no había hecho antes nadie, si bien sea bajo una fórmula tan al uso

⁵ Aunque el acento “velazqueño” de los dioses y filósofos del *Viaje del Parnaso* se ha impuesto de modo espontáneo a muchos, F. Rodríguez Marín tenía toda la razón para pensar, por el contrario, en una común herencia lucianesca. No consideraba tampoco probable que Velázquez conociera la obra de Cervantes a raíz de su publicación (¿pero por qué no después?) y prefería dejar la cuestión indecisa (*Viaje del Parnaso*, ed. de Francisco Rodríguez Marín, pp. LXI-LXV) con un *Docti dicant*. Aparte de Caporali, en España Góngora y Salvador Jacinto Polo de Medina se habían anticipado a Cervantes en el tratamiento burlesco del tema mitológico pero es sólo tras el *Viaje del Parnaso* cuando éste experimenta una verdadera explosión, que dura hasta fines del siglo XVII y que dificultaría hablar de una relación directa con Velázquez, según el indeciso artículo de MIGUEL HERRERO GARCÍA, “Confrontación entre Velázquez y Cervantes”, en *Varia velazqueña. Homenaje a Cervantes en el III centenario de su muerte*, Ministerio de Educación Nacional, Madrid 1960, pp. 613-617. No hay tales dudas para HELMUT HATZFELD, “Artistic Parallels in Cervantes and Velázquez”, en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, CSIC, 3, Madrid, 1952, pp. 265-297.

como la de las visitas poéticas al Parnaso, con Cesare Caporali y otros en Italia⁶ y Juan de la Cueva con su *Viaje de Sannio* (1585) en España.⁷

Posee, eso sí, su poema una visible ciudadanía en la república supranacional que en la época era la literatura paradójica de la locura sabia y libertadora,⁸ jocosamente fundada sobre una fusión de lo trascendental y lo carnavalesco.⁹ Conforme a cánones de época, y para poder reírse de todos,

⁶ Cesare Caporali, natural de Perugia (1531-1601) en su *Viaggio in Parnaso*, creado hacia 1579-1580 e impreso en Parma, 1582. A pesar de su discutible y discutido mérito, fue la obra que lanzó de lleno a su época el tema satírico-encomiástico del Parnaso, si bien siguiera en esto el precedente de una epístola del Aretino escrita en 1537. Cervantes trabajaba casi de seguro con la reciente edición de Caporali de Venecia 1608, e incluso parece haber conocido también otra obra de Caporali, de tema afín e igualmente en *terza rima* titulada *Essequie di Mecenate*. Sobre la boga italiana del tema de la visita al Parnaso, vid. BENEDETTO CROCE, "Due illustrazioni al *Viaje del Parnaso* del Cervantes", en *Saggi sulla letteratura italiana del seicento*, Laterza, Bari, 1911, pp. 125-159 (anteriormente, en *Homenaje a Menéndez Pelayo*, vol. 1, V. Suárez, Madrid, 1899, pp. 161-193). Noticias ampliadas por el bien informado estudio de LUIGI FIRPO, "Allegoria e satira in Parnaso", *Belgafor*, 1 (1946), 673-699. Reedición moderna: CAPORALI, *Il viaggio di Parnaso*, ed. de Norberto Cacciaglia, Guerra Edizioni, Perugia, 1993.

⁷ Cercano en cuanto a patria, generación y espíritu a Cervantes, permanece escasamente estudiado desde este punto de vista y es ahora asequible en JUAN DE LA CUEVA, *Viaje de Sannio*, ed. de J. Cebrián, Miraguano Ediciones, Madrid, 1990. Es seguro, por lo demás, el recuerdo de un romance de Juan de la Cueva sobre *Cómo los poetas conquistaron el Parnaso y lo ganaron*, perteneciente al *Coro febeo de romances históricos* (1588) del sevillano (*Viaje del Parnaso*, ed. de F. Rodríguez Marín, p. LXVIII). Curiosamente, el *Viaje del Parnaso* no es ni siquiera mencionado por JOSÉ MARÍA DE COSSIO en *Fábulas mitológicas en España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1952.

⁸ FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, "Un aspect de la littérature du «fou» en Espagne", en *L'Humanisme dans les lettres espagnoles, XXIX Colloque international d'études humanistes* (Tours, 1976), Vrin, Paris, 1979, pp. 233-250; "Literatura bufonesca o del «loco»", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34 (1985-1986), 501-528. El concepto, desarrollado a partir de los estudios de Klein, Kaiser y, sobre todo, Bajtín, causa una profunda renovación en la crítica del Siglo de Oro, a partir de MARTINE BIGEARD, *La folie et les fous littéraires en Espagne 1500-1650*, Paris, 1972.

⁹ Vid. JAVIER HUERTA CALVO, "Lo carnavalesco como categoría poética en la teoría literaria de Mijaíl Bakhtin", en J. HUERTA CALVO (ed.), *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Ediciones del Serbal, Madrid, 1989, pp. 13-31. "The carnivalesque basic element in Cervantes; *Don Quixote* and in his novellas is quite obvious", dictamina Mijaíl Bajtín en *Rabelais and his World*, trad. H. Iswolsky, MIT Press, Cambridge, Mass., 1968, p. 275; en adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, *Rabelais* y página. MANUEL DURÁN, "El *Quijote* a través del prisma de Mikhail Bakhtin: carnaval, disfraces, escatología y locura", en M. D. MCGAHA (ed.), *Cervantes and the Renaissance. Papers of the Pomona College Cervantes Symposium, 1978*, Juan de la Cuesta, Newark, 1980, pp. 71-86. FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, "La locura emblemática en la segunda parte del *Quijote*", en M. D. MCGAHA (ed.), *Cervantes and the Renaissance. Papers of the Pomona College Cervantes Symposium, 1978*, pp. 87-112.

Cervantes comienza por hacerlo en el *Viaje del Parnaso* de sí mismo, en papel de prosaico “poetón ya viejo” (VIII, v. 409) y “Adán de los poetas” (I, v. 202) para socavar, con su semi-bufonesca visita al Olimpo literario. Su objetivo no es otro que pinchar el globo de cualquier engolado elitismo académico, así como también la plebeyez ignara que amenazan al periplo literario de su tiempo¹⁰ y tras el cual cabe por fin contemplar no a Apolo y su Parnaso de pacotilla, sino a la casta y hermosísima doncella que es la “Poesía verdadera” (IV, v. 160). La acrobacia irónica con lo adoxográfico, la ironía y el disparate cargado de buscada significación o hecho de intento son presencias constantes y de muy clara impostación sobre la *Moria* erasmiana.¹¹

La representación de una realidad descoyuntada por artificio no quiere decir que ésta se halle exenta de lógica, si bien pueda mostrarse anómala y sabrosamente hecha de encargo para aquella ocasión. Al otro extremo de la simple miscelánea, el aflorar, entrecruzado o superposición de voces y de géneros no presupone en el *Viaje del Parnaso* ninguna cuadrícula geométrica, sino una dosificación que, en apariencia de caos, se acredita bajo el

Estudios de AUGUSTIN REDONDO, “Tradición carnavalesca y creación literaria: del personaje Sancho Panza al episodio de la insula Barataria en el *Quijote*”, *Bulletin Hispanique*, 80 (1978), 39-70; “El personaje de don Quijote. Tradiciones folclórico-literarias, contexto histórico y elaboración cervantina”, en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2, Bulzoni, Roma, 1982, pp. 847-856; “De don Clavijo a Clavileño: algunos aspectos de la tradición carnavalesca y cazorra en el *Quijote* (II, 38-41)”, *Edad de Oro*, 3 (1984), 181-199; “La tradición carnavalesca en el *Quijote*”, en *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, pp. 153-181.

¹⁰ El problema venía siendo denunciado desde medio siglo atrás. Vid. STANKO VRANICH, “Críticos, critiquillos y criticones (Herrera el sevillano frente a Sevilla)”, en *Ensayos sevillanos del Siglo de Oro*, Albatros Ediciones-Hispanófila, Valencia-Chapel Hill, 1981, pp. 13-28. FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, “Crear en Sevilla: el caso de Fernando de Herrera”, en *Sevilla y la literatura. Homenaje al Profesor Francisco López Estrada*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2001, pp. 283-303. F. RODRÍGUEZ MARÍN, “La poca estimación en que eran tenidos los poetas”, en *Viaje del Parnaso*, ed. de F. Rodríguez Marín, apéndice VIII, pp. 530-540. Geoffrey Stagg comenta los motivos de Cervantes para embarcarse en la sátira contra los malos poetas como efecto de la mala elección hecha por el conde de Lemos para llevar (rechazando a Cervantes) a su corte de Nápoles. GEOFFREY STAGG, “Propaganda and Poetics in Parnassus. Cervantes’ *Viaje del Parnaso*”, *Cervantes*, VIII, 1 (1988), p. 26.

¹¹ “N’hésitons pas à ranger Cervantès dans le sillage d’Erasmus, avec Rabelais et Shakespeare, parmi les «laudateurs de la Folie» qui inaugurent dans la littérature un ton nouveau”. MARCEL BATAILLON, “Un problème d’influence d’Erasmus en Espagne. *L’Éloge de la Folie*”, en *Actes du Congrès Erasme, 1969*, Académie Royale Néerlandais, Amsterdam, 1971, pp. 136-147.

análisis de sólida y unificadora.¹² Por supuesto, habrá de ocurrir lo mismo en un aspecto ya técnico con los arrastres de material lingüístico y registros de estilo, muy lanzados ante nuestros ojos para su admiración como dechado de un mundo de la palabra, que por pura coherencia habrá de mostrarse no menos perfecta e integralmente enloquecido.¹³ En uso de la libertad bufonesca y sólo un grado más allá de Cide Hamete, el *Viaje del Parnaso* parte de una transgresividad integral, a la que el lenguaje habrá de incorporarse en forma no menos decidida.

El problema (esencial en Cervantes a partir del *Quijote*) es una presencia del prosaísmo ostentadamente traído a primer plano, pero sólo para someterlo a su vez a un decidido tratamiento artístico. Dado que el lenguaje más transgresivo y los bruscos desniveles asociativos de una risa pre-bergsoniana¹⁴ son pilares maestros de dicha tarea, la instancia elemental de su plano léxico comenzará por dar entrada a un desquiciado torbellino de vocablos. Apedreados para hundir a trechos toda pretensión de exquisitez al uso, marcha por delante un chaparrón de vulgarismos (*buco, burba, carda, compa, cuezo, churrullero, de guilla, desembudar, encarrujar, hipar, hopo, madrigado, mis, pancho, pedicoj, tabanco, tarasca, trafalmejo, trapa*), igual que se invade también el terreno germanesco con vocablos como *godeño, hampo, maco* o *poleo*. Destinadas a efectos de abigarramiento y sorpresa se hallan diversas series de vocabulario marinerero (*buco, cómitre, chusma, entena, jarcia, orza, racamenta, rumbada, salma, timonero*), militar (*almarada, arcabuz, bocina, culebrina, dar saco, jineta, petarte*) o rústico (*cabrahigo, granuja, quejigo, rastrojo, somormujar*), por no mencionar todo el léxico especializado de la literatura, con el grecismo *fantasía*¹⁵ por delante, y hasta una buena representación de fraseología tahúr (*andar con suerte, decir bien,*

¹² Vid. ELIAS L. RIVERS, "Genres and Voices in the *Viaje del Parnaso*", en J. A. PARR (ed.), *Cervantes: Essays for Luis A. Murillo*, Juan de la Cuesta, Newark, Del., 1991, pp. 207-225.

¹³ Vid. ELIAS L. RIVERS, "¿Cómo leer el *Viaje del Parnaso*?", en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1993, p. 115. Para Riley, Cervantes precisa echar mano allí de "toda clase de tabúes o procedimientos problemáticos para el novelista", aparte de que siempre "persiste una nota de ambigüedad hasta el final". EDWARD C. RILEY, "El *Viaje del Parnaso* como narración", pp. 498 y 501.

¹⁴ Para el concepto bergsonianiano del eufemismo, vid. HENRI GODIN, "L'euphemisme littéraire et ses limites", *Cahiers de l'Association Internationale des Études Français* (julio, 1953), 143-151.

¹⁵ "Y en tanto que los hombres/ tengan discreta alegre fantasía" (III, v. 261).

echar el resto, mirar por brújula, retirarse en sus puntos).¹⁶ No falta tampoco una amplia cosecha de neologismos de diversas procedencias, pero siempre destinados a servir la misma finalidad de tropezones semánticos (*altitonante, brindez, bureo, caraos, dromerios, magancés, palpebras, poetambre*), con visible regodeo además en derivaciones creativamente neologistas (*acopar, alfileresco, argentería, bebiente, embebecer, godesco, melifluidad, mercu-riesco, muso, neptúneo, poetísimo, vejón, zarabandos*). También algunos arcaísmos (*almario, behetría, mesnada, embaidor*), y desde luego, para cerrar el paréntesis de violentos contrastes, un nuevo diluvio, pero esta vez de lujosos cultismos, obviamente determinados por el empuje andaluz y pre-gongorino de unas bien asimiladas *Flores de poetas ilustres de España* (1605) de Pedro Espinosa (*argentería, belígero, celsitud, cerúleo, coloso, condensar, esplendor, flagelo, fructífero, lauro, linfa, lóbrego, mílite, nutriz, paraninfo, pedagogo, pensil, rogo, troglodita, undoso*). Los hispanófonos se sentirán tentados de hablar aquí de un asomo pre-esperpéntico, cuando en realidad se trata de una imposición de la lengua de la locura, algo así como la “sustantificque moëlle” cuyo punto final sería la expresión fatrásica, que en el siglo xv había originado aquí una obra perfecta con los *Disparates* de Juan del Encina.¹⁷

Cervantes devana con toda intención dicho tipo de lenguaje en torno al discurso, central en el *Viaje del Parnaso*, de los malos poetas. Integran éstos una turbamulta anónima con pocas excepciones, como son las del sardo Lofraso, de Jerónimo de Arbolanche, el autor de *La pícaro Justina* y tal vez, bajo alabanza irónica, el coplero sevillano Miguel del Cid, “que al coro de las musas pone espanto” (II, v. 48), por no hablar del tratamiento vidrioso aplicado al mismo Lope.¹⁸ Una muchedumbre de romancistas, copleros, repentistas y

¹⁶ Sobre Cervantes mismo como tahúr, vid. L. ASTRANA MARÍN, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, vol. 4, Reus, Madrid, 1948-1958, p. 480.

¹⁷ FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, “El mundo poético de los *Disparates* de Juan del Encina”, en S. G. ARMISTEAD (ed.), *Jewish Culture and the Hispanic World. Essays in Memory of Joseph H. Silverman*, Juan de la Cuesta, Newark, Del., 2001, pp. 351-379. Para la literatura del *Nonsense*, vid. SUSAN STEWART, *Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London, 1979; asimismo, BAJTÍN (*Rabelais*, 422-423).

¹⁸ Vid. ELLEN LOKOS, “Cervantes’ *Voyage to Parnassus*”, en *The Solitary Journey*, Peter Lang, New York, 1991, pp. 90-98.

desdichados comediógrafos hormiguea por la obra, igual que por las calles de la corte, arrastrando a la poesía por los muladares de su ignorancia, esterilidad y pobreza de invención. Semejante gentualla está muy dispuesta a viajar al Parnaso, pero más para apoderarse de él que no para su defensa. Lo peor de todo es que la culpa la tiene el mismo Apolo que, muy falto de luces en su juvenil aturdimiento, preparó una lista que convocaba también a una multitud de ignorantes “yangüeses, vizcaínos y coritos” (I, v. 333). El despropósito no admitía ya enmienda y Cervantes quedó desde el primer momento consternado al ver en Cartagena la malhadada relación en manos de Mercurio, encargado de transportarlos al Parnaso en su magnífica galera.

La legión de poetas “zarabandos” supone un baño de prosaísmo en desafío de todo planteamiento circunspecto de la mitología del Parnaso. La presencia de aquel hatajo de locos hace de la galera un *Narrenschiff* escenario de mil incidentes ridículos. Amigos de la jarana ruidosa y del báquico “garrafo”, son una continua fuente de carnavalescos efectos transgresivos con que el eufemismo echa sin reverencia por tierra las murallas de toda humana respetabilidad. Arraigado en un fenómeno psicológico primario, determinante del hecho lingüístico y producto de una mecánica de presión social, el eufemismo se muestra, en sus fronteras borrosas y siempre cambiantes, un instrumento privilegiado para el conocimiento de las colectividades humanas. En cuanto tal, retrata el ambiente moral y desempeña una función de cauce idiomático llamada a repercutir a su vez sobre la historia de las corrientes literarias más básicas.¹⁹

Cervantes no ceja en apretar las clavijas de su sátira a la invasora turbamulta de poetastros. Desesperado, Mercurio tuvo la idea de aligerar la nave pasándolos por un cedazo para arrojar al mar a los inútiles, uno de los cuales fue un poeta sastre (casi de seguro el amigo toledano de Lope),²⁰ que se atrevió a lanzar en venganza una grosera blasfemia de “¡Sucio es

¹⁹ Vid. BASIL MONTEANO, “Les implications esthétiques de l’euphemisme en France au XVIIIe siècle”, *Cahiers de l’Association Internationale des Études Françaises* (julio, 1957), p. 153.

²⁰ El toledano Agustín Castellanos, discípulo y amigo personal de Lope a fines del siglo XVI y comienzos del XVII. Se conocen los títulos de algunas comedias suyas y el texto, corregido por Lope, de *Mientras yo podo las viñas*, engendro de tema pseudo-histórico. Vid. FRANCISCO DE B. SAN ROMÁN, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre. Serie de documentos inéditos de los años 1590 a 1615*, Madrid, 1935.

Apolo!” (II, v. 417) con eufemismo de odioso referente.²¹ Podría éste citarse como ejemplo clásico del eufemismo metonímico de interdicción mágico-religiosa,²² igual que el similar “¡Cuerpo de mí con tanta poetambre!” (II, v. 396) y el disfémico “¡Voto a Dios!” (III, v. 195) y “¡Por el solio de Apolo soberano/ juro... y no digo más!” (III, vv. 202-203) como marcas léxicas del “ajacarado”²³ dios Mercurio, que por no ser cristiano dispone en esto de cierta manga ancha.

No hay, en contraste, límite alguno a toda suerte de irreverencia verbal en la continua sátira de los poetas de tres al cuarto. Tras la victoria de Apolo, todos se imaginaban ya coronados de laurel por sus servicios, “y alguno se tocó sienes y frente/ que de estar coronado se le antoja” (VIII, vv. 113-114), sin que el texto se alargue a dar detalle de lo que para su decepción encontraban. Por la misma vía el *Viaje del Parnaso* asocia a la vocinglera tropa con una significativa presencia de la interdicción lingüística en despliegue de los más reconocidos discursos del eufemismo o *Sprachtabu*.²⁴ El más visible y temáticamente sostenido de éstos, por proyectar de un modo funcional su sombra sobre la totalidad de la obra, supone una donosísima actualización del interdicto escatológico (*Eufemismo en Galicia*, 225-238). Al desembarcar a los pies del Parnaso se produce una comunal estampida para abrevarse en la fuente Castalia, hacia la que los sedientos recién llegados se precipitaron de mala manera:

Otros no solamente se hartaron,
sino que pies y manos y otras cosas
algo más indecentes se lavaron (III, vv. 370-372).

²¹ Lo reconoce como tal J. Toribio Medina (*Viaje del Parnaso*, ed. de José Toribio Medina, p. 791). F. Rodríguez Marín cree que el vocablo eludido es allí *puerco*, si es que no algo peor (*Viaje del Parnaso*, ed. de F. Rodríguez Marín, p. 213).

²² Vid. EMILIO MONTERO, *El eufemismo en Galicia (su comparación con otras áreas romances)*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1961, pp. 91-100. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, *Eufemismo en Galicia* y página.

²³ La calificación procede de F. Rodríguez Marín en sus anotaciones (III, 49 y 52).

²⁴ Vid. MIGUEL CASAS, *La interdicción lingüística. Mecanismos del eufemismo y disfemismo*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1986.

Y en la jornada misma de la batalla decisiva, el historiador puntual no deja de anotar el cuidado de los “del escuadrón” para marchar ingloriosamente ligeros de peso al combate:

Unos del escuadrón prisa se daban
 porque no los hallase el dios del día
 en los forzosos actos en que estaban (VI, vv. 244-246).

Cervantes se luce aquí con admirables trasposiciones perifrásticas al quiebro de los respectivos referentes castizos. “Algo más indecentes se lavaron” y “en los forzosos actos en que estaban”,²⁵ son versos de la más pura musicalidad garcilasiana para lo que respectivamente serían *culos* y (permítase el cultismo) *defecar*. Lo peor son por supuesto los delitos de lesa Poesía cometidos por los que se apuntan a la trillada temática petrarquista, para estropearla del modo más indigno. Cervantes los fustiga, sobre un plano que se diría netamente rabelaisiano, con imágenes eufemísticas que no respetan la brutalidad más anatómica:

Otros de sus señoras celebraban,
 en dulces versos, de la amada boca
 los excrementos que por ella echaban.
 Tal hubo a quien amor así le toca,
 que alabó a los riñones de su dama
 con gusto grande y no elegancia poca (III, vv. 28-33).

Lo mismo que otro de la carda, asimilándose a un toro, “agarrochado brama” (III, v. 36) su queja de amor sin esperanza. Como parte inseparable de su discurso del Parnaso, Cervantes se despide sin lágrimas de un petrarquismo antaño exquisito y ahora ya reducido a bajo manoseo de poetastros que su poema combate, a tierra quemada, con el cáustico de la locura cuerda.

²⁵ F. Rodríguez Marín se creía obligado a excusar el atrevimiento. “Perdónese a Cervantes por esta salidilla a la grosera realidad”, ruega en su edición (*Viaje del Parnaso*, ed. de F. Rodríguez Marín, VI, v. 43, p. 340), que equipara a la de Sancho Panza en la aventura de los batanes.

Irrumpe también la misma asociación escatológica en el delicioso fragmento de la visita al caballo Pegaso,²⁶ “la bestia cuya pata/ abrió la fuente de Castalia fría” (IX, vv. 131-132) que es allí objeto de todo imaginable mimo. Suntuosamente enjaezado, luce para los poetas sus aladas proezas, con vuelo algo gallináceo en que no se alzó más de cuatro picas, si bien muy bastantes para suscitar general aclamación. Lo más digno de recuerdo en semejante jolgorio fue sin embargo, para Cervantes, la diligencia con que los poetas se apresuraban a llenar con los equinos excrementos un par de barjuletas o bolsones que llevar a casa. Cilenio (Mercurio) responde a su estupefacción “a lo bellaco/ con no sé qué vislumbres de ironía” (IX, vv. 164-165) que dicha materia fecal es recomendada por la musa Urania (astronomía) para aliviar los váguidos “de algún poeta de cerebro flaco” (v. 168) aplicándolos a sus narices en vez de recurrir para ello al tabaco, muy usado entonces como fármaco para tales fines.²⁷

La exhibición del caballo volador supone con esto, ya hacia el final del poema, un completo derrumbamiento del tema mitológico, llenando de asco a Cervantes en lo que en realidad constituye un juicio vicario o de trastienda acerca del mundo literario o desdichado “Parnaso”, inundado de genio a la vez que de veneno, en que le toca vivir. Y empeora Mercurio la cosa cuando le corrige, con toda seriedad, que para eso el caballo alígero recibe alimentación exquisita a base de ámbar y almizcle, a la vez que allí procuran equilibrar su dieta con alternancia de almidón y algarrobas (laxante y astringente), debido a lo cual Pegaso “ni se estríñe ni se va” (v. 185).²⁸ La cultura hipológica del dios Cilenio se muestra, con estos detalles, muy superior a la literaria y Cervantes le da cortés las gracias, pero aclarando que por el momento su cabeza está muy firme y no padece de dichos “váguidos”, que al parecer

²⁶ Introducida originalmente por la carta del Aretino y obligada en adelante para el tema del Parnaso.

²⁷ Desde muy pronto se recomendaba, en efecto, el tabaco para alivio de dolores de cabeza y jaquecas. Así el doctor Nicolás Monardes en su *Historia medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales* (1574). Como se recordará, el mismo Robinson Crusoe, tras sus estancias en el Brasil, recurría al tabaco a modo de única panacea disponible en la soledad de su isla.

²⁸ Para los eufemismos, esta vez denotativos, de *irse*, vid. *Eufemismo en Galicia*, 29. Sobre la tradición literaria de la escatofagia, vid. *Rabelais*, 330.

constituyen un riesgo laboral de malos poetas. La partida ha terminado y las suertes están echadas. Después de experiencias tan incalificablemente rafeceas ¿quién podrá esperar nada del Parnaso?

Cabe hablar, pues, de una presencia funcional de interdicción escatológica en la lengua del poema. Cervantes la encauza con elegancia y hasta con un refinado humor, reflejado de su naturaleza transgresiva y acreditándose, de paso, como un gran maestro del eufemismo. La serie que es preciso llamar escatológica, se inicia y cierra con el metonímico *excremento* por ‘estiércol’, un neologismo culto²⁹ de buen parecer, por entero similar al *erutar* explicado por don Quijote (ahora cumplido lingüista) en sus consejos a Sancho:

—*Erutar*, Sancho, quiere decir *regoldar*, y éste es uno de los más torpes vocablos que tiene la lengua castellana, aunque es muy significativo; y así la gente curiosa se ha acogido al latín, y al *regoldar* dice *erutar*, y a los *regüeldos*, *erutaciones*; y cuando algunos no entienden estos términos, importa poco, que el uso los irá introduciendo poco a poco, que con facilidad se entiendan; y esto es enriquecer la lengua, sobre quien tiene poder el vulgo y el uso.³⁰

Siendo no menos de recordar también la lección que, en sentido contrario, ha dado antes Sancho a su señor, entonces preso en la jaula:

—No entiendo eso de hacer aguas, Sancho: aclárate más, si quieres que te responda derechamente.

—¿Es posible que no entiende vuestra merced de hacer aguas mayores o menores? Pues en la escuela destetan a los muchachos con ello. Pues sepa que quiero decir si le ha venido gana de hacer lo que no se escusa (I, 48, 575).

²⁹ De introducción al parecer reciente, Corominas-Pascual (*DCCH*) dan como primera documentación la fecha de 1582. El vocablo parecía todavía inadmisibile para J. Toribio Medina: “En verdad que choca semejante voz excremento al verla empleada en poesía, ni aun parece que pudiera disculparse considerando el realismo, como se dice hoy, que se gastaba en el hablar de aquel tiempo”, pero precisa reconocer que su área semántica (continúa) era entonces más extensa que ahora (*Viaje del Parnaso*, ed. de J. Toribio Medina, I, v. 2988, p. 288).

³⁰ MIGUEL DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, vol. 2, ed. de Luis Andrés Murillo, Castalia, Madrid, 1978, Capítulo 43, p. 361. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, parte, capítulo y página.

A modo de colofón, la proximidad escatológica con que se vapulea a los malos poetas se ratifica en el momento de su derrota con “la miserable, la fatal caída/ de las Musas del limpio Tagarete” (VII, vv. 352-353), en recuerdo antifrástico del fétido arroyo extramuros de Sevilla³¹ que, con el Esgueva de Valladolid y el Zapardiel de Medina del Campo, integraba la trilogía de infectos cursos de agua del reino.

Pudiera sorprender, después de cuanto antecede, una relativa parquedad de la otra gran vena carnavalesca relativa a la interdicción erótica o sexual,³² sobre todo si se recuerda la fama que de poeta libertino tuvo Cervantes en su primera juventud y según no dejó de saltar en chispazos a lo largo de su obra. El *Quijote* la despliega en diversidad de niveles que van desde aquel elegantísimo zeugma de “y con esto, y con volverse a salir del aposento mi doncella, yo dejé de serlo” (I, 28, 354), hasta personajes como Maritornes o la lujuriosa historia de Antonomasia y don Clavijo.³³ Le da por razón natural mucha mayor entrada el *Viaje del Parnaso*, que la reserva en especial para la visita a la sacra montaña, iniciándola con la zumbona apostilla sobre las “doncellas bailadoras” que acogen la llegada de los poetas al Parnaso. Eran éstas las Horas, “sanas las más, la menos mal paradas”, es decir, “medio rotas”, que corresponden a las horas funestas o “menguadas” (III, v. 340). Cervantes se ha reído de siempre de las doncelleces que requieren ser oficialmente declaradas, alta filosofía que después aquí confirma (a vistas de la Vanagloria personificada de tal) con una solemne didascalía:

Yo no sabré afirmar si era doncella,
aunque he dicho que sí, que en estos casos

³¹ *Viaje del Parnaso*, ed. de F. Rodríguez Marín, apéndice X, “El Tagarete y sus musas”, pp. 549-558.

³² Vid. FRANCESC B. MOLL, “Del tabú eròtic en la lexicografia i en el folklore”, *Revista de dialectologia y tradiciones populares*, 32 (1976), 349-358.

³³ El tema no ha recibido toda la atención que merece, aunque haya dado materia a algunos valiosos estudios. Vid. AUGUSTIN REDONDO, “De don Clavijo a Clavileño: algunos aspectos de la tradición carnavalesca y cazurra en el *Quijote*”. JAVIER HERRERO, “The Beheading of the Giant. An Obscene Metaphor in *Don Quixote*”, *Revista Hispánica Moderna*, 39 (1977-1978), 141-149. La cuestión de lenguaje se halla aquí, sin embargo, muy alejada de la relativa a la sexualidad profunda de don Quijote, tan en boga hoy día a partir de ideas freudianas y lacanianas.

la vista más aguda se atropella.
 Son, por la mayor parte siempre escasos
 de razón los jüicios maliciosos
 en juzgar rotos los enteros vasos (VI, vv. 94-99).

Pero es, sobre todo, en esta clara instancia de lo erótico donde el poema ha escalado una de las cumbres más transgresivas de todo el canon cervantino.

El *Viaje del Parnaso* es paródico en muchos niveles, pero de un modo primordial, como se ha dicho, del humanismo académicamente canonizado que palpita en el prestigio pedantesco de la mitología y sus dioses olímpicos. No es que Cervantes guardara menos que un inmenso respeto, tocante ya en veneración, a tan noble y rico legado,³⁴ sino que a la vez no soportaba su degeneración plebeya ni oficialista. Apropiada de hecho su letra, pero no su espíritu, por la Monarquía contrarreformista, ha quedado éste reducido a un simple trasto, contagiado del desprestigio que aqueja a todo el aparato estatal. Con un reino inundado de ignorancia y de corrupción, no podrá correr otra suerte su Parnaso (léase universo literario), no muy diferente de la corte de Felipe III y acerca de cuyos vicios pasaba Cervantes su escatológica sentencia. Pero además, en 1614 ha incluido en su poema, una puesta en solfa de la misma *Ilíada* que al parecer viene siendo desatendida de la crítica.

La cosa viene a raíz de ver acercarse al Parnaso una enorme nave cargada de poetas chirles, por lo cual Apolo pide su auxilio a Neptuno, que sin dilación comienza a trabajar para hundirla, con gran espanto de sus pasajeros. Acordándose muchos en aquella hora de nada más devoto que el Compás de Sevilla (portada de su famosa mancebía), mueven a compasión a Venus Ciprinia. La diosa se presenta, en efecto, sobre un carro arrastrado por palomas para disuadir a Neptuno de su letal tarea.³⁵ Es bien recibida del

³⁴ No se ha realizado todavía un estudio sistemático de las reminiscencias y alusiones a la literatura clásica en el *Viaje del Parnaso*, pero entre las obvias y las señaladas por los anotadores suponen de por sí un *corpus* nada banal.

³⁵ La reminiscencia obvia es aquí el Libro I de la *Eneida*, en que la diosa Juno, mortal enemiga de los troyanos, pide a Eolo que destruya las naves de Eneas, propósito que es a medias frustrado por Neptuno. Con referencia expresa, la galera en que Mercurio se acerca a Cartagena es declarada superior a cuanto "pudo verse en el armada/ que destruyó la vengativa Juno" (I, vv. 158-159). A mayor abundamiento se menciona en el episodio del naufragio de

dios marino en un encuentro adornado de diplomáticas zalemas, pero que muy pronto Venus hizo pasar a mayores:

Guardáronse real grave decoro,
y procuró Ciprinia en aquel punto
mostrar de su belleza el gran tesoro.
Ensanchó el verdugado, y dióle el punto
con ciertos puntapiés, que fueron coces
para el dios que las vio y quedó difunto (V, vv. 118-124).

Lo ocurrido no es nada muy recóndito ni abierto a disquisiciones eruditas, pero que sí precisa una cuidadosa lectura, porque el caso, para cuya puntual relación el “poetón ya viejo” requirió especial favor de las Musas, era “no humilde, no ratero, no ordinario” (V, v. 93). La virgiliana Venus Acidalia³⁶ se hallaba a la sazón de luto por la muerte de Adonis bajo el diente cruel del jabalí (aquí “verraco”), resumida también por el texto en clave esta vez germanesca. Vestía por dicho motivo una redonda saya de raja pardilla, es decir, un atuendo relativamente casero. El tal “verdugado”³⁷ era, en cambio, en la época una falda interior de cierto lujo, asimismo redonda o acampanada y guarnecida con ribetes o los llamados *verdugos*. En cuanto a “ensancharlo” a “puntapiés”, viene a ser lo mismo que alzarlo o remangarlo y “darle el

los poetastros cómo esta vez “los contrapuestos vientos se comiden/ a complacer la bella rogadora/ y con un solo aliento la mar miden” (V, vv. 214-216). Por lo demás, el verso “—Sí haré, pues no es infando lo que jubes” (II, v. 324), famoso por su ligera zumba anticulterana, calca el “Infandum, Regina, iubes renovare dolorem” de *Eneida* II, 3. Es más que probable que Cervantes tenía al menos parcialmente grabado en la memoria el poema de Virgilio.

³⁶ “[...] at memor ille/ matris Acidaliae paulatim adolere Sychaeum” (*Eneida*, I, 719-720).

³⁷ El *verdugado* era en *Diccionario de autoridades*, “vestidura, que las mujeres vestían debaxo de las basquiñas, al modo que hoy los tontillos, y era de su misma hechura. Covarrub. Dice, que se llamó así por ahuecarse con unos ribetes parecidos los verdagos del árbol. Tráhele Nebrixa en su Vocabulario en la palabra latina *Cyclas funiculata*” [Aduce pasaje del *Viaje del Parnaso*]. Para Covarrubias (*Tesoro*) era derivado algo confusamente de *verdugo*, “En una significación vale el renuevo o vástago del árbol, por estar verde; de aquí se dixo verdugado, que es una saya a modo de campana, toda de arriba abaxo guarnecida con unos ribetes que por ser redondos como los verdugos del árbol y por ventura de color verde dieron nombre al verdugado. Antonio Nebrisense, *cyclas funiculata*”. El verdugado era en la vida diaria una falda ahuecada con aros, lo cual se prestaba también a equívocos maliciosos, que explica en su edición Rodríguez Marín (V, 32, p. 310).

punto” equivale a “cesar el trabajo” (*DRAE*) o como si se dijera a “dejar la cosa bien hecha”.³⁸ Ahora bien, los dichos “puntapiés” fueron, vistos por Neptuno, verdaderas “coces” que le dejaron lo que se dice “difunto”. Lo realizado por la diosa no podía estar más claro, pues no era sino “mostrar de su belleza el gran tesoro” (v. 120), esto es, un exhibicionismo enfocado sobre el vocablo *tesoro* con valor de eufemismo metafórico por ‘genital femenino’.³⁹ En suma, y muy en carácter bellaco, Venus pura y simplemente *cunnius ostendit* a los ojos del dios Neptuno. Habrá que conceder que, contra la opinión difundida, “el verso de Cervantes se permite libertades que no suele consentir la prosa”.⁴⁰

³⁸ Con reticente malicia, F. Rodríguez Marín rehúye al mismo tiempo avanzar la explicación: “Siempre fue traza femenil la que aquí usó Venus para dar el punto tentador a la parte baja de su vestido” (V, 31, p. 310). Tampoco anda muy discreto MIGUEL HERRERO GARCÍA (“Confrontación entre Velázquez y Cervantes”, p. 515): “Venus, una señorona de guardainfante y saya entera”.

³⁹ Don Quijote usa el dilógico vocablo en contexto igualmente erótico al dar cuenta a Sancho del frustrado encuentro galante con Maritornes: “Por donde conjeturo que el tesoro de la fermosura desta doncella le debe de guardar algún encantado moro, y no debe de ser para mí” (I, 17, 208). Y más paladinamente aún en *La Galatea*, al tratar del mito de Dánae: “Ni aquella que en sus faldas granos de oro/ sintió llover, por quien después no pudo/ guardar el virginal rico tesoro” (MIGUEL DE CERVANTES, *La Galatea*, vol. 2, ed. de J. B. Avall-Arce, Espasa-Calpe, Madrid, 1968, p. 28). *Tesoro* no circulaba comúnmente en la época bajo dicha acepción, pero tampoco debía ser desconocido (como ocurre hasta el día de hoy) en la oralidad bromista, en línea con la semantización universal de los genitales como joyas o piedras preciosas, gr. *kleitoris*, ‘gema’; vid. ROBERT SCHOLÉS, “Uncoding Mama: The Female Body as Text”, en *Semiotics and Interpretation*, Yale University Press, New Haven-London, pp. 127-141. En español era común *alhaja*, ‘coño’; vid. J. L. Alonso Hernández, que extrae de Sebastián de Horozco un gnómico “No se hizo aquella alhaja para guardar paja” (*Teatro universal de proverbios*, ed. de J. L. Alonso Hernández, Universidad de Groningen-Universidad de Salamanca, Salamanca, 1986, p. 441). Vid. ficha adicional de *Axa* en el glosario del mismo J. L. ALONSO HERNÁNDEZ en su *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1976, p. 843d. Después María I. Chamorro, *alhaja*, ‘órgano sexual de la mujer’; vid. MARÍA I. CHAMORRO, *Tesoro de villanos*, Herder, Barcelona, 2002. El francés registra *bijou*, ‘sexe de la femme’ (texto de Diderot, *Les bijoux indiscrets*); vid. PAUL ROBERT, *Le grand Robert de la langue française*, Paris, 2001. *Treasure of love*, ‘vagina’, en JONATHAN GREEN, *The Cassell Dictionary of Slang*, Cassell, London, 1998. Para *Jewel*, ‘Maidenhead’, vid. FRANKIE R. RUBINSTEIN, *A Dictionary of Shakespeare’s Sexual Puns and Their Significance*, Macmillan Press, London, 1984, p. 138. En alemán *Schmuck*, ‘vulva’; vid. ERNEST BORNEMAN, *Sex im Volksmunde. Die sexuelle Umgangssprache des deutschen Volkes*, Rourholt Verlag, Reinbeck bei Hamburg, 1971.

⁴⁰ CLAUDIO GUILLÉN, “La expresión total: notas sobre literatura y obscenidad”, en C. CASTILLA DEL PINO (comp.), *La obscenidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1993, p. 80.

Con absoluta impudicia, la diosa ha recurrido así al más elemental artificio de seducción.⁴¹ Escuchando las lamentaciones de un semiahogado poetaastro llamado don Quincoces, Venus compuso después su verdugado

[y] luego en pie y piadosa se levanta,
y poniendo los ojos en el viejo,
desembudó la voz de la garganta,
Y con cierto desdén y sobrecejo,
entre enojada y grave y dulce, dijo
lo que al húmido dios tuvo perplejo (VI, vv. 139-144).

Cervantes sigue bordando el episodio e informa adicionalmente a su lector que la deidad, además, hizo aquello tumbada, bien fuera por tierra o en su propio carro.⁴² De una forma u otra, la pose es bien desusada si de mostrar su hermosura se trataba, pero harto idónea para lucir en espectáculo aquel inefable “tesoro”. Intentará después Venus persuadir a Neptuno con especiosas razones⁴³ y, conforme al hilo idiomáticamente bellaco y deshumanizador de la historia, lo hace con aquella voz “desembudada”. El dios marino rehúsa escudándose en la “fatal sentencia” que no puede desobedecer pues, si no fuera por ello,

[u]na brizna no más de tu presencia,
que viera yo, bellísima señora,
fuera de mi rigor la resistencia (VI, vv. 154-156).

⁴¹ La exhibición genital es frecuente en el comportamiento erótico de pueblos primitivos actuales. Curiosamente, es mencionada también con escándalo por la *Guía del peregrino* compostelano en su pintura negativa de los habitantes del país vasco: “In Biscaglia scilicet et Alaua, dum Nauarri se calefaciunt, uir mulieri e mulier uiro uerenda sua ostendunt”. *Liber Santi Jacobi. Codex Calixtinus*, ed. de W. M. Whitehill, Santiago de Compostela, 1944, vol. 1, lib. IV, p. 358.

⁴² Así lo prefiere F. Rodríguez Marín en su anotación, aunque parezca un poco dificultoso: “Levántase, porque hasta entonces estaba sentada en su carro” (V, 36, p. 313). No es fácil creer que tan buen conocedor del habla popular y del más desenfadado folklore andaluz pudiera ser tan cándido como para pasar de largo (como lo hace) ante “la señora de Pafos y de Gnido, procurando mostrar al dios de las aguas su gran belleza, para enamorarle y tenerlo propicio a su intento” (*Viaje del Parnaso*, p. LXIV).

⁴³ F. Rodríguez Marín sugiere (V, 31, p. 311) que la intercesión de la diosa a favor de sus devotos (los malos poetas) es “recordación, y aun cómica parodia” de la de Venus ante Júpiter en *Os Lusíadas*, II, 35. Más aún, ronda por el episodio el famoso epigrama de los triunfos que sobre las armas de Marte alcanza la desnudez de Venus, aparte de llevar por lo mismo el premio en el juicio de París.

Venus no ceja en su crudo intento de seducción:

—Ni azotado ni viejo me pareces,
replicó Venus—; y él le dijo a ella
puesto que me enamoras, no enterneces (VI, vv. 163-165).

Todo esto aparte de que “Primero acabarás que los acabes/ le respondió madama” (V. vv. 172-173),⁴⁴ porque aquella ralea es inextinguible.

Los desdichados poetastros se están mientras tanto ahogando sin remedio, pero, no pudiendo salvarlos de otra manera, “la gran reina obedecida en Nido” (VI, v. 186) hará otra de las suyas al transformarlos por las buenas en calabazas. Así metamorfoseados los poetas flotan sobre las aguas y los vientos, esta vez cómplices, los impulsan hacia “los reinos contrarios del Aurora” (VI, v. 219), manera de decir que vuelven a las orillas de donde partieran. Desde entonces, Cervantes no puede contemplar una calabaza sin pensar si no llevará dentro algún poeta.

Dio así fin la contienda de las deidades. Neptuno retorna muy frustrado a sus cristalinos palacios submarinos y la diosa es llevada por sus palomas a las dulzuras de Chipre. Allí, teniéndose por vencedora, se quitó la saboyana (una doble falda a la moda) de su fugacísimo luto no de viuda, sino de diosa alegre. Se quedó con ello “en cuezo”,⁴⁵ lenguaje de nuevo degradado para lo que hoy se dirían ropas menores o mínimas, lo cual impactó fuertemente a Marte, que “anduvo/ todo aquel día y otros dos tras ella” (VI, vv. 263-264), porque en el Olimpo reina por cierto un amor de irracionales en celo.

El *Viaje del Parnaso* ha realizado allí, bajo la economía de muy pocos versos, una habilísima confluencia paródica de la más alta literatura clásica. Figura allí, en primer término una *Ilíada* en miniatura, con el enfrentamiento vicario de los dioses no acerca de griegos y troyanos, sino de buenos y malos poetas españoles. Liga también el episodio con la *Eneida*, con el

⁴⁴ La misma anotación de F. Rodríguez Marín ilustra cómo los extranjerismos *madama* y *madona* se usaban comúnmente en contextos de galantería más o menos burlesca (V, 44, pp. 314-315).

⁴⁵ Como anota F. Rodríguez Marín, la cercanía homófona, además de semántica, motivó a ciertos editores, a partir de Sancha (1784), a erradamente corregir aquí “en cueros” (V, 63, p. 320).

tema ovidiano de las metamorfosis o, como Cervantes dice, “trasmutación” (V, v. 193) y con la *Apokolokyntosis* de Claudio, transformado en calabaza⁴⁶ a manos de Séneca como la más chusca de todas ellas. Con una comicidad de globos pinchados, la donosa peripecia bufonesco-parnasiana tiene en su base la homérica *Batrachomyomachia*,⁴⁷ pero muy rebajada a un plano de abellacada vulgaridad que el lenguaje se encarga de proyectar con toda malicia. El mismo Neptuno comienza por aparecer allí infantilmente grotesco (puro Disney, que diríamos hoy) en su biológica asociación con peces, crustáceos, cefalópodos y bivalvos:

En carro de cristal venía sentado,
la barba luenga y llena de marisco,
con dos gruesas lampreas coronado.
Hacían de sus barbas firme aprisco
la almeja, el morsillón, pulpo y cangrejo,
cual le suelen hacer en peña o risco.
Era de aspecto venerable y viejo,
de verde, azul y plata era el vestido,
robusto al parecer y de buen rejo (VI, vv. 70-78).

Viejo y gruñón, pues, pero con su “rejo” (‘punta o aguijón de hierro’), Neptuno queda en realidad muy insatisfecho por sentirse con las manos atadas ante la inesperada seducción de la diosa, que no lo encuentra por cierto “azotado” ni “viejo”. Experimentará esta última a lo largo del fragmento un intencionado batacazo onomástico, pues introducida allí como *Acidalia* (‘la

⁴⁶ Es de tener en cuenta que, por estar huecas y llenas de aire, las calabazas eran uno de los símbolos más populares de la locura. Baste recordar el nombre del bufón Calabacillas, retratado por Velázquez. Lo mismo también la comparación con flotantes “odres” que allí sigue (V, v. 218), por idéntica razón. Para el abolengo literario de la calabaza, *vid.* RALF NORRMAN y JOHN HAARBERG, *Nature and Language: A Semantic Study of Cucurbits in Literature*, Routledge & Kegan, London, 1980. Sobre la presencia carnavalesca de la calabaza, *vid.* JULIO CARO BAROJA, *El carnaval (Análisis histórico-cultural)*, Taurus, Madrid, 1965, p. 54.

⁴⁷ Parcialmente traducida por Juan de la Cueva bajo el título de *Batalla de ratas y ratones, traducida de latín en romance* y sólo muy parcialmente conservada; *vid.* JUAN DE LA CUEVA, *Fábulas mitológicas y épica burlesca*, ed. de J. Cebrián García, Editora Nacional, Madrid, 1984, pp. 47-48. Cueva le daba también amplio eco en su poema épico-burlesco *La Muracinda* (contienda entre perros y gatos), allí también estudiado (pp. 86-98).

que incita el deseo') y *Ciprinia* (por 'Chipre'), va a terminar por llamarse en el texto "la bella Cipriana" (VI, v. 257), es decir por verse relegada, acorde con su conducta y modales, a un onomástico de vulgar fregona.

Cervantes se ha apuntado el triunfo de unas páginas dignas de la antología carnavalesca de todos los tiempos. Elaboradas con precisión matemática, giran en el episodio en torno al eje discursivo del antonomástico "tesoro",⁴⁸ lexema de obvia creación masculina, como lo es casi todo lenguaje erótico. No parece haber circulado, en cuanto hoy por hoy se sabe, cual moneda corriente ni lexicalizada en la época, aunque sí vale por una metáfora connotativa hartamente espontánea a partir de la idea del *pudendum muliebris* como *joya*, según bastará con ceder aquí la palabra a la gitanilla Preciosa: "Una sola joya tengo, que es la de mi entereza y virginidad, y no la tengo de vender a precio de promesas ni dádivas".⁴⁹ Si dicha identidad encaja por vía de metonimia-sinécdoque en la tipología más habitual y reconocida del eufemismo, no deja de esbozar aquí un ejemplo de excepción, determinado por su funcionamiento de orden ya extra-lingüístico. En realidad, el ejemplo del episodio del *Viaje del Parnaso* podría servir de base para postular una categoría adicional de eufemismo que, más allá de un uso culto, habría que llamar "narrativo". El venusino "tesoro" colorea o semantiza en extensión suya al episodio, que para un lexicógrafo vendría a ser todo él una perífrasis destinada al realce o proyección eufemística del referente vedado y a través de la cual alcanza éste una inédita funcionalidad del signo hermenéutico. El principio de rentabilidad eufemística⁵⁰ queda extremado allí hasta el límite, pues lo realizado por Cervantes ha sido transformar la transgresión léxica de *cunnus* en eje sustentáculo de un epidesarrollo narrativo.

⁴⁸ Antonomasia como un caso más de sinécdoque bajo la función eufémica (*Eufemismo en Galicia*, 70-71 y 66-70). En México, *Carlos Quinto* es el genital masculino. Sobre la borrosa frontera entre metonimia y sinécdoque, vid. MIGUEL CASAS, *La interdicción lingüística. Mecanismos del eufemismo y disfemismo*, pp. 209-217 y MARÍA DEL ROSARIO GARCÍA ARANCE, *Semántica de la metonimia y de la sinécdoque*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1979.

⁴⁹ MIGUEL DE CERVANTES, *Novelas ejemplares*, vol. 1, ed. de J. B. Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 1982, p. 99. Al caer Zoraida en manos de los corsarios franceses "le quitaron hasta los carcajes que traía en los pies. Pero no me daba a mí tanta pesadumbre la que a Zoraida daban como me la daba el temor que tenía de que habrían de pasar de quitar de las riquísimas y preciosísimas joyas al quitar de la joya que más valía y ella más estimaba" (I, 41, 509).

⁵⁰ Concepto formulado por Emilio Montero (*Eufemismo en Galicia*, 6).

Por encima de su presencia sempiterna, el estudio diacrónico del eufemismo (apenas iniciado para el español) acredita un profundo avance a la vez cuantitativo y cualitativo con la llegada de los tiempos modernos. Dejando atrás la categoría de simple figura retórica, en que tendían a encapsularlo Quintiliano y los antiguos, llega a alcanzar un plano de orden estético a base de ampliar su modalidad técnica de perífrasis y *circuitio*.⁵¹ Es en claro empalme con superiores funciones como el eufemismo captura, por ejemplo, la alegoría central del *Roman de la Rose* de Lorris,⁵² lo mismo que en *Viaje del Parnaso* (igual o quizás más sutil que antes Rabelais) se manifiesta una decisiva palanca diegética para el nuevo arte, en sí y de por sí transgresivo, de la novela.

La novela tal como hoy la conocemos avanzaba hacia sus cumbres abanderada, con el *Quijote* en vanguardia, como literatura del “loco”. Se derrumba la mentalidad preceptiva bajo el peso de una estética imposible de codificar, pero de ello surge no un caos, sino un arte más que nunca calculado, que concede al poeta una libertad absoluta, pero no le tolera menos que dar siempre en el clavo. Desaparecen los puntos cardinales, porque la brújula de aquél apunta ahora en cualquier dirección. ¿Cómo aislar lo culto y lo popular, lo exquisito y lo rafez en el *Viaje del Parnaso*? Los dioses, héroes y filósofos habrán ahora de codearse con las masas en la plaza pública y hasta terminarán paseando, de la mano de Valle-Inclán, por el callejón del Gato. Por no tratarse de proyectar lo irracional, sino por el contrario su reverso paradójico, la callada ruptura con dos milenios de tradición literaria no supone un dar rienda suelta, sino un tenso refuerzo de cuanto caiga bajo el concepto de estructura. De modo solidario, la estética de la locura paradójica no puede menos de imponer en el plano lingüístico un control férreo de sus materiales,⁵³ cuya más alta expresión sería el caos aparentemente

⁵¹ “Il glisse ainsi de plus en plus vers une fonction morale [...] et finit par comporter, dans le langage des civilisations les plus différenciées, un aspect proprement esthétique”, comenta PAUL ZUMTHOR, “Euphemisme et rhétorique au Moyen-Âge”, *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* (julio, 1957), p. 177. Vid. RICARDO SENABRE, “El eufemismo como fenómeno lingüístico”, *Boletín de la Real Academia Española*, 51 (1971), p. 177.

⁵² JOHN ORR, “Le rôle destructeur de l'euphemie”, *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* (julio, 1957), p. 168.

⁵³ Vid. el excelente ensayo sobre Cervantes en su cercanía a Ariosto, Shakespeare y Erasmo de PAOLO VALESIO, “The Language of Madness in the Renaissance”, *Yearbook of Italian Studies* (1971), 199-234.

integral del principio fatrásico,⁵⁴ pero en realidad comprometido con el propósito de abordar las áreas de lo absolutamente vedado. Palabra, pues, bajo disciplina y menos que nunca *en liberté*, es la consigna de la época. Más aún, el eufemismo no existe sin una complicidad del receptor que puede ser hábilmente cultivada y Cervantes, como maestro consumado, sabía con anticipo sobre Pierre Bayle,⁵⁵ que es un artificio hipócrita porque no consigue sino hacer más acusada la presencia indestructible de los referentes. Bajo estas tensas urgencias, Cervantes no solamente encuentra en el eufemismo el aliado espontáneo de la transgresividad de su poema, sino que reduce a tal la herencia de un deteriorado aparato culto en el que no es posible seguir creyendo, porque ha quedado vacío y llega la hora de mirar de frente a las realidades, dejándose para siempre de Parnasos. No hay Parnaso como no existe tampoco la andante caballería, pero sí siguen estando ahí lo mismo el Amor y el Heroísmo que la Poesía. La risa es el gran instrumento de la verdad y por eso el periplo a la Grecia clásica del *Viaje del Parnaso* se alinea con pleno derecho junto al *Quijote* como una obra hermana.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO HERNÁNDEZ, JOSÉ LUIS, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1976.

ASTRANA MARÍN, LUIS, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, 7 Vols., Reus, Madrid, 1948-1958.

BAKHTIN, MIKHAIL, *Rabelais and His World*, trad. H. Iswolsky, MIT Press, Cambridge, Mass., 1968.

BATAILLON, MARCEL, "Un problème d'influence d'Erasmus en Espagne. *L'Éloge de la Folie*", en *Actes du Congrès Erasme, 1969*, Académie Royale Néerlandais, Amsterdam, 1971, pp. 136-147.

⁵⁴ Vid. AMBERT C. PORTER, *La fatrasie et le fatras. Essai sur le poésie irrationnelle en France au Moyen Âge*, Droz.-Minard, Ginebra-París, 1960 y PAUL ZUMTHOR, E. G. HESSING y R. VILJBRIEF, "Essai d'analyse des procédés fatrasiques", *Romania*, 84 (1963), 145-170.

⁵⁵ Vid. B. MONTEANO, "Les implications esthétiques de l'euphemisme en France au XVIIIe siècle", p. 159.

- BIGEARD, MARTINE, *La folie et les fous littéraires en Espagne 1500-1650*, Paris, 1972.
- BORNEMAN, ERNEST, *Sex im Volksmunde. Die sexuelle Umgangssprache des deutschen Volkes*, Rourholt Verlag, Reinbeck bei Hamburg, 1971.
- CAPORALI, CESARE, *Il viaggio di Parnaso*, ed. de Norberto Cacciaglia, Guerra Edizioni, Perugia, 1993.
- CARO BAROJA, JULIO, *El carnaval (Análisis histórico-cultural)*, Taurus, Madrid, 1965.
- CASAS, MIGUEL, *La interdicción lingüística. Mecanismos del eufemismo y disfemismo*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1986.
- CERVANTES, MIGUEL DE, *Viaje del Parnaso*, ed. de Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, en *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra*, 9 Vols., Gráficas Reunidas, Madrid, 1922.
- , *Viaje del Parnaso*, 2 Vols., ed. crítica anotada por José Toribio Medina, Imprenta Universitaria, Santiago de Chile, 1925-1926.
- , *Viaje del Parnaso*, ed. crítica anotada por Francisco Rodríguez Marín, C. Bermejo, 1935.
- , *Viaje del Parnaso. Poesías completas*, 3 Vols., ed. de Vicente Gaos, Castalia, Madrid, 1973.
- , *Viaje del Parnaso*, ed. de Miguel Herrero García, CSIC, Madrid, 1983.
- , *Viaje del Parnaso. Poesías varias*, ed. de Elías L. Rivers, Espasa-Calpe, Madrid, 1991.
- , *La Galatea*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Espasa-Calpe, Madrid, 1968.
- , *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 3 Vols., ed. de Luis Andrés Murillo, Castalia, Madrid, 1978.
- , *Novelas ejemplares*, 2 Vols., ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 1982.
- COSSÍO, JOSÉ MARÍA DE, *Fábulas mitológicas en España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1952.
- CROCE, BENEDETTO, “Due illustrazioni al *Viaje del Parnaso* del Cervantes”, *Saggi sulla letteratura italiana del seicento*, Laterza, Bari, 1911, pp. 125-159 (anteriormente, en *Homenaje a Menéndez Pelayo*, vol. 1, V. Suárez, Madrid, 1899, pp. 161-193).
- CUEVA, JUAN DE LA, *Fábulas mitológicas y épica burlesca*, ed. de J. Cebrián García, Editora Nacional, Madrid, 1984.

——, *Viaje de Sannio*, ed. de J. Cebrián, Miraguano Ediciones, Madrid, 1990.

CHAMORRO, MARÍA I., *Tesoro de villanos*, Herder, Barcelona, 2002.

DURÁN, MANUEL, “El *Quijote* a través del prisma de Mikhail Bakhtin: carnaval, disfraces, escatología y locura”, en M. D. MCGAHA (ed.), *Cervantes and the Renaissance. Papers of the Pomona College Cervantes Symposium, 1978*, Juan de la Cuesta, Newark, 1980, pp. 71-86.

FIRPO, LUIGI, “Allegoria e satira in Parnaso”, *Belgafor*, 1 (1946), 673-699.

GARCÍA ARANCE, MARÍA DEL ROSARIO, *Semántica de la metonimia y de la sinécdoque*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1979.

GODIN, HENRI, “L’euphemisme littéraire et ses limites”, *Cahiers de l’Association Internationale des Études Françaises* (julio, 1953), 143-151.

GREEN, JONATHAN, *The Cassell Dictionary of Slang*, Cassell, London, 1998.

GUILLÉN, CLAUDIO, “La expresión total: notas sobre literatura y obscenidad”, en C. CASTILLA DEL PINO (comp.), *La obscenidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1993, pp. 41-98.

HATZFELD, HELMUT, “Artistic Parallels in Cervantes and Velázquez”, en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, CSIC, 3, Madrid, 1952, pp. 265-297.

HERRERO, JAVIER, “The Beheading of the Giant. An Obscene Metaphor in *Don Quixote*”, *Revista Hispánica Moderna*, 39 (1977-1978), 141-149.

HERRERO GARCÍA, MIGUEL, “Confrontación entre Velázquez y Cervantes”, en *Varia velazqueña. Homenaje a Cervantes en el III centenario de su muerte*, Ministerio de Educación Nacional, Madrid 1960, pp. 613-617.

HUERTA CALVO, JAVIER, “Lo carnavalesco como categoría poética en la teoría literaria de Mijaíl Bakhtin”, en J. HUERTA CALVO (ed.), *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Ediciones del Serbal, Madrid, 1989, pp. 13-31.

Liber Santi Jacobi. Codex Calixtinus, 3 Vols., ed. de W. M. Whitehill, Santiago de Compostela, 1944.

LOKOS, ELLEN, “Cervantes’ *Voyage to Parnassus*”, en *The Solitary Journey*, Peter Lang, New York, 1991, pp. 90-98.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO, “Un aspect de la littérature du «fou» en Espagne”, en *L’Humanisme dans les lettres espagnoles, XXIX Colloque international d’études humanistes* (Tours, 1976), Vrin, Paris, 1979, pp. 233-250.

- , “La locura emblemática en la segunda parte del *Quijote*”, en M. D. MCGAHA (ed.), *Cervantes and the Renaissance*, pp. 87-112.
- , “Literatura bufonesca o del «loco»”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34 (1985-1986), 501-528.
- , “Crear en Sevilla: el caso de Fernando de Herrera”, en *Sevilla y la literatura. Homenaje al Profesor Francisco López Estrada*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2001, pp. 283-303.
- , “El mundo poético de los *Disparates* de Juan del Encina”, en S. G. ARMISTEAD (ed.), *Jewish Culture and the Hispanic World. Essays in Memory of Joseph H. Silverman*, Juan de la Cuesta, Newark, Del., 2001, pp. 351-379.
- MOLL, FRANCESC B., “Del tabú eròtic en la lexicografia i en el folklore”, *Revista de dialectologia y tradiciones populares*, 32 (1976), 349-358.
- MONTEANO, BASIL, “Les implications esthétiques de l’euphemisme en France au XVIIIe siècle”, *Cahiers de l’Association Internationale des Études Français* (julio, 1957), 153-166.
- MONTERO, EMILIO, *El eufemismo en Galicia (su comparación con otras áreas romances)*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1961.
- NORRMAN, RALF y JOHN HAARBERG, *Nature and Language: A Semantic Study of Cucurbits in Literature*, Routledge & Kegan, London, 1980.
- ORR, JOHN, “Le rôle destructeur de l’euphemie”, *Cahiers de l’Association Internationale des Études Français* (julio, 1957), 167-175.
- PORTER, AMBERT C., *La fatrasie et le fatras. Essai sur le poésie irrationnelle en France au Moyen Âge*, Droz.-Minard, Ginebra-París, 1960.
- REDONDO, AUGUSTIN, “Tradición carnavalesca y creación literaria: del personaje Sancho Panza al episodio de la ínsula Barataria en el *Quijote*”, *Bulletin Hispanique*, 80 (1978), 39-70.
- , “El personaje de don Quijote. Tradiciones folclórico-literarias, contexto histórico y elaboración cervantina”, *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2 Vols., Bulzoni, Roma, 1982, pp. 847-856.
- , “De don Clavijo a Clavileño: algunos aspectos de la tradición carnavalesca y cazorra en el *Quijote* (II, 38-41)”, *Edad de Oro*, 3 (1984), 181-199.

- , “La tradición carnavalesca en el *Quijote*”, en J. HUERTA CALVO (ed.), *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Ediciones del Serbal, Madrid, 1989, pp. 153-181.
- RILEY, EDWARD C., “El *Viaje del Parnaso* como narración”, en *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, 2 Vols., Editions Reichenberger, Kassel, 1994, pp. 491-517.
- RIVERS, ELIAS L., “Genres and Voices in the *Viaje del Parnaso*”, en J. A. PARR (ed.), *Cervantes: Essays for Luis A. Murillo*, Juan de la Cuesta, Newark, Del., 1991, pp. 207-225.
- , “¿Cómo leer el *Viaje del Parnaso*?”, en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1993, pp. 95-116.
- RODRÍGUEZ MARÍN, FRANCISCO, “La poca estimación en que eran tenidos los poetas”, en MIGUEL DE CERVANTES, *Viaje del Parnaso*, apéndice VIII, ed. crítica anotada por Francisco Rodríguez Marín, C. Bermejo, 1935, pp. 530-540.
- , “El Tagarete y sus musas”, en MIGUEL DE CERVANTES, *Viaje del Parnaso*, apéndice X, ed. crítica anotada por Francisco Rodríguez Marín, pp. 549-558.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, ANTONIO, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1965.
- RUBINSTEIN, FRANKIE R., *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, Macmillan Press, London, 1984.
- SAN ROMÁN, FRANCISCO DE B., *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre. Serie de documentos inéditos de los años 1590 a 1615*, Madrid, 1935.
- SANSONE, GIUSEPPE E., “El *Viaje del Parnaso*: testimonio de una discontinuidad”, en G. GRILLI (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Istituto Universitario Orientale, Napoli, 1995, pp. 57-64.
- SCHOLES, ROBERT, “Uncoding Mama: The Female Body as Text”, en *Semiotics and Interpretation*, Yale University Press, New Haven-London, pp. 127-141.
- SENABRE, RICARDO, “El eufemismo como fenómeno lingüístico”, *Boletín de la Real Academia Española*, 51 (1971), 175-189.
- STAGG, GEOFFREY, “Propaganda and Poetics in Parnassus. Cervantes' *Viaje del Parnaso*”, *Cervantes*, VIII, 1 (1988), 23-28.
- STEWART, SUSAN, *Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London, 1979.

Teatro universal de proverbios, ed de J. L. Alonso Hernández, Universidad de Groningen-Universidad de Salamanca, Salamanca, 1986.

VALESIO, PAOLO, "The Language of Madness in the Renaissance", *Yearbook of Italian Studies* (1971), 199-234.

VRANICH, STANKO, "Críticos, critiquillos y criticones (Herrera el sevillano frente a Sevilla)", en *Ensayos sevillanos del Siglo de Oro*, Albatros Ediciones-Hispanófila, Valencia-Chapel Hill, 1981, pp. 13-28.

ZUMTHOR, PAUL, "Euphemisme et rhétorique au Moyen-Âge", *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* (julio, 1957), 177-184.

ZUMTHOR, PAUL, E. G. HESSING y R. VILJBRIEF, "Essai d'analyse des procédés fatrasiques", *Romania*, 84 (1963), 145-170.

MARITORNES Y LA PROSTITUCIÓN RURAL

ADRIENNE L. MARTÍN

University of California-Davis

La mujer impudente, por así decirlo, nunca ha dejado de estar de moda en la literatura, ni en la vida real. Si nos guiamos por la primera, y ya que estamos en América Latina homenajeando al padre putativo de nuestra literatura, vale recordar que por lo menos dos de los más cotizados autores hispano-americanos del siglo pasado, de diferentes generaciones, han venerado a las damas libidinosas. En *Putas asesinas*, del fallecido novelista chileno Roberto Bolaño, el narrador dice: “Las mujeres son putas asesinas, Max, son monos ateridos de frío que contemplan el horizonte desde un árbol enfermo, son princesas que te buscan en la oscuridad, llorando, indagando las palabras que nunca podrán decir”.¹ En primera instancia, la novela transmite cómo la relación puta-cliente siempre se basará en una dialéctica de mentiras, y si ella es una “princesa”, el cliente es con frecuencia un “caballero andante”. Por otro lado, es inevitable mencionar en estos días *Memoria de mis putas tristes*, de Gabriel García Márquez; la semilla de la novelita es la historia de amor de un profesor nonagenario (que escribe cartas de amor para un periódico) y una jovencita, que le despierta recuerdos sobre sus pasadas mujeres. No es inconsecuente, o casual, que el profesor interrumpa la contabilidad de sus encuentros prostibularios haciendo referencia a su lectura de *La Lozana andaluza*. ¿Qué tiene que ver esto con Cervantes y la prostitución rural? Naturalmente, no pienso añadir aquí algo al diálogo crítico que pueda existir en torno a las prostitutas y su presencia en la literatura hispanoamericana. Más

¹ ROBERTO BOLAÑO, *Putas asesinas*, Anagrama, Barcelona, 2001, pp. 122-123.

bien, quiero señalar uno de los principales atavismos literarios que surge de la presencia de esas dueñas del buen vivir. Este hecho está poco examinado en Cervantes, a pesar de que tales damas habitan muchas páginas de su obra.

Las lucubraciones siguientes empezaron con una pregunta que me hice hace tiempo: ¿por qué es que una de las mujeres más memorables del *Quijote* de 1605, la muchacha asturiana Maritornes, ha dejado relativamente poca mella en la crítica cervantina? Ella goza, si nos ponemos a pensarlo y si se me permiten verbos sensuales, de una de las descripciones más inolvidables de las mujeres de la novela. Sin duda todos sabemos de memoria sus gallardías: ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, del un ojo tuerta y del otro no muy sana, etc., etc.² Por esas mismas faltas, tan genial e irónicamente apuntadas por Cervantes, y leídas por la crítica como parte de la rica subjetividad del punto de vista de su novela, no se incluye a Maritornes en la lista de damas cuya representación funciona con una noción positiva de belleza creciente, desde la imaginada Dulcinea a Marcela, pasando por Dorotea y Luscinda, y culminando en Zoraida. No, todo lo contrario, Maritornes se encuentra en otra lista, quizás no tan extensa pero sí merecedora de mayor escrutinio, que es la de las mujeres cervantinas de la llamada vida alegre, aun cuando cueste creer que la prostitución se pueda desempeñar en un espíritu de jovialidad blanda.

Si en la realidad social de la época aquellas damas ocupaban un lugar marginal y central, y hasta cierto punto oculto y evidente, como prostituta ocasional y rural Maritornes estaría doblemente enajenada dentro de esas contradicciones binarias, que son una razón de ser del *Quijote*. Por lo tanto, es peculiar que en los esfuerzos de la crítica actual de tendencia feminista no se “negocie” esa presencia en lo que Ruth El Saffar llamaba, hace dos décadas, “la recuperación de lo femenino” en las novelas de Cervantes.³ Igualmente revelador es el hecho de que el tema de la prostitución no merezca una ficha en la *Enciclopedia del «Quijote»* de César Vidal ni en compilaciones parecidas, a pesar de que sí existen entradas para Maritornes. Por ello

² MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Instituto Cervantes-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Barcelona, 2004, I, 16. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, parte y capítulo.

³ Particularmente sorprendente, por ejemplo, es que LIDIA FALCÓN ni siquiera mencione a Maritornes en su estudio *Amor, sexo y aventura en las mujeres del «Quijote»* (1997).

creo primordial repasar el contexto rústico en que se mueve Maritornes, ya que no se trata de relatar una “orgía perpetua”, para tomar un calificativo a Mario Vargas Llosa. Tampoco retomaré las implicaciones extrapoladas de varios textos áureos, según los cuales se llega a la rancia fórmula de que en el espíritu de la época había sólo tres opciones firmes para el futuro de la mujer: casarse, convertirse en monja o en puta.

Ahora bien, al querer reconstruir el contexto referencial para un personaje como Maritornes, nos enfrentamos con un obstáculo inmediato: los estudios de la prostitución suelen enfocarse en ella como una institución plenamente urbana, dondequiera que se ejerza: en burdeles, mancebías oficiales, ramerías, baños, casas particulares o en las esquinas de las calles. Los historiadores y sociólogos coinciden en señalar que, desde la época medieval en que la prostitución se institucionalizó, floreció en los incipientes centros urbanos. Y es en tales ambientes donde se concentra mayormente la literatura española llamada “prostibularia”, en torno a inolvidables figuras (y tal vez prototipos) como Celestina, la Lozana cordobesa-romana, la misma Esperanza salmantina y, de posible autoría cervantina, *La tía fingida*. Muchas y muy destacadas mozas del gremio pueblan la novelística y dramaturgia cervantinas, desde las *cortegianas* más o menos honestas como Estefanía de Caicedo en *El casamiento engañoso* e Hipólita en el *Persiles*, a las rameras la Gananciosa, la Escalanta y Juliana la Cariharta de la casa de Monipodio en *Rinconete y Cortadillo*, y la Colindres que junto con su cobertor alguacil despluma al desgraciado bretón en el *Coloquio de los perros*. Tampoco faltan en la comedia *El rufián dichoso* ni en los entremeses *El rufián viudo* y *El vizcaíno fingido*. Y mi lista es, por supuesto, sólo parcial.

Pero la prostitución no se confinaba a los entornos en que aparecen los personajes mencionados, porque también abundaba en ambientes rurales, fuera de cualquier control oficial. Por esto Jacques Rossiaud abre su seminal estudio de la prostitución en el medievo diciendo: “Guardémonos de convertir la ciudad en el único lugar favorable al desarrollo de los amores venales. La documentación urbana nos muestra al azar algunas alusiones fugaces a una prostitución rural floreciente”.⁴ Ángel Luis Molina Molina propone una demar-

⁴ JACQUES ROSSIAUD, *La prostitución en el medievo*, trad. Lydia G. Cochrane, Ariel, Barcelona, 1986, p. 12. Y sigue: “Eso sin tomar en cuenta los grandes períodos de pobreza,

cación similar en un estudio más reciente de la prostitución en Europa, análisis que subraya el imprescindible papel de la literatura como evidencia histórica. Aparte de estudiar el “negocio horizontal” en las grandes urbes peninsulares de la alta Edad Moderna, Molina también constata la existencia de alusiones en los documentos y los textos literarios a un lenocinio rural próspero.⁵ Evidentemente, cuando abandonamos los espacios urbanos, nos enfrentamos a un mundo prostibulario todavía sumido en la oscuridad y difícil de precisar, sobre todo porque cuando la práctica se llevaba a cabo fuera de los burdeles municipales y de manera subrepticia era aún más clandestina y descontrolada. Las putas campesinas encontraban sus clientes entre pastores, viajeros o jornaleros, con los que llegaban a rápidos acuerdos, y con los que se holgaban en descampados, callejas y rincones, chozas, mesones y ventas del camino.⁶

Perfecto ejemplo de este tipo de facilitadora del sexo es la que se querrela ante Sancho contra el ganadero de cerdos en la ínsula Barataria (II, 45). Al averiguar sus mentiras, Sancho la destierra de la ínsula bajo pena de doscientos azotes (castigo típico de la época por prostitución), y ordena al cliente procurar en el futuro “que no os venga en voluntad de yogar con nadie”. Igualmente, al final de la novela Sancho alude a los peligros que el desenfreno lúbrico pastoril puede representar para las inocentes mozas del campo, al advertir a su amo que “también suelen andar los amores y los no buenos deseos por los campos como por las ciudades, y por las pastorales chozas como por los reales palacios” (II, 47). Relacionando lo anterior al amor venal, cabe aseverar que las mujeres que se asentaron en los burdeles municipales eran franca minoría respecto a las campestras, sobre cuyas actividades, repito, existe una manifiesta menor cantidad de información documental (*Crónica*, 96-97).

que multiplicaron en todos los caminos el número de mujeres que se ofrecían, de vagabundas que con o sin sus rufianes iban de pueblo en pueblo reforzando el número de mujeres en «común a muchos» y adaptando sus rutas al calendario de ferias y mercados, peregrinaciones y principales faenas agrícolas. En las granjas aisladas, los peones y faquines vivían en común, y algunas veces compartían una puta por algunos días o semanas”.

⁵ Vid. ÁNGEL LUIS MOLINA MOLINA, *Mujeres públicas, mujeres secretas*, KR, Murcia, 1998, p. 13.

⁶ Vid. ANDRÉS MORENO MENGÍBAR Y FRANCISCO VÁZQUEZ GARCÍA, *Crónica de una marginación. Historia de la prostitución en Andalucía (siglos XII-XX)*, Junta de Andalucía, Cádiz, 1999, p. 105. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, *Crónica* y página.

Por todo lo dicho, si queremos esbozar una historia de la prostitución rural del Siglo de Oro, tiene que ser precisamente descifrando aquellas alusiones efímeras y fugaces que encontramos en obras como las de Cervantes. Por esto Maritornes, en su función de moza de mesón y prostituta rural, puede actuar no sólo como figura literaria con todo derecho de verosimilitud, sino también como documento histórico. Como asevera el historiador Teófilo Ruiz:

Las novelas no equivalen a documentos archivísticos, ni tienen la misma proximidad con los sucesos reales que las fuentes primarias, herramientas imprescindibles de la bibliografía monográfica. Sin embargo, la ficción permite entrar con fuerza en el mundo mental de un pasado remoto. Las anécdotas que mueven la narración se basan en una comprensión de la vida real que rara vez puede obtenerse de las fuentes históricas estándares.⁷

Vista desde esa perspectiva, la prostitución rural es tan reveladora de un imaginario como cualquier otro aspecto del contorno áureo.

Entonces, ¿qué nos dice la historia de Maritornes sobre su pequeño mundo prostibulario aurisecular? Para empezar, y como sigue ocurriendo hoy en día con los llamados “puticlubes”, desde épocas antiguas las mancebías urbanas tendían a ubicarse cerca de los albergues y mesones. Estos eran lugares ideales para el florecimiento de la prostitución, pues por ellos circulaban numerosos viajeros y se daban cita artesanos, comerciantes, operarios de las industrias del cuero y del grano, ganaderos y rufianes, todos ellos clientes habituales de las mancebías.⁸ Refiriéndose a Salamanca, María Eugenia Lacarra cita el hecho de que las ventas y mesones eran tradicionalmente lugares de gran actividad prostibularia, como se deduce de las ordenanzas salmantinas que obligaban a venteros y mesoneros a anunciar su negocio con una tabla y les prohibían acoger “muger que gane con su persona ni

⁷ TEÓFILO F. RUIZ, *Historia social de España, 1400-1600*, trad. María Barragán y Pablo Giménez, Crítica, Barcelona, 2002, p. 263.

⁸ Vid. MARÍA EUGENIA LACARRA, “La evolución de la prostitución en la Castilla del siglo xv y la mancebía de Salamanca en tiempos de Fernando de Rojas”, en IVY A. CORFIS Y JOSEPH T. SNOW (eds.), *Fernando de Rojas and «Celestina»*, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1993, pp. 41-42. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, “La evolución” y página.

publica ni secretamente, ni biua escandalosamente, ni la consientan, aunque digan que es para su servicio” (“La evolución”, 41-43). Y en los lugares del reino de Granada bajo-medieval donde no había mancebía, taberneros y mesoneros podían admitir a prostitutas en sus mesones mediante el pago de una renta anual al señor de los burdeles del reino.⁹ Años antes del contexto en que podemos ubicar a Maritornes, y que tal vez provea otro contorno del pensamiento de Cervantes, en 1494, los Reyes Católicos emitieron una pragmática que prohibía que cualquier ventero, mesonero o tabernero en todos sus reinos diera albergue por más de medio día a mujeres públicas, rufianes o gente de mal vivir (“La evolución”, 43). De la misma manera, a raíz del establecimiento de las mancebías se decretó una gran cantidad de normativas contra mesoneros y venteros en varias ciudades castellanas. En Málaga, a partir de 1492, además de prohibirse que las mujeres fueran a comer o a dormir a los mesones para practicar el oficio, no se permitía que mujer alguna pernoctara en las posadas más de una noche, salvo que estuviera enferma y no pudiera marcharse (“La evolución”, 43).

Con el trasfondo empírico anterior podemos contextualizar más a Maritornes como moza de venta, ubicada la suya en los polvorientos caminos de la Mancha. Y como tal, nuestra asturiana sería una de las muchachas que, según el refranero, por manoseadas, maduran precozmente: “Moza mesonera, más tentada que breva”, “Figa verdal i moza de ostal, palpandose madura”.¹⁰ Esta conexión de la moza de venta con la prostitución, ampliamente documentada en los archivos históricos, tampoco se restringe al mundo cristiano. Desde el siglo xv el *funduq*, llamado en la época *hospitium maurorum* y ubicado dentro de las morerías, funcionaba como venta para viajeros y mercaderes musulmanes, y casi invariablemente como centro para la prostitución mora. En un estudio reciente, Mark Meyerson afirma que la mayoría de los *funduqs* eran cuasi-burdeles,¹¹ ya que la visita a un burdel

⁹ DENIS MENJOT, “Prostitutas y rufianes en las ciudades castellanas a fines de la Edad Media”, *Temas Medievales*, 4 (1994), p. 193, n. 9. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, “Prostitutas” y página.

¹⁰ Apud MONIQUE JOLY, *La bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVIe-XVIIe siècles)*, France-Ibérie Recherche, Toulouse, 1982, p. 410.

¹¹ Vid. MARK MEYERSON, *The Muslims of Valencia in the Age of Fernando and Isabel*, University of California Press, Berkeley, 1991, pp. 154-155.

estaba estrictamente reservada a los cristianos y la fornicación de un no cristiano con una prostituta se consideraba una abominación y fue castigada con pena de muerte en la hoguera (*Prostitutas*, 197).

Andrés Moreno Mengfbar y Francisco Vázquez García advierten que las fregonas y mesoneras representan otra tipología de prostitutas clandestinas conocidas por la facilidad con que podían ser “seducidas”. El propio poder local sevillano era consciente de ello, y por eso prohibió en numerosas ocasiones el que en las denominadas casas de gula (casas de comida) se ofreciesen camas a los clientes (*Crónica*, 98). ¿Será por esto que la venta de Juan Palomeque carece de similares comodidades? Pero la representación literaria ya se había establecido antes, y no extraña que las putas mesoneras abunden en la picaresca. Recuérdese, por ejemplo, la madre de Lazarillo –Antoña Pérez–, quien después de sufrir el acostumbrado “centenario” entra a servir al mesón de la Solana, donde “padece mil importunidades”. Maritornes, moza de la venta de Juan Palomeque, junto a sus colegas del gremio, La Tolosa y La Molinera, es heredera de esta tradición y muestra cómo funcionaba el negocio. Pero como todo en Cervantes, se trata de una extraordinaria reelaboración literaria de una realidad cotidiana. Sin embargo, para aquilatar y sopesar la relevancia de tales damas en la obra cervantina, conviene recordar que los primeros seres humanos con los cuales Alonso Quijano, recientemente transformado en Don Quijote, intercambia palabras son precisamente dos prostitutas de ocasión. Estas dos mujeres “del partido” son ejemplos de una realidad familiar a todos y los elementos literarios (las transformaciones quijotescas y el sustrato caballeresco) no logran ocultarla.

Dentro de esa realidad, doña Tolosa y doña Molinera, al igual que Maritornes, han sido interpretadas como retratos de la desventura. Al fin y al cabo, parece que Maritornes va a su cita con el arriero no por lujuria sino por obligación. Y dice el narrador que la moza “presumía muy de hidalga, y no tenía por afrenta estar en aquel ejercicio de servir en la venta, porque decía ella que desgracias y malos sucesos la habían traído a aquel estado” (I, 16). Como puta de ocasión, Maritornes tiene su referente en la vida real, ya que las mujeres entraban en el oficio por múltiples razones: empujadas por personas interesadas, obligadas por la violencia sexual masculina y, la mayoría, por razones económicas. Eran muchas veces huérfanas o viudas

sin recursos, víctimas de la guerra, forasteras o inmigrantes sin trabajo. Se colocaban como sirvientas, si eran menores, por intermedio de sus padres, pudiendo constituir este servicio doméstico la primera etapa en la prostitución femenina (“Prostitutas”, 200). En fin, la persistencia de la prostitución confirmaría las reducidas opciones que les quedaban a las mujeres pobres que carecían del amparo y protección masculinos en un mundo de hombres.

Como personaje, Maritornes podría encontrarse en cualquiera de estas situaciones penosas. Por eso su nombre, tan sonoro y significativo como otros de la novela, es precisamente una variante de María, al igual que Marica, Marina y Mariquita, que se asocian emblemáticamente con la moza de venta, prácticamente como nombre de guerra.¹² Y para volver un momento sobre sus compañeras de profesión de la primera venta, una costumbre típica lupanaria, según el valijero romano que instruye a Lozana en los varios tipos de prostitutas, es que las que tienen ínfulas tan pronto llegan a la mancebía “se mudan los nombres con cognombres altivos y de grand sonido, como son: la Esquivela, la Cesarina, la Imperia [...] y doña Tal [...] y así discurren mostrando por sus apellidos el precio de su labor”.¹³ Por supuesto, no se nos escapa la técnica paródica cervantina al rebajar los “cognombres altivos y de grand sonido” de sus ramerías ambulantes a Tolosa y Molinera, este último de amplias resonancias eróticas.

Pero no dramaticemos demasiado a estos entes de ficción. No nos abismemos en el sentido trágico de la vida unamuniano, que convierte a las putas cervantinas en “¡Pobres mujeres que sencillamente, sin ostentación cínica, doblan la cerviz a la necesidad del vicio y a la brutalidad del hombre, y para ganarse el pan se resignan a la infamia!”.¹⁴ Recordemos que todo lo relativo a Maritornes, sobre todo su cita con el arriero, ocurre dentro del reino entremesil de la farsa: la oscuridad absoluta, la confusión, el silencio interrumpido por gritos y forcejeos, la cama colapsada y la llegada fortuita del cuadrillero.¹⁵ Es de esperarse que en este contorno histórico y marco literario

¹² Vid. MONIQUE JOLY, *La bourle et son interprétation*, p. 148.

¹³ FRANCISCO DELICADO, *La Lozana andaluza*, ed. de Bruno Damiani, Castalia, Madrid, 1969, p. 104.

¹⁴ MIGUEL DE UNAMUNO, *Vida de Don Quijote y Sancho*, ed. de Alberto Navarro, Cátedra, Madrid, 1988, p. 178.

¹⁵ Vid. HENRY MENDELOFF, “The Maritornes Episode (*DQ*, I, 16): A Cervantine Bedroom Farce”, *Romance Notes*, XVI, 3 (1975), 753-759.

burlesco Maritornes no sienta ni culpa ni vergüenza de la vida que lleva, ni se cohíba por los compromisos de su oficio. La pregunta, claro está, será puesta en perspectiva por Sor Juana, cuando en una de sus redondillas dice: “¿O cuál es más de culpar,/ aunque cualquiera mal haga:/ la que peca por la paga,/ o el que paga por pecar?”.¹⁶ Siglos más tarde, en su *Vida de Don Quijote y Sancho*, Unamuno parece ver en Maritornes una mujer que hace milagros a pesar de no ser virgen, y concluye: “No peca Maritornes ni por ociosidad y codicia, ni por lujuria; es decir, apenas peca. Ni trata de vivir sin trabajar ni trata de seducir a los hombres. Hay un fondo de pureza en su grosera impureza”.¹⁷ Aceptemos o no a esta Maritornes purgada de cualquier tacha moral, el hecho es que, si histórica o ficticiamente nunca podremos determinar la moral o la ética de la prostitución y su función mercantil en las relaciones entre los sexos, el enfoque literario sirve para ponerlo en el tapete, para mayor o menor fortuna.

De hecho, en su estudio sobre las relaciones entre economía y ética en Cervantes, Steven Hutchinson examina las modalidades de deudas y pagos que construyen el “valor” en las relaciones humanas: promesas, penitencias, venganzas, castigos, casamientos. Aunque la ética del amor venal no entra en su taxonomía, Hutchinson sí desmenuza la noción de “promesas”, puntualizando que existen en el *Quijote* “promesas explícitas y promesas implícitas, incondicionales y condicionales, específicas y ambiguas, sinceras y engañosas, serias y bufas, factibles y descabelladas”.¹⁸ Como moza que precisamente cumple sus promesas, con la palabra dada, Maritornes se distingue de entre otros personajes de mucho mayor abolengo pero menos probidad, siendo don Fernando ejemplo principal. Por esto, el narrador constata que la muchacha Maritornes

[...] le había dado su palabra [al arriero] de que, en estando sosegados los huéspedes y durmiendo sus amos, le iría a buscar y satisfacerle el gusto en cuanto le mandase. Y cuéntase desta buena moza que jamás dio semejantes palabras que no las cumpliese, aunque las diese en un monte y sin testigo alguno [...] (I, 16).

¹⁶ Vid. sus conocidas redondillas, cuyo primer verso es “Hombres necios que acusáis”.

¹⁷ MIGUEL DE UNAMUNO, *Vida de Don Quijote y Sancho*, p. 240.

¹⁸ STEVEN HUTCHINSON, *Economía ética en Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2001, p. 129.

Igualmente cumplidora y negociadora es Estefanía de Caicedo en *El casamiento engañoso* cervantino, quien se ofrece en matrimonio al alférez Campuzano con toda franqueza, diciéndole: “simplicidad sería si yo quisiese venderme a vuesa merced por santa. Pecedora he sido y aún ahora lo soy”.¹⁹ Dice Hutchinson sobre su liberal propuesta de casamiento: “Nótese que en esta transacción no intervienen parientes masculinos suyos como vendedores o negociantes; es ella misma quien negocia y cierra el trato”.²⁰ Remito a este análisis al interesado en la mujer como mercancía, porque si el concepto de lucro es esencial para definir la prostitución, entonces, ¿cuánto ganaría Maritornes y qué hacía con sus fondos? Lo que prefiero hacer no es averiguar si se puede equiparar a Estefanía con una prostituta por el hecho de venderse, sino ver en su iniciativa otra muestra del libre albedrío que, en última instancia, es la base del comportamiento que Cervantes da a sus creaciones femeninas, de su *valor*, si se quiere.

En el fondo, no hay que sobredimensionar ni la realidad venal mercantil ni la ética de la prostitución, dentro de las cuales podemos contextualizar a Maritornes, la venta y la hija de Juan Palomeque. Lo realmente importante aquí es su recreación literaria, hecha por una mano experta que va puliendo la realidad para que se acomode a su pluma. El genio de Cervantes consiste precisamente en captar los detalles de un ambiente rústico, con su venta como encrucijada humana, y hacer gran literatura de ella. El público contemporáneo identificaría sin el menor problema estos detalles: la escualidez de la venta, el ventero picarón Juan Palomeque y el mundo que connota, su hija de dudosa virtud y Maritornes, éstas últimas dos “semi-doncellas” que parecen bien experimentadas en el universo erótico. Por eso, y si nos avalamos en la historia de la sexualidad, sin recurrir, digamos, a Foucault, ninguna de las actividades sexuales de Maritornes y su cohorte se presentan como anormales y ni siquiera como reprobables, sino como naturales, tolerables y toleradas. Se las describe abiertamente, como eran o son, y desde el ángulo cómico por supuesto. Una moza tan poco agraciada como Maritornes difícilmente podría sobrevivir la competencia en un burdel de ciudad o casa cortesana

¹⁹ MIGUEL DE CERVANTES, *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Crítica, Barcelona, 2001, p. 525.

²⁰ STEVEN HUTCHINSON, *Economía ética en Cervantes*, p. 175.

privada de categoría. Su falta de encantos físicos la forzaría a ejercer su oficio esporádicamente con gente de muy baja ralea y pocas expectativas, tales como el arriero. Pero al meternos en esas consideraciones entramos en el espinoso terreno de la percepción de la belleza, de los gustos personales de los clientes y en los códigos culturales de la época. No hace falta profundizar entonces en el hecho de que la prostitución crea su propia jerarquía, pirámide que muestra su autosuficiencia como institución.

Ya que hemos contextualizado a nuestra protagonista dentro de su gremio laboral y entorno social, pasemos a considerar su encuentro nocturno con don Quijote, tan paródico y punitivo para éste. Curiosamente, Maritornes es la única mujer que inspira, hasta ese momento de la novela, pensamientos lascivos en la imaginación de don Quijote, quien se imagina que la hija del señor del castillo vendrá a yacer con él, con lo cual “se comenzó a acuitar y a pensar en el peligroso trance en que su honestidad se había de ver, y propuso en su corazón de no cometer alevosía a su señora Dulcinea del Toboso” (I, 16). Dada la historia de su atracción a distancia por Aldonza Lorenzo, el momento en que Alonso Quijano/don Quijote tiene agarrada a Maritornes y “[t]entole [...] la camisa” es probablemente el único momento en la vida de este pobre hidalgo y célibe solterón en que ha entrado en contacto físico erótico con una mujer. Y bien nota que, si no estuviera por medio su prometida fe a Dulcinea, “no fuera yo tan sandio caballero que dejara pasar en blanco la venturosa ocasión en que vuestra gran bondad me ha puesto” (I, 16). En esta escena risible y totalmente entremesil, la sexualidad primitiva y mercenaria aunque inocente de Maritornes choca con la sexualidad reprimida de don Quijote. Se entrega el caballero totalmente a sus fantasías eróticas y después de la paliza en que termina el episodio, y pidiendo a Sancho que guarde el secreto hasta después de su muerte, le confiesa su versión de lo ocurrido: “poco ha que a mí vino la hija del señor deste castillo, que es la más apuesta y fermosa doncella que en gran parte de la tierra se puede hallar. ¿Qué te podría decir del adorno de su persona? ¿Qué de su gallardo entendimiento? ¿Qué de otras cosas ocultas, que, por guardar la fe que debo a mi señora Dulcinea del Toboso, dejaré pasar intactas y en silencio?” (I, 17).

Estas palabras demuestran no sólo la jactancia masculina quijotesca, sino una suerte de *wishful thinking* o fantasía erótica del caballero cincuentón. Y para disculpar su impotencia, explica que

—[...] al tiempo que yo estaba con ella en dulcísimos y amorosísimos coloquios, sin que yo la viese ni supiese por dónde venía, vino una mano pegada a algún brazo de algún descomunal gigante y asentome una puñada en las quijadas, tal, que las tengo todas bañadas en sangre [...]. Por donde conjeturo que el tesoro de la fermosura desta doncella le debe de guardar algún encantado moro, y no debe de ser para mí (I, 17).

La perspectiva de don Quijote de lo ocurrido difiere de la presentada por Cervantes y la recibida por el lector, ya que lo que fue un encuentro erótico intenso, si frustrado para el caballero, es pura risa para los demás. Por ende, si don Quijote provee una versión grotescamente paródica y patética del caballero andante fogoso y viril —recreación evidente del ampliamente estudiado mundo al revés carnavalesco—, Maritornes produce lo mismo respecto de la cortesana, reducida aquí a simple coima venteril.

Los episodios con Maritornes están firmemente anclados en el mundo humano de la venta —el vocablo adquiere, naturalmente, una carga semántica mayor— de Juan Palomeque. Según José Emilio González, Maritornes es más bien “caricaturesca y grotesca, y tiene algo de parecido con los enanos y monstruos de Velázquez”.²¹ Álvaro Bautista ha dicho que, más que ironizar a Maritornes, Cervantes abre espacio para que don Quijote se burle de las citas nocturnas de la asturiana y ésta, de los ideales épicos del caballero. Pero al final, todos regresan al seno de lo humano y el autor termina más comprendiendo que sancionando a sus personajes, e involucra al lector en una comunidad que acoge finalmente con alegría a quien ha caído en ridículo.²²

²¹ JOSÉ EMILIO GONZÁLEZ, *De aventura con Don Quijote (Ensayos y exploraciones)*, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1993, p. 116. González traza también un parecido entre Maritornes y el retrato de Clara Perlerina que hace el labrador de Miguelturra en el episodio de la ínsula Barataria (II, 47): “Aunque, si va a decir verdad, la doncella es como una perla oriental, y mirada por el lado derecho parece una flor de campo; por el izquierdo no tanto, porque le falta aquel ojo, que se le saltó de viruelas; y aunque los hoyos del rostro son muchos y grandes, dicen los que la quieren bien que aquéllos no son hoyos, sino sepulturas donde se sepultan las almas de sus amantes. Es tan limpia, que por no ensuciar la cara trae las narices, como dicen, arremangadas, que no parecen sino que van huyendo de la boca”.

²² Vid. ÁLVARO BAUTISTA C., “Maritornes: doncella y coima. Una lectura del capítulo XVI de *El Quijote*”, *Alba de América* 15 (1997), p. 417.

En varias obras literarias del Siglo de Oro, el deseo toma una posición de fuerza contra la rígida moral de la Iglesia y el Estado. En muchos sentidos, se daba la coexistencia plena de dos mundos distintos, tal como vemos en el *Quijote*. El uno, atado por los códigos del honor y la vergüenza, por las formulaciones teológicas y ordenanzas gubernamentales, intentaba contener la sexualidad. El otro llevaba al extremo los límites oficiales de las prácticas sexuales y el deseo humano.²³ Este último albergaría a Celestina, Lozana y otras como ellas. Y a estos dos mundos opone Cervantes su versión irónica y burlesca, aunque en última instancia tolerante, de la sexualidad desbordante que los inspectores de la moral pública intentaban encauzar hacia la abstinencia o el burdel público. Parece ser que para Cervantes la prostitución era un aspecto más de la vida, altamente visible y relevante y por lo tanto merecedora de literaturización. De ahí que los episodios con Maritornes y el arriero, la burla erótica que las muchachas le hacen después a don Quijote en el pajar y el hecho de que sean prostitutas las que le arman caballero a don Quijote, todo está envuelto en una atmósfera de familiaridad cotidiana que los elementos puramente literarios no logran erradicar del todo.

En resumidas cuentas, el universo mesonil representado por Cervantes tenía establecido ciertos sistemas de control que tendrían un efecto, si no claro en términos legales, por lo menos presente en la mentalidad que se iba creando sobre el oficio de Maritornes. Es con base en esa indeterminación que podemos ir especificando el mundo interpretativo que se ha construido hasta ahora en torno a estas mujeres cervantinas.

Cualesquiera que hayan sido las condiciones históricas específicas en que estas mujeres ejercieron su profesión, lo que nunca podremos comprobar es cómo se sentían las prostitutas al entregar sus cuerpos a cualquiera que estuviera dispuesto a pagar. El hecho es que, aún en las mejores situaciones, las relaciones sexuales participan de varias pulsiones pasionales, así que ¿cómo puede uno darle un sentido al sexo que es vendido, cómo se puede hacer una investigación microscópica de la intimidad y atracción ficcionalizadas? En este aspecto, la actividad erótica en Cervantes se aproximaría más al goce regocijado y animal, a las fiestas del instinto que según Vargas

²³ TEÓFILO F. RUIZ, *Historia social de España, 1400-1600*, p. 263.

Llosa describen a un Aretino o un Boccaccio, y se alejaría, por ejemplo, de las nociones de Bataille, para quien el placer que el hombre extrae del “vicio” es macabro y mental, como apunta el peruano.²⁴

No, quizás las tretas amorosas de Maritornes sean una manera de convertir su realidad en otra, de no “prostituirse” totalmente. Al igual que Alonso Quijano, a Maritornes le gusta “perdersé” en los libros de caballerías, pero sobre todo en las aventuras eróticas de sus protagonistas cuando “cuentan que se está la otra señora debajo de unos naranjos abrazada con su caballero, y que les está una dueña haciéndoles la guarda, muerta de envidia y con mucho sobresalto”. Para nuestra caritativa y sensual moza de venta, “todo esto es cosa de mieles” (I, 32).

BIBLIOGRAFÍA

BAUTISTA C., ÁLVARO, “Maritornes: doncella y coima. Una lectura del capítulo XVI de *El Quijote*”, *Alba de América* 15 (1997), 412-417.

BOLAÑO, ROBERTO, *Putas asesinas*, Anagrama, Barcelona, 2001.

CERVANTES, MIGUEL DE, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Instituto Cervantes-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Barcelona, 2004.

—, *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Crítica, Barcelona, 2001.

DELICADO, FRANCISCO, *La Lozana andaluza*, ed. de Bruno Damiani, Castalia, Madrid, 1969.

GONZÁLEZ, JOSÉ EMILIO, *De aventura con Don Quijote (Ensayos y exploraciones)*, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1993.

HUTCHINSON, STEVEN, *Economía ética en Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2001.

²⁴ Vid. MARIO VARGAS LLOSA, “Bataille o el rescate del mal”, *Contra viento y marea (II)*, Seix Barral, Barcelona, 1986, pp. 18-19.

JOLY, MONIQUE, *La bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVIe-XVIIe siècles)*, France-Ibérie Recherche, Toulouse, 1982.

LACARRA, MARÍA EUGENIA, “La evolución de la prostitución en la Castilla del siglo XV y la mancebía de Salamanca en tiempos de Fernando de Rojas”, en IVY A. CORFIS Y JOSEPH T. SNOW (eds.), *Fernando de Rojas and «Celestina»*, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1993, pp. 33-78.

MENDELOFF, HENRY, “The Maritornes Episode (*DQ*, I, 16): A Cervantine Bedroom Farce”, *Romance Notes*, XVI, 3 (1975), 753-759.

MENJOT, DENIS, “Prostitutas y rufianes en las ciudades castellanas a fines de la Edad Media”, *Temas Medievales*, 4 (1994), 189-204.

MEYERSON, MARK, *The Muslims of Valencia in the Age of Fernando and Isabel*, University of California Press, Berkeley, 1991.

MOLINA MOLINA, ÁNGEL LUIS, *Mujeres públicas, mujeres secretas*, KR, Murcia, 1998.

MORENO MENGÍBAR, ANDRÉS Y FRANCISCO VÁZQUEZ GARCÍA, *Crónica de una marginación. Historia de la prostitución en Andalucía (siglos XII-XX)*, Junta de Andalucía, Cádiz, 1999.

ROSSIAUD, JACQUES, *La prostitución en el medioevo*, trad. Lydia G. Cochrane, Ariel, Barcelona, 1986.

RUIZ, TEÓFILO F., *Historia social de España, 1400-1600*, trad. María Barragán y Pablo Giménez, Crítica, Barcelona, 2002.

UNAMUNO, MIGUEL DE, *Vida de Don Quijote y Sancho*, ed. de Alberto Navarro, Cátedra, Madrid, 1988.

VARGAS LLOSA, MARIO, “Bataille o el rescate del mal”, *Contra viento y marea (II)*, Seix Barral, Barcelona, 1986, pp. 9-29.

VIDAL, CÉSAR, *Enciclopedia del «Quijote»*, Planeta, Barcelona, 1999.

DON QUIJOTE SALE AL MUNDO. APRENDIZAJE Y CONCIENCIA DE LOS OTROS EN EL *QUIJOTE* DE 1605

ALMA MEJÍA

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Don Quijote es uno de los personajes más atractivos de la literatura española, por su complejidad y sus contradicciones, por sus paradojas y sus inigualables enseñanzas de vida, libertad y convivencia, por la manera en que descubre el lector en sus infinitas caracterizaciones las posibilidades de ser del hombre. Recordemos, en este momento, la maravillosa declaración de individualidad y multiplicidad, de locura-cordura, con que don Quijote se autodefine: “Yo sé quien soy y sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama”.¹ Infinitas son también las definiciones que la novela contiene de don Quijote y, en buena medida, la vastedad de caracterizaciones del caballero se hace posible gracias a que es un personaje que se transforma en el transcurso de la historia. Me interesa resaltar en este trabajo los momentos importantes en los cuales se hace patente la influencia que personajes y sucesos que se presentan a don Quijote tienen para modificar su visión del mundo y para hacerlo considerar que existen realidades diferentes a las imaginadas por él.

El *Quijote* de 1605 se inicia con la peculiar descripción de un hidalgo cuya vida transcurre principalmente en la lectura:

¹ MIGUEL DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 3 Vols., ed. de Luis Andrés Murillo, Castalia, Madrid, 1978, vol. 1, Capítulo 5, p. 106. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, parte, capítulo y página.

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 [...].

[...]

En resolución, se enfrascó tanto en su letura, que se le pasaban las noches de claro en claro, y los días de turbio en turbio, y así del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio (I, 1, 71 y 73).

Me interesa resaltar del muy conocido pasaje que la vida de este hombre transcurre en un aislamiento relativo. Aunque vive con su sobrina y un ama y se ocupa en discutir sobre su afición literaria con el cura y el barbero del lugar, supone el lector que don Quijote ha perdido la noción del mundo que le rodea y que la ha sustituido por el mundo ficticio de las historias caballerescas: “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” (I, 1, 73).

Como para él se ha borrado la frontera existente entre ficción y realidad y ha extraviado las nociones de vida y convivencia social al uso, don Quijote recurre a la adopción de leyes anacrónicas y, sobre todo, funcionales en y para la ficción. Al creer en un código social que no es operativo ni significativo, en un contrato de confianza que no tiene validez, se aleja por completo de su realidad social más inmediata. En este modo de observar la realidad, don Quijote concede importancia esencial al voto de fe concedido por el otro; así, cuando los mercaderes toledanos le piden un retrato de Dulcinea, para poder declararla la dama más bella del mundo, don Quijote dice: “La importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender” (I, 4, 100). Sólo que, en este momento, don Quijote no concibe más perspectiva que la suya, ni encuentra todavía momento para considerar la posibilidad de estar equivocado. Tendrá que pasar por aventuras, percances y golpes el caballero para que aprenda a observar otras realidades diferentes a la suya. El riesgo al que se verá expuesto es enorme y, de hecho, algunos personajes de la historia, en particular el cura y el barbero, preferirían que no lo corriera. Así, por ejemplo, al regreso de la primera salida, la sobrina

le dice: “¿No será mejor estarse pacífico en su casa y no irse por el mundo a buscar pan de trastrigo sin considerar que muchos van por lana y vuelven tresquilados?” (I, 7, 124).

Al salir de su núcleo, don Quijote va adquiriendo conciencia del cambio de las cosas y de los hombres, y aunque es cierto que en la mayoría de las ocasiones él lo adjudica a las leyes maravillosas e incomprensibles del mundo caballeresco, también lo es que el lector aprecia que implícitamente don Quijote está descubriendo lo distinto que es el mundo externo, el mundo que él no conocía cuando se mantenía en su casa, sin tener contacto ni conocimiento de lo que sucedía fuera de ella y sin más referencia que la literatura.

El personaje que en las primeras escenas y encuentros con otros se muestra colérico e irascible, empieza a pensar con mayor detenimiento y a cuestionarse si su visión de la realidad es más adecuada que la de los otros. En este aspecto también influyen los golpes físicos, es decir, el enfrentamiento con la realidad se hace patente siempre, en primera instancia, a través del cuerpo: se estrella contra los molinos, lo derriban o apalean y esto no sólo merma su aspecto físico, sino que también provoca cambios en su ánimo: “Quisiera tener aliento para poder hablar un poco descansado y que el dolor que tengo en esta costilla se aplacara, tanto cuanto, para darte a entender, Panza, el error en que estás” (I, 15, 193).

A medida que sus encuentros con diversos personajes lo hacen más consciente de otras posibilidades de observar su entorno, don Quijote modifica sus expresiones: “Y si no fuese porque imagino..., ¿qué digo imagino?, sé muy cierto, que todas estas incomodidades son muy anejas al ejercicio de las armas, aquí me dejaría morir de puro enojo” (I, 15, 194). Aventuras adelante, ya sin objeción a sus palabras, el amo dice: “¿Sabes lo que imagino, Sancho?” (I, 21, 255).

Las dudas del caballero acerca de la realidad que se le presenta lo van a obligar poco a poco a utilizar dos opciones en su discurso y aunque en un principio la disyunción: “o me equivoco, o lo que veo venir son dos ejércitos” parece ser una forma lexicalizada, desemboca en que efectivamente el personaje empieza a considerar otra forma de ver las cosas y necesita confrontar la visión de Sancho para asegurarse de lo que ve, aunque, hay que decirlo, muchas veces se empeña en seguir su primera visión. Y es que, a lo

largo del relato, su visión del mundo y de las cosas se ve tan alterada que continuamente la narración le presenta al lector a don Quijote confundido y admirado: ante la desaparición de la biblioteca, ante la transformación de los gigantes en molinos, ante los ejércitos guerreros convertidos en manadas. Si bien es cierto que el caballero explica la discordancia entre lo que él observa en un primer momento y lo que se le impone en un segundo momento a partir de los sucesos leídos en los libros de caballerías, a medida que el relato avanza, la distancia entre las dos visiones es tan evidente que se ve obligado a alejarse del respaldo literario, pues éste deja de ser funcional.

Por eso, después de varias caídas y confrontaciones entre las visiones previas de caballero y escudero, don Quijote empieza a admitir que puede estar equivocado. En el momento de retirarse de la venta, después del bálsamo de Fierabrás y justo antes del manteo de Sancho, el caballero pregunta: “Luego, ¿venta es ésta? [...] Engañado he vivido hasta aquí [...] que en verdad pensé que era castillo” (I, 17, 212). Poco después, en la aventura del hombre muerto, el caballero admite, sin muchos reparos, haberse equivocado totalmente:

—[...]. El daño estuvo, señor [...] en venir, como veníades, de noche [...] que propiamente semejábades cosa mala y del otro mundo; y así, yo no pude dejar de [acometerlos] y os acometiera aunque verdaderamente supiera que érades los mismos satanases del infierno, que por tales os juzgué y tuve siempre (I, 19, 233).

El reconocimiento de que la apariencia puede ser engañosa y que su conducta no ha sido la más apropiada se relaciona también con la capacidad que el personaje ha adquirido para escuchar a los otros y dar cabida a otras posibilidades de interpretación de la realidad y da paso a que el arrogante caballero pida “perdón del agravio” cometido (I, 19, 234).²

La cercanía cada vez más peligrosa de don Quijote a la figura del “delincuente, salteador de caminos y ladrón” lo orilla a dejarse guiar por Sancho, pues ha aprendido que las observaciones de éste, previas a los en-

² Indispensable para el estudio de la relación entre las distintas visiones del mundo contenidas en el texto cervantino es el trabajo de LEO SPITZER, “Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*”, en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 161-225.

cuentros del caballero con el mundo que lo rodea, han resultado en muchas ocasiones atinadas. Así que cuando Sancho le propone esconderse por un tiempo, el narrador consigna: “Pareciéndole que Sancho tenía razón, sin volverle a replicar, le siguió” (I, 19, 236). Un poco más adelante, el amo, desconcertado por la observación de sucesos que cada vez corresponden menos a la realidad por él soñada, le dice al escudero: “Tal podría correr el dado, que todo lo que dices viniese a ser verdad” (I, 20, 250).

De igual forma, don Quijote admite, no sólo que las apariencias pueden engañarlo, sino también que existen partes de la realidad que no conoce y que, por lo tanto, puede confundir y creer que se encuentra ante seres y mundos maravillosos, pero que no sólo despiertan su curiosidad, sino también su miedo. Así sucede con la aventura de los batanes; este enfrentamiento con la realidad ya no se le ocurre adjudicarlo a la transformación maravillosa de la realidad, como en la aventura de los molinos, por ejemplo; la confrontación es tan clara que no le resta sino defender su confusión: “¿Estoy yo obligado [...] a conocer y distinguir los sones, y saber cuáles son de batán o no? Y más, que podría ser, como es verdad, que no los he visto en mi vida” (I, 20, 249).

A medida que avanza el relato, la importancia de la experiencia para don Quijote va en aumento. Indicativo es que, al referirse a los refranes, el caballero le dice a su escudero: “Páreceme, Sancho, que no hay refrán que no sea verdadero, porque todos son sentencias sacadas de la misma experiencia, madre de las ciencias todas” (I, 21, 252). Esta enunciación del caballero va a estar muy cerca de otro momento importante en el texto, donde habla de la posibilidad de aprender de la experiencia: “Si yo hubiera creído lo que me dijiste, yo hubiera escusado esta pesadumbre; pero ya está hecho; paciencia, y escarmentar para desde aquí adelante” (I, 23, 277).

Particular importancia tiene el episodio de Andrés y su amo, pues se presenta en dos momentos para don Quijote. En el primer momento, éste queda convencido de que ha triunfado en ese asunto y se autocalifica como “desfacedor de agravios”, sin conocer lo que el texto termina de narrar al lector. Mucho tiempo después, cuando el personaje protagónico ha pasado por un largo aprendizaje, pero no se ha cuestionado si los sucesos en los que considera haber triunfado pudieran también estar distorsionados, reaparece

Andrés para hacérselo saber. La liberación de los galeotes, además de la importantísima lección sobre la libertad y la justicia, asunto sobre el cual se ha escrito mucho, representa un momento crucial para don Quijote, pues es cuando por primera vez se percata de no entender ni el registro lingüístico, ni la situación vital de los encadenados. “No lo entiendo” (I, 22, 267) es una expresión reiterada en el episodio, así como las continuas preguntas del caballero para aclarar términos que, usados en un segundo sentido, le son incomprensibles, no sólo en el aspecto léxico, sino también porque hacen referencia a un contexto del que don Quijote queda completamente al margen. Además, Ginés de Pasamonte, carente del temor que otros personajes sienten de mostrarle llanamente a don Quijote lo absurdo de sus razones y peticiones, le contesta sin ningún rodeo cuando éste los ha mandado ponerse a las órdenes de Dulcinea: “Lo que vuestra merced nos manda, señor y libertador nuestro, es imposible de toda imposibilidad cumplirlo” (I, 22, 275). Si en algunas otras aventuras ciertos parámetros de orden social que don Quijote postula, desde su vivencia literaria, pueden adaptarse en una lectura alterna al contexto real observado por él, con los galeotes el resultado es completamente desolador para el caballero, tanto que deja a Sancho decidir su siguiente camino: “Naturalmente eres cobarde, Sancho –dijo don Quijote–; pero porque no digas que soy contumaz y que jamás hago lo que me aconsejas, por esta vez quiero tomar tu consejo y apartarme de la furia que tanto temes” (I, 23, 277).

Pareciera observarse una especie de camino de ida y vuelta: los personajes del relato, el narrador y el lector mismo pueden observar en don Quijote una perspectiva distinta de la que el discurso de la realidad nos transmite y se puede reconocer la cordura y la sensatez en sus postulados, pero esto sólo en el ámbito de lo discursivo y no en el ámbito de lo pragmático, donde lo primero no encuentra concordancia. Esto se vuelve más complejo en el suceso de los galeotes, pues, además de la discordancia discursivo-pragmática del protagonista, encontramos esa misma discordancia en el discurso de los prisioneros. El aprendizaje, al que hemos hecho referencia al inicio de este trabajo, efectivamente tiene que ver con el impulso primordial de don Quijote de salir al mundo y tropezarse con diversos sucesos y conocer distintos personajes, y finalmente tiene que ver con el ejercicio de la libertad.

Llegados a este punto, forzoso es que hablemos de Marcela, personaje que presenta similitud con don Quijote. Ambos son seres renuentes a establecer cercanía con los otros y son defensores de su individualidad,³ pero el primero, en medio de su quimera caballeresca, “escoge” salir al mundo y esto, necesariamente, va a modificar su visión de la realidad, de los otros hombres y de sí mismo, mientras que Marcela escoge vivir la libertad plena, de la única forma en que es posible vivirla, fuera del contacto con los otros. El lector se da cuenta que, al entrar en relación con los otros, el ejercicio de la libertad se vuelve complejo, la voluntad de otros interfiere en la propia y debe existir un acuerdo implícito o explícito para que la convivencia de los hombres sea posible. Marcela se queda en el aislamiento, mientras que don Quijote se arriesga a entrar en contacto con los otros. El discurso de Marcela:

—[...]. Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos. [...] Yo, como sabéis, tengo riquezas propias y no codicio las ajenas; tengo libre condición y no gusto de sujetarme; ni quiero ni aborrezco a nadie. [...] La conversación honesta de las zagalas destas aldeas y el cuidado de mis cabras me entretiene. Tienen mis deseos por término estas montañas [...] (I, 14, 186-188).

El discurso, pues, tiene un límite y un fin conocido. El de don Quijote, que al inicio de la novela puede resumirse en “desfacer agravios, enderezar entuertos”, se transforma a lo largo de la experiencia adquirida. Una cosa es cierta, hasta donde mi perspectiva alcanza a ver: don Quijote se da cuenta de que el mundo es diferente de como él lo pensaba. Y también es cierto que sus términos, para emplear la misma palabra que la pastora, se ensanchan significativamente, no sólo en cuestión espacial, sino también de quehacer en la vida. Así, es muy emocionante observar cómo el caballero arrogante del inicio de la novela se ha transformado en un hombre sensible al sufrimiento de los otros, a través de la admiración que le causan las múltiples historias que le es dado conocer. Se admira, primero, al oír la historia de Grisósto-

³ “Seres de no contacto” los ha llamado JOSÉ AMEZCUA en su interesante artículo: “Seres de contacto y seres de no contacto: *Don Quijote*, primera parte”, en *Obra crítica (1987-1994)*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2004, pp. 143-151.

mo, se admira aún más al conocer la de Marcela, pero estos dos asombros no tienen comparación al sentimiento que despierta en él su encuentro con Cardenio. Don Quijote se convierte, gracias al salvaje despechado, en un ser que anhela establecer contacto con el otro, lo abraza, lo escucha con atención y le hace una solidaria oferta: “Y cuando vuestra desventura fuera de aquellas que tienen cerradas las puertas a todo género de consuelo, pensaba ayudaros a llorarla y plañirla como mejor pudiera” (I, 24, 291). Cierto es que la situación de Cardenio ofrece al caballero la posibilidad de identificación con una realidad literaria, pero también lo es que don Quijote se ha sensibilizado notablemente en el transcurso de la historia.

Sin embargo, el texto, como se ha señalado múltiplemente, se empeña en escamotear algunas posibilidades anunciadas, como en un eterno camino de ida y vuelta, en los momentos en que empieza a mostrar a don Quijote interesado en las historias de otros, y pareciera presentarle nuevos caminos distanciados de su obsesión por el “achaque de caballerías”. Así, justo después del discurso de Marcela, don Quijote declara “que por entonces no quería ni debía ir a Sevilla” (I, 14, 189). También me parece significativo que don Quijote esté dormido mucha parte del tiempo en que suceden los acontecimientos de la venta y durante la lectura del *Curioso impertinente*, como si las preocupaciones vitales de los personajes allí reunidos sobrepasaran las posibilidades del caballero de entender tales y tan admirables sucesos.⁴

Sin embargo, hay que señalar que no podemos hablar de un proceso lineal en eso que hemos llamado el aprendizaje de don Quijote, pues sus actitudes, así como sus “triumfos” o “fracasos” en las empresas acometidas, son zigzagueantes, tienen movimientos de arriba hacia abajo y, por eso, en un momento puede confesarle a Sancho que admite que se ha equivocado y pocos párrafos después agregar: “¿Cómo me puedo engañar en lo que digo, traidor escrupuloso?” (I, 21, 253). El movimiento también desigual que se establece entre derrotas y triunfos en las aventuras de don Quijote propicia

⁴ Para este momento de la novela, *vid.* el importante trabajo de FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, “Amantes en Sierra Morena”, en *Personajes y temas del «Quijote»*, Taurus, Madrid, 1975. También de este asunto he hablado en mi artículo “El *Quijote* de 1605: las historias amorosas de la venta y la poética de la novela corta”, en *Memoria y literatura. Homenaje a José Amezcua*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2005, pp. 137-143.

de igual forma que el caballero vuelva a tener fe en sus creencias de origen y regrese a las explicaciones de sucesos y seres fantásticos, sólo funcionales en el ámbito literario.⁵ Y es que quizá su desconocimiento de la vida cotidiana hace parecer demasiado grande la empresa de comprender y explicar todo lo que observa de nuevo y extraño en el mundo. Ni aun las leyes del relato caballeresco le resultan suficientes y, así, tratando de definir lo impreciso y cambiante del ser del caballero, afirma:

—[...]. [Los caballeros] somos ministros de Dios en la tierra, y brazos por quien se ejecuta en ella su justicia. [...] [Ser caballero] es más trabajoso y más aporreado, y más hambriento y sediento, miserable, roto y piojoso [...] [y a fe] que si a los que a tal grado subieron [que alcanzaron fama y renombre] les faltaran encantadores y sabios que los ayudaran, que ellos quedaran bien defraudados de sus deseos y bien engañados de sus esperanzas (I, 13, 173-174).

En este punto del relato y asumiendo que, como el lector sabe, don Quijote no cuenta con encantadores ni sabios, a no ser en su imaginación, el caballero ha sido sobrepasado por la empresa acometida. Afortunadamente, tendrá tiempo todavía en el relato para observar al mundo desde perspectivas antes ni siquiera imaginadas por él.

El lector se da cuenta, a través de la narración, de las acciones contadas y de la propia voz de don Quijote, que el mundo imaginado por aquél ha cambiado de manera significativa y que el personaje ridículo, arcaico tanto en la voz como en las ropas, ignorante de las mudanzas que el mundo ha sufrido, se asemeja a los hombres que viven aislados de su entorno, creyendo en absurdas realidades inexistentes e ignorando que hay otras formas de vida, muy diversas de las suyas propias y aun de las que han imaginado.

El lector puede sentir la analogía de que aquel que no observa, conoce o analiza su realidad inmediata, puede verse tan ridículo y absurdo como el hidalgo cincuentón, disfrazado de caballero, que habla y profesa una costumbre arcaica y disfuncional, que ya no responde a las necesidades de nuevas formas de vida.

⁵ Vid. FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, "La aventura frustrada. Don Quijote como caballero aventurero", *Anales cervantinos*, 3 (1953), 161-214.

Para terminar, me permitiré hacer una analogía entre esas dos opciones de vida (es decir, vivir en la comodidad y el aislamiento de la vida propia o arriesgarse a salir al mundo y conocerlo, aunque sea por medio de incomodidades, golpes y privaciones) y la distinción que usa don Quijote para discriminar a los caballeros cortesanos de los caballeros andantes:

—[...]. El buen paso, el regalo y el reposo [dice don Quijote], allá se inventó para los blandos cortesanos; mas el trabajo, la inquietud y las armas sólo se inventaron e hicieron para aquellos que el mundo llama caballeros andantes, de los cuales yo, aunque indigno, soy el menor de todos (I, 13, 169).

BIBLIOGRAFÍA

AMEZCUA, JOSÉ, “Seres de contacto y seres de no contacto: *Don Quijote*, primera parte”, en *Obra crítica (1987-1994)*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2004, pp. 143-151.

CERVANTES, MIGUEL DE, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 3 Vols., ed. de Luis Andrés Murillo, Castalia, Madrid, 1978.

LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, “La aventura frustrada. Don Quijote como caballero aventurero”, *Anales Cervantinos*, 3 (1953), 161-214.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO, “Amantes en Sierra Morena”, en *Personajes y temas del «Quijote»*, Taurus, Madrid, 1975.

MEJÍA, ALMA, “El *Quijote* de 1605: las historias amorosas de la venta y la poética de la novela corta”, en *Memoria y literatura. Homenaje a José Amezcua*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2005, pp. 137-143.

SPITZER, LEO, “Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*”, en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 161-225.

ESCRITURA Y MELANCOLÍA EN EL *QUIJOTE* DE 1605

CRISTINA MÚGICA

Universidad Nacional Autónoma de México

Para Emilio Rivaud

El Problema XXX, I, atribuido a Aristóteles, aúna a la idea clínica de la melancolía la concepción platónica del furor que eleva al filósofo, amante, poeta, a la aprehensión suprarracional de las ideas puras. Se establece entonces la distinción entre la enfermedad melancólica y la disposición melancólica, que adquiere tintes heroicos.¹ Ficino hablará del melancólico como un hombre genial ensombrecido por Saturno y de cómo la cura de este estado consiste en la entrega a su inclemencia, en la especulación y la contemplación creadora.²

El esfuerzo intelectual genera melancolía que se manifiesta como un estado del alma que desborda la razón y que, irradiada por Saturno, deidad preapolínea, desencadena en la psique efluvios incontrolables, inasimilables a la voluntad. La melancolía precipita una inmersión en un magma de ideas, emociones, sensaciones y rinde frutos acotada por el compás de la razón, con la que se bate de contrapunto; resulta entonces a la vez producto del pensar moderno y resistencia a éste, la nube o la sombra, el enjambre que la cubre.

¹ “Recibimos del furor los mayores beneficios, esto es, en tanto que es enviado como un don divino”, dice Sócrates en el *Fedro*.

² RAYMOND KLIBANSKY, ERWIN PANOFSKY y FRITZ SAXL, *Saturno y la melancolía*, Alianza Editorial, Madrid, 1991, p. 264. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, *Saturno* y página.

I

En mi recorrido por los múltiples rostros y matices que adquiere la melancolía en la escritura del *Quijote*, partiré del Prólogo de 1605, deteniéndome en los elementos que, en la voz prologal y representación del autor-narrador, constituyen la parodia del creador melancólico tal como se dirige al lector u oyente. A esta dimensión paródica subyace, sin embargo, la del trabajo creativo y sus avatares, esto es, la génesis de la novela. Pasaré en un segundo momento a hablar de don Quijote y su horizonte y de la presencia de la melancolía en la novela.

“Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse.”³ Quien habla se dirige a un lector, al que llama *desocupado*, justamente para ocuparlo. Quien habla es entonces el entendimiento engendrador del libro. ¿Se trata del libro que comienza a escribirse? Esto plantea un problema; la primera persona de los prólogos cervantinos oscila entre el *yo* autobiográfico y el *yo* retórico del narrador. Escuchamos la voz del autor inicial, explícito o manifiesto del texto mimetizado con el autor empírico, en la medida en que aparecen en el prólogo datos biográficos del autor histórico y porque por tradición el prólogo es portador de un comentario autoral.⁴ Ahora bien, apenas enunciado el lector como *desocupado*, ya se trata de un lector ocupado o, mejor, producto del libro mismo.

El libro como hijo del entendimiento habla de la verosimilitud, esto es, de la adecuación de la fábula a lo que el entendimiento está dispuesto a creer. La cárcel en la que este libro ha sido engendrado, “donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación”, se asocia en esta perspectiva, siguiendo a Américo Castro, con “la más apartada reclusión del ánimo”.⁵

³ MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona, 1999. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, parte y capítulo.

⁴ MARÍA STOOPEN, *Los autores, el texto, los lectores en el «Quijote» de 1605*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad de Guanajuato, México, 2002, p. 103.

⁵ AMÉRICO CASTRO, “Los prólogos al *Quijote*”, *Hacia Cervantes*, en *El pensamiento de*

Esta reclusión del ánimo podría tener que ver con las limitaciones de la melancolía imaginativa, que representa el grabado de Durero *Melancholia I* (1514), en el que un eclipse, un oscurecimiento del intelecto, influye en el estado de la vida emocional. “El intelecto no puede librarse de los dictados de su imaginación [...] todo aquello que piensa ha de tener extensión o, como el punto geométrico, ocupar una posición en el espacio.”⁶ Así, la condición del creador melancólico, aherrojado por la imaginación, produce la sensación de aprisionamiento entre unos muros cerrados.

Cárcel o sima del pensamiento en el que el hombre de letras se halla sumergido, esperando la inspiración:

Muchas veces tomé la pluma para escribilla y muchas veces la dejé por no saber lo que escribiría; y estando una hora suspenso, con el papel delante, el codo por bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría, entró a deshora un amigo mío, gracioso y bien entendido, el cual viéndome tan imaginativo, me preguntó [...] (I, Prólogo).⁷

Agustín Redondo remite esta representación del pensador y creador melancólico a la del autor histórico, asociando con esto las alusiones a los largos años de silencio (“al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido”) y a la vejez, edad de la melancolía: “salgo ahora, con todos mis años a cuestras, con una leyenda seca como un esparto” (I, Prólogo). Como en la casi emblemática representación de Durero, *Melancholia I*, se trata de la melancolía en plena invención. La representación cervantina parodia la depresión en la que se halla sumido el genio, “reveladora a la vez de la oscura condena y de la oscura fuente del creador” (*Saturno*, 332).

Como el genio alado con el compás, el escritor cervantino empuña la pluma, con lo que se ubica en pleno sueño creativo. La creación como raptó o como furor se asocia con el humor *melancholicus*, no en su aspecto

Cervantes y otros estudios cervantinos, Obra reunida, vol. 1, Trotta, Madrid, 2002, p. 532. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, “Los prólogos” y página.

⁶ ENRIQUE DE GANTE, *Quolibeta*, 1518, apud *Saturno*, 325.

⁷ La actitud es similar a la que se describe en *El autor a un su amigo*, en *La Celestina*: “asaz vezes retraído en mi cámara, acostado sobre mi propia mano, echando mis sentidos por ventores y my juyzio a bolar [...]”.

terrible, en el que produce locura y posesión por espíritus malos, sino como *candida bilis et naturalis*, que, al prenderse y arder, genera, siguiendo la *Occulta philosophia* de Enrique Cornelio Agrippa, el *furor* que nos conduce a la sabiduría y la revelación, especialmente cuando se combina con una influencia celeste como la de Saturno (*Saturno*, 339-340). “De esta manera, el pensador melancólico es un hombre de letras que está inventando, construyendo el libro en su mente.”⁸

—[...]. 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 [...] pintando, en todo lo que alcanzáredes y fuere posible, *vuestra intención*; dando a entender *vuestros conceptos*, sin intrincarlos y oscurecerlos (I, Prólogo; cursivas mías).

Lo que el creador imite, explica Américo Castro, será la intención: “aquello que está en trance de crear poéticamente en el ánimo” (“Los prólogos”, 537). De esta manera, el autor saca libro y prólogo de sí mismo, de su melancolía, imitando la fluencia del espíritu, errante como don Quijote; inacabado y ondulante, los trazos de un arabesco; incesantemente mutable, una linterna mágica. “El libro brinca al aire de la vida desde la cárcel del alma cervantina, como firme expresión de autonomía conquistada a gran esfuerzo” (*Otra manera*, 532).

De esta manera, las palabras iniciales del Prólogo de 1605 constituyen una suerte de invocación que prepara el ánimo del lector, pidiéndole que se vacíe, que se desocupe, para dar cabida a la exaltación espiritual, pues sólo con el alma libre, no atareada en otras cosas, podrá ser, el lector también, tomado por la melancolía.⁹ Cervantes, dirá Gilman, inventa en el espíritu mismo de los lectores.¹⁰

⁸ AUGUSTIN REDONDO, *Otra manera de leer «El Quijote»*, Castalia, Madrid, 1998, p. 133. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, *Otra manera* y página.

⁹ AGRIPPA, *Occulta philosophia*, III, 30, fol. 104r: “Illapsiones vero eiusmodi [...] nos transeunt in animam nostram, quando illa in aliud quiddam attentius inhians est occupata, sed transeunt, quando vacat”. *Apud Saturno*, 339.

¹⁰ STEPHEN GILMAN, *La novela según Cervantes*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

II

Considerado un “libro de entretenimiento” que se produce en una atmósfera de fiestas y mascaradas cortesanas a raíz de la muerte de Felipe II, el *Quijote* implica un juego constante entre burlas y veras, entre ser y parecer. Y el héroe es un loco-cuerdo, cómico y trágico a la vez. Don Quijote es la máscara con la que se revestirá el protagonista Alonso Quijano. La melancolía, señala Agustín Redondo, constituye tal vez el elemento más significativo de la creación cervantina, en la medida en que ésta y las visiones del melancólico se utilizan paródicamente para suscitar la risa: “La paradoja no puede ser mayor: la melancolía es fuente de alegría, lo que la inserta en la tradición erasmiana de la Moria. La locura la produce la enfermedad de la melancolía” (*Otra manera*, 132-133).

Uno de los aspectos de esta máscara de la locura, suscitada por la melancolía, es el del juglar, actor-intérprete de un texto poético que, en el caso de don Quijote, no será sino su propio deseo. Como el juglar, en su actuación don Quijote compromete siempre todo y no establece distingos entre ficción y realidad. Ahora bien, el compás que acota esta actuación es la verosimilitud, esto es, la adecuación de la fábula del deseo al entendimiento del lector u oyente. El texto del deseo, sustituto de la voz poética, operará como la otredad donde don Quijote coloque su cuerpo. Poseída por esa memoria, la factura quijotesca no se asienta en un vacío; se suscita a la escucha de una voz.

Otra de las facetas de la máscara debida, como lo describe Juan Huarte de San Juan, a una junta de memoria con imaginativa, es la prédica u oratoria quijotesca en relación con Dulcinea. La conjunción de memoria e imaginativa produce muchos conceptos y cosas que decir, pero, careciendo de vínculo con el entendimiento, resultan parlería:

Los que alcanzan esta junta de imaginativa con memoria, trabajan en recoger el grano de todo lo que ya está dicho y escrito en su facultad, y lo traen en conveniente ocasión con gran ordenamiento de palabras y graciosas maneras de hablar, es tanto lo inventado en todas las ciencias, que parece a los que ignoran esta doctrina que es grande su profundidad.¹¹

¹¹ JUAN HUARTE DE SAN JUAN, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. de Guillermo Serés, Cátedra, Madrid, 1989, p. 429.

III

Partícipe de esa “república de hombres encantados que viven fuera del orden natural” de la que habla Martín González de Cellorigo, el sometimiento del hidalgo Quijano radica en la imposibilidad de tener acceso a su deseo. El *modus operandi* quijotesco se desencadena en forma de una precipitación en la que, “cabalgando el tiempo al revés” (*Otra manera*, 241), logrará ponerse en contacto con su deseo y condición. Al proclamarse caballero andante, Alonso Quijano apelará a los orígenes de su nobleza, en una de heroicidad permanente, destinada a la mirada del rey, quien lo liberara del pecho. La regresión melancólica tiene por tanto un carácter emancipador.

En el ámbito de la filosofía política, Etienne de La Boétie, amigo de Montaigne, hablará en su *Discurso de la servidumbre voluntaria* (1576) de la libertad como la esencia del hombre y de los pueblos, libertad que podemos entender como el contacto con el deseo y, por tanto, con la génesis de la subjetividad.

La Boétie establece una diferencia entre la condición del gobernado y la del hombre tiranizado y su condena a la servidumbre. El sometimiento al tirano no se debe a la fuerza, sino a una suerte de encantamiento:¹²

Cosa en verdad sorprendente, y sin embargo tan común que más deberíamos lamentarnos que admirarnos de ella, es ver a un millón de hombres miserablemente avasallados, con la cabeza bajo el yugo, no porque los obligue una fuerza mayor, sino porque se hallan fascinados por aquel a quien no deberían temer, porque está solo, ni deberían amar, porque es inhumano y cruel para todos.¹³

Esta fascinación producida por el tirano obstruye la relación de los hombres consigo mismos, quienes quedan detenidos, como lo están Alonso Quijano y

¹² Establezco aquí una equiparación entre la fascinación de la que habla La Boétie y el encantamiento del que habla Cellorigo, en un pasaje que cita Vilar en relación con los hombres de la España del mil seiscientos, quienes viven reducidos a una “república de hombres encantados”. Vid. PIERRE VILAR, “El tiempo del *Quijote*”, en *Crecimiento y desarrollo*, Ariel, Barcelona, 1983.

¹³ ETIENNE DE LA BOÉTIE, *Discurso de la servidumbre voluntaria*, Prólogo, trad. y notas de José de la Colina, Aldus, México, 2001, p. 32.

los hombres de su tiempo, los cuales, “nacidos bajo el yugo, luego nutridos y formados en la servidumbre, sin mirar más allá, se reducen a vivir como nacieron y no piensan tener otros bienes ni otros derechos que aquellos que han encontrado”.¹⁴ “Los tiranos [dirá La Boétie] los despojan de cualquier libertad de hacer, de hablar y casi de pensar, y permanecen aislados en sus sueños.”

En un contexto de “casticismo” de almas, Alonso Quijano vivía una situación de fragilidad existencial. Como los hidalgos de su momento, estaba poseído por una “honra espantadiza”. Los libros de caballerías obturan la herida en la subjetividad amedrentada del hidalgo, el hiato que se abre entre su ser para sí y su ser para otros, proveyéndolo de una identidad incuestionable y de la posibilidad de adaptar la caballería andante a sus propios actos. Revestido con el ropaje de los personajes caballerescos, Alonso Quijano abandona la identidad de hidalgo empobrecido, para salirle al encuentro a ese ideal del que se apropiará en la medida en que lo adapte a sus necesidades, matizándolo consigo mismo, con sus fantasías y deseos, con sus simpatías y antipatías.

IV

Errante por su provincia natal, el andar quijotesco ocurre en el ámbito en el que el héroe se desterritorializa para gestarse como exterioridad con respecto a los hombres sometidos a la ideología dominante. Don Quijote adviene entonces extranjero.

La condición de *extranjería* en el mundo de Alonso Quijano se vincula con los judeoconversos y con los moriscos.

Exilio de sí y pueblos en exilio, desplazados y migrantes. Melancolía de quienes han vivido conversiones forzadas y mutado de orden simbólico; la pérdida de un mundo.¹⁵

El estamento al que pertenecía Alonso Quijano se asociaba frecuentemente con los judeoconversos que constituían, al decir de Francisco Márquez Villanueva, un cierto grupo reconocible, marginado en lo social y perseguido en lo religioso, ámbito, este último, en el que luchó por una religiosidad de signo no inquisitorial y elaboró el tema del amor divino.

¹⁴ ETIENNE DE LA BOÉTIE, *Discurso de la servidumbre voluntaria*, p. 25.

¹⁵ Vid. ROGER BARTRA, *Cultura y melancolía*, Anagrama, Barcelona, 2001, p. 31 *et passim*.

V

A punto de comenzar la batalla entre don Quijote y el vizcaíno (I, 8), la historia se destronca. Avatar de la escritura y de la lectura, en la que un segundo autor y narrador en turno —¿el que había estado siguiendo lo escrito por alguno de “los autores que deste caso escriben”?, pregunta Américo Castro (“Los prólogos”, 644)— salvará la situación desempeñando una gesta caballeresca en favor del lector.¹⁶ La historia de don Quijote reaparece en unos cartapacios debidos a la pluma de Cide Hamete Benengeli; sus aventuras se reencuentran transliteradas en aljamía, la lengua melancólica de los moriscos.

Dichos cartapacios circulan como mercancía de desecho en una de las calles del Alcaná de Toledo. Hay una frase de la Mora de Úbeda, autora de textos proféticos en aljamía, que resuena en esta anécdota: “Yo bi el alto alkiteb alhardisal (el Exaltado Libro Celeste) en manos de un sukero ke lo hassiyya papeles de niño y yo rrekochí estos dobleses para mayor duwelo miyo”.¹⁷

De esta manera se establece una relación entre las historias de don Quijote y los libros escritos por moriscos y encontrados en el monte Valparaíso (después Sacromonte) de Granada, en 1599. Con éstos se pretendía introducir en el mundo social y religioso de los moriscos granadinos un pasado cristiano, con el objeto de difuminar la frontera religiosa entre las castas y exaltar su cultura y su lengua. Así, en el *Libro de los enigmas y misterios que vió la virgen Sra. María por gracia de Dios en la noche de su coloquio espiritual, según lo declaró a Santiago Apóstol, escrito, por su mandado, por su notario y discípulo Cecilio Ebnelradí*, declara la Virgen que la lengua que había empleado para hablar con Dios en la noche de su coloquio espiritual con Él había sido el árabe.

Los cartapacios de Cide Hamete Benengeli remiten asimismo a la literatura morisca de género profético. Cronistas de la destrucción de su mundo, los criptomusulmanes, autores de estos aljófores o profecías, son, al decir de Luce López-Baralt, portavoces de una forma colectiva de *wishful thinking* en momentos en que los moriscos asistían a la dolorosa derrota

¹⁶ Vid. STOOPEN, *Los autores, el texto, los lectores en el «Quijote» de 1605*, p. 141.

¹⁷ Vid. LUCE LÓPEZ-BARALT, “Crónica de la destrucción de un mundo: la literatura aljamiada morisca”, *Bulletin Hispanique*, 82 (1986), 16-58.

cultural. La escritura aparece en estos textos como una práctica revestida del emblema de la resistencia de un pueblo que se niega a desaparecer, como también lo es la historia del hidalgo y su melancólica resistencia al sometimiento y la tiranía.

VI

Después de libertar a los galeotes, don Quijote y Sancho se adentran en la Sierra Morena. Este bosque es una suerte de laberinto en el que encuentran una maleta y un libro de memoria ricamente guarnecido, con un soneto sobre el extremo de la inclemencia en el que se duda de la existencia misma del amor. El soneto se dirige a Fili, que Sancho convertirá en hilo, “por ese hilo que está ahí se saque el ovillo de todo”, operación metonímica que don Quijote realizará sacando el ovillo de la historia de Cardenio una vez que averigüe quién es el autor del soneto y que lo haga hablar, en un acto analítico a partir del cual podrá Cardenio retomar más adelante (I, 23) el hilo roto de su vida. “Lo que en verdad nos estremece al leer y entender el *Quijote* es la simpatía vital, sensible y efectiva, entre la angustia del melancólico héroe y cualquier angustia que le salga al paso” (“Los prólogos”, 548). Melancolía entonces como participación en una soledad radical en la que, “buceando en el alma angustiada de su prójimo, se sume en la máxima angustia de sí mismo” (“Los prólogos”, 549).

Pero hay más: don Quijote siente la necesidad de imitar al autor del soneto de amor desdichado escribiéndole a Dulcinea una carta, como querrá también imitar la penitencia de Amadís y la locura de Orlando, de quien Cardenio es, siguiendo a Gilman, réplica abyecta e hispanizada.

El encuentro entre don Quijote y Cardenio inicia con una primera aparición de Cardenio en la figura de hombre salvaje:

[...] vio que por cima de una montañuela que delante de los ojos se le ofrecía iba saltando un hombre de risco en risco y de mata en mata con estraña ligereza. Figurósele que iba desnudo, la barba negra y espesa, los cabellos muchos y rabultados [...] (I, 23).

Apenas se ha propuesto don Quijote buscar al loco por toda la montaña, aparece éste “por entre una quebrada de una sierra”, “el cual venía hablando entre sí cosas que no podían ser entendidas de cerca, cuanto más de lejos”. Don Quijote se apea de Rocinante y le abraza, “Y le tuvo un buen espacio estrechamente entre brazos, como si de luengos tiempos le hubiera conocido”.

Como si de luengos tiempos le hubiera conocido, don Quijote estrecha a Cardenio en un abrazo y después le pregunta si el dolor que muestra, viviendo tan ajeno a sí mismo, puede tener remedio y le pide que le cuente su historia.¹⁸ Antes de hacerlo, el caballero solicita que no lo interrumpan, pues en ese punto el hilo se quebraría. La locura de Cardenio consiste, en sus palabras, en la intensidad de la imaginación de sus desgracias. Cardenio, dice Gilman, nace y vive de modo verbal y está hecho de las palabras de su propio relato; representa, como don Quijote, al lector de novelas de caballerías.

Cardenio refiere entonces la historia de sus amores con Luscinda desde los primeros años. Al mencionar Cardenio a *Amadís de Gaula*, don Quijote interrumpe la historia y entonces, rota la literalidad, sobreviene el accidente de la locura.

En otro momento, Cardenio retoma el hilo de su historia. Luscinda le había pedido que la pidiera a su padre en matrimonio, pero Cardenio no se atrevió a hacerlo por parecerle que lo que deseaba “jamás había de tener efeto” (I, 27). Acepta en cambio el ofrecimiento de un amigo de actuar como intermediario y este último lo traiciona.

Como Orlando, quien, ante los *graffiti* de Angélica, se tambalea en su identidad misma, así Cardenio, ante la traición, queda desposeído no sólo de Luscinda, sino de la noción misma de amistad y en la “discorde confusión primera” (I, 27). Colérica como la de Orlando —“negándome el aire aliento para mis suspiros, y el agua humor para mis ojos; sólo el fuego se acrecentó, de manera que todo ardía de rabia y de celos”—, la enfermedad de Cardenio es melancólica cuando se vuelca sobre sí mismo:

—[...]. [S]in querer tomar venganza de mis mayores enemigos, quise tomarla de mí mismo y ejecutar en mí la pena que merecían, y aun quizá

¹⁸ “[...] os conjuro por la cosa que en esta vida más habéis amado o amáis, que me digáis quién sois y la causa que os ha traído a vivir y a morir entre estas soledades como bruto animal, pues moráis entre ellos tan ajeno de vos mismo cual lo muestra vuestro traje y persona [...]”

con más rigor del que con ellos usara, si entonces les diera muerte, pues la que se recibe repentina presto acaba la pena, mas la que se dilata con tormentos siempre mata sin acabar la vida (I, 27).

Poco después de haber escuchado a Cardenio, don Quijote manifiesta su intención de realizar una hazaña con la que ganaría perpetuo nombre y fama imitando a Amadís de Gaula, cuando, desdeñado de la señora Oriana, se retiró a hacer penitencia en la Peña Pobre, mudado su nombre en el de Beltenebros. Tiene intención de imitar juntamente la locura de Orlando: “Y puesto que no pienso imitar a Roldán, o Orlando, o Rotolando, parte por parte, en todas las locuras que hizo, dijo y pensó, haré el bosquejo como mejor pudiere en las que me pareciere ser más esenciales” (I, 25). Imitar la locura, tal es, en este punto, al decir de Roger Bartra, la clave de la melancolía quijotesca. Salvajismo tragicómico: representación de la tragedia erótica con signos abreviados –un “bosquejo”– que la desmitifican.¹⁹ En las razones que intercambian don Quijote y Sancho a propósito de su penitencia, la lógica carnavalesca opera subvirtiendo el principio de realidad, como cuando, considerando que “todo es fingido y cosa contrahecha y de burla”, le aconseja Sancho que las calabazadas se las dé en el agua o en alguna cosa muy blanda:

—Yo agradezco tu buena intención, amigo Sancho [...] mas quiérote hacer sabidor de que todas estas cosas que hago no son de burlas, sino muy de veras, porque de otra manera sería contravenir a las órdenes de caballería, que nos mandan que no digamos mentira alguna, pena de relasos [...] (I, 25).

Doble paródica de sí misma, “cosa de viento y mentira, y todo pastraña o patraña”, la melancolía artificial constituye en este punto una cura de la melancolía.

—Ahí está el punto y ésa es la fineza de mi negocio que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que si en seco hago esto: ¿qué hiciera en mojado? (I, 25).

¹⁹ Vid. ROGER BARTRA, *Cultura y melancolía*, pp. 185-186.

La melancolía en la escritura del *Quijote* de 1605 aparece como una forma de subjetividad que se manifiesta, en los momentos aquí desplegados, como depresión y aprisionamiento, como sabiduría y revelación, como máscara juglaresca y parlería, como movimiento psíquico regresivo, como alienación o encantamiento, como exilio, como aljamía, como resistencia, como soledad radical y angustia y aun como disparate y bufonería, en la que, en su reversibilidad, resulta la melancolía una carnavalización de sí.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTRA, ROGER, *Cultura y melancolía*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- BOÉTIE, ETIENNE DE LA, *Discurso de la servidumbre voluntaria*, Prólogo, trad. y notas de José de la Colina, Aldus, México, 2001.
- CASTRO, AMÉRICO, "Los prólogos al *Quijote*", *Hacia Cervantes*, en *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, *Obra reunida*, vol. 1, Trotta, Madrid, 2002.
- CERVANTES, MIGUEL DE, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona, 1999.
- GILMAN, STEPHEN, *La novela según Cervantes*, FCE, México, 1993.
- GODOY ALCÁNTARA, JOSÉ, *Historia crítica de los falsos cronicones*, Rivadeneyra, Madrid, 1868.
- HUARTE DE SAN JUAN, JUAN, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. de Guillermo Serés, Cátedra, Madrid, 1989.
- KLIBANSKY RAYMOND, ERWIN PANOFSKY y FRITZ SAXL, *Saturno y la melancolía*, Alianza Editorial, Madrid, 1991.
- LÓPEZ-BARALT, LUCE, "Crónica de la destrucción de un mundo: la literatura aljamiada morisca", *Bulletin Hispanique*, 82 (1986), 16-58.
- REDONDO, AUGUSTIN, *Otra manera de leer «El Quijote»*, Castalia, Madrid, 1998.
- STOOPEN, MARÍA, *Los autores, el texto, los lectores en el «Quijote» de 1605*, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM-Universidad de Guanajuato, México, 2002.
- VILAR, PIERRE, "El tiempo del *Quijote*", en *Crecimiento y desarrollo*, Ariel, Barcelona, 1983.

CRUZAR LAS AGUAS: UN INDICADOR DE LECTURA APOFÁTICA

ALICIA PARODI

Universidad de Buenos Aires

Cruzar las aguas, desde las del Mar Rojo hasta la laguna Estigia, ha sido siempre un símbolo de pasaje, ante el que el héroe probará sus virtudes, o fracasará, como el caso de Leandro, que se ahoga sin alcanzar a la sacerdotisa Hero.

Lo mismo sucede con el *Quijote*, cuyos ríos, mares, lagunas y pantanos suman una marca significativa al episodio y nos enfrentan a los lectores a la decisión de cómo cruzarlos. Ejemplo insigne es el pasaje del río en el cuento de la Torralba, con el marco de la defecación de Sancho y la subsiguiente delación del hecho por el ascendente olor, en el Capítulo 20 del *Quijote* de 1605, el episodio de los batanes. ¿Cómo leer tan inusual grotesco coprológico en el contexto del libro? ¿Se trata de provocar la explícita risotada de Sancho –y la del lector cómplice– para ridiculizar al valiente caballero, o a su denodada fe, o a su edificada moral? ¿O más bien de una poética del “relato empastado” en un presente sin tiempo? ¿No seremos nosotros, los lectores, aparentemente excluidos del ridículo, los verdaderamente burlados? Muchas veces la carnavalización, el humor y la ironía están tan a la vista que uno se pregunta dónde está “lo no dicho”. La risa, que desde hace dos décadas nos obsede por la avasalladora influencia de Bajtín, es enriquecedora si podemos dar cuenta de la totalidad de su acción benéfica.

En el caso del episodio de los batanes, la tarea no es fácil. Como indica San Agustín,¹ cuando el pasaje es oscuro, buscaremos uno similar que

¹ SAN AGUSTÍN, *Doctrina Cristiana*, III, XXVI, 37, *apud* TZVETAN TODOROV, *Symbolisme et interprétation*, Éditions du Seuil, Paris, 1978, p. 101.

nos sirva de referente. Y éste, no podía ser de otra manera, es otro cruce de aguas, el de Zoraida en el episodio del Capitán cautivo.²

I

Quiero detenerme en las palabras que pronuncia Zoraida, en medio del mar, lejos ya de la firmeza de las orillas, para aplacar la ira y aliviar el sufrimiento del abandonado padre:

—Plega a Alá, padre mío, que Lela Marién, que ha sido la causa de que yo sea cristiana, ella te consuele en tu tristeza. Alá sabe bien que no pude hacer otra cosa de la que he hecho, y que estos cristianos no deben nada a mi voluntad, pues aunque quisiera no venir con ellos y quedarme en mi casa, me fuera imposible, según la priesa que me daba mi alma a poner por obra ésta que a mí me parece tan buena como tú, padre amado, la juzgas por mala (I, 41, 355).

Cruzar el mar supone un salto cualitativo de tal magnitud que desestabiliza las simetrías dialógicas tanto en el texto como en el contexto. El narrador nos dice que la petición de Zoraida ya no es oída por el padre, y nada se sabe de la dirigida a Alá. La causa de tal desgarramiento es su conversión, que no supone de ninguna manera una decisión aquilatada por una ponderada argumentación escolástica. No: Zoraida dice “obedecer”, esto es, ‘escuchar’ inapelablemente a *su alma*, sujeto que constituye su más íntima identidad y que es sin embargo sentido como Otro por su misma voluntad. Esta relación desigual en el interior de su yo, nos permite suponer en Zoraida un interior dialogal, cuya existencia parece amparada por otro diálogo también inobservable, el de Alá y Lela Marién.

Zoraida es un personaje “llamado”, como don Quijote, pero su heroica respuesta, como la del loco caballero, produce “obras” opinables: para algunos buenas, para otros malas. Así, la univocidad que el llamado guarda

² MIGUEL DE CERVANTES, *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. de Celina Cortazar e Isaías Lerner, EUDEBA, Buenos Aires, 1969, capítulos 37 y 39-43. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, parte, capítulo y página; cuando no se trata de citas textuales, parte y capítulo.

para el escucha atento es objeto de una recepción relativa desde el exterior social. Al mismo tiempo, el escucha no puede dejar de obedecer si no es atravesando hasta la detestación, como tampoco el lector puede llegar al meollo sin pasar por la corteza, para hablar ya en términos alegóricos.

De esto se trata la lectura apofática: de atravesar el grotesco. En realidad, el término *apofacia* es mejor conocido en la teología mística, desde que Dionisio (el pseudo) opuso a la vía positiva o catafática —esto es, el ascenso a Dios a través de la belleza y la luz— la vía negativa, por la cual lo feo o lo monstruoso hablaban mejor del misterio divino. Podríamos resumirlo así: si Dios creó al mundo, éste forzosamente conserva sus huellas. Miremos abajo para conocer lo que está arriba. La idea aplicada a la representación simbólica, yo la conozco por Gombrich, quien ejemplifica con el pelícano como símbolo de Cristo o los animales como evangelistas.³ Y podríamos agregar una contribución tomista: la piedra, cuya inercia puede decir mejor la eternidad divina.⁴

Creo que la Torralba se ubica en el necesario descenso grotesco que Zoraida traspasa para iluminar mejor la locura de nuestro héroe.⁵ Si la idea del carnaval supone muerte y resurrección, pues bien, la lectura apofática insiste en la olvidada reversión hacia arriba, donde toda negatividad adquiere sentido.

II

El cruce de aguas es, como dijimos, un motivo demasiado extendido en la mitografía, y no hubiera bastado para establecer una relación entre el episodio de los batanes y el relato del Capitán cautivo. Sin embargo, ésta es indubitable por la sinonimia: el novio de la rústica Torralba es Lope Ruiz; Ruy Pérez de Viedma es el nombre del cautivo, mientras que su compañero de prisión se llama Lope. Pero es que el cuento se vuelve interesante cuando sabemos que la descripción y el viaje de la Torralba tras el primero despreciado y

³ E. H. GOMBRICH, "Icones symbolicae. Las filosofías del simbolismo y su relación con el arte", en *Imágenes simbólicas*, Alianza Forma, Madrid, 1983, pp. 213-296.

⁴ *Suma Teológica*, cuestión 1, art. 9, ad. 3.

⁵ Se verá que también el deshonoroso castigo de palo, aunque finalmente no recibido por el autor —cuyo nombre leemos en mitad del relato autobiográfico del Capitán cautivo, el "tal de Saavedra"—, pide ser invertido en castigo de cruz.

luego despreciativo Lope Ruiz coincide con virtudes y defectos de María Magdalena, como bien dice el nombre de la andariega enamorada. Según Covarrubias (*s. u. Magdalena*), quiere decir “señora de la torre”, de *migdol, turris* (también “castillo”), y sin duda es la mismísima hermana de Lázaro y Marta. Verdaderamente, una santa entrañable para el cristianismo, tanto para los Evangelios como para las leyendas,⁶ que hemos visto resurgir en estos últimos años.⁷ Y, acaso, ¿Zoraida no quiere que la llamen María, como la conversa evangélica (I, 37)? Zoraida, reparemos, cuando habla de la Madre de Dios, dice “Lela Marién”, no María.

Magdalena podría ser ejemplo emblemático de la diversidad de opiniones que caracteriza el discurso social al que hace alusión Zoraida en su parlamento. Como Torralba, parece haber sido algo prostituta —no se sabe bien cuánto, perdona Villegas,⁸ que sólo la acusa de frivolidad y de “banquetera”, en vistas de mantener el decoro—, pero, un día, se enamoró de Cristo. Algunos⁹ explican que la conocida aserción evangélica (“eligió la mejor parte”, Lc. 10, 42) se refiere a Cristo, no en comparación con la vida activa representada por Marta, sino frente a anteriores amantes. Su conversión creó uno de los personajes más hermosos de la literatura mística, tanto en los himnos como en la predicación, y en la poesía aurisecular.¹⁰ Bellísima sin duda, como Zoraida, Torralba debe contrariar la inmerecida semblanza

⁶ Un interesante registro de homilías, himnos, “pasiones” sobre María Magdalena: ÉLISABETH PINTO-MATHIEU, *Marie-Madeleine dans la littérature du Moyen Âge*, Beauchesne, París, 1977. Tomo casi todos los datos de allí.

⁷ En mi país, desde las radios más populares hasta los suplementos de cultura de los matutinos hablan en este momento de María Magdalena. Y no sólo por el publicitado *Código da Vinci*.

⁸ Vid. el 22 de julio de su *Flos sanctorum*, Toledo, 1591.

⁹ Vid. distintas versiones de Marta y María en GILES CONSTABLE, “The interpretation of Mary and Martha”, en *Three Studies in Medieval Religious and Social Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, pp. 1-41. Según este autor, desde Petrarca, en *De vita solitaria*, II, 9, consta la conciencia de que estas hermanas evangélicas son signo de la existencia de un segundo sentido. Supongo que es una traslación del primer uso que se hace de la palabra *allegoria* con sentido cristiano. Se trata de un conocido texto de Pablo (*Gálatas*, 4, 24), en que Sara y Agar se comparan con la Ley Nueva y la Antigua, “dicho en alegoría”.

¹⁰ Para la poesía española, vid. LINE AMSELEM, “Marie-Madeleine ou la conversion de la beauté dans la poésie religieuse de la fin du XVI siècle”, en AUGUSTIN REDONDO, *Images de la femme en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles. Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles*, Publications de la Sorbonne-Presses de la Sorbonne Nouvelle, París, 1994, pp. 63-76.

de “moza rolliza, zahareña [que] tiraba algo a hombruna” (I, 20, 150), pre-juiciado retrato de Sancho que en realidad se hace eco de la tipología de las mujeres de su oficio. Su viaje a pie, descalza, nos permite imaginarla como a la penitencial Magdalena, en la gruta del Bálsamo Santo en Marsella,¹¹ adonde llegó en un bote sin timón y vela, con sus hermanos y san Maximino, cubierta sólo por sus cabellos, más seductora en su exilio místico que en su época mundana: de allí el botecillo de “mudas” (afeites/conversiones) y el peine. Los cabellos de María Magdalena fueron siempre antológicos, puesto que con ellos secó los pies de Cristo en la casa del fariseo (Lc. 7).¹² Siempre objeto de mala reputación, aún en su versión “Zoraida”, asaltada por los piratas franceses,¹³ logra despejar las dudas sobre su derecho a robar a su padre.¹⁴ En fin, en este caso, la Magdalena legendaria resuelve las cosas, porque dona toda su fortuna a la causa de la evangelización.

Lo sorprendente es que, en realidad, quien efectúa el cruce en bote en el episodio de los batanes, trabado por el olvidado recuento de ovejas, no es Torralba, sino Lope Ruiz, huyendo hacia la espiritualizante Portugal por Extremadura. El referente es ahora el famoso *noli me tangere* de la aparición de Cristo a Magdalena, como hortelano, después de su Resurrección (Jn, 20, 17), tan solicitado por la iconografía, por el dramatismo gestual de María y Cristo. A la inversa de Ruy Pérez, cuyo encuentro en el jardín de la mora evoca este episodio, sin el rechazo consabido, Lope Ruiz, pastor cabrerizo, huye de la dama. El gesto crístico, objeto de mil conjeturas, es, sin embargo, aclarado por el Evangelio: “porque todavía no he subido a mi padre”. El cuento de la Torralba, con la dificultad de la resbaladiza orilla, sugiere, sin duda, todavía el momento crítico del descenso al lodo del *sheol*. La continuidad del lodo en la “obra na-

¹¹ El viaje a Marsella viene de *La leyenda áurea*. Vid. SANTIAGO DE LA VORAGINE, *La leyenda dorada*, vol. 1, trad. del latín José Manuel Macías, Alianza Forma, Madrid, 1995, pp. 382-392.

¹² El carácter de conversa de la protagonista del cuento de Sancho está subrayado con la cita de éste a otro converso antológico, San Pablo (I, 20, 148), cuando después de atar el caballo, convence a su amo de que no lo espolee, que es “dar coces contra el aguijón”. En palabras de Villegas, Cristo le dice a San Pablo, cuando lo derriba del caballo: “Soy Jesu Christo Nazareno, a quien tú persigues. Dura cosa es dar coces contra el aguijón”. VILLEGAS, *Flos sanctorum*, Toledo, 1591.

¹³ Se trata de piratas de la Rochela, conocido centro calvinista.

¹⁴ En las *Actas del II Coloquio de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, se pueden leer variadas interpretaciones de corte moralista sobre el personaje.

tural” de Sancho no hace más que prolongar en la historia de los protagonistas esta alegoría del descenso al mundo de los muertos después de la Crucifixión. A su vez, el lodo y la caca nos devuelven al llanto interminable de la arrepentida Santa, dotada como nadie del don de lágrimas. No debemos olvidar tampoco el olor que alcanza las narices del amo, quien luego de la risotada procura un distanciamiento prudente de su infamante criado. Tres veces Magdalena vertió perfume en los pies de Cristo: en casa del fariseo, en la de Betania y en su tumba. Magdalena, la Torralba y Sancho por un lado; Lope Ruiz y don Quijote, Resucitador de la antigua caballería, comunican con el mismo Cristo.

Pero nada es fácil en el mundo de la alegoría. Si nos fijamos bien, las versiones antitéticas de la de por sí antitética conversa evocan momentos contrarios de su historia evangélica y legendaria: la increíble revelación del Resucitado a la enamorada después de su muerte aparece en la versión rampolona de la Torralba, mientras que el retrato de la rica y bella pecadora, en la mucho más virtuosa conversa mora. Además hay que tener en cuenta que desde las muy tempranas reflexiones agustinianas, y después, en las homilías, desde Gregorio el Grande en adelante, María Magdalena es trabajada como alegoría no de un alma sino de la Iglesia. Si María es el cuerpo en que se encarna Cristo para redimir como hombre a los hombres, María Magdalena es el cuerpo-Iglesia del que Cristo es cabeza.¹⁵

Un intertexto importante, la amada del Cantar de los Cantares, prefiguración vetero-testamentaria de María Magdalena, distribuye su doble condición de pastora y mora en los dos episodios que estamos considerando. La pastora persigue al pastor cabrerizo. La mora espera salvación y casamiento del primogénito del guerrero liberal de las montañas de León, guerrero también (¿Ruy/rey?). Ambos evocan a David, pastor, guerrero y rey, indudable intertexto del nombre del héroe, don Quijote.¹⁶ El pastor cabrerizo

¹⁵ Vid. ÉLISABETH PINTO-MATHIEU, “Marie-Madelaine dans les sermons. De l’exégèse allégorique a la morale pénitentielle”, en *Marie-Madeleine dans la littérature du Moyen Âge*, pp. 3-43.

¹⁶ Para desbaratar los ejércitos enemigos, David (pastor, guerrero, rey) se vale de la *quijada* del animal ladrón de ovejas (1 Samuel, 17, 34-36). Aunque aquí se piense en la “Osa menor”, los osos están implicados con los leones. Así, según el Sermón 197 de San Agustín (*apud* LOUIS RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, t. 1, v. 1), “David, estrangulando al león y al oso, uno de los cuales tiene fuerza en

es simplemente la versión rústica de Ruy Pérez de Viedma, ambos figuras del *rex-sacerdos*, aquel que presencia la “revolución solar” desde legendarias civilizaciones polares, como Thule, patria del protagonista del *Persiles*.¹⁷ No debemos olvidar que el episodio de los batanes se abre con un cualificado paisaje nocturno. Bajo las estrellas de la Osa “menor” encima de la cabeza, en las antípodas, “el miedo ve cosas debajo de tierra, cuanto más encima, en el cielo” (I, 20, 148). Se trata de la “astrología rústica”, para decirlo con palabras del *Persiles*, esto es, de la “revolución solar”. Signo real es el “brazo izquierdo”, copiado en versión baja por el abrazo de Sancho al muslo también “izquierdo”.¹⁸ En las tinieblas, el “estraño silencio” se convertirá, después del inevitable estrépito de Sancho, en “maravilloso silencio” (I, 20, 155). Luna, noche, estrellas, antípodas, son signos también de María Magdalena como “segundo sol”, después de la Virgen.

Como quiera que los clasifiquemos, los significantes, femeninos/masculinos, secos/húmedos, de espacios abiertos/cerrados,¹⁹ de cultura alta/baja, tienen este aire “antiguo”. Bajo el nombre Esposo,²⁰ en *De los nombres de Cris-*

sus garras, y el otro en sus fauces, es la imagen de Cristo descendiendo a los Infiernos para liberar a aquellos que estaban prisioneros allí y sacar de su Iglesia el poder del diablo”. El intertexto del Antiguo Testamento se corresponde con el frecuentado *quijote* ‘arnés’, que recuerda un texto paulino (Efesios 6, 10 y ss.), donde se incita al cristiano a tomar la armadura de Dios (el arnés, el yelmo, la espada) para encarar la lucha espiritual en el día aciago.

¹⁷ Bartolomé (*Persiles* III, 11), también versión rústica del *rex-sacerdos*, describe una “rústica astrología”. Vid. ALICIA PARODI, “San Pablo, o quien sólo Dios sabe, en el *Persiles*”, en ALICIA VILLAR LACUMBERRI (ed.), *Peregrinamente Peregrinos*, Asociación de Cervantistas, Palma, 2004, pp. 807-818.

¹⁸ Lo izquierdo es, por supuesto, signo de locura, imaginación, creación, muy frecuentemente utilizado en el *Quijote*.

¹⁹ ‘Mari-tornes’, quien con sus “dejos de cristiana” alcanza a Sancho un jarro de agua, después de que ha sido manteado y se ha desaguado “por entrambas canales” (I, 17) a causa del bálsamo, configura un compacto de la Magdalena rústica y de la conversa. Maritornes, asociada con el comercio carnal, habita interiores; Zoraida, dispuesta a pagar la liberación de los cautivos, aparece en una ventana; la Torralba, en cambio, peregrina por los caminos. Todas alegorizan del pasaje de la corteza al meollo que constituye la lectura de la alegoría. Después del Capítulo 25, Dorotea, una auténtica Magdalena que enjuga sus lágrimas descubriéndose por sus cabellos y en parte por sus pies (I, 28), invita al guerrero a cruzar el Mediterráneo en sentido contrario al del viaje de Zoraida, y con ello hace posible otro tránsito, el regreso a la aldea. Se trata ya de toda una farsa alegórica. No podemos dejar de notarlo: se vale de una cola de buey para peines (I, 27) y un *lunar* (I, 30).

²⁰ FRAY LUIS DE LEÓN, *De los nombres de Cristo*, Libro II, ed. de Cristóbal Cuevas, Cátedra, Madrid, 1980, pp. 449-489.

to, Fray Luis nos ayuda en la interpretación alegórica de la amada del *Cantar*. Ella representa a la criatura salvada por Cristo en “la primera venida”, cuando el pueblo de Israel fue rescatado de la esclavitud en Egipto: pero mientras el lodo del Guadiana es el Mar Rojo, prefiguración del descenso a los infiernos, el Mediterráneo preanuncia ya las bodas y bautismos de la Nueva Alianza. Todo el *Quijote* de 1605, sin embargo, se pliega sobre el Antiguo Testamento. En este caso, Magdalena es el signo reconocible, pero el movimiento del texto se adhiere a la articulación pastora/mora del *Cantar*. Desde el Nuevo Testamento vemos el Viejo, donde la salvación estaba ya en “promesa”.

¿Acaso don Quijote no intenta corporizar un libro al modo de los antiguos libros de caballerías? El seco y nominalista cerebro de don Quijote, para convertirse en Resucitador, deberá cruzar las aguas, llorar como una Magdalena, que es llorar como Amadís. Ambas versiones del *Cantar*, la pastora y la mora, mediarán en este intento, porque ambas evocan el sacramento preferido por Magdalena, la penitencia, en el que se hace más evidente el “atar y desatar” evangélico (Mateo, 16, 19). No sólo Torralba se desgarró, también Sancho desliga y liga el caballo y sus calzones. Mientras, Zoraida intercambia con su futuro esposo libertad física por compromiso espiritual.

Si quisiéramos ahora colocar ambos episodios en la totalidad del *Quijote* de 1605, diríamos que el Capítulo 25 parte una y otra mitad de la segunda salida. La primera mitad –desde la incorporación de Sancho al proyecto de don Quijote hasta la asunción de la penitencia por parte del héroe– corresponde a la “ascesis”, representada por la trajinada peregrinación de la pastora. Desde el final del Capítulo 25, comienza la “iluminación” que abre la ventana de la mora. Para nosotros, lectores, lo primero que vemos –y ya estamos, junto con Sancho, en el camino de “vuelta”– es su cuerpo invertido, haciendo zapatetas en el aire. La misma posición invertida de la cruz de Pedro, que obligó a los iconógrafos a limitar su túnica a dos anillos en sus tobillos, como los calzones de Sancho, una vez soltada la lazada (I, 25, 152). Nuestros apofáticos postulados de lectura también nos obligan a cambiar de dirección. Así, para la pregunta del soneto de Cardenio, “¿Quién es la causa del mal?” (I, 23), que resume en un texto todos los sinsabores padecidos por amo y escudero en la primera mitad de la segunda salida, las historias intercaladas en la venta configurarán respuestas: el Curioso dirime

la “causa del mal”, mientras que el relato del Capitán enfoca a Zoraida, y su historia nos habla de la “causa del bien”.

III

Cuando la tercera historia intercalada, la de doña Clara y don Luis, desplaza su temática del esperanzado “fin de los tiempos”²¹ al camino que conduce a don Quijote desde la venta de Juan *Palomeque* el Zurdo hasta la aldea bajo la profecía de una alianza matrimonial con la dulce *paloma* tobocina, los lectores nos enfrentamos con un verdadero *collage* de motivos magdalénicos,²² como si solamente se pudiera establecer la relación Magdalena-don Quijote desde un ensamblado desprolijo, donde la “figura” fuera difícilmente reconocible.

Para empezar, como figura de la Iglesia, a Magdalena se la asocia con el carro tirado por bueyes que lleva el Arca de la Alianza por tierras *resbaladizas* (2 Samuel, 6), medio que transporta, “encantado”, a don Quijote. La última pastoral vuelve con el tema de las acusaciones a la pecadora. Casualmente,

²¹ En el “camino de vuelta” debemos diferenciar las historias ocurridas o leídas en la venta del camino desde ella a la aldea. En la venta, cuyo techo agujereado deja ver el cielo, reconocemos alegorías “encarnadas” como comedias, visibles desde los nombres: el Padre en el Curioso impertinente, el Hijo en el Capitán cautivo y el Espíritu Santo en la historia de doña Clara y don Luis, con sus respectivas remisiones al tiempo anterior, la transformación unificante, el tiempo histórico. *Vid.* ALICIA PARODI, “La estructura alegórica del *Quijote* de 1605”, en GIUSEPPE GRILLI (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Nápoles, 1994), Istituto Universitario Orientale, Napoli, 1995, pp. 431-446. Se verá que la historia de doña Clara y don Luis se abre a un final venturoso y esperanzado, donde nadie percibe que los amantes van a quedar separados. Es un final escatológico: la historia se dirige al “fin de los tiempos”, y domina la esperanza en una suerte venturosa a pesar de ignorar las circunstancias. A la salida de la venta, el autor coloca al lector en esta perspectiva limitada, desde la que entrevemos, en sugestivo borramiento, los motivos apocalípticos: la profecía, las obras (buenas/malas) de los hombres, los sonidos misteriosos, la lucha, la mujer —aquí no— vestida de sol, y sobre todo esta misma dificultad de recomponer un mundo aparentemente fracturado. *Vid.*, entre otros, MICHEL SCHMAUS, *Los novísimos*, Rialp, Madrid, 1961.

²² Para un posible hilván, *vid.* JUAN DIEGO VILA, “Dulcinea, Leandra y la Inmaculada: mito y poética en el final del *Quijote* de 1605”, en *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, Castalia, Madrid, 2004, pp. 1445-1466. Del mismo autor, “La Torralba y la Muerte”, en las Actas del Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Monterrey, México, 2004 (en prensa).

ella se enamora de *Vicente* de la Rosa, soldado y seductor, como todos los de su laya, según opinión de *Vicente Ferrer* sobre los enamorados de *María Magdalena*. *Leandra*, al igual que ella, fue encontrada desnuda en una cueva. Pero jamás padeció un encono semejante al de *Eugenio*, que llama a las hembras, incluso a las cabras: “Cerrera, cerrera, Manchada, manchada” (I, 50, 425). La “mancha”, nombre que eligió como propio don Quijote en el Capítulo 1, por llamarse así la tierra donde habitaba, está escrito en la tapa del libro que leemos. Por fin, tras el fallido salvataje de una imagen de luto de la Virgen “sin *mancilla*” (I, 52, 433) —esto es, una síntesis de la Inmaculada y la Dolorosa—, a la que se le pide lluvia, don Quijote emprende su última aventura. Herido por “deceplinantes” (de sangre, no de luz), tan enérgicos como los que acompañaban a *Vicente Ferrer*, don Quijote pide a *Sancho* volver al “carro encantado”, pues ya no está para oprimir la silla de *Rocinante*. Su cuerpo ha sido dolorosamente martirizado.

Independientemente de la atribución de las rosas, como otras flores y hierbas a *María Magdalena* por haber visto al “*Hortelano*”, es importante subrayar que don Quijote sólo se baja del carro para “cruzar las aguas”. Mayores y menores, pues no todo anda “muy limpio”, es decir, sin *mancha*. A instancias de *Sancho*, recibe el permiso para salir de la jaula, le “desatan las manos” (recordar al galeote autobiógrafo del Capítulo 22) para que pueda alejarse de modo de no “fatigalles el olfato” (I, 49, 416). A las “obras naturales” de don Quijote, siguen —ahora humidificadas— las “obras artificiales”: nos encaminamos al tercer “cruce de aguas”, protagonizado por el Caballero del Lago.

Las verdes hierbas (y las opíparas comidas, como las prohibidas por el juramento del Marqués de Mantua) enmarcan la discusión sobre los libros de caballerías y las comedias (I, 47-48). Las obras humanas, tanto las de caridad como las de arte, son motivo característico del “fin de los tiempos”, según la “contrarreformista” *Epístola de Santiago*, citada en el Capítulo 50.²³ Primero

²³ Don Quijote cierra el episodio del “Caballero del Lago” con la profesión de su *agradecimiento* efectivo, porque “el agradecimiento que sólo consiste en el deseo es cosa muerta, como es muerta la fe sin obras” (I, 50, 424). El Concilio de Trento toma de la *Epístola de Santiago* su doctrina sobre el libre albedrío, que valoriza el mérito de las obras humanas en aras de la salvación, junto con la gracia divina. La doctrina trentista se opone, como sabemos, a la de la Predestinación, defendida por la Reforma.

participan el canónigo de Toledo y el cura. El canónigo, del mismo lugar de Cide Hamete, tiene extrañas incoherencias y miopías doctrinarias, como ya fue diagnosticado por la crítica.²⁴ Pero no menos el cura, “gran tracista” de la comedia de Micomicona, que termina alabando tanto las burlas como las veras. Mejor moralista y crítico literario, don Quijote ha experimentado en sí mismo una conversión tal que defiende sus lecturas volviéndose autor “casi” autobiográfico del episodio del Caballero del Lago (I, 50).

Allí el descenso del protagonista se combina con el ascenso discursivo propio de la literatura del “más allá”,²⁵ con su característico palacio subacuático. Afinando un poco la mirada, y contextualizando en los anteriores “cruces de aguas” que ofrece el texto, comenzaremos a ver en los mitemas convencionales del viaje del caballero una suerte de condensación de motivos magdalénicos: las dos fuentes,²⁶ como las dos doncellas, cada una más bella que la otra, nos resultan similares a las obligadas comparaciones entre la Virgen y María Magdalena.²⁷ O la sensualidad de la escena en el castillo (o “torre”), en que el héroe, como don Quijote soñó desde el Capítulo 2 cuando se identificó con Lanzarote, nos recuerda el lavado de los pies de Cristo con carísimos perfumes. Pero he aquí que la hibridación con el escudero del *Lazarillo* y su hábito de mondarse los dientes²⁸ le permiten al caballero acceder a la “otra mucho más hermosa doncella”, y a nosotros, a la clave tanto del llamado como de la respuesta decidida y generosa del héroe: la otra

²⁴ Estoy pensando en el artículo de BRUCE WARDROPPER, “Cervantes’s Theory of the Drama”, *Modern Philology*, LII, 4 (1954-1955), 217-221. Para una confrontación de las teorías de la época, vid. ALBAN K. FORCIONE, *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*, Princeton University Press, Princeton, 1970, pp. 91-104.

²⁵ Vid. MARÍA ROSA LIDA, “La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas”, en H. R. PATCH, *El otro mundo en la literatura medieval*, FCE, México, 1956, pp. 419-423.

²⁶ Una definición del artificio muy parecida, en L. DOLCE, *L’Aretino, Dialogo della pittura* (1557), *apud* ERWIN PANOFSKY, “El manierismo”, en *Idea, Contribución a la historia de la teoría del arte*, Cátedra, Madrid, 1984, p. 74: “El pintor debe esforzarse no sólo en imitar, sino en superar en parte a la naturaleza, y digo en parte porque por lo demás, ya es un milagro el conseguir imitarla de una forma aproximada”.

²⁷ La comparación entre las mujeres que la venta reúne es recurrente. En otro espacio de concentración, el palacio de los duques, en el *Quijote* de 1615, las dos fuentes van a parar a las piernas de la duquesa.

²⁸ Por la pérdida de la dentadura, don Quijote mereció el nombre del Caballero de la Triste Figura (I, 19), nombre inspirado en el motivo del “rostro de dolores” del siervo del Señor, exiliado en Babilonia (Isaías 52, 13 y 53), prefiguración del Cristo de la Pasión.

doncella le da cuenta al caballero “de qué castillo es aquél, y de cómo ella está encantada en él, con otras cosas que suspenden al caballero y admiran a los leyentes que van leyendo su historia” (I, 50, 423).

Para auxiliar a la doncella, el Caballero necesitó abandonar la sequedad de la tierra, atravesar las negras aguas del lago y volverse uno con ella en la humedad del castillo del cuerpo, donde todos los sentidos reciben el placer de los dioses: el baño en templadas aguas, las aguas olorosas de flores para las manos, los manjares “a manteles”, los perfumes, la música del universo, el maravilloso silencio.²⁹

Sin embargo, otro *Quijote* tiene que pasar —o dos, si contamos el “apócrifo”— para que don Quijote, después otros cruces, se encuentre con su autor, como el Hijo con el Padre.

BIBLIOGRAFÍA

Actas del II Coloquio de la Asociación de Cervantistas, Anthropos, Barcelona, 1991.

AMSELEM, LINE, “Marie-Madeleine ou la conversion de la beauté dans la poésie religieuse de la fin du XVI siècle”, en AUGUSTIN REDONDO, *Images de la femme en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles. Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles*, Publications de la Sorbonne-Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1994, pp. 63-76.

CERVANTES, MIGUEL DE, *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. de Celina Cortazar e Isaías Lerner, EUDEBA, Buenos Aires, 1969.

CONSTABLE, GILES, “The interpretation of Mary and Martha”, en *Three Studies in Medieval Religious and Social Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, pp. 1-41.

²⁹ Para entender la necesidad tanto del caballero como de la doncella “más hermosa”, debemos tener en cuenta la mirada manierista de la época (que quiere “el cielo en la tierra”). Villegas cuenta que cuando el Arcángel le anunció a la Virgen la venida del Niño Dios, fue tal su conmoción ante la idea de ser Madre de Dios que su respuesta suscitó el suspenso, no sólo a “Adán con todos sus descendientes, desterrados del paraíso [...] los justos que viven en el mundo, las almas de vuestros pasados”, sino también al “mismo Dios” (VILLEGAS, Capítulo II de “La vida de Cristo”, *Flos sanctorum*).

FORCIONE, ALBAN K., *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*, Princeton University Press, Princeton, 1970.

GOMBRICH, E. H., “Icones symbolicae. Las filosofías del simbolismo y su relación con el arte”, en *Imágenes simbólicas*, Alianza Forma, Madrid, 1983, pp. 213-296.

LEÓN, FRAY LUIS DE, *De los nombres de Cristo*, Libro II, ed. de Cristóbal Cuevas, Cátedra, Madrid, 1980.

LIDA, MARÍA ROSA, “La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas”, en H. R. PATCH, *El otro mundo en la literatura medieval*, FCE, México, 1956, pp.419-423.

PANOFSKY, ERWIN, “El manierismo”, en *Idea, Contribución a la historia de la teoría del arte*, Cátedra, Madrid, 1984.

PARODI, ALICIA, “La estructura alegórica del *Quijote* de 1605”, en GIUSEPPE GRILLI (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Nápoles, 1994), Istituto Universitario Orientale, Napoli, 1995, pp. 431-446.

—, “San Pablo, o quien sólo Dios sabe, en el *Persiles*”, en ALICIA VILLAR LACUMBERRI (ed.), *Peregrinamente Peregrinos*, Asociación de Cervantistas, Palma, 2004, pp. 807-818.

PINTO-MATHIEU, ÉLISABETH, *Marie-Madeleine dans la littérature du Moyen Âge*, Beauchesne, Paris, 1977.

RÉAU, LOUIS, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, t. 1, v. 1.

SCHMAUS, MICHEL, *Los novísimos*, Rialp, Madrid, 1961.

TODOROV, TZVETAN, *Symbolisme et interprétation*, Éditions du Seuil, Paris, 1978.

VILA, JUAN DIEGO, “Dulcinea, Leandra y la Inmaculada: mito y poética en el final del *Quijote* de 1605”, en *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, Castalia, Madrid, 2004, pp. 1445-1466.

—, “La Torralba y la Muerte”, en las Actas del Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Monterrey, México, 2004 (en prensa).

VILLEGAS, *Flos sanctorum*, Toledo, 1591.

VORÁGINE, SANTIAGO DE LA, *La leyenda dorada*, vol. 1, trad. del latín José Manuel Macías, Alianza Forma, Madrid, 1995.

WARDROPPER, BRUCE, “Cervantes’s Theory of the Drama, *Modern Philology*, LII, 4 (1954-1955), 217-221.

LA CONFIGURACIÓN DEL PERSONAJE CENTRAL EN 1605: SOBRE LA DINÁMICA ENTRE INTERÉS Y DISTANCIAMIENTO

JAMES A. PARR

University of California–Riverside

En lo que se refiere a la transmisión de la imagen del personaje central a los lectores de la época, es absolutamente fundamental enfocar su configuración en el *Quijote* de 1605. Es así porque no habrá otra imagen del mismo hasta nueve años más tarde, con la continuación de Avellaneda, o diez años más tarde, si se quiere, en la auténtica Segunda Parte de Cervantes. En estos nueve o diez años, según el caso, se va a difundir extensamente el libro de 1605, no sólo en España sino también en otros países, y se va a cuajar una imagen perdurable entre los lectores. Colaboran los traductores en esa difusión, desde luego, ya que Thomas Shelton lleva a cabo la primera traducción al inglés en 1607, en Flandes –en cuarenta días, nos dice–, aunque no se va a publicar hasta 1612. César Oudin sacará la primera versión en francés en 1614. Aun hoy, se sabe muy bien que la mayor parte de los lectores no aborda la Segunda Parte. Tampoco hace falta mucha imaginación para pensar que así ha sido realmente durante trescientos noventa años. La imagen básica y perdurable del personaje es, entonces, la que se desprende del *Quijote* original, el de 1605.

La primera muestra de un punto de vista de parte del autor se encuentra ya en el título. Es un indicio importante de su postura y le servirá al lector discreto de guía, o sea, nos orienta al libro y al mundo en miniatura que lleva dentro. Ante todo, sin embargo, nos sirve de modelo. La postura del autor le ofrece al lector la pista más segura a seguir al formular su respuesta afectiva, suponiendo que no se obstine éste en leer a contrapelo.

El título de 1605 llama la atención a sí mismo ante todo por el título estrambótico dentro del título, el “don”. Como se sabe muy bien, el mismo Cervantes no tenía derecho a ese título y nunca lo usó. Tampoco tenía derecho al título un hidalgo como Alonso Quijano. Como señala acertadamente la mujer de Sancho (II, 5), “yo no sé, por cierto, quien le puso a él don, que no tuvieron sus padres ni sus agüelos”.¹ La presunción del personaje se hace evidente desde el principio, entonces, aun antes de empezar la lectura de su historia. No concuerda el “don” con “Quijote” tampoco, ya que es un nombre derivado de un apellido, Quijano. El “don” no se usa con apellidos, claro está. Aun si aceptáramos que funciona como nombre en contacto con el “don”, sería evidente la inversión del proceso histórico en castellano que supone la formación de apellidos a base de nombres (Sánchez, hijo de Sancho, etcétera.). Nuestro protagonista lo hace todo al revés, formando un nombre de un apellido. Además de la alusión geográfica, la mancha hace pensar en la limpieza de sangre, insinuando la posibilidad de una mancha en el escudo. Y el “ingenioso”, como señalaba Juan Huarte de San Juan, se caracterizaba por un desequilibrio de los humores corporales, con predominio de la bilis amarilla o cólera.

Así es que los varios componentes del título, en conjunto, sirven para configurar un punto de vista hacia el personaje central, comunicándonos un tono festivo y burlón, revelando a la vez la perspectiva del autor hacia su criatura. Nunca nos habla más claramente que aquí del personaje. El título sólo se puede atribuir a Miguel de Cervantes. La ironía implícita en la configuración del personaje se incrementa en el Prólogo, desde luego, cuando el autor dramatizado adopta la postura de padrastro frente al mismo. El distanciamiento irónico que se desprende del título y del Prólogo por parte del autor sirve para insinuarle un acercamiento parecido al lector. Sólo el lector incauto se dejará involucrar más que el autor.

La proximidad y falta de exotismo del lugar de origen no favorecen para nada las ilusiones del protagonista. Los vuelos de fantasía anticipados en el altisonante “don”, el ingenio explicitado por “ingenioso” y la unicidad anunciada por el artículo “el” se encallan confrontados por la realidad prosai-

¹ MIGUEL DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Salvador J. Fajardo y James A. Parr, Pegasus Press, Asheville, NC, 2002. Ahora y en adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, parte y capítulo.

ca que empieza a vislumbrarse en el vocablo “hidalgo”, seguido del menos que halagador “Quijote”, para luego ir a pique con el nada fantástico y nada poético lugar de origen, “de la Mancha”. Así es que la trayectoria del título parte de la unicidad del artículo para acabar en lo más común y corriente, con gradaciones entre los dos extremos, una ambigua (“ingenioso”), otra precisa (“hidalgo”), otra pretenciosa (“don”), otra burlesca (“Quijote”). Hay una acción creciente, o al menos unas expectativas crecientes, en los tres primeros vocablos, llevándonos al clímax curioso con el nombre del protagonista, seguido del desenlace, un declive de expectativas, al saber que éste no es de Hircania, Grecia o Gaula, sino un lugar prosaico e inmediato.

Varios críticos se han fijado en la posible resonancia de “Lanzarote” en la formación del nombre “Quijote”. Hay más diferencias que semejanzas, sin embargo. “Lanzarote” incorpora el vocablo que designa el arma ofensiva por excelencia del caballero, la lanza. “Quijote”, en cambio, se asocia más bien con la armadura defensiva y, lo que es más, arnés que protege una parte inferior del cuerpo que muy difícilmente se podría asociar con lo heroico. Si Lanzarote sugiere actividad, aun agresividad, Quijote insinúa todo lo contrario, pasividad y una postura defensiva –sobre todo frente a cualquier asomo de sexualidad femenina. La asociación de Lanzarote con Quijote en este contexto paródico viene del hecho de que el romancero popular le presentaba a aquél de una manera cómica y familiar, burlándose del amor caballeresco y del caballero mismo, como ha señalado Luis Andrés Murillo. Otro precursor es sin duda el estrafalario hidalgo Camilote del *Primaleón*, paralelo desarrollado certeramente por Dámaso Alonso.

La yuxtaposición de vocablos dispares en el título de la obra puede verse como anticipo del neologismo híbrido de Sancho (I, 44), el famoso “baciyelmo”, que ha suscitado la cuestión de la realidad problemática o el llamado perspectivismo. Aunque el ingenio rudo de Sancho no sería capaz de formularlo en estos términos, se trata de deshacer un binomio: bacía/yelmo. Detrás del ingenio rudo que formula el concepto hay que suponer otro ingenio mucho más sutil a quien le interesa hacer un comentario festivo sobre las oposiciones binarias.

Si el discurso de don Quijote (I, 25) se lee en contexto, es evidente que es un disparate. Lo que se suele omitir en las divagaciones perspecti-

vistas es la premisa en la que se fundamenta la conclusión que dirige a su interlocutor, Sancho en este caso: “eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa”, aserto potencialmente de cierta envergadura filosófica. Pero la premisa en que se apoya es la siguiente:

—¿[...] es posible que en cuanto ha que andas conmigo no has echado de ver que todas las cosas de los caballeros andantes parecen quimeras, necedades y desatinos, y que son todas hechas al revés? Y no porque sea ello así, sino porque andan entre nosotros siempre una caterva de encantadores que todas nuestras cosas mudan y truecan, y les vuelven según su gusto [...] y así eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa.

La premisa es insostenible, por lo visto, así que la conclusión que depende de ella queda también invalidada por incongruente. Una realidad problemática apoyada en las operaciones llevadas a cabo por una “caterva de encantadores” no resiste ni siquiera un escrutinio superficial.

Volviendo ahora al título, se puede afirmar que la primera lectura de cualquier título suele ser inocente. Uno se aproxima sin tener una idea muy clara de lo que viene a continuación. Las lecturas segundas y subsiguientes son siempre más ricas, porque entonces lo tratamos de post-texto en lugar de pre-texto, y tiene más sentido porque podemos relacionarlo con el libro entero. En general, tendríamos que decir que los varios ingredientes del título no le favorecen al personaje central. Esa perspectiva preliminar es reforzada por la negación de paternidad del padrastró del Prólogo, por el tono festivo de los versos preliminares y, sobre todo, por la manera abusiva del primer autor.

La negatividad del primer autor —el investigador científico que consulta los anales de la Mancha y compagina otras versiones escritas para confeccionar su “edición crítica” de la historia de don Quijote— se evidencia en los comentarios que hace. Por ejemplo, cuando el personaje dirige su discurso sobre la edad dorada a los cabreros, el narrador hace el siguiente comentario editorial al respecto: “Toda esta larga arenga (*que se pudiera muy bien excusar*) dijo nuestro caballero, porque las bellotas que le dieron le trujeron a la memoria la edad dorada, y antojósele hacer *aquel inútil razonamiento a*

los cabreros” (I, 11; énfasis mío). Mucho antes, en el Capítulo 2, el narrador había ya desinflado la retórica florida de la descripción que propone el personaje para su primera salida, la que concluye, se recordará, con un detalle prosaico, cuando añade: “y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel”, a lo cual observa nuestro narrador, secamente: “Y era la verdad que por él caminaba”. Se limita a confirmar sólo lo más pedestre y prosaico del discurso, desinflando así la retórica bombástica propuesta por el personaje, afirmando a la vez que tiene control de la dimensión diegética él, y no don Quijote, y que la historia se va a narrar a su manera y no como preferiría el personaje. Pero llega el colmo cuando insinúa que nuestro pseudo-héroe no tiene sesos; dice, unos renglones más abajo: “Con esto, caminaba tan despacio, y el sol entraba tan apriesa y con tanto ardor, que fuera bastante a derretirle los sesos, si algunos tuviera”.

La motivación del primer autor es difícil de explicitar. ¿Por qué se toma la molestia de indagar en los anales y de compaginar las versiones de otros autores si su antipatía hacia el sujeto de la historia es tan notoria? Lo que no debería de sorprendernos, de todas formas, es su aparente dimisión al final del Capítulo 8. Por lo visto, se ha cansado del proyecto. Si enfocáramos la cuestión desde la perspectiva del autor, diríamos con George Haley que se trata de una voz descartada.

La voz editorial que interviene al final del Capítulo 8 no contribuye gran cosa a la configuración del personaje, porque sus comentarios se limitan casi exclusivamente a notificarnos de la desaparición del primer autor (aunque no emplea ese término; nosotros le llamamos primer autor retrospectivamente) y a notificarnos que en seguida habrá un segundo autor que encontrará la continuación. Al igual que Cide Hamete, el primero y el segundo autores son realmente pseudo-autores, como dice muy bien José María Paz Gago.

Lo que no ve muy claro José María, me parece a mí, es que el primer pseudo-autor es a la vez narrador, como también lo es el segundo, aunque los quince minutos de fama de éste se limitan al Capítulo 9. De acuerdo con Paz Gago y Martín Morán, sin embargo, Cide Hamete no es narrador en ningún sentido. Su papel es otro. Representa Cide Hamete la escritura en oposición a la pseudo-oralidad que tipifica a los narradores. Sus procedimientos no son los del narrador. Su importancia ha de encontrarse en otra dimensión de la obra.

Pero lo que nos interesa más en este momento es la postura del narrador de turno frente al personaje y cómo sirve esa postura para orientar la perspectiva del lector. Por su entusiasmo mal fundado, el llamado “segundo autor” puede considerarse la antítesis del primero, el de los primeros ocho capítulos. Resulta ser el único narrador entusiasta. Es además el narrador más descalificado de todos. Es así por varios motivos: 1) es lector vulgar o, en la terminología de hoy, incompetente, porque ha formado una imagen diametralmente opuesta del personaje a la presentada por el primer autor y también porque lee cualquier cosa, aun los papeles rotos de la calle, aparentemente con la misma delectación, sin discriminar, sin criterios, sin prioridades; 2) contrata al primer morisco aljamiado con quien tropieza para llevar a cabo la traducción, sin investigar para nada sus credenciales, su dominio de los dos idiomas, su experiencia, su pericia en fin; 3) el que no capte la ironía de la configuración del personaje hasta aquí hace que se involucre excesivamente en la historia, perdiendo los estribos y perdiendo el distanciamiento estético, muy al estilo de otro lector ya conocido para nosotros, Alonso Quijano. Representa el mismo tipo de lector ingenuo e incauto en el nivel diegético que representaba Alonso Quijano en el nivel mimético. Para colmo, se notan sus prejuicios raciales, cuando dice que todos los moros son mentirosos, y su sencillez cuando afirma que “doncella hubo en los pasados tiempos que, al cabo de ochenta años, que en todos ellos no durmió un día debajo de tejado, y se fue tan entera a la sepultura como la madre que la había parido” (I, 9). Por todo ello, su credibilidad y autoridad quedan anuladas. De todas maneras, ya es tarde para intentar cambiar la imagen del personaje presentada al público en el título, el Prólogo, los versos festivos y los primeros ocho capítulos. Se puede decir del segundo autor algo que se va a decir de Avellaneda al final de la Segunda Parte, que esta tarea “no es asunto de su resfriado ingenio” (II, 74). La caracterización que propone el segundo autor va a contrapelo, llega muy tarde y, por tanto, no contribuye nada a la imagen del personaje que ya ha formado el lector discreto.

La imagen del personaje que nos comunica el texto se deriva también de las palabras y las acciones del mismo. Su arrogancia, pedantería y sentido mesiánico pueden servir de expresiones verbales que contribuyen a su caracterización, mientras que su violencia y aparente cobardía se comunican por sus acciones. El empleo injustificado del “don” en el nombre que se asigna

a sí mismo es la primera muestra de su *hubris*. Otra sería el proclamarse superior a todos los grandes héroes del pasado, diciendo que sus hazañas –sin realizarse todavía, claro está– van a eclipsar las del rey David, Julio César, el rey Arturo, Carlomagno, Alejandro Magno y dos o tres más, sin decir nada de los Doce Pares de Francia, entre ellos Rolando y Reinaldos de Montalbán (I, 5). Otro ejemplo es cuando le dice a su escudero: “mas para que veas cuán necio eres tú y cuan discreto soy yo, quiero que me oyas un breve cuento” (I, 25) o cuando afirma que “todo cuanto yo he hecho, hago e hiciere, va muy puesto en razón y muy conforme a las reglas de la caballería, que las sé mejor que cuantos caballeros las profesaron en el mundo” (I, 25). ¿Mejor que su modelo, Amadís de Gaula?

Es, además, un sabelotodo, como empieza a vislumbrarse del aserto que acabo de citar. Su pedantería es ubicua y su blanco la mayor parte de las veces es el discurso de Sancho, tan repleto de barbarismos, aunque está siempre dispuesto a corregir cualquier error de pronunciación o de gramática cometido por sus inferiores, como, por ejemplo, el cabrero Pedro, en el Capítulo 12. El pedante nunca es bien recibido en la sociedad y es, por tanto, una figura endémica de la sátira, así que esa faceta de su personalidad es muy apropiada en un libro cuyo género literario predominante es la sátira menipea.

El sentido mesiánico que se hace evidente de vez en cuando nos da otra dimensión de su locura –y de su arrogancia. Le dice a Sancho (I, 20), por ejemplo: “Sancho amigo, has de saber que yo nací por querer del cielo, en esta nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la de oro”, “Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos” (I, 20). En una arenga a los galeotes, les dice: “me está diciendo, persuadiendo, y aun forzando, que muestre con vosotros el efeto para que el cielo me arrojó al mundo” (I, 22). En el Capítulo 49, habla de ejercitar “el oficio para que Dios me arrojó al mundo”. El perfil que nos presenta el personaje en estos casos no dista mucho del *miles gloriosus* o soldado fanfarrón, pero la faceta que más nos interesa en este momento es su sentido mesiánico, la ilusión de ser enviado de Dios o del cielo.

Su ineficacia se podría confundir fácilmente con cobardía. Una instancia es cuando no acude a socorrer a Sancho durante el manteamiento. Lo justifica en estos términos:

—[...] cuando estaba por las bardas del corral mirando los actos de tu triste tragedia, no me fue posible subir por ellas, ni menos pude apear-me de Rocinante, porque me debían de tener encantado; que te juro, por la fe de quien soy, que si pudiera subir o apear-me, que yo te hiciera vengado, de manera que aquellos follones y malandrines se acordaran de la burla para siempre [...] (I, 18).

Otra instancia curiosa del *Quijote* de 1605 es la opinión de Maritornes, la mujer y la hija del ventero cuando don Quijote se niega a ayudarle a éste:

Esto pasaba en la puerta de la venta, y en ella andaban las puñadas y mojicones muy en su punto, todo en daño del ventero y en rabia de Maritornes, la ventera y su hija, que se desesperaban de ver la cobardía de don Quijote [...] (I, 44).

Llegamos, por fin, a la violencia. Por ser colérico don Quijote, esa dimensión de su personalidad no debería de sorprendernos. Voy a citar sólo los casos más egregios, en los que se alude a la posibilidad de la muerte. En I, 3, encontramos lo siguiente:

Y diciendo estas y otras semejantes razones, soltando la adarga, alzó la lanza a dos manos y dio con ella tan gran golpe al harriero en la cabeza, que le derribó en el suelo tan maltrecho, que si segundara con otro, no tuviera necesidad de maestro que le curara.

Como colmo de esta aventura con los arrieros, le asegura al ventero que “si fuese otra vez acometido y se viese armado caballero, no pensaba dejar persona viva en el castillo, excepto aquéllas que él [el ventero] le mandase, a quien por su respeto dejaría” (I, 3).

Luego tenemos el caso del vizcaíno:

[...] y poniéndole la punta de la espada en los ojos, le dijo que se rindiese; si no, que le cortaría la cabeza. Estaba el vizcaíno tan turbado, que no podía responder palabra; y él lo pasara mal, según estaba ciego don

Quijote, si las señoras del coche [...] no [...] le pidieran [...] les hiciese tan gran merced y favor de perdonar la vida a aquel su escudero (I, 9).

Luego Alonso López:

[...] y llegándose a él, le puso la punta del lanzón en el rostro, diciéndole que se rindiese; si no, que le mataría. A lo cual respondió el caído:
—Harto rendido estoy, pues no me puedo mover, que tengo una pierna quebrada; suplico a vuestra merced, si es caballero cristiano, que no me mate [...] (I, 19).

Y el pobre de Sancho:

Viendo, pues, don Quijote que Sancho hacía burla de él, se corrió y enojó en tanta manera, que alzó el lanzón y le asentó dos palos, tales, que si, como los recibió en las espaldas, los recibiera en la cabeza, quedara libre de pagarle el salario, si no fuera a sus herederos (I, 20).

Diez capítulos más adelante: “y alzando el lanzón, sin hablalle palabra a Sancho, y sin decirle esta boca es mía, le dio tales dos palos, que dio con él en tierra; y si no fuera porque Dorotea le dio voces que no le diera más, sin duda le quitara allí la vida”.

Por fin, el cuadrillero:

[...] viéndose tratar mal de aquel villano malandrín, puesta la cólera en su punto, y crujiéndole los huesos de su cuerpo, como mejor pudo él, asió al cuadrillero con entrambas manos de la garganta, que a no ser socorrido de sus compañeros, allí dejara la vida antes que don Quijote la presa (I, 45).

A veces la cólera se manifiesta de una manera muy diferente, con un toque absurdo, como cuando se enfada con Sancho y, en vez de imitar a Orlando o Amadís, se porta más bien como un niño mimado: “Y diciendo esto, enarcó las cejas, hinchó los carrillos, miró a todas partes, y dio con el pie derecho una gran patada en el suelo, señales todas de la ira que encerraba en sus entrañas” (I, 46).

La imitación de modelos es tal vez el aspecto que más le tipifica en 1605. Siempre busca antecedentes y, como consecuencia, no hace nada innovador u original. Por ejemplo:

Estos pensamientos le hicieron titubear en su propósito; mas, pudiendo más su locura que otra razón alguna, propuso de hacerse armar caballero del primero que topase, a imitación de otros muchos que así lo hicieron, según él había leído en los libros que tal le tenían (I, 2).

Luego: “Apenas los divisó don Quijote, cuando se imaginó ser cosa de nueva aventura; y por imitar en todo cuanto a él le parecía posible los pasos que había leído en sus libros, le pareció venir allí de molde uno que pensaba hacer” (I, 4). Y luego: “quiero imitar a Amadís, haciendo aquí del desesperado, del sandio y del furioso, por imitar juntamente al valiente don Roldán” (I, 25).

A modo de conclusión, podríamos aventurar –imitando a don Quijote– que Cervantes se atreve en la Primera Parte a darnos un personaje central poco atractivo, del cual se aleja irónicamente a cada rato, intentando siempre enseñar al lector vulgar a leer bien, o sea, enseñándole a alejarse, de la misma manera en que lo hace él, del mundo de la ficción. Además del distanciamiento por parte del autor, encontramos toda una serie de advertencias por parte de los narradores, explícitas e implícitas, que nos ponen sobre aviso con respecto a involucrarse ingenuamente, al estilo del personaje central o del segundo autor, aconsejándonos todo lo contrario. El intento de transformar al lector vulgar en discreto es muy loable, claro está, como lo es también el haber involucrado a ese lector discreto o ideal en el mundo fantástico del libro, a pesar del distanciamiento irónico que se le impone. Es todo un acierto el haber logrado involucrarnos en ese pequeño mundo a pesar del personaje central configurado como violento, arrogante, pedante y mesiánico, junto con narradores renuentes y poco fiables que no inspiran mucha confianza y un “padrastro” que se aleja del pseudo-héroe por todos los medios a su disposición. El desafío que representa el distanciamiento del personaje y su pequeño mundo degradado, para luego superarlo, haciendo que el lector mantenga su interés, es uno que parece haberse planteado y aceptado gustosamente nuestro autor. La dinámica entre interés y distan-

ciamiento sigue siendo un factor decisivo al momento de evaluar el arte de narrar cervantino.

BIBLIOGRAFÍA

- CERVANTES, MIGUEL DE, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Salvador J. Fajardo y James A. Parr, Pegasus Press, Asheville, NC, 2002.
- HALEY, GEORGE, "The Narrator in *Don Quijote*: A Discarded Voice", en LUIS GONZÁLEZ DEL VALLE Y DARÍO VILLANUEVA (eds.), *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, SSSAS, Lincoln, NE, 1984, pp. 173-185.
- MARTÍN MORÁN, JOSÉ MANUEL, *El «Quijote» en ciernes: los descuidos de Cervantes y las fases de la elaboración textual*, Dell'Orso, Torino, 1990.
- MURILLO, LUIS ANDRÉS, "Lanzarote and Don Quijote", *Folio*, 10 (1977), 55-68.
- PARR, JAMES A., «*Don Quixote*», *Don Juan, and Related Subjects: Form and Tradition in Spanish Literature, 1330-1630*, Susquehanna UP, Selinsgrove, PA, 2004.
- , «*Don Quixote*»: *A Touchstone for Literary Criticism*, Reichenberger, Kassel, 2005.
- , "El *Quijote* y las aventuras diegéticas", *Ínsula*, 697-698 (enero-febrero, 2005), 19-22.
- PAZ GAGO, JOSÉ MARÍA, *Semiótica del «Quijote»: teoría y práctica de la ficción narrativa*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1995.
- SÁNCHEZ, ALBERTO, "Don Quijote: rapsoda del romancero viejo", en JAMES A. PARR (ed.), *On Cervantes: Essays for L. A. Murillo*, Juan de la Cuesta, Newark, DE, 1991, pp. 241-262.

ALGUNAS NOTAS SOBRE LA VALENTÓNICA EN LA PRIMERA PARTE DEL *QUIJOTE* Y UN MANUSCRITO AMERICANO

MARGARITA PEÑA

Universidad Nacional Autónoma de México

Evidente es la atracción que ejerció en Cervantes la valentónica sevillana y su contexto: jaques, jayanes, jayanes de proa, “galopeadoras del gusto” y “bullidoras del deleite” (como llamara Quevedo a las mujeres que ejercían la prostitución) calificadas por Cervantes simplemente de “mozas del partido”. Ellas y ellos aparecen a menudo en la urdimbre del *Quijote*, en alguna de las *Novelas ejemplares* como *Rinconete y Cortadillo* y en entremeses, tal *El rufián viudo llamado Trampagos*. Llegar a las raíces de tal atracción nos llevaría posiblemente a la parte “dudosa” de la biografía de Cervantes, a su estancia en la cárcel de Sevilla, en 1597 y 1602; antes en la de Écija y, por un día, en Madrid, a raíz del desafortunado incidente del homicidio del caballero Gaspar de Ezpeleta a las puertas de la casa en donde habitaba el escritor con su mujer Catalina, su hija ilegítima Isabel (de él y Ana Franca), sus hermanas Andrea y Magdalena (dedicadas a la costura y a quienes en Valladolid, un poco más tarde, llamarían despectivamente “las cervantas”); así como la hija natural de Andrea, formando en conjunto una familia abigarrada y poco convencional. Aunque, si este desafortunado episodio le puso en contacto transitorio con la maleancia, ello debió reflejarse más bien en la Segunda Parte de la gran novela, pues tuvo lugar en el año de 1605, cuando la Primera Parte andaba ya rodando por el mundo. Sin embargo, su conocimiento del hampa pareciera venir de muy atrás, y estar relacionado básicamente con

la cercanía de un sector de la sociedad española que merodeaba por todas partes pese a los aparentes cotos urbanos, y con el que Cervantes pudo haber tratado a lo largo de un deambular por los caminos de España que dio lugar a una “novela itinerante”, es decir, el *Quijote*, Primera y Segunda Partes.

Ateniéndonos a nuestro tema, hay que decir que las referencias a ese mundo, a un tiempo bullicioso y aterrador, se registran, en la Primera Parte, básicamente en el campo léxico. Términos como “jayán”, “blanca”, “leva”, saltan apenas empezada la lectura del libro, en los capítulos que refieren la primera salida de don Quijote, la llegada a la venta, la velación de las armas ante el pozo de donde se saca agua para dar de beber a los puercos y el encuentro del caballero andante con el pastor Andrés y su brutal amo. Vayamos a los vocablos citados, intentando documentarlos en la germanía de la época.

“Jayanes” se encuentra en el Capítulo 5: al retornar a su casa tras su primera salida, don Quijote asegura haberse batido con “diez jayanes, los más desaforados y atrevidos que se pudieran fallar en gran parte de la tierra”. Y el cura comenta: “¿Jayanes hay en la danza? Para mi santiguada que yo los queme mañana, antes de que llegue la noche”.¹ “Jayán” es un término de germanía derivado de “géant”, francés antiguo, que dio “gigante”. Por extensión, “hombre de gran fuerza”, y en el habla del hampa, “rufián”. Es evidente que aquí se usa en los dos sentidos. Para el hidalgo molido a golpes, son fantásticos gigantes los que lo tundieron; para el malicioso cura, rufianes corrientes que él podría arrestar gustoso y llevar a la hoguera en nombre del Santo Oficio.² En cuanto a “blanca”, se dice en el Capítulo 3, en el diálogo con el ventero que lo armó caballero: “respondióle don Quijote que no traía blanca, porque él nunca había leído en las historias de los caballeros andantes que ninguno las hubiese traído” (I, 3, 165). Este caballero andante utiliza un término popular para denominar al dinero o la riqueza en el sentido de “pieza de moneda” derivado de la moneda de vellón, y pudo llamarse así

¹ MIGUEL DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, notas de Agustín Millares Carlo, Trillas, México, 1993, Capítulo 5, p. 180. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, parte, capítulo y página o página únicamente si se trata de comentarios del anotador.

² JOSÉ LUIS ALONSO HERNÁNDEZ, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1977, pp. 455-456. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, *Léxico* y página.

por el color blanco del metal con que se fabricaba. Otras acepciones en el contexto de la valentónica eran las de naipe en blanco, o bien, espada de dos filos, por oposición a las espadas de madera sin cortes ni punta, llamadas “negras” (*Léxico*, 113).

Por lo que toca al término “leva”, se trata de un vocablo de riqueza semántica que se integró a refranes y expresiones populares, adoptado por la germanía en el sentido de treta, artimaña, flor o trampa mediante la cual era posible allegarse dinero. Según el vocabulario de Juan Hidalgo, “ardid o astucia” (*Léxico*, 479). La palabra nos remite a los preliminares de la novela, a las décimas octosílabas de “Urganda la Desconocida”, en cuya décima quinta se lee: “No me despuntes de agudo/ ni me alegues con filósofos;/ porque, torciendo la boca,/ dirá el que entiende la leva,/ no un palmo de la oreja:/ ¿Para qué conmigo flores?” (I, Versos preliminares). Me atengo aquí a la lectura de Agustín Millares Carlo, quien en nota a pie de página completa la segunda parte de los versos de las décimas, a los que llama versos “cortados o de cabo roto”, y acogiéndose a la opinión de Francisco Rodríguez Marín lee “leva”, en vez de “letra”, y añade: “leva en la acepción antigua de ardid, treta o artimaña para engañar”, y cita a otros autores que la emplearon, como Quevedo (“Yo soy hombre de pro, y conmigo no hay levas”) o el mismo Ruiz de Alarcón (“Bien hacéis/ en recelaros de mí,/ que la leva os entendí”) (1055). Es decir, ya me di cuenta de vuestras tretas. Las “flores” de la décima se relacionarían con la “leva” en cuanto a citas de inútiles citas de filósofos, engañosas o mera palabrería; llanamente, mentiras o tomaduras de pelo. La expresión “flores de cantueso”, también de la germanía, implicaba trampas en el juego demasiado conocidas, y “florero” era sinónimo de fullero que trampeaba en el juego de naipes. Más adelante, dice Urganda-Cervantes: “Que suelen en caperuzas/ darles a los que gracejan;/ mas tú quémate las cejas/ sólo en cobrar buena fama”. Apunta Millares Carlo: “Dar en caperuza: dar en la cabeza, frustrarle a uno sus planes” (1055), o bien, dar un chasco. Tal expresión, además de oler a germanía, huele a miedo, a quemazón en auto de fe, en una secuencia léxica metafórica: “caperuza” (cabeza o también una acepción de la coraza que llevaban los que salían en auto de fe), “gracejan” (hacen levas o bromas), “quémate las cejas” (doble acepción de hoguera y estudio empeñoso), “sólo en cobrar buena fama” (de estudioso y de cristiano

ortodoxo). En versos contiguos, las alusiones a “oreja” (“no un palmo de la oreja”) y más abajo (“no te metas en dibujos/ ni en saber vidas ajenas”) parecieran aludir a los entrometidos³ que espiaban, oían y les soplaban sobre “vidas ajenas” a los oficiales de la Inquisición. La expresión “aire de oreja” está documentada en germanía como “soplón”, confirmando la deducción anterior (*Léxico*, 20).

Por otra parte, referencias en el Capítulo 2 al “Compás de Sevilla”, el “Potro de Córdoba”, la “Playa de Sanlúcar”, llevan al lector a los barrios y lugares (una playa, por ejemplo) en donde se acantonaban “bravos” y “gangas” o maritornes de toda laya, en donde jaques Escarramanes y damas tipo “la Méndez” (la coima de Escarramán) esquilmaban a cautos e incautos, hurtaban faltriqueras, asestaban puñaladas a diestra y siniestra, propagaban el “mal francés” para ir luego a sudar calenturas en el Hospital de la Caridad de Sevilla, jugaban naipes en el interior de la prisión, sufrían cordelejo, llegaban a ser ejecutados y parlaban en germanía, tal como se muestra en una jácara de Quevedo, la famosa “Carta del Escarramán a la Méndez”, reproducida y cantada y bailada hasta el cansancio en la España del siglo xvii. O, valga el anacronismo, como en una novela contemporánea magistralmente ambientada y contextualizada—concretamente, *El oro del Rey*—del ciclo del Capitán Alatriste, de Arturo Pérez-Reverte. Dado que constituyen un listado, tratemos de explicar a la luz de la germanía algunos de los topónimos cervantinos. El principal en el itinerario de Cervantes vendría a ser el llamado “Compás de Sevilla”, puesto que el autor sufrió prisión en la cárcel sevillana. Estaba relacionado en germanía con la “ermita”, entiéndase “ventorro o bodega fuera de una ciudad”, que servía a veces de refugio a los “ermitaños” o salteadores de caminos. En unos versos de *El rufián dichoso*, uno de los valentones exclama: “Pues «sus», vámonos nosotros a la ermita del Compás”. Se refiere, claro, al Compás de Sevilla mencionado en el *Quijote*, el que según José María Asensio era “«el espacio que se extendía delante de la casa pública» de Sevilla que estaba a las afueras de la ciudad” (*Léxico*, 327; s. u. *Ermita* o

³ Quizás a “familiares” del Santo Oficio, como el mismo Lope de Vega, del que Cervantes tendría algo que sentir, según Millares Carlo, y al que también según Millares Carlo parece aludir Cervantes unos renglones después, cuando habla de ciertos “jeroglíficos”. Vid. *Quijote*, 1052-1053, nn. 6 y 23.

Ermita del trago). Para entender el nexo entre Sevilla y la valentónica, cabe citar lo que José Deleito y Piñuela ha dicho de Sevilla:

Los coetáneos de los siglos XVI y XVII la llamaron Mare mágnum. Babilonia castellana y Cairo española la denominaba Luis Vélez de Guevara [...]. El sevillano adoraba a la diosa Valentía, según frase de Espinel [...] y el ser sevillano daba cédula de valentón. Los poetas jácaros llamaban a Sevilla la Chipre de la valentía.⁴

Del “Potro de Córdoba” dice Alonso Hernández que era “una plaza que servía de lugar de reunión de los maleantes y en la que estaba la picota donde se exponía a los delincuentes a la vergüenza pública” (*Léxico*, 633).⁵ Deleito y Piñuela, al estudiar la “mala vida” en la época de Felipe IV (no tan remota de Cervantes si pensamos que la Primera Parte de su novela se publica ya en época de Felipe III), dice lo siguiente respecto a tal lugar mencionado en el *Quijote*:

[...] era el potro cordobés el mejor criadero de caballos del Monarca, y para elogiar a un corcel se decía que era de Córdoba. El barrio del Potro hallábase en la zona meridional de esta ciudad, formando una calle, del Potro también. En ella hay una plaza con una fuente de cuatro caños, en cuya parte céntrica se ve sobre un globo un potro en actitud de saltar. Y éste dio nombre a la fuente, a la calle y al barrio. La fama de aquel plantel pasó de los caballos a los hombres, pues era cuna de mozos despiertos y de pelo en pecho [...]. Nacer en el Potro era una ejecutoria, al menos de listo y agudo.⁶

No me extendiendo en la revisión de cada uno de los lugares citados por Cervantes en su topografía de la valentónica para no alargar en exceso este

⁴ JOSÉ DELEITO Y PIÑUELA, *La mala vida en la España de Felipe IV*, vol. 2, Espasa-Calpe, Madrid, 1959, pp. 192-193.

⁵ Alonso Hernández cita el siguiente testimonio de un francés contemporáneo de nuestros jayanes: “Une place a Cordoüe, ou il y a une fontaine qui court par un cheval auquel est attaché le carcan ou l’on met les larrons, et appelle-t’on «vellacos» ceux qui boivent a cette fontaine” (Oudin).

⁶ JOSÉ DELEITO Y PIÑUELA, *La mala vida en la España de Felipe IV*, vol. 2, p. 184.

estudio. Sin embargo, es obvio que en su periplo vital, de Alcalá de Henares a Valladolid y de Sevilla a Madrid, pasando por Córdoba y Sanlúcar, Cervantes pudo seguir el rastro de maleantes más o menos pintorescos, auténticos personajes del folklore, cuyas andanzas y meneos relatados en las famosas jácaras (composiciones con música que se cantaban y bailaban) pasaron el océano, tal la jácara quevediana del “Escarramán a la Méndez”, y se asentaron con éxito (para desesperación de un clero furibundo) en tierra americana. Quizás la creación más acabada de un jaque o jayán en la novela cervantina sea el personaje del galeote-bandido Ginés de Pasamonte, en el Capítulo 22 de la Primera Parte, de evidente proyección autobiográfica en lo que respecta al tema del cautiverio, y cuyo análisis reservo para otro trabajo. Ahora doy marcha atrás en la secuencia del libro para volver a las composiciones ficticias que abren la novela –concretamente a la ya soslayada, que Cervantes atribuye a Urganda la Desconocida– y que de manera por demás sorprendente nos remiten a un manuscrito americano.

No está de más insistir en lo útiles que son las páginas preliminares en toda obra de los Siglos de Oro. En ellas es posible rastrear, a través de las dedicatorias, las aprobaciones oficiales, las composiciones hiperbólicas y los prólogos, un micromundo de relaciones particulares del autor y de peculiaridades relacionadas con la obra misma. En el caso de la Primera Parte del *Quijote*, a las aprobaciones de rigor y la dedicatoria al Duque de Béjar, en lugar de las composiciones usuales de amigos –de las que el autor se burla tácitamente al dar paso a nuevas e imaginarias plumas–, siguen versos por demás curiosos, de tono burlesco, enigmáticos algunos, redactados por el mismo Cervantes, atribuidos a personajes del mundo de la caballería, que en lugar de ensalzar, parodian y caricaturizan tópicos y personajes de ese mundo.

Ahora bien, este “corpus” introductorio de la Primera Parte proporciona una noticia valiosísima, casi una revelación: la posible influencia sobre Cervantes de uno de los autores paradigmáticos de la literatura de la valentónica sevillana. El enigma se cifra en las décimas atribuidas a Urganda la desconocida. Sobre los versos truncos en la última sílaba que configuran este juego poético cervantino, afirma Millares Carlo que “Pellicer atribuyó erróneamente a Cervantes la invención de estos versos «cortados o de cabo roto», que según Fernández Guerra fueron inventados por el poeta sevilla-

no Alonso Álvarez de Soria” (1054, n. 16). Lo conocemos como autor de sonetos obscenos, a más de rufián posiblemente preso durante un tiempo también en la cárcel de Sevilla. De aceptar la propuesta de Millares Carlo, Cervantes estaría tomando como modelo para la composición que abre la novela la invención de un maleante al que pudo haber conocido y tratado, al punto de conocer sus poemas durante la estancia de ambos en la cárcel sevillana, la de 1597 o de 1602. El Prólogo del *Quijote* nos pone al tanto de que la Primera Parte fue redactada, por lo menos parcialmente, durante la estancia en prisión. Dice de su personaje: “como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación”.⁷ Las fechas coinciden y apoyan la idea de la familiaridad de Cervantes con la valentónica sevillana, de la simpatía hacia los bravos y su “mundo”... en este caso, poético.⁸

Vayamos a Alonso Álvarez de Soria, a su virtual presencia en la cárcel de Sevilla y, lo que es más sorprendente, en el Nuevo Mundo, a través de unos sonetos burlescos recogidos por otro satírico, el sevillano Mateo Rosas de Oquendo, en su *Cartapacio poético*, empezado a formar en la ciudad de Lima en 1598, y que se inicia con la extensa sátira titulada “Sátira de las cosas que pasan en el Pirú, año de 1598”. Se trata de una colección miscelánea en la que el recopilador Oquendo incluye poemas propios y ajenos. Los propios versan casi todos sobre vivencias autobiográficas y observaciones de su llegada a Indias, hacia 1581-1582, su tránsito por el puerto de Nombre de Dios (Panamá), Tucumán y La Rioja, Camiquín, Lima, México y la despedida de éste, hacia 1612, desde las Cumbres de Maltrata, camino a Veracruz, rumbo

⁷ Interesante es la acotación de Millares Carlo al respecto: “*Se engendró en una cárcel*: Rodríguez Marín (*La cárcel en que se engendró el «Quijote»*. Madrid, 1916) resuelve afirmativamente la cuestión sobre si tiene sentido real o no la frase de Cervantes [...]. Para Rodríguez Marín esta cárcel fue la de Sevilla, donde estuvo preso Cervantes por dos veces, en 1597 y en 1602, no habiéndolo estado antes sino en Castro del Río, pueblo pequeño cuya cárcel no podía ser de aquéllas «donde todo triste ruido hace su habitación». La de Sevilla, en cambio, era ruidosísima” (1053, n. 1).

⁸ No sólo se engendró, sino que una vez impresa la novela circularía en el interior de cárceles diversas. Así lo hace ver Caro Baroja, quien refiere que un tal Gonzalo Váez de Payba, reo de la Inquisición de Toledo, declara haber “contado cuentos de D. Quixote, como tiene dicho, y cosas semejantes”. J. CARO BAROJA, “Apéndice XXXVII: La literatura en las cárceles inquisitoriales”, en *Los judíos en la España moderna y contemporánea*, vol. 3, Istmo, Madrid, 1978, pp. 379-380.

a España, probablemente hacia Sevilla. En cuanto a los poemas ajenos, se encuentran en el *Cartapacio* romances fronterizos, romances del Cid, algunas composiciones de Quevedo, Lope de Vega e, incluso, Cervantes. De éste, el poema, que circuló ampliamente, al túmulo fúnebre de Felipe II, que empieza diciendo: “Voto a Dios que me espanta esa grandeza”,⁹ y destila ironía hacia la presunta magnificencia del soberano difunto, del cual Cervantes había recibido una seca negativa poco tiempo antes, al solicitar un puesto de gobernador en alguna provincia del Nuevo Mundo. De Quevedo, figura la famosa “Carta del Escarramán a la Méndez”, así como una versión “a lo divino” de esta carta atribuida a Lope de Vega. Como se ve, el conjunto acoge literatura de la valentónica.

Nos interesa documentar la producción de quien pudo haber influido en los versos truncos de Cervantes, aun cuando los ejemplos que damos no ejemplifiquen propiamente dicho artificio. Descubren, sin embargo, al “valentón” que era Álvarez de Soria y el porqué de su inserción en el contexto de la valentónica. A la mitad del *Cartapacio* se localizan los diez poemas obscenos que incluyen, en una suerte de debate arrufianado de tono sexual, los

⁹ El poema dice así:

¡Voto a Dios, que me espanta esta grandeza
y que diera un doblón por describilla!
porque ¡a quién no suspende y maravilla
esta máquina insigne, esta braveza?

¡Por Jesucristo vivo! Cada pieza
vale más que un millón, y que es mancilla
que esto no dure un siglo, ¡oh, gran Sevilla,
Roma triunfante en ánimo y riqueza!

Apostaré que la ánima del muerto,
por gozar este sitio, hoy ha dejado
el cielo, de que goza eternamente.

Esto oyó un valentón y dijo: “Es cierto
lo que dice voacé, seor soldado,
y quien dijere lo contrario, miente”.

Y luego, encontinentente,
caló el chapeo, requirió la espada.
Miró al soslayo, fuese, y no hubo nada.

de Cristóbal Flores de Alderete, otro curioso personaje-autor de la rufianesca, quien se ensarza en dimes y diretes con Soria. ¿Serían ambos, me pregunto, lo que Deleito y Piñuela ha llamado “poetas jácaros”? Ninguno, sin embargo, de los sonetos de Soria en el *Cartapacio* utiliza el recurso del verso trunco que imitaría Cervantes. La coincidencia estriba, además, en que Álvarez de Soria, que influye sobre Cervantes, figura en una colección poética que se formó en el Nuevo Mundo, en la cual se incluye el soneto de Cervantes sobre Felipe II. El nexos es el gusto poético del compilador del *Cartapacio*, Mateo Rosas de Oquendo. Junto con los sonetos de su contrincante poético Alderete, los de Soria forman una serie compacta de versos injuriosos que se complementan, poesía de contrapunto que en algo recuerda la mecánica de algunas décimas de la lírica popular, sin la gracia de ésta y, eso sí, con suma crudeza. A guisa de ilustración, reproduzco dos sonetos de ambos valentones del *Cartapacio*, para retomar después algunas estrofas de versos cortados de las décimas de Urganda la desconocida en el proemio del *Quijote*. Los primeros llevan el siguiente encabezado: “Sonetos de don Cristóbal/ Flores y Alonso Ál/ vares respondién/ dose el uno/ al otro”.

Soneto de don Cristobal/ Flores a Alonso/ Albares

Arañador en causa ynesesaria
 nació en Sivilla un moro palabrero,
 de parte de su padre caballero
 de lo mejor de Xericó y Zamaria.

[f. 179 r.] De fortuna atrevida aunque boltaria,
 oi soldado, aier falandulero,
 poeta quando asierta, abenairero,
 de mala vida i lengua temeraria.

Bendió al coscús su madre y a [las ixas]
 Puta[s] de todos, y por su pasiensia
 entre los siglos merecieron gloria.

Dexo otras cosas porque son prolixas.
 Esta es la vida y clara desendencia
 del señor Alonso Álbares de Zoria.

Soneto de Alonso de Álba-/ res en respuesta

Su padre vinatero y él casado
 con una muxer noble pero puta,
 aunque la culpa desto no se inputa
 sino al cabrón que la ocasión le ha dado.

Dexóla quinze días desposado
 y ella como gustosa de la fruta,
 busca quien la cabalgue a pierna enxuta
 y aun certifica que él se lo ha mandado.

En lo que ella anda mal es en tomarse
 con tantos sin tomar algún dinero,
 que si esto hubiera él fuera el alcahuete.

Mas él saldrá y sabrá mui bien bengarse
 que aunque es gallina infame y enbustero,
 es don Cristóbal Flores de Alderete.

[Remate]

(Cuio balor promete
 gran bengansa i exemplar castigo
 de siertos palos que le dio un amigo).

Por lo que toca al poema de Urganda la Desconocida, muy posiblemente inspirado, como se dijo, en el artificio de Álvarez de Soria, cuyos versos faltos de la última sílaba pero ricos en doble sentido y alusiones enigmáticas es posible completar, y del que reproduzco dos estrofas, dice así:

[De] Urganda la Desconocida

Si de llegarte a los bue-nos
 libro, fueres con letu-ra
 no te dirá el boquirru-bio
 que no pones bien los de-dos.
 Mas si el pan no se te cue-ce
 por ir a manos de idio-tas
 verás de manos a bo-ca

aun no dar una en el cla-vo,
 si bien se comen las ma-nos
 por mostrar que son curio-sos.

Y pues la experiencia ense-ña
 que el que a buen árbol se arri-ma,
 buena sombra le cobija,
 en Béjar tu buena estre-lla
 un árbol real te ofre-ce
 que da príncipes por fru-to.
 En el cual floreció un du-que
 que es nuevo Alejandro Mag-no:
 llega a su sombra; que a osa-dos
 favorece la fortu-na.

Las estrofas, por lo que se puede entender, versan sobre el éxito de la novela y la conveniencia de “arrimarse” a la sombra del mecenas, excelso como un Alejandro, el Duque de Béjar. Por lo demás, no deja de sorprender que Cervantes imitara los recursos poéticos de un autor arrufiado como Álvarez de Soria y que, por otra parte, por azares del destino, compartiera involuntariamente con él el espacio en un manuscrito compilado por un poeta apicarado, de acibarada vena quevediana, como Oquendo, en el ir y venir de éste por América. Pareciera tratarse de una reunión de cuatro ingenios –el gran Cervantes, el aceptable Oquendo, los muy menores Soria y Alderete–, más parecidos de lo que pudiera pensarse en lo que toca a una cierta marginalidad, a la indudable errancia.

Por último, la imitación de un autor de poca monta que se regodeaba en la poesía difamatoria, cuya técnica absurda es tomada como punto de partida del poema introductorio del *Quijote*, nos hace volver sobre la idea expresada por algunos críticos, de que Cervantes no atribuiría a su novela más importancia que la de un divertimento en tanto parodia de las novelas de caballería, ya que su principal interés radicaba en tener éxito en la escena. Como sabemos, sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, que aparecieron seis meses antes de su muerte, en octubre de 1615, no igualaron la resonancia de la gran novela.

Para terminar, quiero dejar constancia de una alusión perdida a quien se convertiría en paradigma de la valentónica sevillana, el jaque Escarramán, cuando en algún momento del *Quijote*, en algún diálogo reflexivo y sazonado, el caballero declara: “que yo tengo mis puntas y collar escarramanescos”. Y en el entremés de *La cueva de Salamanca* glosará el dicho. Dirá asimismo refiriéndose al Escarramán y su jácara: “y a las Indias pasaron tus meneos”. ¿Podría aludir acaso, no sólo al baile sino al poema, quizás a la reproducción de éste en el manuscrito de Oquendo?¹⁰ Me permito aventurar: ¿se habrán encontrado acaso Oquendo y Cervantes al regreso de aquél a España, entre 1612 y 1616, fecha de la muerte del novelista? O bien, ¿será una pura y mera coincidencia? Me permito dejarlo en el aire y con esto termino.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO HERNÁNDEZ, JOSÉ LUIS, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1977.

CARO BAROJA, JULIO, “Apéndice XXXVII: La literatura en las cárceles inquisitoriales”, en *Los judíos en la España moderna y contemporánea*, vol. 3, Istmo, Madrid, 1978.

CERVANTES, MIGUEL DE, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, notas de Agustín Millares Carlo, Trillas, México, 1993.

DELEITO Y PIÑUELA, JOSÉ, *La mala vida en la España de Felipe IV*, vol. 2, Espasa-Calpe, Madrid, 1959.

MCKENDRICK, MELVEENA, *Cervantes*, Little Brown, Boston, 1980.

PEÑA, MARGARITA, *Literatura entre dos mundos. Interpretaciones críticas de textos coloniales y peninsulares*, Vols. 1-2, El Equilibrista-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992.

¹⁰ Para lo referente al *Cartapacio poético* de Oquendo y la jácara del Escarramán, *vid.* MARGARITA PEÑA, *Literatura entre dos mundos. Interpretaciones críticas de textos coloniales y peninsulares*, Vols. 1-2, El Equilibrista-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992.

CABALLERO Y ESCUDERO EN EL *QUIJOTE* I: EL SUJETO DEL DEBATE ENTRE EL SÍMBOLO Y EL SOMA

CHARLES D. PRESBERG

University of Missouri

En una obra maestra de la crítica, *The Sense of an Ending* o *El sentido de un final*, afirma el autor Frank Kermode: “No se espera de los críticos, como sí de los poetas, que nos ayuden a darle un sentido al mundo. Les compete sólo el quehacer más modesto de darles un sentido a los medios que empleamos para darle un sentido al mundo”.¹ En el presente ensayo, propongo el “quehacer más modesto” de explorar cómo, en la Primera Parte del *Quijote* de Miguel de Cervantes, el protagonista y Sancho o facilitan o impiden, no sólo los esfuerzos de cada uno por darle un sentido al mundo, sino también los esfuerzos de cada uno por crear un mundo personal que tenga sentido.

A la luz de la crítica tanto clásica como contemporánea, mi análisis se centra en cómo el *Quijote* ejemplifica una visión de la identidad personal que contiene dos elementos fundamentales. Y por ambos elementos, esta visión cervantina del sujeto humano a la vez revela unas sensibilidades posmodernas y antiguas. El primer elemento se expresa de modo más apto, a mi juicio, en *La arqueología del saber* de Michel Foucault, libro en el que este autor explora un sujeto “descentrado en lo que se relaciona con las leyes de su deseo, las formas de su lenguaje, las reglas de sus actos, o el juego de su discurso mítico e imaginativo”.² Para Foucault y otros pensadores de la misma tradición, el sujeto descentrado por unos tirones contrarios respecto

¹ FRANK KERMODE, *The Sense of an Ending*, Oxford University Press, New York, 1967, p. 3. Todas las traducciones son mías.

² MICHEL FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969, p. 22.

del deseo, el lenguaje, lo legal y lo literario se presenta como una suma de partes inconexas, una red de relaciones movedizas, o un sitio de discursos conflictivos y en conflicto. Esta descripción del sujeto responde de modo principal a las preguntas: ¿quién?, ¿quién soy yo de un momento a otro, o en lo que se refiere a mis relaciones con otros sujetos?, ¿soy el mismo sujeto, el mismo “yo” –tengo la misma identidad– hoy como ayer y mañana?

El segundo elemento que percibo en la visión cervantina de la identidad, lejos de ser una contradicción, más bien complementa la descripción ya resumida de Foucault. Su expresión clásica se halla en la primera definición del término “persona”, formulada por el filósofo Boecio, nacido, quizá, en el año 480 y ejecutado sin lugar a dudas en 524 d. C. Es autor del libro célebre *El consuelo de la filosofía*. Pero no es en este libro, sino en una obra menor de apologética titulada *Contra Eutychen et Nestorium* en la que Boecio sostiene que una persona –persona humana, angélica o divina– es *rationabilis naturae individua substantia*, o una sustancia individual de naturaleza racional.³ Boecio escribe en la tradición de Aristóteles que definió al ser humano como animal racional y social. Para Boecio y otros pensadores de la misma tradición, el sujeto humano representa una unidad psicofísica, por ello, dotada de agencia conjuntamente mental y material. Pero esta unidad resulta ser un compuesto inquieto, inestable, en su actuar mental y material, pues combina el acto y la potencia, lo real y lo posible, cerniéndose así sobre la frontera entre el ser y no ser. Es por tanto un sujeto de cambio continuo que él mismo o sobrelleva o lleva a cabo. Tal sujeto en cuanto persona también constituye una “sustancia” porque, si acometido por el cambio, existe y obra en sí y por derecho propio. De esta suerte se contrasta con lo que Boecio llamaría un “accidente”, en el léxico de Aristóteles, es decir, un atributo como el color, el peso, el tamaño o incluso la identidad, porque los accidentes existen sólo dentro de una sustancia, nunca en sí mismos, y necesariamente en “otro”. Responde esta última descripción del sujeto a las preguntas: ¿qué?, ¿qué ente o tipo de ente es capaz de poseer o crear una identidad al saberse como el que la posee o la crea?, ¿qué tipo de sujeto es capaz, a sabiendas, de padecer,

³ BOETHIUS ANICIUS MANLIUS SEVERINUS (BOECIO), *Contra Eutychen et Nestorium*, 512, en *The Theological Tractates. The Consolation of Philosophy*, trad. E. K. Rand and S. J. Tester, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1973, p. 84.

negociar y ponderar un cambio como el de un “descentrarse” implacable por las leyes antagónicas de su deseo, acción y expresión?

Al aparearse así las tradiciones críticas que representan Aristóteles, Boecio y Foucault, se advierten en el sujeto humano dos elementos distintos pero inseparables que pueden enumerarse como: 1) el yo-persona, producto de la naturaleza, y 2) el yo-personaje, siempre descentrado, producto de la cultura. Esta tradición dual también parece plantear una cuestión cuatripartita que viene informando las investigaciones sobre el sujeto humano desde la antigüedad clásica hasta el presente, lo mismo en la filosofía que en la literatura: ¿es la identidad humana, individual o social, algo fabricado y artificial o algo dado y, de ahí, natural?

Desde el punto de vista cronológico, el *Quijote* de Cervantes se ubica en medio de las dos tradiciones. Desde el punto de vista lógico, el texto cervantino une en sí la una a la otra. Mi propósito de dar un sentido crítico al caballero y al escudero en la Primera Parte del *Quijote* se fundamenta en la opinión que la obra de Cervantes dramatiza sin pretender resolver: la cuestión perenne de la identidad humana. También se fundamenta en la opinión que la configuración cervantina del sujeto humano como persona y personaje implica: un diálogo entre el *Quijote* y otros textos, desde los antiguos hasta los posmodernos y los que después tendrán vigor, aunque bajo el amparo de otras etiquetas. Estos textos persiguen lo que Kermode podría llamar el quehacer nada modesto de imponer un sentido y una forma legibles al mundo que nos affige doblemente, por su realidad y posibilidad.

De modo más específico, la carrera conjunta de don Quijote y Sancho pone en juego una multitud de contrarios. A nivel de signo textual que cede paso a la imagen, parece claro que Cervantes no busca ninguna sutileza en su contraste de estos dos personajes. En su encarnación original y precaballeresca, el protagonista es un hidalgo, miembro de la pequeña nobleza, mientras que Sancho es labrador y pechero. Al contrario de su vecino soltero y célibe, Sancho está casado y es padre, como mínimo, de dos hijos. El “amo” es alto, flaco, de complexión recia; cabalga sobre un rocín huesudo; deriva casi todo su conocimiento y todo su lenguaje de los libros, los que inspiran su celo por el peligro, el combate y la conquista. El “escudero” analfabeto –bajo y gordo– cabalga sobre un rucio. Ignora casi por completo el mundo de los libros. Y rechaza el apetito de su amo por el conflicto en favor de la

abundante comida, el vino, el reposo y otros consuelos inocentes de la carne. En resumen, Sancho parece tan analfabeto y amigo de la holganza como su amo es libresco y amigo de la hazaña.

En gran parte, la diferencia entre las metas y deseos de cada uno surge como diferencia de rango social. Nuestro hidalgo persigue fama y gloria en este mundo al idearse caballero andante, asumir el título *don*, y esforzarse heroicamente por restaurar la edad de oro en la nuestra, pedestre, de hierro. No obstante, nuestro labrador permanece feliz en su ignorancia de términos como “libros de caballerías”, “caballero andante” e incluso “escudero”. Tampoco comprende el arcaísmo “ínsula”, el premio que le promete don Quijote cuando por fin logren su triunfo seguro. Aun así, Sancho decide acompañar a su vecino hecho caballero, no sólo por credulidad, sino también por su comprensión impecable de lexemas como “gobernador”, “poder” y “dinero”.

Sancho percibe que, si bien su recompensa no llegará a lo que profetiza don Quijote, su aventura sí que le promete la probabilidad de ganancia material. Sancho acierta en este pronóstico, al igual que don Quijote yerra en el suyo. Y, pese a su credulidad, Sancho es cuerdo, mientras que don Quijote es claramente loco perdido.

La cualidad explícita de estas polaridades en el texto ha inspirado numerosos estudios sapientísimos que se concentran en las personalidades irrepetibles de don Quijote y Sancho, sus complejidades individuales y su influencia mutua, reveladas a nivel de palabra y obra, diálogo y trama. El *locus classicus* de los estudios sobre la interacción entre el caballero y su escudero es el libro de Salvador de Madariaga titulado *Guía del lector del «Quijote»*, publicado en 1926.⁴ En ese libro, Madariaga examina la “quijotización” de

⁴ SALVADOR DE MADARIAGA, *Guía del lector del «Quijote»: ensayo psicológico sobre el «Quijote»*, Espasa-Calpe, Madrid, 1976 [1ª ed., 1926]. Otros estudios psicológicos de importancia sobre la obra maestra de Cervantes son los siguientes: RUTH EL SAFFAR, *Distance and Control in «Don Quixote»: A Study in Narrative Technique*, Chapel Hill, North Carolina Department of Romance Languages, North Carolina, 1975; JOHN G. WEIGER, *The Individual Self: Cervantes and the Emergence of the Individual*, Ohio University Press, Athens, 1979; CARROLL JOHNSON, *Madness and Lust: A Psychoanalytical Approach to «Don Quixote»*, University of California Press, Berkeley, 1983 y HENRY W. SULLIVAN, *Grotesque Purgatory: A Study of «Don Quixote», Part II*, Pennsylvania State University Press, University Park, 1996. Si estas investigaciones pertenecen a la tradición de crítica explícitamente psicológica que comienza con Madariaga, también se inspiran en la psicología individualista que AMÉRICO

Sancho y la “sanchicización” de don Quijote, que describe así: “mientras el espíritu de Sancho asciende de la realidad a la ilusión, declina el de don Quijote de la ilusión a la realidad”.⁵ Coincido con la mayoría de los críticos contemporáneos que encuentran en este contraste un hallazgo contundente y perspicaz. Pero aquí prefiero subrayar la medida en que los esfuerzos de don Quijote y Sancho les llevan a cambiar mientras permanecen iguales, a asemejarse cada vez más y cada vez menos el uno al otro.

La unión entre don Quijote y Sancho muestra una desigualdad marcada desde su comienzo –Primera Parte, Capítulo 7– en que va más allá de sus oficios como “señor” y “escudero”. Es cierto que cada uno de los personajes tiene interés en sostener las ilusiones y ficciones del otro. Pero don Quijote no tiene ninguna necesidad de Sancho en particular. Si el caballero precisa de alguien que desempeñe el *papel* de “escudero”, esto se debe principalmente a requisitos estéticos. Resulta impensable que el ejemplo máximo –“flor y nata”– de la andante caballería carezca de este adorno característico de su profesión. Pero cualquier actor dócil le sirve a nuestro héroe. Esto se comprueba justo antes de su tercera salida, cuando amenaza con reemplazar a Sancho con el licenciado Sansón Carrasco, en caso de que este pechero panzudo siga exigiendo un sueldo por sus servicios escuderos. En cambio, Sancho ha de depender de don Quijote, y sólo de él, si aspira a hacerse “gobernador Sancho”. Mientras Sancho persiga su ínsula, debe aceptar los términos de su amo y suspender toda duda sobre el mundo caballeresco.

Parte íntegra del proyecto de don Quijote en la Primera Parte, por tanto, consiste en sus esfuerzos, a menudo desesperados, de transformar a su compañero rústico en escudero, en un personaje que se adecue al drama vital del caballero. En su proyecto análogo, sólo un poco menos fantástico, e igual de desesperado, Sancho busca emplear a don Quijote de un modo parecido: principalmente como un medio para alcanzar sus propios fines,

CASTRO percibió en la obra cervantina y que detalló en *El pensamiento de Cervantes* (Noguer, Barcelona, 1972, 1ª ed., 1925) y, ya desde otro punto de vista crítico, en *Cervantes y los casticismos españoles* (Alfaguara, Madrid, 1966). Ambos libros de Castro ponen igual énfasis en la psicología de Cervantes como artista y manifiestan la influencia de *Meditaciones del «Quijote»* de ORTEGA Y GASSET (Espasa-Calpe, Madrid, 1921), libro en el que el “yo” se propone como quehacer o proyecto existencialista.

⁵ SALVADOR DE MADARIAGA, *Guía del lector del «Quijote»: ensayo psicológico sobre el «Quijote»*, p. 145.

mientras evita el dominio de su amo, además de las palizas e infortunios caballerescos que emanan de los “malos encantadores”. En breve, Sancho busca crear o negociar su “yo” como gobernador, mientras se resiste a figurar como mero personaje en la ficción de su señor.⁶

Desde el comienzo de su trato mutuo, pues, don Quijote y Sancho representan dos métodos contrarios de emplear, no sólo la ilusión, sino también las ficciones que llamamos el lenguaje y el discurso en su respuesta a la experiencia empírica. Su alianza se manifiesta como un juego de contrarios entre y también dentro de los dos compañeros, contrincantes a la vez que colaboradores en una búsqueda de organización personal y narrativa.

Aunque se entrelazan, los divergentes proyectos de autocreación que don Quijote y Sancho persiguen dentro del marco ficticio los enredan con frecuencia en una lucha por el dominio y, más aún, el poder autorial. Don Quijote pretende convertir a su princesa Dulcinea del Toboso en objeto de adoración colectiva. Pero esta campaña brota del motivo más radical de ende-rezar toda la historia humana, hasta ahora torcida, para que él mismo ocupe su centro como caballero mesías, a la vez protagonista y autor. De modo paralelo, Sancho forja su alianza con don Quijote para asegurarse el gobierno sobre una “ínsula”. Pero este término permanece como un significante sin significado para Sancho. Por eso permanece como objeto de fantasía y un invento tan proteico como la Dulcinea de su amo.

De modo más específico, los discursos que designamos como “don Quijote” y “Sancho” implican, en cada caso, una poética contraria de la identidad o el “yo”, pues representan dos ejemplos contrarios del debate interno entre lo verbal y lo orgánico; dos métodos para negociar los derechos rivales de lo simbólico y lo somático que fluyen de la paradoja del hombre, el microcosmos, como animal racional, cuerpo animado y alma corporeizada.

Para Sancho, no es el código puramente simbólico de la andante caballería, sino los apetitos, traumas y sensaciones del cuerpo lo que representa su tribunal último en cuestiones de verdad y falsedad. Este criterio determina su juicio de la

⁶ EL SAFFAR observa a lo largo de *Distance and Control* que la mayoría de los personajes de Cervantes en el *Quijote* busca ejercer el “control” o el poder de un autor sobre sus iguales, desde la “distancia” de un plano ontológico superior, a la vez que cada uno sufre la amenaza continua de figurar como mero personaje en la acción controlada por otro individuo.

experiencia empírica. También determina su empleo del discurso, sus actos lingüísticos, que en muchos casos particulares supera el ingenio verbal de su amo.

Por contraste, don Quijote se aferra a un criterio puramente simbólico de la verdad, lo que constituye la misma medida de su locura. Este criterio determina asimismo su juicio del mundo extra-mental, además de su uso, abuso y negación del cuerpo.

Los métodos que adoptan don Quijote y Sancho para negociar los requisitos de lo somático y lo simbólico permanecen constantes a lo largo de sus aventuras. Junto a su analfabetismo, el énfasis excesivo que Sancho le da al soma lo deja indefenso ante las intrigas del mundo simbólico y, de manera especial, ante la "autoridad" de individuos capaces de leer los libros y tergiversar su contenido. Como fruto de una locura libresca, la pequeñez del mundo puramente simbólico de don Quijote lo deja indefenso ante la sorpresa y el trauma que surgen del cuerpo, la materia o la naturaleza, fuerzas que acaban por abrumar su proyecto y poética.

¿Significan estas observaciones que, durante su primera salida, son igualmente locos don Quijote y Sancho? Casi. Es verdad que el compromiso epistemológico de Sancho con su robusto organismo como la prueba irrecusable de lo real le permite identificar a las personas, los lugares, los objetos y los sucesos según su función social y sus nombres convencionales. Por eso Sancho cuestiona las afirmaciones de su amo (I, 8) sobre si los molinos de viento son gigantes y si unos frailes benedictinos son encantadores que secuestran a una doncella tan noble como menesterosa.

Como estos ejemplos indican, las observaciones de Sancho le llevan a dudar del juicio de su amo. Confirma sus dudas cuando don Quijote no logra explicar lo que les acaba de pasar, o cuando el caballero, el escudero o ambos sufren una paliza. Pero lo inverso también es verdad. Es decir, las victorias de don Quijote y la promesa consecuente de ganancia material le dan motivo suficiente a Sancho para que abandone su escepticismo y abrace la explicación lunática que su señor le ofrece de lo acontecido. Pese al desacuerdo entre nuestros héroes sobre las apariencias superficiales (I, 8), cuando el caballero desmonta a uno de los monjes benedictinos, Sancho empieza a desnudar al pobre hombre de su hábito y humildes prendas. Obra así porque, según el código caballeresco, son despojos de batalla que pertenecen por derecho al escudero. Aquí Sancho

parece actuar con toda sinceridad, sin indicio de doblez. Esto queda claro (I, 10) cuando don Quijote vence al vizcaíno. Al final de esta batalla, Sancho cae de rodillas, besa la venosa mano de su amo, ya listo para aceptar el puesto de gobernador que le ha ganado el caballero en el combate mortal. Esto obliga a don Quijote, sangrando de una oreja cortada en la pelea, a que le explique a su escudero principiante que ésta no ha sido “aventura de ínsulas”.⁷

En resumen, pese a su sensatez pechera y afamado empirismo, Sancho nunca pone en duda la existencia de los caballeros andantes. ¿Y cómo lo va dudar, si ha visto a uno con los ojos? Ahora bien, es cierto que Sancho duda a menudo de la cordura de su amo. Pero permanece convencido que don Quijote es caballero andante de veras y que habrá otros miembros de esta profesión que, completamente cuerdos, ganan reinos para sí mismos e ínsulas para sus escuderos más dichosos. La ficción, pues, no es categoría mental para Sancho como lo es, aunque débil, para don Quijote.

En su búsqueda común de identidad personal, tanto don Quijote como Sancho se comportan de modo involuntario como artistas.⁸ Plasman en sus actos verbales y no verbales el concepto renacentista de la vida bajo el principio estético, o como afirma Avalor-Arce en otro contexto, “la vida como obra de arte”.⁹ Cada uno de nuestros principales crea un yo-personaje histórico, contrario a la vez que complementario al otro, animado por contrarias y complementarias ilusiones. Gracias a don Quijote, Sancho escudero llega a poseer un nuevo marco simbólico, un nuevo código y una nueva estrategia narrativa para realizar sus anhelos. Adquiere un léxico novedoso y un novedoso repertorio de gestos y costumbres. Descubre en don Quijote un texto de inspiración ingeniosa, el equivalente pechero de lo que el protagonista descubrió, cuando hidalgo, en los libros de caballerías. Sin embargo, para evitar que se convierta en mero personaje en la ficción del caballero, o que acabe qui jotizado por completo, Sancho aprende a manipular el código caballeresco, e incluso la locura de su amo, de acuerdo con sus propios fines.

⁷ MIGUEL DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 3 Vols., ed. de Luis Andrés Murillo, Castalia, Madrid, 1978, vol. 1, Capítulo 10, p. 147. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, parte, capítulo y página.

⁸ E. C. RILEY, *Cervantes's Theory of the Novel*, Clarendon Press, Oxford, 1962, p. 64.

⁹ JUAN BAUTISTA AVALOR-ARCE, *Don Quijote como forma de vida*, Fundación Juan March, Madrid, 1972, p. 144.

Esto constituye su mayor lucha en la Primera Parte y uno de sus mayores triunfos en la Segunda.

La influencia que don Quijote ejerce sobre Sancho en ambas partes se desarrolla entonces como un proceso en que el escudero ostenta un uso cada vez más sagaz, crítico y cómico de los símbolos: una sanchicización del mundo quijotesco e incluso del saber libresco de su amo. Como debate entre lo simbólico y lo somático dentro del mismo Sancho, este proceso culmina, primero, en su reino prudente sobre Barataria y, segundo, en el rechazo de su ínsula y su identidad limitante como gobernador Sancho.

Como proceso complementario, la influencia que Sancho ejerce sobre don Quijote se revela en los esfuerzos cada vez más desesperados por parte del caballero de quijotizar el cuerpo, la materia y la naturaleza. El escudero obliga así al caballero a que afronte lo que su código y su poética se habían inventado para sofrenar: los apetitos, sensaciones y funciones de un cuerpo impulsado hacia el sexo y la muerte. En concreto, Sancho obliga a don Quijote a que codifique las necesidades de dormir y comer, la realidad del dolor y la vitalidad del aparato digestivo.

La imagen que recurre de Sancho dormido contrasta, desde luego, con los velos del caballero. También contrasta con la imagen del hidalgo en el primer capítulo de la Primera Parte, cuando al protagonista se le seca el cerebro por leer los libros caballerescos de claro en claro a modo de insomne. Además, don Quijote cultiva un concepto de su propia vocación que le hace aclarar el principio diferenciador entre sus hábitos de dormir y los de su escudero: “acomódate tú donde quisieres, que los de mi profesión mejor parecen velando que durmiendo” (I, 11, 161). Pero, a pesar de esta jactancia, resulta insostenible afirmar que el amo se muestre menos inclinado al sueño que su escudero. A diferencia de Sancho, don Quijote pasa un mes entero en la cama entre su segunda y tercera salida. De modo igualmente paradójico, nuestro cuasi-insomne duerme pacíficamente en la venta de Juan Palomeque durante la lectura pública que ofrece el cura del *Curioso impertinente*; y sigue dormido momentos después, cuando, sonámbulo violento, ataca las botas de vino que su cerebro árido transmuta en jayanes atacadores. Y, al final de la historia verdadera, duerme seis días antes de despertarse brevemente para declarar que ya es Alonso Quijano, escribir su testamento, fallecer, y así entregarse al sueño eterno. Por todo ello, inferimos

que don Quijote resplandece en el texto cervantino como uno de los protagonistas más dormilones de toda la literatura occidental. Sus hábitos de dormir sobrepasan a los de Sancho por su falta de moderación, aunque los codifica de acuerdo con la “verdad” de su heroísmo autoproclamado.

A lo largo de cuatro capítulos (I, 8 a I, 11) la presencia de Sancho como discípulo y espectador lleva a don Quijote a enfrentarse con el fenómeno de la herida física mediante una letanía de negaciones platónicas de la realidad. Por ejemplo, al comienzo de I, 8, encontramos a nuestro héroe arrojado al suelo, tras sufrir su derrota ignominiosa ante los molinos de viento. Siempre el maestro don Quijote instruye a Sancho en la *gnosis* de la andante caballería mientras yace inmóvil por los golpes sufridos y el peso de su añosa armadura: “y si no me quejo del dolor es porque no es dado a los caballeros andantes quejarse de herida alguna, aunque se le salgan las tripas por ella” (I, 8, 131). En el lenguaje más refinado que se permite por el contexto, la imagen que don Quijote comunica es asquerosa. Su empleo de “tripas” señala una ruptura grosera y cómica de su decoro caballeresco. La tosquedad de su segunda cláusula resulta tanto más escandalosa porque la primera cláusula mantiene su característico estilo amanerado y señorial.

Pero esta crudeza nos viene muy al caso, pues refleja la fuerza con que, en el pensamiento secreto del caballero, el cuerpo y la apremiante mortalidad recobran sus fueros perdidos. En esta cita, don Quijote se dirige de modo explícito a Sancho. Pero parece dirigirse de modo inconsciente a su propio cuerpo de dolor y muerte. Expresa, por tanto, su conflicto interior, como alma corporeizada, entre la fantasía codificada y la realidad somática. Afirma tanto el dolor como la muerte cuando, con hipérbole, los intenta negar.

Sancho también compele a su amo a que luche burlesca y heroicamente con los procesos de la digestión y expulsión. En I, 20, Sancho sufre un temor indecible cuando oye los batanes, con su estruendo a ritmo de marcha militar, en el bosque oscuro. Esto causa que agarre a don Quijote y que evacue los intestinos a fácil alcance del olfato caballeresco de su amo. El caballero sermonea con dureza al escudero por esta falta de respeto, en lenguaje solemne, al mismo tiempo que, con novedosa prudencia somática, se tapa la nariz.

En lo que puede considerarse como un episodio paralelo, Sancho trata en vano de convencer a don Quijote (I, 48) que el encarcelamiento en una jaula de

nuestro caballero no tiene nada que ver con el encantamiento, sino que resulta de una burla inventada por el cura y el barbero. Como prueba, Sancho le pide a don Quijote que reflexione sobre si éste ha sentido alguna presión interna, nada encantada, de “hacer aguas mayores o menores” (I, 48, 575). Aun así, el caballero insiste que basta que se sepa encantado, a pesar del impulso que reconoce en ese momento de hacer aguas de tamaño no especificado. Ya poco heroico, don Quijote concibe este fenómeno como aventura arriesgada mientras pide socorro a gritos: “¡Sácame de este peligro, que no anda todo limpio!” (I, 48, 575).

El carácter grotesco y cómico de estos ejemplos ilustra hasta qué punto el caballero debe quijotizar el cuerpo en su materialidad, vigor orgánico y mortalidad. Por su énfasis en Sancho y el humor escatológico, Cervantes se entrega con ingenio y placer evidente a una práctica retórica que se llama ripografía –alabanza de lo oficialmente bajo–, aquí nada menos que encomio paradójico de la limpieza del lodo y la belleza del barro.¹⁰

A mitad de su carrera conjunta, final de la Primera Parte, los cuasi-autores que conocemos como don Quijote y Sancho logran lo que Williamson entiende como un triunfo parcial.¹¹ Sus identidades nuevamente construidas permanecen, por ahora, intactas. Pero, ante todo, logran una unidad en el arte del engaño mutuo y propio.

Aunque el respeto al formato acordado me prohíbe analizar la Segunda Parte aquí, para no esperar diez años, quisiera señalar brevemente que la Segunda Parte completa la Primera al ejemplificar una unidad incluso más profunda entre don Quijote y Sancho como víctimas de su propio arte, tanto el arte de cada uno como el de los dos juntos. Forjan en la Primera Parte las ilusiones e identidades a las que renuncian en la Segunda y que se deshacen por su propia lógica interna. Dicho de otro modo, la renuncia y el fracaso laten en su triunfo parcial. Pero también al revés, pues la lógica ripográfica de la ficción cervantina nos permite vislumbrar un triunfo en el aparente fracaso: la fuga de

¹⁰ Colie explica la práctica de la ripografía en su aspecto retórico y ético-religioso (ROSALIE L. COLIE, *Paradoxia Epidemica: The Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1966, pp. 25 y 276-279) y Presberg explica el género del encomio paradójico (CHARLES D. PRESBERG, *Adventures in Paradox: «Don Quixote» and the Western Tradition*, Pennsylvania State University Press, University Park, 2001, pp. 2 y 38).

¹¹ Vid. EDWIN WILLIAMSON, *The Half-Way House of Fiction: «Don Quixote» and Arthurian Romance*, Oxford University Press, New York, 1984, p. 99.

Sancho durante la invasión bufonesca de Barataria y el abandono de su cargo; la derrota de don Quijote por el socarrón Sansón Carrasco; su reconocimiento patético que “Dulcinea no parece”; la contemplación valiente y ridícula de su difunta identidad caballerescas, su dorada campaña, en el emblema vivo de un grillo enjaulado; la vuelta a la aldea; la muerte de Alonso Quijano; el final de la asociación entre caballero y escudero. En estos elementos de un aparente fracaso colosal se oculta un éxito de ambos héroes y también de su autor.

Por un lado, los héroes y su creador efectúan una ficción de dobles: Primera Parte con Segunda Parte, don Quijote con Sancho, burlas con veras, cordura con locura, símbolo con soma y así al infinito. Por otro lado, dan figuración a una poética implícita de llano doblez. De ahí la ficción que se disfraza de historia con argumento transparente, propósito enigmático, y una postura retórica que es grave en la medida que es lúdica. En efecto, si aciertan los críticos británicos como Russell y Close cuando nos recuerdan que el *Quijote* es libro cómico, urge añadir que la ficción de Cervantes es demasiado cómica para que no se tome en serio.¹² En esta poética cervantina de doble filo, y doble registro emotivo, se descubre o, lo que es lo mismo, se inventa una invitación al lector a profundizar en el misterio de la identidad que expresa la máxima clásica: *de te fabula*.

En ambas partes del *Quijote*, la dialéctica nuclear caballero-escudero dramatiza la identidad individual como un juego de contrarios y contradicciones; un proyecto poético siempre en obras; un quehacer loco, cuerdo, inútil y esperanzado. Este quehacer se manifiesta a través del caballero y escudero cervantinos como un esfuerzo continuo por conciliar lo simbólico con lo somático, persona con personaje, el “yo” con el “otro”, y el rebosar de la naturaleza con los vasos de la cultura.

Desde una perspectiva caballeresco-romántica y, así, siempre actual, los héroes de Cervantes representan la identidad como una búsqueda tan seria como risible que une a cada paso lo cruel y lo cómico. Su aventura como paladines y artífices de su propia identidad persigue un centro que equivale a un santo

¹² Aludo aquí al artículo justamente famoso de PETER RUSSELL, “*Don Quixote as a Funny Book*”, *Modern Language Review*, 64 (1969), 312-326, y a la postura crítica, casi idéntica a la de Russell, que adopta ANTHONY CLOSE en tres libros suyos: *The Romantic Approach to «Don Quixote»*, Cambridge University Press, Cambridge, 1978; *Cervantes: «Don Quixote»*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990 y *Cervantes and the Comic Mind of His Age*, Oxford University Press, Oxford, 2000.

grial: para don Quijote, este centro lleva el nombre “Dulcinea”; para Sancho, “ínsula”. Para ambos personajes, ofrece un significante inestable, relumbrante, sin que signifique nada: un vacío. Pero al perseguir este vacío que los centra y descentra como su fuente de inspiración, ponen por obra sus posibilidades como personas ficticias. En su promesa infinita, este centro hueco mueve a don Quijote y Sancho de la potencia al acto, del hogar a la hazaña. Crea un ámbito infinito para el juego de discursos contrarios que los héroes varían en la locura entreverada de sus triunfos, reveses, palabras y obras.

Al hacer que, de modo análogo, la unión caballero-escudero funcione en el *Quijote* como centro de interés móvil para sus lectores, Cervantes se resiste a la tentación homilética de ofrecer respuestas definitivas a la cuestión perenne de la identidad personal o el sujeto humano. Más bien cae en la tentación poética de ofrecer todo lo contrario, al dramatizar las contradicciones inherentes a la identidad mediante las aventuras de sus héroes. Equipara, así, el sujeto humano con un retozo errante o, si aún gusta, un retozo carnavalesco que da forma sensible al debate serio-lúdico, interior, de cada “yo”. De esta manera, Cervantes elige un método literario que se ajusta mejor a su tema, el sujeto de su debate narrado. En términos prestados una vez más de Kermode, Cervantes elige un método literario que, al final, nos ayuda a otorgarle un sentido inagotable a nuestro mundo. De aquí la secuela interminable en el orden simbólico de ficciones que nos consuelan por un rato en el arte, la vida, la poesía y la crítica; un sinfín de ficciones que rinden porque son, al mismo tiempo, historias inventadas y veraces.

BIBLIOGRAFÍA

AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA, *Don Quijote como forma de vida*, Fundación Juan March, Madrid, 1972.

BOETHIUS ANICIUS MANLIUS SEVERINUS (BOECIO), *Contra Eutychem et Nestorium*, 512, en *The Theological Tractates. The Consolation of Philosophy*, trad. E. K. Rand and S. J. Tester, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1973, pp. 72-129.

—, *De consolatione philosophiae*, 524, en *The Theological Tractates. The Consolation of Philosophy*, pp. 130-435.

- CASTRO, AMÉRICO, *Cervantes y los casticismos españoles*, Alfaguara, Madrid, 1966.
- , *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona 1972 [1ª ed., 1925].
- CERVANTES, MIGUEL DE, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 3 Vols., ed. de Luis Andrés Murillo, Castalia, Madrid, 1978.
- CLOSE, ANTHONY, *The Romantic Approach to «Don Quixote»*, Cambridge University Press, Cambridge, 1978.
- , *Cervantes: «Don Quixote»*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.
- , *Cervantes and the Comic Mind of His Age*, Oxford University Press, Oxford, 2000.
- COLIE, ROSALIE L., *Paradoxia Epidemica: The Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1966.
- EL SAFFAR, RUTH, *Distance and Control in «Don Quixote»: A Study in Narrative Technique*, Chapel Hill, North Carolina Department of Romance Languages, North Carolina, 1975.
- , *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*, University of California Press, Berkeley, 1984.
- FOUCAULT, MICHEL, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969.
- JOHNSON, CARROLL, *Madness and Lust: A Psychoanalytical Approach to «Don Quixote»*, University of California Press, Berkeley, 1983.
- KERMODE, FRANK, *The Sense of an Ending*, Oxford University Press, New York, 1967.
- MADARIAGA, SALVADOR DE, *Guía del lector del «Quijote»: ensayo psicológico sobre el «Quijote»*, Espasa-Calpe, Madrid, 1976 [1ª ed., 1926].
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *Meditaciones del «Quijote»*, Espasa-Calpe, Madrid, 1921.
- PRESBERG, CHARLES D., *Adventures in Paradox: «Don Quixote» and the Western Tradition*, Pennsylvania State University Press, University Park, 2001.
- RILEY, E. C., *Cervantes's Theory of the Novel*, Clarendon Press, Oxford, 1962.
- RUSSELL, PETER, "Don Quixote as a Funny Book", *Modern Language Review*, 64 (1969), 312-326.
- SULLIVAN, HENRY W., *Grotesque Purgatory: A Study of «Don Quixote», Part II*, Pennsylvania State University Press, University Park, 1996.
- WEIGER, JOHN G., *The Individual Self: Cervantes and the Emergence of the Individual*, Ohio University Press, Athens, 1979.
- WILLIAMSON, EDWIN, *The Half-Way House of Fiction: «Don Quixote» and Arthurian Romance*, Oxford University Press, New York, 1984.

ALEMÁN Y CERVANTES: EN TORNO A LAS FUENTES DEL *CURIOSO IMPERTINENTE*

FRANCISCO RAMÍREZ

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

El Curioso impertinente, intercalado en los Capítulos 33-35 del *Quijote*, es no sólo una de las narraciones más impactantes y sombrías que haya salido jamás de la pluma de Cervantes, sino también una de las más desconcertantes. Al final de la primera lectura pública de esta narración, efectuada dentro del mismo *Quijote*, el cura reacciona con asombro:

—Bien —dijo el cura— me parece esta novela; pero no me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo. Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar; pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible; y en lo que toca al modo de contarle, no me descontenta.¹

La mayoría de los acercamientos críticos a esta obra comparte las inquietudes del cura. Por un lado, la crítica se esfuerza en desentrañar esa imposibilidad del caso entre marido y mujer, es decir, aclarar los motivos de Anselmo y, por otro, además de debatir sobre la pertinencia de la novelita al conjunto del

¹ MIGUEL DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 3 Vols., ed. de Luis Andrés Murillo, Castalia, Madrid, 1991, vol. 1, Capítulo 35, p. 446. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, parte, capítulo y página.

Quijote, analiza el “modo de contarle” –que tanto agrada al cura– a partir de la renovación que llevó a cabo Cervantes del tema de “los dos amigos” y de “la prueba de fidelidad de la mujer”.

Apoyándose en palabras de Martín Fernández Navarrete y de Francisco Rodríguez Marín, Enrico Mario La Barbera no duda en declarar que Cervantes siguió en todo momento el canto XLIII del *Orlando Furioso* de Ariosto.² Para C. P. Otero³ y Edward Dudley, Italia sigue siendo la fuente del *Curioso*, pero anteponen el nombre de Boccaccio (*novella* novena del cuarto día del *Decamerón*) al de Ariosto. Por su parte, Manuel García Martín no sólo refuta la declaración de La Barbera, según la cual en el *Crotalón* de Cristóbal de Villalón no se puede ver un antecedente, sino que afirma que la narración de Villalón es precisamente la historia más cercana al texto cervantino; además, García Martín señala que la fuente, tanto para la literatura italiana como para la española, es la “leyenda de Candaules” en el primero de *Los nueve libros de la historia* de Herodoto (61 y 58). En un intento por armonizar todas las opiniones, Helena Percas de Ponseti resuelve la cuestión a partir de una miscelánea de influencias:

Lo más probable es que Cervantes tuviera presentes las más de las mencionadas fuentes. Tal vez pensara en Boccaccio, al poner la escena en Florencia y llamar *novela* a su narración; en Ariosto, al referirse al doctor Anselmo y a la prueba del vaso; en Villalón, si tuvo conocimiento del *Crotalón*, al concebir su novela en términos más psicológicos que picarescos [...]. Pero desde el punto de vista artístico [...] Cervantes es originalísimo.⁴

² También recuerda La Barbera que “Críticos autorizados afirman y declaran que la novela de *El curioso impertinente* procede del *Orlando Furioso* y que lo de buscar sus fuentes en otras obras y otros escritores de aquella época, españoles o extranjeros, constituye una equivocación o una pérdida de tiempo”. ENRICO MARIO LA BARBERA, *Las influencias italianas en la novela de «El curioso impertinente» de Cervantes*, Vittorio Bonacci, Roma, 1963, p. 81.

³ Vid. CARLOS-PEREGRÍN OTERO, “Cervantes e Italia: eros, industria, socartería”, *Papeles de Son Armadans*, 34 (1964), p. 306.

⁴ HELENA PERCAS DE PONSETI, *Cervantes y su concepto del arte*, 2 Vols., Gredos, Madrid, 1975, vol. 1, p. 202.

En opinión de esta crítica, la originalidad de Cervantes radica no sólo en que en el *Curioso impertinente* ya no hay un *deus ex machina* o una maga como en las narraciones de Ariosto o de Villalón respectivamente, sino en que los personajes actúan desde su interioridad.⁵ Por su parte, Antonio Barbagallo insiste en la gran influencia de la literatura italiana para la concepción del *Curioso impertinente* a partir de Boccaccio, de Ariosto y del neoplatonismo italiano. De la misma manera que Percas de Ponseti, Hans-Jörg Neuschäfer y Stanislav Zimic se alejan de la crítica que analiza el texto de Cervantes como si fuera una receta de cocina cuya originalidad estribaría meramente en la nueva disposición de los elementos empleados por Boccaccio, Ariosto o Villalón. Para Neuschäfer, el meollo del asunto se encuentra no en la superficialidad temática, sino en que si bien el *Curioso impertinente* tiene una constelación de personajes que sigue la tradición de la novelística italiana, el desenlace supuestamente tradicional adquiere un sentido inusitado, “gracias a una interacción nueva entre los tres”.⁶ A su vez, Zimic plantea una nueva interpretación de la novela a partir de la hipótesis del supuesto conocimiento que tendrían Anselmo, Lotario y Camila de la novelística italiana, a la cual ellos responderían con sus acciones;⁷ este crítico declara como fuente

⁵ HELENA PERCAS DE PONSETI, *Cervantes y su concepto del arte*, vol. 1, p. 217.

⁶ Explica Neuschäfer así la nueva interacción que permite que el esquema de la novela corta italiana quede completamente invertido: “La historia triangular tradicional comienza con una relación tensa entre un marido celoso –muchas veces viejo por añadidura–, por un lado, y una mujer astuta y joven, por el otro. La tensión dura hasta que se presenta el deseado «tercero» que libera a la mujer. En el *Curioso impertinente* sucede de otra manera. Aquí reina, al principio, una armonía completa que al final se disuelve en disonancia”. HANS-JÖRG NEUSCHÄFER, “*El curioso impertinente* y la tradición de la novelística europea”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 2 (1990), p. 610. Según se mostrará más adelante, existen varias propuestas críticas que ponen en tela de juicio la completa armonía a la que alude Neuschäfer.

⁷ Añade Zimic que “Relatar «beffe» de taimadas mujeres se constituye en preocupación muy característica de los *novellieri* desde Boccaccio, muy instrumentales en propagar la noción de la mujer como «animal imperfecto», que también Lotario destaca, de seguro más por evocación de esta literatura, su contemporánea, que de Aristóteles. Como Lotario [...] Anselmo es lector voraz, entusiasta de esa literatura, que le entretiene en sus muchos ratos de ocio y que tan a menudo le confirma en sus propias nociones cínicas de la mujer, derivadas de sus muchos «pasatiempos amorosos». Es también plausible que sea precisamente esa cínica literatura la que le impulsa, al menos en parte, a lanzarse a sus conquistas libertinas, anticipadamente confirmadoras de aquélla, de un modo algo parecido a la búsqueda de las aventuras caballerescas por Don Quijote, por inspiración de las literarias”. STANISLAV ZIMIC,

más cercana a Cervantes una *novella* de Bandello titulada *La moglie di uno gentiluomo amorosamente si da buon tempo con il compagno del marito, e di modo abbarbaglia esso marito che non puo credere mal di lei* (*Cuentos*, 70).⁸ Zimic sitúa, entonces, esa nueva interacción de la que habla Neuschäfer no nada más en los personajes, sino dentro la tradición literaria, es decir, el mundo poético del *Curioso impertinente* como una reacción a la novela bandelliana y, por extensión, a lo más destacado de la novelística italiana, inaugurada por Boccaccio.⁹

El análisis de Zimic es interesante en tanto que permite observar, de manera detallada, cómo Cervantes *reacciona* (y no, como con una receta de cocina, añade o quita según le parece)¹⁰ a una literatura previa, ya establecida; vemos al Cervantes que escribe para leer la literatura que necesitan sus ojos y su mente. Llama la atención, sin embargo, que siendo Cervantes un voraz lector de todo lo que le caía entre manos, no se haya indagado aún la posibilidad de que nuestro autor haya *reaccionado* con su *Curioso impertinente* a algún texto español contemporáneo. Por ejemplo, si se incluye para la búsqueda de dicho texto con el que Cervantes pudiera estar dialogando no sólo los temas clásicos de “los dos amigos” y “la prueba de la fidelidad de la mujer”, sino otros como “los celos”, “el engaño” o “la dificultad de discernir entre verdad y mentira”, nos encontramos con que la historia de *Dorido* y *Clorinia*, que cierra la Primera Parte del *Guzmán de Alfarache*, arroja

Los cuentos y las novelas del «Quijote», Iberoamericana, Madrid, 1998, p. 68. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, *Cuentos* y página.

⁸ En efecto, la *novella* de Bandello ofrece paralelismos asombrosos con la obra de Cervantes, según el breve resumen que ofrece Zimic.

⁹ Bárbara P. Esquivál-Heinemann, convencida de que las fuentes del *Curioso impertinente* están en Italia, muestra cómo dicha temática “regresa” a Italia durante el siglo XVIII en forma de ópera. Vid. BÁRBARA P. ESQUIVAL-HEINEMANN, “*El curioso impertinente* Returns to Italy”, en ELIZABETH SCARLETT Y HOWARD B. WESCOTT (eds.), *Convergencias Hispánicas*, Juan de la Cuesta, Newark, 2001, pp. 237-243.

¹⁰ Donald McGrady divide la historia en catorce motivos que agrupa según su fuente, ya sea Ariosto o Villalón; su análisis, si bien aclara elementos estructurales de la obra, no logra destacar satisfactoriamente el proceso creativo del escritor. Finalmente, McGrady concluye proponiendo una nueva fuente: una de las *novelle* de Gentile Sermini, escrita en el segundo cuarto del siglo XV. Vid. DONALD MCGRADY, “Otra vez las fuentes del *Curioso impertinente*”, en FRANCIS CERDAN (ed.), *Hommage à Robert Jammes II*, Presses Universitaires du Mirail, Paris, 1994, pp. 767-772.

suficientes intertextualidades como para considerarla una posible fuente de inspiración cervantina.¹¹ De hecho, Margarita Smerdou Altolaquirre apuntó, hace más de dos décadas, la posibilidad de que existiera una relación entre estas dos obras; sin embargo, su señalamiento no pasó de ser una intuición que no fue desarrollada.¹² Por otra parte, la narración de Alemán tiene una fuerte influencia italiana, que, a su vez, es transformada genialmente por su autor.¹³ En este sentido, resulta tentador pensar que Alemán podría representar un eslabón entre Cervantes y la novelística italiana, pese a los excelentes conocimientos, de primera mano, que tuvo Cervantes de dicha literatura debido a su estancia en aquel país.¹⁴

¹¹ Ello implica que la fecha de redacción del *Curioso impertinente* es, por supuesto, posterior a 1599.

¹² “La segunda narración intercalada es la historia de *Dórido* [sic] y *Clorinia*, que pertenece al tipo de novela *ejemplar* italiana. Es una novelita cortesana que trata de unos amores contrariados a causa de los celos de uno de los protagonistas (veo cierta relación con el *Curioso impertinente* cervantino), celos que convierten al personaje en un sujeto animalizado y bestial y cuyo fin, trágicamente morboso, parece preludiar algunas de las *novelas ejemplares* de María de Zayas y Sotomayor.” MARGARITA SMERDOU ALTOLAGUIRRE, “Las narraciones intercaladas en el *Guzmán de Alfarache* y su función en el contexto de la obra”, en *La Picaresca: orígenes, textos y estructuras*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, p. 523.

¹³ Sobre las fuentes de *Dorido* y *Clorinia*, como en el caso del *Curioso impertinente*, la crítica tiene opiniones encontradas. Para muchos es una novela de tono italianizante, por ejemplo, DOMINIC PETER ROTUNDA, “The *Guzmán de Alfarache* and Italian *Novellistica*”, *The Romanic Review*, 24 (1933), 129-133. Para otros, es originalísima; así DONALD MCGRADY, *Mateo Alemán*, Twayne, New York, 1968, pp. 157-160 (en adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, *Mateo* y página). Tendría, incluso, ciertos ecos de *La Celestina*, en opinión de algunos críticos. El interesado puede remitirse a la nota de página sobre esta cuestión que ofrece José María Micó en su edición del *Guzmán*.

¹⁴ Sobre la relación entre las obras de Alemán y Cervantes se han escrito diversos artículos de los cuales se citan a continuación algunos de los más representativos. JUAN CARLOS GHIANO, “Actitudes humanas y literarias: Alemán y Cervantes”, *Cuadernos Americanos*, 47 (1949), 189-211; CARLOS BLANCO AGUINAGA, “Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 11 (1957), 313-342; AMÉRICO CASTRO, “Cervantes y el *Quijote* a nueva luz”, en *Cervantes y los casticismos españoles*, Alianza, Madrid, 1974, pp. 17-143 (en este ensayo, Castro formula su idea seminal según la cual el *Quijote* jamás se hubiese escrito sin el *Guzmán*); JOSEPH RICAPITO, “Cervantes and the Picaresque: Redivivo”, en *Hispanic Studies in Honor of Joseph H. Silverman*, Juan de la Cuesta, Newark, 1988, pp. 319-443; DANIEL P. TESTA, “El *Guzmán de Alfarache* como modelo y anti-modelo del *Quijote*”, en R. E. SURTZ *et al.* (eds.), *Américo Castro: The Impact of His Thought. Essays to Mark the Centenary of His Birth*, The Hispanic Seminar of Medieval Studies, Madison, 1988, pp. 231-238. Artículo clave es el de FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA,

La historia de *Dorido y Clorinia*, si bien breve, es una de las más atroces narraciones de cualquier tradición literaria. La trama se sitúa en Roma; Dorido, un joven de veintiún años, está supuestamente enamorado de Clorinia, una doncella de diecisiete años, que le corresponde. Para tener acceso a la casa de Clorinia, Dorido finge una amistad con el hermano de ésta. Durante la noche, los enamorados se encuentran a través de un postigo, intercambian palabras y sus manos se rozan. Sabedor de que Dorido no tiene la menor intención de casarse con Clorinia, Oracio, amigo íntimo de Dorido, le solicita a éste que desista de sus amores con ella y le deje el camino libre a él, que sí desea contraer matrimonio con la joven. Dorido, extrañamente, acepta transmitirle a Clorinia la pasión de Oracio y promete, en caso de que ésta así lo decida, hacerse a un lado. Sin embargo, para deleite de Dorido, Clorinia rechaza cualquier otro amor que no sea el suyo. Así se lo comunica Dorido a su amigo y éste se siente humillado. El amor se transforma en odio en el pecho de Oracio y planea una cruel venganza. Fingiendo ser Dorido, Oracio se acerca al postigo donde se acostumbran reunir los amantes; cuando Clorinia llega, el traidor amigo toma la mano de ésta, se la corta y se la lleva consigo. Clorinia desfallece y así es encontrada por sus familiares. De inmediato su hermano, Valerio, sale en búsqueda de un médico para salvarle la vida; en el camino se cruza con Dorido y le informa lo sucedido. Éste reconoce que Oracio se encuentra detrás de la mutilación y se lanza en búsqueda de venganza, no sin antes solicitar a la familia de Clorinia su permiso para casarse con ella. Finalmente, Dorido encuentra a Oracio, le corta las dos manos, lo asesina y lo cuelga en el mismo lugar donde el artero amigo mutiló a Clorinia; además le coloca las dos manos alrededor del cuello y un soneto sobre el pecho que explica la traición que cometió en contra de ella. Ese mismo día, Dorido deja la ciudad y Clorinia entrega su alma.

“La interacción Alemán-Cervantes”, en *Trabajos y días cervantinos*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995, pp. 241-297. Una de las más recientes aportaciones es la de EDWARD H. FRIEDMAN, “Insincere Flattery: Imitation and the Growth of the Novel”, *Cervantes*, XX, 1 (2000), 99-114. En cuanto a la relación de estos dos autores a partir de sus novelas intercaladas, además del artículo de Margarita Smerdou Altolaguirre, *vid.* ALBERT A. SICROFF, “Tres calas en el arte de interpolar cuentos: Alemán, Avellaneda y Cervantes”, en *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 1993, pp. 473-485 y ROSA NAVARRO DURÁN, “La historia de los dos enamorados Ozmín y Daraja, fuente de inspiración cervantina”, *Revista de Filología Española*, 82 (2002), 87-103.

Tal vez sólo *La Celestina*, con el Planto de Pleberio y su hija despedazada a sus pies, ofrece un final más perturbador que el que brinda Mateo Alemán con esta historia de amor, amistad traicionada y venganza. El breve resumen anterior permite detectar similitudes con el relato cervantino; en primer lugar, destaca el tema de “los dos amigos” y “la prueba de fidelidad de la mujer”, en este caso, la enamorada de Dorido. Aquí es preciso recordar que el cura reprocha que el caso del *Curioso impertinente* suceda entre marido y mujer, y no entre un galán y una dama. Lo segundo, tal como lo solicita el cura, es lo que acaece en la narración de Alemán.

Alemán escribe que Oracio era “muy gran amigo de Dorido”;¹⁵ Cervantes aclara que Anselmo y Lotario eran “tan amigos que, por excelencia y antonomasia, de todos los que los conocían *los dos amigos* eran llamados” (I, 33, 399; cursivas en el original).¹⁶ Sin embargo, la sinceridad de esa gran amistad ha sido cuestionada por algunos críticos. Antonio Barbagallo duda que un hombre realmente enamorado ceda la amada a su amigo y piensa que Cervantes reconoció lo inverosímil del caso;¹⁷ René Girard, a su vez, explica en un famoso ensayo el caso de Anselmo a través del deseo triangular y concluye que “[e]stá claro que esta amistad ferviente va acompañada de un agudo sentimiento de rivalidad”.¹⁸ Stanislav Zimic, por su parte, si bien no declara

¹⁵ MATEO ALEMÁN, *Guzmán de Alfarache*, ed. de José María Micó, Cátedra, Madrid, 1992, p. 475. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, *Guzmán* y página. Sobre el peculiar empleo que hace Alemán del motivo de “los dos amigos”, escribe McGrady: “The motif of the gallant who gives up his beloved to a friend is found in a tale that achieved extraordinary popularity in European literature and folklore—the story of the two friends. Alemán was doubtless acquainted with several of the many versions of this story in Latin, Italian, and Spanish literature; however, he utilized only the self-sacrifice motif, a small portion for the original story” (*Mateo*, 159).

¹⁶ Para el tratamiento del tema de “los dos amigos” en la literatura europea y su influencia en Cervantes, *vid.* JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE, *Nuevos deslindes cervantinos*, Ariel, Barcelona, 1975, pp. 153-211.

¹⁷ *Vid.* ANTONIO BARBAGALLO, “Los dos amigos, *El curioso impertinente* y la literatura italiana”, *Anales cervantinos*, 32 (1994), p. 209.

¹⁸ RENÉ GIRARD, *Mentira romántica y verdad novelesca*, Anagrama, Barcelona, 1985, p. 50. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, *Mentira* y página. Para el crítico francés, tanto don Quijote como Anselmo son víctimas ejemplares del deseo triangular. Dicho deseo no es otra cosa que el deseo según el *otro*, es decir, don Quijote elige los objetos que desea a partir de Amadís de Gaula, a quien Girard denomina como el mediador. En el caso de Anselmo, el mediador no es otro que Lotario, cuyo prestigio “es lo único que puede ratificar la excelencia de una elección sexual” (*Mentira*, 50). Sin embargo, advierte Girard,

abiertamente una pugna entre Anselmo y Lotario, brinda no pocos elementos que confirmarían dicha rivalidad. Zimic explica la curiosidad impertinente de Anselmo a partir de su inclinación por los *pasatiempos amorosos*:

La predisposición escéptica, cínica de Anselmo hacia su virtuosa esposa se debería, en gran parte, a los muchos «pasatiempos amorosos» a que estaba tan «inclinado» antes de casarse, de seguro que con mujeres de toda clase, primerizas y versadas en amores, inocentes y disolutas, solteras y casadas; tal variedad queda sugerida por la casual pluralidad de los «pasatiempos» (*Cuentos*, 65).

En efecto, como apunta Zimic, Anselmo se muestra un gran conocedor de las artes de seducción al aconsejarle a su amigo Lotario cómo cercar a Camila, regalándole joyas o escribiéndole versos. Empero la razón por la cual Anselmo quiere poner a prueba a Camila no se debe necesariamente a sus experiencias pasadas con otras mujeres, sino a que él, según Zimic, se vio imposibilitado de poner esas prácticas seductoras con Camila, “hija de tan buenos padres y tan buena ella por sí” (I, 33, 399). Zimic concluye argumentando que “Anselmo decidiría conquistar a Camila para el matrimonio precisamente porque no pudo conquistarla para un pasatiempo amoroso” (*Cuentos*, 66). A consecuencia de sus experiencias libertinas Anselmo se comenzaría a preguntar, piensa Zimic, si dado el caso su Camila no sería como todas aquellas mujeres fáciles que engañó y dicha pregunta –pienso yo– podría recordarle que él ya no puede gozar de sus galanteos acostumbrados, a diferencia de Lotario. Desde esta perspectiva, Anselmo envidiaría a su “amigo” porque éste goza de plena libertad para vivir múltiples aventuras.

a diferencia de don Quijote, que es un caso de *mediación externa* –ya que la distancia entre él y Amadís es tan grande que jamás entrarán en contacto–, Anselmo es un caso típico de *mediación interna*, la cual se presenta cuando “esta misma distancia es suficientemente reducida como para que las otras dos esferas penetren, más o menos profundamente, la una en la otra” (*Mentira*, 15). En los casos de *mediación interna*, como los de Anselmo o *El eterno marido* de Dostoievski, el héroe “[n]o es en su mediador que desea, sino más bien *contra* él. El único objeto que el héroe desea es aquél con el que frustrará a su mediador. En el fondo, sólo le interesa una victoria decisiva sobre este insolente mediador” (*Mentira*, 50). En consecuencia, la rivalidad entre estos dos “amigos” respondería al deseo triangular de Anselmo.

Una opinión más que cuestiona la sinceridad de la amistad entre Anselmo y Lotario es la de Guillén de Castro en su adaptación dramática del *Curioso impertinente*. Con la intención de hacer más verosímiles los celos de Anselmo, Guillén de Castro se inventa una profotábula según la cual Lotario y Camila habrían estado enamorados antes de que ella contrajera matrimonio con Anselmo.¹⁹ Sin entrar a discutir cómo dicha alteración afecta el sentido total de la obra, lo que más interesa es que un contemporáneo de Cervantes se haya visto en la necesidad de crear una situación de rivalidad entre “los dos amigos” para explicar los motivos ocultos de Anselmo.²⁰

Ya sea por un deseo triangular al que sucumbe Anselmo, ya por la envidia que siente de Lotario, ya por celos originados por su conocimiento de una supuesta relación previa entre Lotario y Camila, todas estas hipótesis sugieren en mayor o menor grado que la curiosidad impertinente de Anselmo no responde al hecho de indagar qué tan virtuosa es su esposa, sino a su deseo de ver cómo ella rechaza al rival; por consiguiente, Camila sólo sería un instrumento para humillar a Lotario.

En la narración de Mateo Alemán tenemos un cuadro similar: Dorido ve en Oracio a un rival que ofrece a Clorinia lo que él no está dispuesto a dar, es decir, el matrimonio.²¹ Por eso, al igual que Camila, Clorinia deja de ser un objeto de deseo y pasa a ser un vehículo para que Dorido reafirme su orgullo masculino a costa de Oracio.²² Según acordaron los dos mancebos,

¹⁹ Explica Anselmo a Lotario en la comedia: “Tú has de probar si es mi esposa/ tan honrada como bella,/ dándole a tu amor fingido/ extremadas apariencias./ Que si de ti se resiste,/ a quien quiso, cosa es cierta/ que podré vivir el hombre/ más contento de la tierra”. GUILLÉN DE CASTRO, *El curioso impertinente*, ed. de Christiane Faliu-Lacort y María Luisa Lobato, Reichenberger, Kassel, 1991, pp. 123-124.

²⁰ Para un análisis sobre las diferencias de la versión de Cervantes y la de Guillén de Castro, *vid.* CHRISTIANE FALIU-LACORT, “Formas vicariantes de un tema recurrente: *El curioso impertinente* (Cervantes y Guillén de Castro)”, *Criticón*, 30 (1985), 169-181.

²¹ “Servíala [Oracio a Camila], no embargante que entendía ser prenda de su amigo; pero juntamente sabía que no trataba de casarse con ella y él sí” (*Guzmán*, 475).

²² Dorido quiere humillar al hombre que se atrevió a pensar que podía aspirar a la dama que él había reservado para sí mismo. No se olvide, por otra parte, que Dorido es una especie de don Juan, característica que comparte con Anselmo: “Anselmo y Pavlovich se enfrentan a los maestrillos charlatanes, engreídos y «prometeicos» que abundan en nuestro siglo. El orgullo es lo que crea a Don Juan y el orgullo nos convierte a todos nosotros tarde o temprano, en un esclavo del otro. El verdadero Don Juan no es autónomo; es incapaz, por el contrario, de prescindir de los *Otros*” (*Mentira*, 51).

Dorido le transmite a Clorinia los deseos de amor y matrimonio de Oracio: “A esto respondió Clorinia con enojo, diciendo que no le mandase tal ni hablase más en ello, porque cuando por este fin él la dejase, antes gustaría de ser aborrecida que ofenderle y ofenderse, poniendo su amor en otra parte” (*Guzmán*, 476). La reacción de Dorido permite desentrañar sus verdaderos sentimientos: “No dejaba Dorido de recibir contento por ser el verdadero crisol donde se afinaban sus amores y *la seguridad* con que lo amaban, y así no se lo volvió a tratar” (*Guzmán*, 476-477).²³ Dorido no salta de emoción por sentirse amado por una mujer bella o virtuosa, tampoco se detiene en exaltar ninguna otra cualidad de Clorinia; más bien, la respuesta de ésta le confirma lo que más le interesa, a saber, la victoria sobre su rival. En consecuencia, no debe de extrañar que Dorido, al comunicarle a Clorinia la pasión de Oracio, le pida a ésta que “mas a lo menos, cuando no lo quisiese [a Oracio], tenía la obligación de agradecerle la voluntad, no mostrándosele áspera y, si pasase por la calle, no huirle, que le hiciese rostro alegre, aunque fuese fingido” (*Guzmán*, 476).

Si bien algunos críticos han señalado que la petición del joven se inserta en una tradición del amor cortés, conocida como *bel accueil* (*Mateo*, 159), en realidad, Dorido le sugiere a Clorinia que siga atizando la pasión de Oracio, seguramente con la intención de que éste no pierda todas las esperanzas y vuelva a solicitar a Clorinia, lo que provocaría un nuevo rechazo de su parte y una segunda humillación para aquél. De esta forma se explica más coherentemente la venganza tan violenta que Dorido lleva a cabo en Oracio: no se trata, por supuesto, de vengar la mutilación hecha a Clorinia, sino la afrenta hacia su propia persona. Esto es confirmado por las últimas acciones de Dorido antes de su partida. Después de que se entera, por boca de Valerio, de la agresión que ha sufrido Clorinia, Dorido les propone a los padres de la víctima que se la entreguen por esposa: “y con esto haréis dos cosas: rescatáis vuestras honras y ejecutáis con mano propia la venganza” (*Guzmán*, 481). Al convertirse en el prometido de Clorinia, el joven pretende hacer de la venganza un asunto de reparación del honor familiar. Los padres le comunican a su hija la petición de Dorido y ésta responde con lágrimas

²³ Las cursivas son más y así en adelante, tanto en las citas al *Guzmán* como al *Quijote*.

de gozo: “Con sola ésta espero tener vida y, si más caro me costara, la compraba más barato. Confío en Dios de vivir alegre y morir consolada, y así suplico se haga como mi *esposo* Dorido lo pide” (*Guzmán*, 481). ¿Qué es, en realidad, lo que ha hecho Dorido? Por supuesto que, a primera vista, se trata de autorizarlo a él, como vengador de la honra familiar y de su futura esposa, pero Dorido, en verdad, ha comenzado su venganza y humillación total de Oracio con esta petición. Él nunca planeó casarse con Clorinia, algo que Oracio anhelaba entrañablemente. Así, Dorido logra obtener, sin casarse *de facto*, lo que Oracio jamás pudo alcanzar, es decir, el título de esposo de Clorinia.

Si se analizan, con lujo de detalle, las acciones de Dorido, es posible detectar una actitud incongruente con alguien que está verdaderamente enamorado; en realidad, Dorido sólo está interesado en castigar a Oracio por su atrevimiento de intentar medirse con él. Por eso, al ver que las fuerzas de Clorinia disminuyen y su muerte parece inminente, Dorido decide asesinar a Oracio “porque muriese [Clorinia] de todo punto alegre y satisfecha” (*Guzmán*, 481). El relato concluye con la fuga de Dorido de su ciudad: “Con esto [la muerte de Oracio] se ausentó [Dorido] de Roma, pareciéndole que, sin su Clorinia, patria ni vida pudieran consolarlo. Hoy, que amaneció este espectáculo, ha fallecido Clorinia y en este punto acaba de espirar” (*Guzmán*, 482). Cuando el lector llega a esta última oración queda un poco desconcertado, ya que se esperaba que Dorido regresara al lecho de muerte de su amada para darle la noticia de que su atacante ha recibido su merecido y ella, así, pueda morir “alegre y satisfecha”, según él mismo indicó. Sin embargo, Dorido no regresa a la casa ni siquiera para acompañar a Clorinia durante sus últimas horas. Benito Brancaforte también muestra gran extrañeza ante la conducta de Dorido e, incluso, cuestiona el amor que éste haya podido sentir por Clorinia, pero explica la situación argumentando que Mateo Alemán deseaba mostrar la venganza como un deber social y una pasión todopoderosa que domina a los hombres:

No sólo no hay retribución adecuada al crimen de Dorido, ni chispa de arrepentimiento, ni alusión a querer entrar en un monasterio una vez muerta su Clorinia, sino que la frase final, con su torcimiento, nos fuerza a tener

dudas sobre el amor de Dorido por Clorinia. El hecho que Dorido se ausente de Roma antes que muera Clorinia, sugiere que a Dorido le importaba más la satisfacción de su venganza que la suerte de Clorinia. Una vez cumplido el deber social, el factor humano, como sería asistir y consolar a su mujer en punto de muerte, no es parte del «paisaje» mental de Dorido.²⁴

Que Dorido no tenga la menor intención de consolar a Clorinia después de satisfacer su deseo de venganza responde al hecho de que Clorinia le interesaba, sobre todo, en cuanto medio para humillar a su rival; una vez que éste ha dejado de existir, Clorinia pierde cualquier valor para Dorido. Es más, se puede pensar incluso en la posibilidad de que Dorido no regrese a la casa de Clorinia para no verse obligado a casarse con ella en caso de que ésta así lo desee (¡no vaya a ser que Clorinia se recupere por un milagro!). Asimismo, surge la pregunta de si Clorinia, al enterarse de que Dorido ha llevado a cabo su venganza y percatarse de que él no regresa, no se deja morir, decepcionada de su prometido. Visto desde esta perspectiva, Dorido sería el que lleva a Clorinia, de manera definitiva, a la tumba y no Oracio.

Igual que Dorido hace con Clorinia, Anselmo convierte a Camila en un medio para rivalizar con su “amigo”. Por ejemplo, cuando Lotario le miente que Camila ha resistido a todos sus intentos de seducción, Anselmo “le rogó que no dejase la empresa, aunque no fuese más de por curiosidad y entretenimiento” (I, 34, 421). Anselmo quiere seguir siendo informado de los rechazos y despechos que sufre Lotario por parte de Camila –igual que cuando Dorido le pidió a Clorinia que, aunque no se inclinara por Oracio, le siguiera mostrando una sonrisa para estimularlo a que la continuara buscando y éste sufriera otro revés sentimental. Asimismo, en el momento en que Anselmo es informado por Lotario que Camila se le ha rendido, el primero queda destrozado “porque ya tenía a Camila por vencedora de los fingidos asaltos de Lotario, y comenzaba a gozar la *gloria del vencimiento*” (I, 34, 427). No cabe la menor duda de que esa *gloria del vencimiento* es a costa de Lotario. Más adelante, mientras Anselmo permanece escondido en la alcoba de su esposa y escucha cómo ésta planea el asesinato de Lotario

²⁴ BENITO BRANCAFORTE, *Guzmán de Alfarache: ¿Conversión o proceso de degradación?*, The Hispanic Seminar of Medieval Studies, Madison, 1980, p. 38.

—el lector sabe que ella finge, pero Anselmo no lo puede saber y lo toma en serio—, él “quiso salir y descubrirse, porque tal cosa no se hiciese; pero detúvole el deseo de ver en qué paraba tanta gallardía y honesta resolución, con propósito de salir a tiempo que la estorbase” (I, 34, 430).

En primer lugar, cabe destacar, otra vez, el deseo de Anselmo por ver cómo su esposa castiga a Lotario y, en segundo, es evidente que Anselmo no tiene la menor intención de salir a tiempo para impedir que Camila lleve a cabo su propósito. Como sabemos, no sólo Camila se lanza contra Lotario, sin que Anselmo intente impedirse, sino, más aún, ella se hiere a sí misma sin que su esposo grite o intervenga para frustrar el supuesto intento de suicidio de Camila. Anselmo se encuentra tan fascinado por la forma en que Lotario está siendo humillado, según él cree, y por sentirse confirmado como amante, al ver que su esposa está dispuesta a defender el lugar que él ocupa con su propia sangre, que sólo piensa en que llegue la noche “para salir de su casa, y ir a verse con su buen amigo Lotario, congratulándose con él de la margarita preciosa que había hallado en el desengaño de la bondad de su esposa” (I, 34, 436). Anselmo, pues, está más interesado en disfrutar su triunfo sobre Lotario que en la salud de Camila. El momento climático de lo que Anselmo interpreta como la humillación de Lotario y su vencimiento sobre él se presenta cuando Camila comienza a mostrarle —fingidamente, por supuesto— a Lotario un mal rostro; esta acción hace que Anselmo se sienta aún más seguro en su papel de entero dueño del amor de Camila. Lotario le comenta que evitará, en adelante, visitarlos para no sufrir esa mala cara que le hace Camila; Anselmo, sin embargo, “le dijo que en ninguna manera tal hiciese” (I, 35, 442). Por lo visto, el esposo de Camila disfruta ver cómo ésta humilla la dignidad masculina de Lotario. Como se puede observar, tanto Dorido como Anselmo tienen una motivación similar que explica su conducta: derrotar a un rival, ya sea para obtener una confirmación sexual, ya sea por envidia o por una combinación de ambas.

La gran cantidad de afinidades entre la historia de *Dorido y Clorinia* y el *Curioso impertinente* invita a considerar la narración de Alemán como el antecedente más cercano, en términos cronológicos, a la obra de Cervantes. Más intertextualidades entre estos dos textos surgen si se concentra la atención en temas —comúnmente no considerados al indagar sobre

las fuentes del *Curioso impertinente*— como el fingimiento, el engaño o la verdad como mentira y viceversa.

El fingimiento en las narraciones de Boccaccio, Ariosto o Villalón, que han sido propuestas como antecedentes literarios del *Curioso impertinente*, no parece ser un tema de gran envergadura; funciona, más bien, como un elemento secundario que sólo sirve para que la fábula avance; ninguno de esos autores se cuestiona qué es el engaño o hasta qué grado sus personajes necesitan fingir para mostrarse como “realmente” son, como sí lo hacen Alemán y Cervantes.

El engaño es uno de los problemas medulares del *Guzmán de Alfarache*. Edmond Cros no duda en calificar como “universo de falsedad” donde existe “una especie de obsesión” por el engaño al libro de Alemán.²⁵ En verdad, pocos libros de esa época se distinguen por poseer todo un capítulo dedicado al tema del engaño como lo tiene el *Guzmán de Alfarache* (Segunda Parte, I, 3). Alemán abre ese capítulo con la advertencia de que “[s]on tan parecidos el engaño y la mentira, que no sé quién sepa o pueda diferenciarlos. Porque, aunque diferentes en el nombre, son de una identidad, conformes en el hecho, supuesto que no hay mentira sin engaño ni engaño sin mentira” (*Guzmán*, 70).²⁶ En realidad, en el mundo del *Guzmán de Alfarache* todo es engaño; se engaña con la verdad (burla de San Juan de Alfarache; *Guzmán*, Primera Parte, I, 2), se engaña con alevosía y ventaja y también se enfrenta lo que Cros ha llamado una “superposición constante de la verdad y la mentira, de las apariencias y la realidad”.²⁷ En el *Curioso*

²⁵ EDMOND CROS, *Mateo Alemán: introducción a su vida y a su obra*, Anaya, Madrid, 1971, pp. 100 y 102.

²⁶ Y no concluye sino hasta proclamar que toda la Creación está irremediabilmente infectada por el vicio del engaño: “Es tan general esta contagiosa enfermedad, que no solamente los hombres la padecen, mas las aves y animales. También los peces tratan allá de sus engaños, para conservarse mejor cada uno. Engañan los árboles y plantas, prometiéndonos alegre flor y fruto, que al tiempo falta y lo pasan con lozanía. Las piedras, aun siendo piedras y sin sentido, turban el nuestro con su *fingido* resplandor y mienten, que no son lo que parecen. El tiempo, las ocasiones, los sentidos nos engañan. Y sobre todo, aun los más bien trazados pensamientos. Toda cosa engaña y todos engañamos en una de cuatro maneras” (*Guzmán*, 72).

²⁷ EDMOND CROS, *Mateo Alemán: introducción a su vida y a su obra*, p. 103. Cros recuerda los falsos demonios que mantienen a Guzmán en Génova o la locura de Sayavedra, quien cree ser Guzmán de Alfarache.

impertinente se presentan obsesiones similares con el engaño y la mentira, aunque, a decir verdad, la narración cervantina es mucho más sofisticada en estos aspectos que la de Alemán.²⁸

Lotario evita, al inicio, acercarse de manera indecorosa a Camila, engañando a Anselmo; éste, sin embargo, descubre pronto la artimaña y cae en la cuenta de que “todo era ficción y mentira” (I, 33, 415). Haciendo cuestión de honor el asunto, Lotario se esfuerza por seducir a Camila; para este fin Lotario “lloró, rogó, ofreció, aduló, porfió y *fingió*” (I, 34, 419) hasta que Camila se venció. Una vez que Camila se le ha entregado, Lotario finge, ahora, no sólo ante ella, callándole la verdadera razón que lo llevó a enamorarla, sino también ante Anselmo, no comentándole que Camila cedió a sus propósitos amorosos. Posteriormente, es Camila la que finge ante Anselmo explicándole que escribió la nota que le envió, creyendo que Lotario la miraba más desenvueltamente, pero que, en realidad, no era tal el caso y se había equivocado. Más adelante, cuando Lotario, cegado por los celos, le confiesa a Anselmo que Camila ha sucumbido a sus plegarias, éste le propone esconderse en la alcoba para espiar a su esposa –“*finge* que te ausentas por dos o tres días”, le dice (I, 34, 427). De esta manera, Anselmo acude a la representación de la pérdida de su honra, donde los dos amantes logran hacer “pasar aquella mentira por más cierta verdad” (I, 34, 432). Con esto, nos adentramos en los terrenos de la “superposición constante entre verdad y mentira” de la que habla Cros en relación al *Guzmán de Alfarache*.²⁹ Dicha confusión es tan grande que el mismo Lotario, al presenciar cómo Camila se le viene encima con una daga, “estuvo en duda si aquellas demostraciones

²⁸ Tanto en los ejemplos del texto cervantino como en los de Alemán que se citan a continuación, la palabra más usada para identificar el engaño o la mentira es *fingir* y sus derivados; la cita del *Guzmán de Alfarache* –véase la nota 25– autoriza identificar el engaño con esta palabra, ya que el mismo Alemán la emplea como sustituto del verbo *engañar*. Ocasionalmente, se hará referencia a otras palabras como *disimular*, *parecer*, etcétera.

²⁹ Georges Güntert califica la novela del *Curioso impertinente* como “cuento intrincado [...] laberinto de artificios, en donde se entremezclan y casi se confunden la «verdad y la mentira»” y donde “toda frase, todo gesto puede ser mentira o verdad. Nadie sabe dónde acaba la verdad, y dónde empieza la mentira, puesto que no podemos ver dentro del pensamiento del alma de los demás”. GEORGES GÜNTERT, “*El curioso impertinente*, novela clave del *Quijote*”, en M. CRIADO DE VAL (ed.), *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 784 y 786.

eran falsas o verdaderas" (I, 34, 434), ya que ella "tan vivamente *fingía* aquel extraño embuste y fealdad" (I, 34, 434). Más adelante, el narrador vuelve a hablar de "la verdad más disimulada que jamás pudiera imaginarse" (I, 34, 435), sin embargo, el clímax sucede cuando se borran, en definitiva, las fronteras entre fingimiento y realidad, pues Camila y Lotario "pareció que se habían transformado en la misma verdad de lo que *fingían* " (I, 34, 436).³⁰ Y si se admite que Anselmo utiliza a Lotario no para examinar la fidelidad de su esposa, sino para rivalizar con él, entonces todo es un fingimiento integral desde el inicio.

Por otra parte, no sorprende que el tema del engaño domine la historia de *Dorido* y *Clorinia* . El protagonista gana acceso a casa de su amada gracias a que "diose tal maña, que no podía Valerio [hermano de Clorinia] vivir sin él" (*Guzmán* , 470), o sea, vía el engaño. Muy pronto el lector se percata de que Dorido es un hombre con cualidades histriónicas que le permiten disimular sus verdaderos sentimientos, como cuando finge estar satisfecho que Scintila juegue el papel de "tercera" entre él y Clorinia.³¹ Por otra parte, los amigos de Dorido también se convierten en fingidores durante una excursión nocturna a la calle donde habita Clorinia, según se lo relatan al mismo Dorido:

Y fue que, habiéndonos parado cerca de la ventana de vuestra dama, la sentimos abrir y ponerse a ella Scintilia, que viendo los bultos y no conociendo, dijo: «Dorado, ¿por qué no subís?». Cuando aquello le oímos, con una *impertinente curiosidad* , fiados de vuestra amistad, le respondí: «¿Por dónde?» (*Guzmán* , 474).

³⁰ Cabe apuntar que Cervantes introduce esta temática antes en el texto, cuando Camila pregunta si todo aquello que los poetas enamorados dicen es verdad, a lo que Lotario responde: "En cuanto poetas, no la dicen; mas en cuanto enamorados, siempre quedan tan cortos como verdaderos" (I, 34, 422). Atinadamente, JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE (*Nuevos deslindes cervantinos* , p. 133) señala que aquí el asunto es que "algo puede ser simultáneamente verdad y mentira". Gustavo Illades también reconoce que, escondido tras los tapices de su recámara, "Anselmo se dispone a observar, ignorante, un desenlace fingido, una representación". GUSTAVO ILLADES, "El honor como espectáculo en la *Novela del Curioso impertinente* ", en GIUSEPPE GRILLI (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Nápoles, 1994), Istituto Universitario Orientale, Napoli, 1995, p. 487.

³¹ "Mas, visto que no había otro remedio, habiéndolo hecho Clorinia, disimuló su poca satisfacción y lo mejor que pudo le agradeció [a Scintila] la buena voluntad y obras" (*Guzmán* , 471).

Llama la atención que los amigos de Dorido decidan fingir ante Clorinia la identidad de su amigo por una *impertinente curiosidad*; aunque en este caso específico el asunto no pasa a mayores, sí se puede aseverar que dicha curiosidad resultó ser más fuerte que su lealtad a su amigo. Dorido, a su vez, también está fingiendo ante Clorinia, pues él no tiene planes de casarse con ella, algo que Clorinia ni se imagina, pues como bien dice él a Oracio, una de las cosas que haría para dejarle el camino libre a él, dado el caso de que Clorinia lo prefiriera, sería “desengañar a Clorinia, diciéndole cómo por cierto voto no podía él ser casado con ella” (*Guzmán*, 476). Asimismo, Dorido le pide a su amante que, a pesar de no querer a Oracio, le muestre un rostro alegre, “aunque fuese *fingido*” (*Guzmán*, 476). Por supuesto que Oracio también es un gran embustero; el narrador lo llama “fingido amador” (*Guzmán*, 477) que “fingiendo querérsela besar” (*Guzmán*, 477) le corta la mano a Clorinia.³² Incluso la propia Clorinia no escapa a la enfermedad del engaño, ya que después de conocer la noticia de que Dorido ha decidido contraer matrimonio con ella, siente una mejoría, “mas era *fingida*” (*Guzmán*, 481). Más tarde Dorido, al invitar a Oracio a cenar y para que éste no tuviera ninguna sospecha, “fingió no saber alguna cosa” (*Guzmán*, 482) con respecto a la mutilación de Clorinia. Igual que en el *Curioso impertinente*, el lector está ante un mundo donde todo es engaño: Oracio finge ante Clorinia; ésta finge ante sus padres y Dorido; éste finge frente a Valerio, Clorinia, Oracio y los padres de Camila, pues los engaña haciéndoles creer que está verdaderamente interesado en vengar el atentado a su hija, cuando lo único que en verdad le interesa es castigar a su rival.

³² La mutilación de la mano de Clorinia va más allá de lo que supone McGrady: “Another typically Italian motif is the severing of hands as a punishment for amorous offenses. In Alemán’s time, amputation of one or more limbs was a current punishment for crime in Europe. However, as a private method of revenge for crimes of love or husbands who avenge themselves by mutilation are particularly abundant in *Bandello*. However, Alemán introduced a change in the use of the motif: in *Bandello* the amputation of limbs was a punishment for infidelity, while Oracio is merely a rejected admirer” (*Mateo*, 159-160). En realidad, la mutilación de la mano responde a que muy probablemente Oracio ha espiado a los amantes desde su primer encuentro. En aquella ocasión lo primero que hace Dorido es pedirle a Clorinia que le dé su mano: “No pudo más que besársela, trayéndola por todo su rostro, sin alejarla punto de su boca” (*Guzmán*, 472). Casi como réplica a lo que hizo Dorido con la mano de Clorinia, Oracio toma la mano de la dama “y se la sacó fuera fingiendo querérsela besar. Así se la tuvo apretada con la suya izquierda y, con la derecha, sacando un afilado cuchillo que llevaba, sin mucha dificultad y con suma impiedad, se la cortó y llevó consigo” (*Guzmán*, 476).

Como se ha podido observar, la relación entre *Dorido y Clorinia* y el *Curioso impertinente* es más rica y compleja de lo que hasta ahora se ha reparado; no sólo a través del tema de los celos, sino también en la manera en que ambas obras se acercan a la temática del engaño. Pero la relación no se agota aquí. Por ejemplo, ¿por qué no pensar que Cervantes ironiza el tratamiento de la violencia en *Dorido y Clorinia* a través de esa escena donde Camila se inflige una herida ridícula? Pareciera que en Alemán la violencia fungiría como el elemento en el que se desencadenan todas las acciones humanas; en Cervantes, sin embargo, el arrepentimiento de Anselmo y Lotario se antepone a la violencia. Para Cervantes, la venganza y la violencia no solucionan absolutamente nada porque el fingimiento no siempre es un engaño; a veces, incluso, somos por primera vez verdaderos cuando fingimos, según Cervantes. Asimismo existen varios detalles entre estas dos obras que merecerían una mayor atención; sobresale, por ejemplo, que en ambas obras se lleve a cabo una animalización de la mujer por parte del amante. Después de que Lotario le informa a Anselmo que su mujer ha resistido todo acercamiento amoroso, éste le responde que “es menester ver cómo resiste a las obras: yo os daré mañana dos mil escudos de oro para que se los ofrezcáis, y aun se los deis, y otros tantos para que compréis joyas con que *cebarla*” (I, 33, 414). En la narración de Alemán, por otra parte, se lee:

Diose tal maña, que no podía Valerio vivir sin Dorido, lo cual fue causa que muchas veces lo llevase a su casa, haciéndole señor della, donde a su placer contemplaba la hermosura de su dama. Iban con estos *cebos* tomando los amores fuerzas, declarándose más las voluntades con los ojos (*Guzmán*, 470).

Covarrubias define *cebo* como “la comida que se echa a las aves, animales y peces, para cogerlos en la trampa, en la red, en el ançuelo”. El empleo, entonces, del verbo *cebar* subraya que tanto Anselmo como Dorido ven a sus respectivas damas como animales a los que hay que atrapar por medio de engaños; lo que a su vez viene a confirmar que estos dos hombres, en realidad, no están enamorados de sus damas o esposas y sólo las utilizan para humillar al hombre que envidian.

Se ha propuesto leer el *Curioso impertinente* como una reacción cervantina a la historia de *Dorido y Clorinia*, es decir, se trata de un capítulo más de la fecunda lista de intertextualidades entre ambos novelistas. El examen del arte de estos dos iniciadores de la novela en España echa luz no sólo sobre las profundas diferencias de sus mundos poéticos, sino también sobre las maravillosas formas de narrar que cada uno se inventó. Por otra parte, esta indagación muestra, por lo menos en este caso, la capacidad de Cervantes para reflexionar sobre el arte del sevillano.³³ Todo esto no quiere decir que Cervantes se haya hecho a la tarea de escribir el *Curioso impertinente* al concluir la lectura de la narración de Alemán; tampoco se pretende restarle importancia a la influencia de Boccaccio o Ariosto. Es evidente que tanto la historia de Alemán como la de Cervantes se nutren de la novelística italiana; más bien se sugiere que Cervantes no podía ignorar lo que un autor del calibre de Alemán había hecho unos años antes con un tema similar al suyo. El autor del *Quijote* leyó la historia de *Dorido y Clorinia* atentamente y ésta se convirtió en una de sus fuentes en el momento de la redacción del *Curioso impertinente*.

La interacción entre Alemán y Cervantes se vio interrumpida por la huida a las Indias del primero. Sabemos que el gran sevillano escogió al *Quijote* como uno de los libros que habría de acompañarlo a ese viaje sin retorno que emprendió en 1608. Sin embargo, al llegar Alemán a San Juan de Ulúa los agentes aduanales le confiscaron su *Quijote* bajo el argumento de la naturaleza profana del texto; posteriormente el libro le fue devuelto gracias a las oportunas gestiones del nuevo arzobispo fray García Guerra, con quien Alemán parece haber hecho fuertes vínculos durante su viaje trasatlántico. No podemos saber lo que habrá pensado Cervantes al enterarse de que Alemán logró lo que él intentó en, por lo menos, dos ocasiones sin éxito: el anhelado viaje a las Indias. De lo que sí podemos estar seguros es que con su arribo

³³ Advierte FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA (“La interacción Alemán-Cervantes”, en *Trabajos y días cervantinos*, p. 296): “Mateo Alemán y Cervantes se entendían perfectamente no en un terreno adversario, sino desde el conocimiento que cada uno tenía de sí mismo. A ciertas alturas del arte no son ya posibles los rencores ni las polémicas, y por encima de tantas diferencias irreconciliables tenemos allí un testimonio único de reflexión creadora, basada en el estudio y en la inteligencia. En lugar de las trifulcas que por cualquier niñería se encendían entre los poetas de aquellos años, el intercambio crítico entre Cervantes y Mateo Alemán nace y muere en un mutuo esfuerzo de comprensión profunda”.

a estas tierras, el Nuevo Mundo recibía al autor del único libro que podía rivalizar con el *Quijote*, quien tenía, por lo mismo, estupendas credenciales para comprender el genio de Cervantes. Desgraciadamente, es imposible saber cuál hubiese sido la reacción literaria de Alemán ante el desafío del *magnum opus* cervantino; sin embargo, sí se puede afirmar que Alemán llevó a cabo, tal vez como nadie lo hizo en la América de esos años, una profunda —aunque silenciosa— reflexión sobre el libro de Cervantes. En este sentido, todos somos, de alguna manera, herederos de ese atribulado sevillano, que fue el primer gran lector que tuvo el *Quijote* desde América.

BIBLIOGRAFÍA

ALEMÁN, MATEO, *Guzmán de Alfarache*, ed. de José María Micó, Cátedra, Madrid, 1992.

AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA, *Nuevos deslindes cervantinos*, Ariel, Barcelona, 1975.

BARBAGALLO, ANTONIO, “Los dos amigos, *El curioso impertinente* y la literatura italiana”, *Anales cervantinos*, 32 (1994), 207-219.

BLANCO AGUINAGA, CARLOS “Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 11 (1957), 313-342.

BRANCAFORTE, BENITO, *Guzmán de Alfarache: ¿Conversión o proceso de degradación?*, The Hispanic Seminar of Medieval Studies, Madison, 1980.

CASTRO, AMÉRICO, “Cervantes y el *Quijote* a nueva luz”, en *Cervantes y los casticismos españoles*, Alianza, Madrid, 1974, pp. 17-143.

CASTRO, GUILLÉN DE, *El curioso impertinente*, ed. de Christiane Faliu-Lacort y María Luisa Lobato, Reichenberger, Kassel, 1991.

CERVANTES, MIGUEL DE, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 3 Vols., ed. de Luis Andrés Murillo, Castalia, Madrid, 1991.

CROS, EDMOND, *Mateo Alemán: introducción a su vida y a su obra*, Anaya, Madrid, 1971.

DUDLEY, EDWARD, “Boccaccio and Cervantes: Novella as Novella”, *Hispano-Italic Studies*, 2 (1979), 23-40.

ESQUITVAL-HEINEMANN, BÁRBARA P., “*El curioso impertinente* Returns to Italy”, en ELIZABETH SCARLETT Y HOWARD B. WESCOTT (eds.), *Convergencias Hispánicas*, Juan de la Cuesta, Newark, 2001, pp. 237-243.

FALIU-LACOURT, CHRISTIANE, “Formas vicariantes de un tema recurrente: *El curioso impertinente* (Cervantes y Guillén de Castro)”, *Criticón*, 30 (1985), 169-181.

FRIEDMAN, EDWARD H., “Insincere Flattery: Imitation and the Growth of the Novel”, *Cervantes*, XX, 1 (2000), 99-114.

GARCÍA MARTÍN, MANUEL, *Cervantes y la comedia española del siglo xvii*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1980.

GIRARD, RENÉ, *Mentira romántica y verdad novelesca*, Anagrama, Barcelona, 1985.

GHIANO, JUAN CARLOS, “Actitudes humanas y literarias: Alemán y Cervantes”, *Cuadernos Americanos*, 47 (1949), 189-211.

GÜNTERT, GEORGES, “*El curioso impertinente*, novela clave del *Quijote*”, en M. CRIADO DE VAL (ed.), *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 783-788.

ILLADES, GUSTAVO, “El honor como espectáculo en la *Novela del Curioso impertinente*”, en GIUSEPPE GRILLI (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Nápoles, 1994), Istituto Universitario Orientale, Napoli, 1995, pp. 487-495.

LA BARBERA, ENRICO MARIO, *Las influencias italianas en la novela de «El curioso impertinente» de Cervantes*, Vittorio Bonacci, Roma, 1963.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO, “La interacción Alemán-Cervantes”, en *Trabajos y días cervantinos*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995, pp. 241-297.

MCGRADY, DONALD, *Mateo Alemán*, Twayne, New York, 1968.

———, “Otra vez las fuentes del *Curioso impertinente*”, en FRANCIS CERDAN (ed.), *Hommage à Robert Jammes II*, Presses Universitaires du Mirail, Paris, 1994, pp. 767-772.

NAVARRO DURÁN, ROSA, “La historia de los dos enamorados *Ozmín y Daraja*, fuente de inspiración cervantina”, *Revista de Filología Española*, 82 (2002), 87-103.

Neuschäfer, Hans-Jörg, “*El curioso impertinente* y la tradición de la novelística europea”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 2 (1990), 605-620.

OTERO, CARLOS-PEREGRÍN, "Cervantes e Italia: eros, industria, socarronería", *Papeles de Son Armadans*, 34 (1964), 287-325.

PERCAS DE PONSETI, HELENA, *Cervantes y su concepto del arte*, vol. 1, Gredos, Madrid, 1975.

RICAPITO, JOSEPH, "Cervantes and the Picaresque: Redivivo", en *Hispanic Studies in Honor of Joseph H. Silverman*, Juan de la Cuesta, Newark, 1988, pp. 319-443.

ROTUNDA, DOMINIC PETER, "The *Guzmán de Alfarache* and Italian *Novellistica*", *The Romanic Review*, 24 (1933), 129-133.

SICROFF, ALBERT A., "Tres calas en el arte de interpolar cuentos: Alemán, Avellaneda y Cervantes", en *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 1993, pp. 473-485.

SMERDOU ALTOLAGUIRRE, MARGARITA, "Las narraciones intercaladas en el *Guzmán de Alfarache* y su función en el contexto de la obra", en *La Picaresca: orígenes, textos y estructuras*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, pp. 521-525.

ZIMIC, STANISLAV, *Los cuentos y las novelas del «Quijote»*, Iberoamericana, Madrid, 1998.

PRELUDIOS, CORRESPONDENCIAS, REITERACIONES Y ENGARGES. CLAVES PARA UNA LECTURA ESTRUCTURAL DEL *QUIJOTE*

MARÍA JOSÉ RODILLA

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

En una lectura atenta del *Quijote*, se puede ir detectando una serie de prefiguraciones, preámbulos o preludios que preparan algo que va a desarrollarse más adelante y acaso a concluirse, alusiones, pleonasmos que refuerzan, engargces que logran una continuidad estructural y un perfecto dominio de la técnica narrativa, de tal manera que unos discursos se ligan con otros, se traban entre sí. Hay historias muy bien taraceadas, cuyos motivos, gestos y ceremonias se repiten. Es como si una historia que se corta permaneciera latente y volviera a surgir como el “escondido curso” del Guadiana y las lagunas de Ruidera, que tanto preocupaban a don Quijote y al famoso primo.

Estas prefiguraciones que se desarrollan más adelante o se repiten después nos hablan de una obsesión cervantina por la estructura de las partes y la totalidad, por establecer conexiones que vinculen un capítulo con otro e incluso una parte con otra para no dejar cabos sueltos ni que el “rastrillado, torcido y aspado hilo” se rompa. La crítica ha insistido en los cabos sueltos, como en el caso de los escrupulosos anotadores: Clemencín, quien en su edición se dedica a buscar errores, y Rodríguez Marín, que no le va a la zaga en andar calculando las veces que Cervantes se equivoca en el cómputo del tiempo, o en recalcar las incongruencias de los epígrafes, además de su estudio “Las erratas tradicionales del *Quijote*” y las continuas referencias a su estilo y al “desaliño con el que escribe Cervantes”. Otros descuidos en los que reparan Clemencín

y Rodríguez Marín son acerca de los amores de don Quijote con Dulcinea, que se habían limitado a un honesto mirar y que apenas la había visto cuatro veces, pero en otra parte dice que no la ha visto en toda su vida, o Sancho que tan pronto dice “Bien la conozco” como “Ni yo ni mi amo la habemos visto jamás”. Dichas frases vacilantes no me parecen descuido alguno, pues Sancho puede conocer a Aldonza Lorenzo, la hija de Lorenzo Corchuelo, pero cuando dice que nunca la han visto ni él ni su amo, se refiere claramente a Dulcinea, o sea, a la persona en la que su amo tiene “vida y ser”, la que ha creado para poder existir como don Quijote, a ésa claro que nunca la han visto. Además, lo que importa realmente es que se recree el tópico de “enamorar de oídas y de la gran fama que tiene de hermosa y discreta”.

Otro crítico y excelente anotador, Martín de Riquer, además del episodio del rucio y su pérdida, achaca a la precipitación con la que redactaba ciertos capítulos los diferentes nombres que se le dan a la esposa de Sancho Panza: Teresa Panza, Teresa Cascajo, Juana Gutiérrez, Mari Gutiérrez, Juana Panza, pero ¿acaso le importaba la precisión del nombre a Cervantes? ¿No podría estar jugando con Teresa y Juana como lo hizo con el nombre del protagonista: Quijada, Quesada, Quijano o Quijana?, que es lo que Avalle-Arce y E. C. Riley han llamado “escamoteo sistemático de datos biográficos”.¹

En fin, estas minucias podrían muy bien pasarse por alto porque, sin duda, a los tres anotadores el cervantismo les debe mucho, pero prefiero quedarme con los que han buscado principios de orden en la composición del *Quijote*, con los que se han fijado en que

[l]as diferentes tonalidades de color que producen las cadenas de motivos puestas en la novela, dan al *Don Quijote*, sin duda, una propia ordenación, una forma comprensible que le hace ser distinto de las meras series de sucesos y episodios de la novela picaresca, así como también le distinguen de aquellas situaciones que se desenvuelven sin atención a una finalidad en la novela pastoril.²

¹ JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE y EDWARD C. RILEY, “Don Quijote”, en *Suma Cervantina*, Tamesis Book, Londres, 1974, p. 48.

² HELMUT HATZFELD, «*El Quijote*» como obra de arte del lenguaje, Patronato del IV Centenario del Nacimiento de Cervantes, Madrid, 1949, p. 37.

Se pretende, entonces, comprobar que Cervantes va tejiendo una inmensa red de temas, historias y motivos, apuntando claves que luego desarrolla más adelante, de tal manera que se retoma la hebra abandonada muy atrás y le da un nuevo giro o bien concluye. Es una manera de aprehender la realidad sistematizándola, de ver sus elementos comunes, interrelacionándola, aunque también diferenciándola en su variedad. Casaldiero afirma que “la fórmula en que lo plural reducido a unidad se equilibra con la variedad episódica nos muestra en la frase el principio general de la composición barroca: el orden desordenado”.³

Martínez Bonati proclama que el *Quijote* “no se organiza longitudinalmente en torno a la continuidad de las acciones, sino que asume positivamente la fragmentación como principio estructural”⁴ y que las aventuras no necesitan “vínculos causales con las vecinas”, sin embargo, la lectura que propongo aquí es la que permite ver la trabazón de unas aventuras con otras, desenmarañar esa red de avances y retrospecciones, de causas y efectos, de repeticiones, paralelismos y simetrías en la que quedarían inevitablemente tejidas y vinculadas unas a otras: “El encadenamiento temático es un recurso del arte narrativo de Cervantes”.⁵

PRELUDIOS

Un preludeo o prefiguración es el vaticinio que hace la sobrina sobre la profesión de su tío de hacerse pastor, después de sanar de la enfermedad caballeresca (I, 6)⁶ y, más tarde, en el capítulo en el que se recuerda a las pastoras que recreaban la Arcadia, don Quijote se lo sugiere a Sancho trazándole un esquema de novela pastoril, y ambos se animan con la idea de la nueva vida (II, 67). Con este preludeo vemos que desde la Primera Parte está el germen de la novela pastoril.

³ JOAQUÍN CASALDUERO, *Sentido y forma del «Quijote»*, Ínsula, Madrid, 1970, p. 142.

⁴ FÉLIX MARTÍNEZ BONATI, “La unidad del *Quijote*”, en GEORGE HALEY (ed.), *El «Quijote» de Cervantes*, Taurus, Madrid, 1989, p. 362.

⁵ JOAQUÍN CASALDUERO, *Sentido y forma del «Quijote»*, p. 34.

⁶ MIGUEL DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rodríguez Marín, Espasa-Calpe, Madrid, 1969. De aquí en adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, parte y capítulo.

El discurso que hace Sancho (II, 2) sobre los hidalgos escuderiles y la miseria, sobre los remiendos y la pobreza extrema que supone coser los puntos de las medias con seda verde es una prolepsis de lo que, más tarde, le sucede realmente a don Quijote, cuando acaba con la media descosida (II, 44).

El anuncio del vuelo por los aires de Clavileño se va preparando en capítulos anteriores: cuando dice Sancho “volveré por los aires, como brujo” de la embajada de Dulcinea (I, 25) y cuando don Quijote, incrédulo por la poca tardanza de Sancho en ir y volver del Toboso a la encomienda de la carta, dice que algún sabio debió llevarlo “en volandillas” (I, 49).

Las burlas sobre la falsa erudición del Prólogo de 1605 anuncian las burlas del primo también sobre la erudición vacía (II, 22).

El esquema de libro de caballerías que hace don Quijote sobre la fama de los caballeros y del caluroso recibimiento “que apenas le hayan visto entrar los muchachos por la puerta de la ciudad cuando todos le sigan y rodeen” (I, 21) se presenta efectivamente a su entrada en Barcelona, pero los muchachos, en lugar de aclamarle como caballero valeroso, les ponen plantas espinosas en las colas a las bestias, que hacen caer a sus dueños en tierra (II, 62).

CORRESPONDENCIAS

Ya sea con respecto a personajes, historias o temas, algunos capítulos tienen conexiones entre sí. Hay una suerte de juegos especulares, por ejemplo, entre personajes: don Quijote y Cardenio, Cardenio y Basilio, don Quijote y el ventero. El hecho de que sus actitudes y discursos se asemejen o que aparezcan dos o tres veces cumple un propósito estructural, además de que su aparición reiterada permite que se reafirmen los personajes o que se cierren las acciones.

I Personajes

Andrés reaparece (I, 31) para reprochar a don Quijote el pésimo final que tuvo su “tuerto enderezado”, como antes le recalcará el bachiller Alonso López en la aventura del cuerpo muerto (I, 19) las funestas consecuencias de sus acciones por querer socorrer al desvalido. Los dos fracasos caballescres le son reprochados: por Andrés y por el cura; en ambas ocasiones don Quijote queda corrido y humillado en su amor propio. Y para cerrar el

episodio de los galeotes, los cuadrilleros de la Santa Hermandad llegan a la venta, que es una suerte de nudo estructural, un privilegiado y mágico lugar donde se enzarzan y desenzarzan las historias, se cambian las identidades, se representan fingidos papeles, un espacio rico en anagnórisis, tribulaciones, pendencias, confusiones, desenlaces, lágrimas y alegrías.

Entre los personajes con funciones paralelas hay dos doncellas menesterosas que pretenden engañar a don Quijote y fingen su desgracia: la princesa Micomicona y la dueña Dolorida. Dos personajes femeninos encantados transfiguran sus rostros: la Dulcinea encantada, en una labradora zafia y maloliente, y la Dueña Dolorida, en mujer barbada. En ambas ocasiones el desencantador ha de ser Sancho a costa de azotes o de castigar sus posaderas en un caballo de madera (II, 40 y 41). También hay dos personajes reprochadores de vocablos: don Quijote y Sansón Carrasco, que se oponen a los dos prevaricadores del buen lenguaje: Pedro el Cabrero (I, 12) y Sancho (II, 3), a quienes les reprochan don Quijote y Sansón Carrasco, respectivamente; a su vez, Sancho, que ya ha aprendido la lección, le corrige a su mujer los vocablos (II, 6).

II Historias

Las historias también se presentan de una manera paralela: el Cautivo y Zoraida y Doña Clara y el Mozo de mulas se enamoran por señas a través de las ventanas (I, 40 y 43).

Las dos aventuras soñadas se corresponden, según Casaldueiro, incluso simétricamente: están colocadas al final de los dos escrutinios. Aunque el crítico se limita sólo a señalar su posición clave dentro de la novela, no interpreta que, tal vez, Cervantes quisiera insistir en que, a pesar de los escrutinios, lo caballeresco pervive en los sueños en todo su esplendor; además, podría estar preparando el sueño de la cueva de Montesinos, donde el mundo caballeresco y el del Romancero se degradarán totalmente, convertidos ya en carne momia, seca y amojamada.

En cuestión de amores, tres historias se corresponden o se asemejan porque se da palabra de casamiento, se disfruta de la doncella y luego no se quiere cumplir la promesa: Don Fernando y Dorotea (I, 28), Don Clavijo y Antonomasia (II, 38) y el labrador y la hija de Doña Rodríguez (II, 48). En las tres tiene que intervenir don Quijote como casamentero.

Avalle-Arce y Riley han señalado también correspondencias entre la penitencia en Sierra Morena y la Cueva de Montesinos por ser las dos únicas ocasiones en que don Quijote se queda en soledad absoluta y porque en ambas

[...] sueña con el mundo perfecto del arte, en la Sierra Morena con los ojos bien abiertos y en imitación activa del mismo, en la cueva de Montesinos con los ojos cerrados y en imitación pasiva. La correspondencia llega al punto de la simetría: la altura de sierra Morena se corresponde con simetría de arte y de pensamiento con lo profundo de la cueva de Montesinos.⁷

Al mismo tiempo, hay dos bajadas subterráneas que Sancho relaciona: la bajada a la cueva de Montesinos de don Quijote (II, 23) y la caída en la sima de Sancho y su rucio (II, 55).

El episodio de las jacas de los yangüeses (I, 15) se asemeja al de la yegua de los caminantes que buscan a don Luis y que llegan a la venta cuando don Quijote tiene su mano atada al agujero del pajar (I, 43). En ambas ocurre una desgracia por culpa de las bestias y don Quijote sale malparado, y, a la vez, serán una prefiguración del encuentro con el Caballero del Verde Gabán (II, 16), cuando éste pica a su yegua para que no se alborote Rocinante. En las tres aventuras el protagonista es Rocinante y el mundo de los instintos.

También se corresponden los dos vuelos de Sancho: el manto de la venta (I, 17) y los volteos que le hace la chusma de la galera (II, 63) de Barcelona, que lo dejan molido, sudoroso y mareado.

El recibimiento de los duques (II, 30) se corresponde con el de don Antonio Moreno (II, 62). Los personajes ya están en antecedentes de la historia escrita de los dos protagonistas. Don Quijote se cae ante los duques y al entrar en Barcelona también. Las fórmulas de bienvenida son semejantes y la función del castellano en Barcelona (II, 62) equivale a la del cura de los duques (II, 32) y al Canónigo de Toledo (I, 49), cuyos discursos tratan de disuadir a don Quijote de sus locas caballerías. Como Altisidora en el palacio de los duques (II, 44), en el sarao de la casa de don Antonio también dos damas lo requiebran (II, 62) e igualmente se preparan montajes para engañar a don Quijote, como el de la cabeza encantada

⁷ JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE y EDWARD C. RILEY, "Don Quijote", en *Suma cervantina*, p. 55.

(II, 62), que, a su vez, desarrolla la misma función de adivinar que el retablo de maese Pedro (II, 25). Además, se le hacen las mismas preguntas sobre la cueva de Montesinos y sobre el encantamiento de Dulcinea.

El episodio ejército-ovejas (I, 18) se conecta con el de los alcaldes de los pueblos del rebuzno (II, 27); en ambos don Quijote sube a una loma para ver a los ejércitos. Además el narrador parece contagiarse de don Quijote en su función de heraldo anunciador de grandes batallas y describe igualmente “el gran rumor de atambores, de trompetas y arcabuces”, las armas, los colores,

[...] las empresas que en ellas traían, especialmente una que en un estandarte o jirón de raso blanco venía, en el cual estaba pintado muy al vivo un asno como un pequeño sardesco, la cabeza levantada, la boca abierta y la lengua de fuera, en acto y postura como si estuviera rebuznando; alrededor dél estaban escritos de letras grandes estos dos versos: “No rebuznaron en balde/ el uno y el otro alcalde” (II, 27).

El gato y el asno, el lema Miau y los versos sobre los alcaldes desinflan la tensión de la disputa que se avecina, aunque en un caso sea contra rebaños y, en el otro, contra hombres armados; don Quijote y el narrador cumplen su función de heraldos.⁸ A su vez, la clave del episodio del ejército-rebaño nos la da el ventero Palomeque al narrar hiperbólicamente las hazañas de don Cirongilio de Tracia, en una suerte de analepsis que evoca algo ya ocurrido en I, 18: “Y otra vez arremetió con un grandísimo y poderosísimo ejército, donde llevó más de un millón y seiscientos mil soldados, todos armados desde el pie hasta la cabeza, y los desbarató a todos como si fueran *manadas de ovejas*” (I, 32). La ambientación bélica de estos dos episodios hace que se conecten, a su vez, con el de la aventura del bosque, cuando llegan en los carros chirriantes el Diablo, Dulcinea encantada y Merlín, y el narrador reproduce el estruendo de los ejércitos al juntarse en los campos de batalla, con instrumentos bélicos y los “lililfes agarenos” (II, 35).

En dos ocasiones se interrumpen las historias que se cuentan, lo cual, además de un eco del folklore del cuento de nunca acabar, parece ser de interés para Cervantes, de ahí que esta clave se repita, como se repite

⁸ Vid. MARÍA JOSÉ RODILLA, “Don Quijote, heraldo, bufón, penitente y otras profesiones caballerescas”, en *Cervantes y su mundo II*, Reichenberger, Kassel, 2005, pp. 403-416.

la clave de los refranes, la de la corrección de los vocablos y tantas otras. Los narradores de ambas historias avisan que si se interrumpe su narración, se acabará el cuento: Sancho con el cuento de la pastora Torralba (I, 20) y Cardenio con su propia historia (I, 25). En ambas ocasiones es don Quijote quien interrumpe y el narrador explicita dicha relación cuando dice que entonces vino a la memoria de don Quijote el cuento de su escudero con las cabras. A su vez, estos dos episodios de historias orales cortadas, en las que hubo aviso previo y condición para no ser interrumpidas, pero sin mayores consecuencias, están anunciando otras dos interrupciones apoteósicas de don Quijote con la espada en mano, acompañadas de destrucciones de objetos: la del *Curioso impertinente*, leída, con la destrucción de los cueros de vino (I, 35), y la historia de Gaiferos y Melisendra, narrada e interpretada, con el destrozado de las marionetas del retablo de maese Pedro (II, 25-26).

III Expresiones

También encontramos correspondencias al nivel del lenguaje.

Los dos improperios de la ventera que se prestan a equívocos sexuales y maliciosos: “Para mi santiguada, que no se ha aún de aprovechar más de mi rabo para su barba, y que me ha de volver mi cola; que anda *lo de mi marido* por esos suelos, que es vergüenza; digo, el peine, que solía yo colgar de mi buena cola” (I, 32) y “vino estotro señor y me llevó mi cola, y hámela vuelto con más de dos cuartillos de daño, *toda pelada, que no puede servir para lo que la quiere mi marido*” (I, 35) son paralelos y sirven para concretizar y acabar de caracterizar a los personajes rústicos, además de reforzar la serie de pullas eróticas a lo largo de la obra o de las alabanzas rústicas que se dicen entre Sancho y el escudero del Del Bosque refiriéndose a Sanchica.

Las bendiciones, despedidas y plantos de Sancho se asemejan: el planto por el robo de su rucio, que se caracteriza por la acumulación de sintagmas: “¡Oh hijo de mis entrañas, nacido en mi misma casa, brinco de mis hijos, regalo de mi mujer, alivio de mis cargas” (II, 23; 2ª ed. de Juan de la Cuesta de 1605) es semejante al planto que profiere cuando acaba su gobierno en la Ínsula Barataria (II, 53) y al que hace cuando cae en la sima (II, 55).

El lamento fúnebre de Sancho por la supuesta muerte de don Quijote en la aventura de los disciplinantes: “¡O humilde con los soberbios y arrogante

con los humildes, acometedor de peligros, sufridor de afrentas, azote de los malos, enemigo de los ruines” (I, 52) se asemeja al planto en la aventura de los leones (II, 17) y a la bendición y despedida: “¡Dios te gué y la Peña de Francia...”, cuando baja a la Cueva de Montesinos (II, 22).

En tres episodios se llevan a cabo escrutinios de libros con un lenguaje paródico inquisitorial: el de la quema de libros de la biblioteca de don Quijote (I, 6) y el de la maleta que contiene papeles de caballería (I, 32). Como señala Jannine Montauban, aparecen conectados explícitamente, cuando comenta el cura: “Falta nos hace aquí el ama de mi amigo y su sobrina” y responde el barbero: “que también sé yo llevarlos al corral o a la chimenea”.⁹ De esta segunda ocasión, opina Gilman que “este breve retorno al tema del escrutinio inquisitorial constituye una fase preliminar de la gran ofensiva crítica del Canónigo”,¹⁰ quien propone desterrar a los libros de caballerías “de la república cristiana como a gente inútil” (I, 47), eco terrible, a decir de Montauban,

[...] de las expulsiones masivas de moros y judíos, cuya única “inutilidad” era la de impedir el diseño de una supuesta república cristiana en España. La frase del canónigo establece un involuntario vínculo entre los libros heréticos y aquellos “que son de puro entretenimiento” (incluidos ambos en el *Index*): su cualidad de “inútiles” y, por lo tanto, expulsables y/o quemables.¹¹

Y para coronar estos esbozos inquisitoriales, la sobrina vuelve a condenar a las tales “historias, ya que no las quemasen, merecían que a cada una se le echase un sambenito” (II, 6). Al final, el sambenito se lo echan a Sancho en la parodia del auto de fe en el que funge como penitente y lo visten con ropas con llamas y diablos (II, 69), atuendo con el que, al llegar a la aldea, aparece su burro para diversión de los muchachos (II, 73).

⁹ JANNINE MONTAUBAN, *El ajuar de la vida picaresca. Reproducción, genealogía y sexualidad en la novela picaresca española*, Visor Libros, Madrid, 2003, p. 130.

¹⁰ STEPHEN GILMAN, “Los inquisidores literarios de Cervantes”, en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, El Colegio de México, México, 1970, p. 22.

¹¹ JANNINE MONTAUBAN, *El ajuar de la vida picaresca*, p. 132.

REITERACIONES

Conexiones explícitas, reminiscencias, analepsis y prolepsis hacen que no sólo se correspondan algunos episodios, sino que, en ocasiones, haya repeticiones calcadas. Ya Ziomek ha demostrado que el dos es el número más frecuentemente empleado en la novela y que “la alta incidencia del número dos sostiene la estructura binaria de la novela”.¹² No hace falta abundar aquí en la pareja protagonista, en otras parejas amorosas o no: ama-sobrino, cura-barbero, los dos planos de la novela, el ritmo dual, etcétera.

A nivel del discurso encontramos las expresiones repetidas para invocar a santos rústicos: “Vive Roque”, que la dicen Andrés (I, 4) y Sancho (II, 10); “¿católicas? Mi padre”, que dice don Quijote (I, 47) y “¿polla? Mi padre”, que dice el ventero (II, 59) para desaprobar algo. “¡Hi de puta!”, para alabar algo (I, 25 y II, 13 y 21).

Para recalcar la idealización de Dulcinea, don Quijote repite literalmente que lo que ahechaba Dulcinea no era trigo ni rubión “sino granos de perlas orientales” (I, 31 y II, 32).

Dos veces se habla de la leyenda del rey Arturo convertido en cuervo (I, 13 y 49) y dos, de la dueña Quintañoña en los mismos capítulos; y es que don Quijote parece empeñarse en dar una lección de la caballería andante a cada personaje que se encuentra en su camino: a Vivaldo, al Canónigo.

Dos veces se alude al talento de predicador de Sancho (II, 20 y 22) y dos veces se redunda en su limpieza: la duquesa (II, 32) y Sancho y don Quijote (II, 62). Esto es con el ánimo de desmentir al apócrifo, en cuyo Capítulo 12 se decía que Sancho se guardaba las albondiguillas que le sobran en el seno para el día siguiente.

Dos veces se alude a las necesidades fisiológicas de los encantados: en la carreta de los bueyes (I, 48) y en la cueva de Montesinos (II, 23), y dos veces se le presentan realmente dichas necesidades a Sancho: en la aventura de los batanes (I, 20) y en la venta por el efecto del bálsamo de Fierabrás, que lo hace desaguarse “por entrambas canales” (I, 17).

¹² HENRIK ZIOMEK, “El uso de los números en *El Quijote*”, en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, Toronto, 1980, p. 827.

También los razonamientos de don Quijote y de Juan Palomeque sobre las novelas de caballerías coinciden (I, 32 y 50), sobre todo en la afirmación de que si tienen la licencia de los reyes no pueden ser mentira.

Hay dos representaciones bucólicas: las danzas de las bodas de Camacho (II, 20) y las pastoras de la fingida Arcadia (II, 58); en dos fiestas aparecen cuatro salvajes disfrazados de yedra (II, 6 y 41). Dos veces se habla de los entretenimientos ociosos de tocar la guitarra y hacer jaulas (II, 6 y 38) y aparecen dos jaulas: la de los leones (II, 17) y la de los grillos de los agujeros finales (II, 73). Hay dos alusiones a la fábula de Apolo y Dafne (I, 43 y 46) y otras dos a la de Píramo y Tisbe: en el soneto de don Lorenzo (II, 18) y en los amores de Basilio y Quiteria (II, 19).

Dos veces se mofa Cervantes de la universidad de Osuna, una de las universidades menores (II, 1 y 47). Dos son los cortejos religiosos que encuentra en su camino don Quijote (I, 19 y 52) y dos son las maletas halladas u olvidadas que contienen papeles literarios: los poemas de Cardenio, en la de Sierra Morena (I, 23), y, en la venta, dos libros caballerescos, dos biografías y dos novelas: el *Curioso impertinente* y *Rinconete y Cortadillo* (I, 47).

Las reiteraciones también se hacen por tríadas; el tres es el número más utilizado en la obra, después del dos.¹³

Los tres lectores del libro que establecen conexiones con la Primera Parte y con el apócrifo son: Sansón (II, 3), los Duques (II, 30) y las pastoras (II, 58). En tres ocasiones se alude a la expresión “Poner los documentos sobre la cabeza” en señal de respeto: el cura sobre el Ariosto (I, 6), don Quijote sobre la carta y la embajada de Sancho a Dulcinea (I, 31) y Sancho sobre los médicos buenos (II, 47). De la penitencia también se habla en tres lugares (I, 10, 15 y 25). Los nombres deformados son una de las prevaricaciones más comunes repetidas por tres personajes: la sobrina llama “Esquife” a “Alquife”; el ama llama “Urgada” o “Hurgada” a “Urganda” y Sancho numerosas veces se equivoca: llama “Feo Blas” a “Fierabrás”, “Malandrino” y “Malino” a “Mambrino”, “Abad” a “Elisabad”, “Tres faldas” a “Trifaldi”.

En tres ocasiones aparecen ecos del bestiario medieval: el castor, el ave fénix y el armiño (I, 21, 30 y 33), de ese mundo simbólico que valoraba las

¹³ HENRIK ZIOMEK, “El uso de los números en *El Quijote*”, p. 825.

propiedades de animales exóticos y maravillosos, y, como contraste, en tres ocasiones son atropellados “por los pies de animales inmundos y soeces”: ovejas, toros y cerdos (I, 18; II, 59 y 68). Hay tres aventuras fallidas con ruedas: molinos, batanes y aceñas (I, 8 y 20; II, 29), en las que don Quijote acaba desesperado y lo llevan a afirmar que “Todo este mundo es máquinas y trazas, contrarias unas a otras” (II, 29).

Tres disfraces presenta Sansón Carrasco: Caballero del Bosque, Caballero de los Espejos y Caballero de la Blanca Luna. Tres veces aparece Cervantes: como autor de *La Galatea* y amigo del cura (I, 6); en la venta, a través de sus obras: *Rinconete* y *Cortadillo* y el *Curioso impertinente* (I, 47); y como amigo del Cautivo, en su profesión de soldado, un “Tal de Saavedra” (I, 40), con lo cual se abren más líneas intratextuales.

Más de tres veces, aunque no son tan abundantes en la obra, encontramos algunas reiteraciones.

La desgracia ajena mueve a compasión a Sancho, por lo que varias veces se repite a lo largo de la obra que “era caritativo además”. Su caridad queda patente en cuatro ocasiones: cuando socorre con una limosna de un real de a cuatro al alcahuete que va en la cuerda de galeotes (I, 22), a Andrés con un trozo de pan y queso (I, 32), con la comida a Cardenio (I, 24) y con pan y queso a los peregrinos (II, 54). También es gratificado varias veces: por los dineros de la bolsa de Cardenio (I, 23), con la bolsa con los doscientos escudos que le da el mayordomo del Duque (II, 58) y con el presente de diez escudos que recibe de Roque Guinard (II, 60).

Hay varias descripciones rústicas: la de Maritornes (I, 16), la de Aldonza que hace Sancho (I, 25) y la de Belerma y Dulcinea encantada (II, 23); a estas últimas es el mismo Montesinos quien las compara y nos da la clave que pretende Cervantes: la desmitificación y vulgarización de dos figuras de la caballerescas: Belerma y Dulcinea, por comparación con una moza mesonera y prostituta. Otra descripción rústica, cómica y burlesca es la de Clara Perlerina (II, 47).

Hay cuatro mujeres fuertes en los asuntos del matrimonio: Marcela, Dorotea, Claudia Jerónima y Ana Félix, que protagonizan sus propias aventuras y se defienden a sí mismas, y, a su vez, tres de ellas, Dorotea, Claudia Jerónima y Ana Félix se disfrazan de hombre. Además, está la muchacha que encuentra Sancho en la Ínsula.

Hay seis descripciones de amaneceres mitológicos (I, 2; II, 14, 20, 35, 45 y 61). En la discusión de Sancho con la dueña Doña Rodríguez, varias veces se reitera el mismo tema folklórico de la enemistad entre dueñas y escuderos (II, 31, 37 y 40) y, al menos en dos, se trata la misoginia de Sancho contra las dueñas (II, 48 y 52).

Varias son también las carretas que aparecen en la novela: la de don Quijote encantado (I, 46), la de las cortes de la muerte (II, 11), la del mono de maese Pedro (II, 25), el carro de Merlín (II, 35). La primera y la última tienen que ver con los encantamientos propios de los libros de caballerías y las dos del medio, con el teatro.

ENGARGES Y CIERRES

Muchos episodios, discursos o debates aparecen engarzados a lo largo de la obra; se retoman, no para volver sobre lo mismo, sino para darle cierta continuidad: las discusiones sobre literatura caballescica entre los huéspedes y el ventero (I, 32) y sobre ficción y verdad o literatura e historia (I, 49 y 50); la decisión de no incorporar novelas sino sucesos nacidos de la verdad (II, 3 y 44), tema que ya ha sido abundantemente estudiado por la crítica.

La seducción de Altisidora es una analepsis de la de Madama, que es Maritornes, relacionada explícitamente por el narrador (II, 44), aunque la función de relacionar no es exclusiva de él. Sancho también establece conexiones en tres encantamientos que traen consigo la metamorfosis del rostro: Dulcinea en labradora, El Caballero del Bosque en Sansón Carrasco y el labriego, esposo de la hija de doña Rodríguez, en el lacayo Tosilos (II, 56). También por boca de Sancho se relacionan las dos bajadas —a la cueva de Montesinos y a la sima en la que cae— y las historias amorosas en las que don Quijote interviene como desfacedor de tuertos y lo llama casamentero (II, 60) con el fin de recalcar que las únicas aventuras en las que tiene éxito son aquellas en las que resuelve problemas amorosos ajenos, pues ni siquiera los suyos puede resolver, ya que la tarea de desencantar a Dulcinea se le encomienda a Sancho.¹⁴

¹⁴ Vid. EDUARDO URBINA, "La aventura guardada: Don Quijote como caballero desventurado", en *Actas del Décimo Congreso Internacional de Hispanistas*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1989, p. 130.

El narrador interrelaciona las casas de los ricos: Camacho, don Diego Miranda, los Duques y don Antonio Moreno, pero como si se tratara de un pensamiento de Sancho, quien “estaba contentísimo por parecerle que se había hallado, sin saber cómo ni cómo no, otras bodas de Camacho, otra casa como la de don Diego de Miranda, y otro castillo como el del duque” (II, 62).

Sancho (II, 4) recuerda la lamentación que hizo por el robo de su rucio y se pregunta si la habrá escrito el autor (I, 23). Parece que Cervantes pretende que el lector vaya hacia atrás en su lectura o, al menos, que la recuerde para que queden relacionadas las dos partes y no queden cabos sueltos. En los Capítulos 3 y 4 de la Segunda Parte se lleva a cabo la conversación de ambos personajes con Sansón Carrasco y luego se recuerda (II, 27) que fue Ginés quien le hurtó el rucio a Sancho: “Bien se acordará el que hubiere leído la primera parte de esta historia”. Estas insistencias en remitir atrás servirían para reforzar la obsesión cervantina por que queden bien engarzadas ambas partes de su obra. Sansón aparece como una especie de intermediario que da cuenta de los errores que pueden aún enmendarse, y el narrador acata su tarea subsanatoria con disculpas como “Olvidábaseme decir”.

El camino de vuelta desde Barcelona sirve para cerrar algunos episodios que han quedado abiertos. En cierto modo, se asemeja a la estructura de los cuentos folklóricos en los que se vuelven a encontrar los personajes adyuvantes o contrarios. En este camino se dan igualmente reiteraciones y correspondencias; por ejemplo, el atropello de la piara de cerdos (II, 68) se corresponde con los de los toros y las ovejas.

A veces, el espacio es el que produce la evocación de algo pasado para que se proyecte hacia algo futuro: la llegada al prado recuerda a los pastores que representaban la Arcadia y, a su vez, permite avanzar la vida futura de don Quijote, en la que se abren nuevas posibilidades estructurales, que, a no morir éste, bien pudiera Cervantes haber compuesto otra novela pastoril, de la que, al menos, su esquema ya queda planteado.

La Segunda Parte engarza una serie de episodios que giran en torno al encantamiento de Dulcinea (II, 10): la cueva de Montesinos –donde don Quijote ve de nuevo a Dulcinea encantada–, el palacio –donde Sancho se lo cuenta a la duquesa–, las falsas profecías de Merlín, las reiteradas peticiones de don Quijote a Sancho para que cumpla su promesa de azotarse y los azotes fingidos de Sancho en

el bosque. Martínez Bonati ha visto en estos episodios del desencantamiento una correspondencia y una inversión: el reclamo de la ínsula, por parte de Sancho, y las constantes repeticiones de la promesa, por parte de don Quijote, se truecan en el constante reclamo de don Quijote a Sancho para que se azote y en el reiterado aplazamiento que éste hace de su castigo.¹⁵ Pero ahí no queda la cosa; en el camino de vuelta, de nuevo en la persona de Sancho recae otro desencantamiento, el de Altisidora, a cambio de recibir mamonas, pellizcos y alfilerazos.

Esta Segunda Parte permite también que los episodios referidos al apócrifo se engargen, se vayan cerrando y se redondee la venganza contra el libro falso: los lectores del apócrifo, los comentarios a la pulcritud de Sancho, la visión de Altisidora (II, 72) de los diablos que jugaban con el libro, un nuevo cuento en el que compara a Avellaneda con el pintor Orbaneja —que pinta lo que le salga y que habría que conectarlo con los dos cuentos del Prólogo de 1615 de locos y perros—, la aparición de un personaje de la novela apócrifa dentro del *Quijote* verdadero, don Álvaro Tarfe, que dará fe de que ellos son los personajes verdaderos y, por fin, la conclusión del último capítulo, en el que Cide Hamete le da voz a su pluma para que termine los denuestos contra el escritor “fingido y tordesillesco” y proclame la verdadera obra como acabada.

Muchas otras reiteraciones, correspondencias y episodios encadenados se habrán quedado fuera de mi pluma, pero creo que con el corpus presentado puedo deducir que la estructura del *Quijote* es progresiva y regresiva, hace avanzar al lector y, al mismo tiempo, le exige que reelabore su lectura volviendo sobre sus pasos y que se interne en el juego de correspondencias. Es reiterativa y especular; está encadenada, sin eslabones sueltos, y lo que queda diseminado se recolecta y concluye en la venta —en la Primera Parte— y en el camino de regreso de Barcelona a la Mancha —en la Segunda—, con lo cual el círculo se cierra, se hace morir al personaje y se cuelga “la pluma de un hilo de alambre en la espetera” para que no haya posibilidad de que vuelva a abrirlo ningún burdo imitador.

Quisiera finalizar apropiándome de unas palabras de mi maestro Márquez Villanueva, que se avienen muy bien con mi propuesta de lectura:

Semejante diversidad de motivos, de intenciones y conceptos no forman un mosaico abigarrado, pues no existe ningún elemento que sobresalga

¹⁵ Vid. FÉLIX MARTÍNEZ BONATI, “La unidad del *Quijote*”, p. 368.

o prevalezca sobre los demás. Estamos más bien ante una aleación de secreto sólo conocido por Cervantes y el efecto de conjunto supone un supremo ideal de equilibrio y armonía dinámica entre el todo y las partes, las figuras y su fondo, el propósito y los resultados.¹⁶

BIBLIOGRAFÍA

AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA y EDWARD C. RILEY, "Don Quijote", en *Suma cervantina*, Tamesis Book, Londres, 1974.

CASALDUERO, JOAQUÍN, *Sentido y forma del «Quijote»*, Ínsula, Madrid, 1970.

CERVANTES, MIGUEL DE, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rodríguez Marín, Espasa-Calpe, Madrid, 1969.

GILMAN, STEPHEN, "Los inquisidores literarios de Cervantes", en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, El Colegio de México, México, 1970.

HATZFELD, HELMUT, *«El Quijote» como obra de arte del lenguaje*, Patronato del IV Centenario del Nacimiento de Cervantes, Madrid, 1949.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO, *Personajes y temas del «Quijote»*, Taurus, Madrid, 1975.

MARTÍNEZ BONATI, FÉLIX, "La unidad del *Quijote*", en GEORGE HALEY (ed.), *El «Quijote» de Cervantes*, Taurus, Madrid, 1989.

MONTAUBAN, JANNINE, *El ajuar de la vida picaresca. Reproducción, genealogía y sexualidad en la novela picaresca española*, Visor Libros, Madrid, 2003.

RODILLA, MARÍA JOSÉ, "Don Quijote, heraldo, bufón, penitente y otras profesiones caballerescas", en *Cervantes y su mundo II*, Reichenberger, Kassel, 2005, pp. 403-416.

URBINA, EDUARDO, "La aventura guardada: Don Quijote como caballero desventurado", en *Actas del Décimo Congreso Internacional de Hispanistas*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1989.

ZIOMEK, HENRIK, "El uso de los números en *El Quijote*", en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, Toronto, 1980.

¹⁶ FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Personajes y temas del «Quijote»*, Taurus, Madrid, 1975, p. 75.

MARCELA Y GRISÓSTOMO: AMOR, LIBERTAD, LOCURA

HARRY SIEBER

The Johns Hopkins University

El mito pastoril literario¹ es esencialmente parasitario en la medida en que se alimenta de una sociedad urbana. En su comentario sobre la primera égloga de Virgilio, Patrick Cullen ha puesto de manifiesto que “en el mundo pastoril, el *otium* no se alcanza por exclusión del mundo urbano puesto que es, en efecto, el mundo urbano que le facilita a Títilo disfrutar del ocio”.² Y en la cuarta égloga, un comerciante abandona su oficio para vivir en armonía con la naturaleza en una Edad de Oro que consistía en “la armonía social, una fecundidad natural, la paz política, la seguridad económica, una felicidad personal; un momento

¹ Esta ponencia refleja, en parte, el argumento de mi ensayo “Society and the Pastoral Vision in the Marcela-Grisóstomo Episode of *Don Quijote*”, en JOSEP M. SOLÀ-SOLÉ, ALESSANDRO CRISAFULLI y BRUNO DAMIANI (eds.), *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, Barcelona, 1974, pp. 185-196. La bibliografía desde entonces incluye más de veinte estudios, algunos de los cuales me hicieron pensar y revisar mi propia lectura del episodio.

² PATRICK CULLEN, *Spenser, Marvell and Renaissance Pastoral*, Cambridge, Mass., 1970, p. 6. Vid. HARRY LEVIN, *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, Oxford University Press, New York, 1972. Aunque los estudios de Cullen y los otros que cito aquí no son recientes, todavía ofrecen unas interpretaciones sensatas y rigurosas. Estoy en deuda con los trabajos de Cullen, de RENATO POGGIOLI, “The Oaten Flute”, *Harvard Library Bulletin*, 11 (1957), 147-184 (en adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, *Oaten flute* y página) y “Naboth’s Vineyard or the Pastoral View of the Social Order”, *JHI*, 24 (1963), 3-24 y con el libro de THOMAS G. ROSENMEYER, *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric*, Berkeley and Los Angeles, 1969. Las traducciones del inglés son mías. Los textos clásicos fundamentales son: VIRGILIO, *Geórgicas* I, 125 y ss. y OVIDIO, *Metamorfosis* I, 89 y ss.

noble y sencillo, rústico y bienaventurado”.³ Detrás del mito pastoril se encuentra el deseo de llenar el vacío entre la realidad histórica-social (guerra y pestilencia, fraude y engaño) y el lugar ameno-pastoril (paz y armonía, verdad y honestidad), un espacio ideal y solitario fuera de centros urbanos destinado al remedio de problemas de amor. Dominador de las voluntades y las vidas de sus devotos, el amor pastoril ocasiona momentos de melancolía, celos, traición, y en el caso de Grisóstomo, la muerte. En el camino de encontrar una solución a sus problemas de amor, algunos pastores se distancian de sus identidades y responsabilidades sociales en pos de una libertad imaginada. Al glorificar la soledad expresan un deseo por la totalidad en el interior de una ficción, y el lenguaje codificado que se emplea para definir esta totalidad encerrada es el de la locura, como señaló Michel Foucault:

[...] se trata del lenguaje de la razón, pero envuelto en el prestigio de la imagen, delimitado al lugar de su apariencia que define la imagen, así formando los dos a la vez [...] una organización singular, abusiva, cuya característica obstinada insistente constituye la locura [est celui de la raison, mais envelopé dans le prestige de l’image a l’espèce d’apparence qu’elle définit, formant ainsi tous les deux, hors de la totalité des images et de l’universalité des discours] [une organisation singulière, abusive, dont la particularité obstinée fait la folie].⁴

En mi opinión, la definición de locura elaborada por Foucault es aplicable al episodio de Marcela y Grisóstomo: a Marcela, por estar convencida de que puede alcanzar la libertad absoluta en el mundo solitario-pastoril, y a Grisóstomo, por su amor y su obstinada manía por casarse con ella.

El lenguaje y la capacidad de leer y escribir desempeñan un papel fundamental en el esfuerzo de Cervantes por explorar la locura y el mundo pastoril. En los capítulos que funcionan como preludeo a la historia de Marcela y Grisóstomo, Cervantes busca una perspectiva que incluye desde los cabreros analfabetos hasta los pastores-poetas-universitarios presos de amor.

³ A. BARTLETT GIAMATTI, *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton, NJ, 1966, p. 30.

⁴ MICHEL FOUCAULT, *Folie et déraison: histoire de la folie à l’Age Classique*, Plon, Paris, 1961, p. 284. La traducción es mía.

Los cabreros carecen de la experiencia literaria que pudiera transportarles fuera de su mundo cotidiano al mundo de la metáfora y la imaginación. Por eso, cuando don Quijote se duele de la herida recibida por la espada del vizcaíno, los cabreros no tienen la capacidad de pensar en un remedio literario como el “bálsamo de Fierabrás”, que prefiere don Quijote, sino en un remedio natural: unos granos de sal mezclados con hojas de romero masticadas. Les ofrecen a Sancho y a don Quijote comida y lecho y, a cambio, los cabreros escuchan palabras inspiradas por un puñado de bellotas. La “arenga” de don Quijote supone una mezcla de tradición literaria arcádica –la Edad de Oro– y referencias a los “tiempos presentes” –la Edad de Hierro. La repetición de términos como “entonces” y “ahora” organiza el discurso entre los extremos de un remoto pasado nostálgico y una realidad presente e inmediata, subrayando así la conversión de propiedad común en propiedad privada, del ocio en negocio, de la verdad en “fraude, engaño [y] malicia”.⁵ Entonces, se dice, el lenguaje del amor consistía en “conceitos amorosos de alma simple y sencillamente”, pero ahora, en cambio, es un “artificioso rodeo de palabras” (I, 11, 134). Igualmente, las doncellas de entonces “andaban sin temor que la ajena desenvoltura y lascivo intento les menoscabasen, y su perdición nacía de su gusto y propia voluntad” (I, 11, 135), y “agora, en estos nuestros detestables siglos, no está segura ninguna” porque “la pestilencia del amor” se ha propagado por todo el mundo, hasta un mundo subterráneo interior, designado como “otro nuevo laberinto [...] de Creta” (I, 11, 135). Tal pestilencia se refiere al amor como enfermedad contagiosa que “nos pone frente al tema renacentista de la locura amorosa” (I, 11, 135, n. 44), y frente a un “nuevo laberinto” del mundo pastoril de la Edad de Hierro, donde el “celo de la maldita solicitud [...] se les entra por su gusto y propia voluntad sujeta y debilitada” (I, 11, 135).

Don Quijote concluye su discurso al declarar que la orden de los caballos andantes se instituyó para proteger su seguridad: “defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos” (I, 11, 135). Percibe astutamente nuestro caballero su obligación y deber en la historia

⁵ MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Barcelona, 2004, I, 11, p. 134. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, parte, capítulo y página.

de la tradición literaria pastoril renacentista. Patrick Cullen nos recuerda que “significativamente, la reaparición del *otium* ideal de la Arcadia pastoril sería alcanzado no por pastores sino por héroes, hombres de acción”.⁶ Don Quijote es el epítome del “hombre de acción”, pero no defiende nada contra nadie para alcanzar la armonía pastoril hasta la conclusión del episodio y, de este modo, “es pasivo cuando se pone cara a cara con una compleja realidad social [...] y casi no puede intervenir para rectificarla o remediarla”.⁷

El pastor Antonio, un personaje que funciona como puente entre el mundo pastoril y la realidad social, aparece en escena y canta un romance lamentándose de que Olalla haya rechazado su amor y declarando su intención de “no salir destas sierras/ sino para capuchino” (I, 11, 139), en caso de que no pueda convencerla de que se case con él. Uno de los cabreros ya ha subrayado una diferencia decisiva entre Antonio y sus compañeros al decir que “es un zagal muy entendido y muy enamorado, y que, sobre todo sabe leer y escrebir y es músico de un rabel, que no hay más que desear” (I, 11, 136). Las referencias al matrimonio presentes en su canción –un romance sencillo y rústico compuesto por su tío beneficiado– reclaman nuestra atención acerca de una realidad social religiosa. Pero su rabel, su capacidad de leer y escribir y el hecho de que lance sus quejas a una mujer ausente indican que emplea la retórica de la tradición literaria del amor pastoril. En los últimos versos del romance, la referencia al matrimonio sagrado, “coyundas tiene la iglesia/ que son lanzadas de sirgo/ pon tu el cuello en la gamella;/ verás como pongo el mío” (I, 11, 139), legitima su papel como pastor fingido al intentar casarse con Olalla. Antonio es análogo a Grisóstomo en el contexto de su amor frustrado, salvo una excepción: no suprime la posibilidad de una trascendencia –en este caso, religiosa– por medio de su poesía en el mundo secularizado pastoril.⁸

⁶ PATRICK CULLEN, *Spenser, Marvell and Renaissance Pastoral*, p. 4. Vid. RENATO POGGIOLI, “Naboth’s Vineyard”, pp. 8-11.

⁷ LUIS ANDRÉS MURILLO, *A Critical Introduction to «Don Quijote»*, Peter Lang, New York, 2003, p. 47. La traducción es mía.

⁸ Anthony N. Zahareas escribe que “secularizar en ficción el mundo social de los locos y sus locuras equivale a comprender que las desviaciones (incluso el pecado, el crimen, la locura, la delincuencia, etc.) pertenecen a la sociedad y exigen explicaciones mundanas, prácticas y no metafísicas o religiosas”. ANTHONY N. ZAHAREAS, “La función de la locura en

Las referencias de Antonio señalan uno de los conflictos entre el mito del mundo de pastores enamorados y la moralidad de una sociedad cristiana. Poggioli comenta que

[...] el móvil psicológico del mito pastoril es una nostalgia doble hacia la inocencia y felicidad, alcanzadas no por la conversión o regeneración sino por la soledad. Al alejarse no del 'mundo' sino del mundo social, el pastor trata de alcanzar una nueva vida a imitación de los buenos pastores de rebaños en lugar del Buen Pastor del Alma (*Oaten flute*, 147).

Pero Antonio rechaza el destino luctuoso de los pastores-amantes literarios, como es el caso de Grisóstomo, y si se toma al pie de la letra la conversión que propone, no se aísla de su mundo histórico-social porque los capuchinos seguían el ejemplo de San Francisco, y se hospedaban en casas cercanas a centros urbanos a fin de poder cuidar a los pobres enfermos, enseñar y sobre todo predicar. No anhelaban ni el silencio ni la soledad absoluta porque el intercambio social con sus prójimos constituía sus vidas activas. Por esta razón, aunque Antonio es un pastor enamorado y desdeñado, no morirá de amores si no puede finalmente casarse con Olalla.

El destino propuesto por Antonio no es el de los cartujos. En su conversación con Vivaldo, don Quijote señala una distinción notable entre el monje cartujo y el caballero andante, proponiendo que, si bien los dos se comportan teniendo en mente la voluntad de Dios, emplean, no obstante, medios opuestos para alcanzarla. La vida pasiva y solitaria del monje se basa esencialmente en suplicar a Dios que se imponga la justicia en la tierra y en negar los placeres de un mundo pecaminoso; al contrario, el caballero andante toma parte activa siendo el instrumento de la justicia que castiga los pecados de este mundo. Esta conversación puede aplicarse también a los pastores. Como señala Poggioli,

el *Quijote* (La secularización de los discursos quijotescos)", en *Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma, 2001, p. 656. Para el proceso de la secularización, *vid.* ANTHONY J. CASCARDI, "History and Modernity in the Spanish Golden Age: Secularization and Literary Self-Assertion in *Don Quijote*", en *Cultural Authority in Golden Age Spain*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1995, pp. 209-233. Cascardi señala (p. 225) que el personaje de Grisóstomo es "Cervantes' challenge to the received myth of the pastoral and to the efficacy of poetry as a source of sublimation and a substitute for transcendence in a secularized world".

[e]l pastor, a diferencia de un santo o un monje, no está preocupado ni por la tentación ni por la culpabilidad, y así está libre del sentido del pecado. Siendo tranquilo y pasivo, raras veces peca de comisión; y en cuanto a los pecados de omisión, se inclina a tratarlos como virtudes (*Oaten flute*, 147).

Tal vez haya aquí un pecado de omisión por parte de Poggioli al comparar las vidas de un monje y un pastor. El mundo de los cartujos quiere suprimir la existencia de la mujer al rechazar los placeres del amor carnal. Las conversaciones honestas y los apóstrofes a la naturaleza del mundo pastoril tampoco pueden existir, ya que la vida cartujana requiere el silencio, o según el certero comentario de Covarrubias, la palabra “cartujo” “valdrá tanto como *vocatus ad solitudinem*, y es que esta religión no sólo tiene sus casas en los montes y lugares solitarios, pero los mismos religiosos entre sí están solos y apartados”. El último refugio del monje es el reino de Dios; el pastor amante, si no se transforma, puede encontrarse con un destino caracterizado por el desdén, la traición y el dolor.

Uno de los “caminantes” introduce un tema trascendental: el valor del ser humano en la tierra se determina desde la perspectiva de la muerte. Además, el caminante, con cierto tono escéptico, pregunta cómo los caballeros andantes pueden “encomendarse a Dios, como cada cristiano está obligado a hacer en peligros semejantes” porque “les queda para hacerlo en el discurso de la obra” (I, 13, 153). En vano buscaríamos un espacio o momento que fuera comparable en la “Canción desesperada” de Grisóstomo, en la cual nuestro poeta amante se encomienda a Dios. Se encuentran en su canción de suicidio referencias a una naturaleza salvaje, un mundo sin Dios, una “cansada vida” que aborrece y un “hondo abismo” poblado por héroes paganos. Grisóstomo se enclaustra dentro de su mundo poético al encomendarse a su propia canción, otorgando a sus últimas palabras una existencia que trasciende a su vida: “Canción desesperada, no te dejes/ cuando mi triste compañía dejes;/ antes, pues, que la causa do naciste/ como mi desdicha aumenta su ventura,/ aun en la sepultura no estés triste” (I, 14, 165). Grisóstomo, en palabras de Mary Gaylord, “concede al discurso verbal un poder absoluto”.⁹ Este poder

⁹ MARY MALCOLM GAYLORD, “Voces y razones en la *Canción desesperada* de Grisóstomo”, en ISABEL LOZANO-RENIEBLAS y JUAN CARLOS MERCADO (coords.), *Silva: Studia philologica in honorem Isaiás Lerner*, Castalia, Madrid, 2001, p. 298.

es tan absoluto que le convierte en poesía. Según el caminante mencionado, el valor de la vida de Grisóstomo, si se calcula desde el punto de vista de su muerte como pastor-poeta y no como hidalgo rico, está a la medida de sus escritos, que dentro de poco serán ceniza y humo.

La canción de Grisóstomo, junto con el discurso de don Quijote sobre la Edad de Oro y el cuento que relata Pedro, indican que el perfil de Marcela sigue la tradición literaria pastoril, definida recientemente como una fantasía masculina proyectada sobre la mujer.¹⁰ Así, Pedro cuenta que Marcela, a pesar de que su tío sacerdote la tenía guardada bajo encierro —según algunos, más interesado en controlar su enorme riqueza que en negociar su matrimonio—, aparece un día, para consternación del pueblo, hecha pastora sin causa aparente. La transformación de Marcela, de rica y hermosa vecina de aldea en pastora persuadida del poder de la libertad, amenaza la realidad social de un mundo cómodo y establecido, controlado por intereses masculinos. Marcela es una de esas doncellas arcádicas mencionadas por don Quijote, cuya “perdición nacía de su gusto y propia voluntad” (I, 11, 134), que se ha aislado del mundo de la vida pastoril masculina y del matrimonio en defensa de su libertad para comunicarse con sus amigas zagalejas y con su imagen reflejada en el espejo de una naturaleza silenciosa.

La libertad buscada por Marcela es tan absoluta y pertinaz como las pretensiones amorosas de Grisóstomo, pero tiene una limitación, esto es, la libertad de otros. Tal como observa Thomas Szasz en su libro *Ideology and Insanity*: “las condiciones externas que el ser humano quiere controlar incluyen a otras personas e instituciones sociales, constituyendo una red compleja de interacciones e interdependencias mutuas”. “El concepto de

¹⁰ YVONNE JEHEMSON, “The Pastoral Episode in Cervantes’ *Don Quijote*: Marcela Once Again”, *Cervantes*, 10 (1990), p. 16; en adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, “Pastoral” y página. Vid. también ELVIRA MACHT DE VERA, “Indagación en los personajes de Cervantes: Marcela o la libertad”, *Explicación de textos literarios*, 13-15 (1984-1985), pp. 3-17; EMILIA NAVARRO, “Manual Control: ‘Regulatory Fictions’ and Their Discontents”, *Cervantes*, 13 (1993), 17-35; RUTH EL SAFFAR, “In Marcela’s Case”, en *Quixotic Desire: Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*, Cornell University Press, Ithaca, pp. 157-178 (en adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, “Marcela’s Case” y página) y JOHN P. GABRIEL, “Competing Narrative Discourses: (Fe)Male Fabulation in the Episode of Grisóstomo and Marcela”, *Hispanic Review*, 71 (2003), 507-524.

la responsabilidad personal y su relación con la libertad [continúa Szasz] es inseparable del concepto del ser humano como agente moral, y sin [esa responsabilidad] la libertad individual es una negación de la realidad, o sea, una idea delirante que confiere al ser humano una grandeza que en realidad no tiene”.¹¹ En un contexto así, el deseo de alcanzar la libertad y el concepto de la responsabilidad personal, al ser denegados ferozmente por Marcela, pueden ser interpretados como síntomas de la locura. Al principio, Marcela no quiere casarse porque “no se sentía hábil para poder llevar la carga del matrimonio” (I, 12, 145), pero luego lo rechaza definitivamente, anulando la posibilidad de negocio en su mundo ocioso. Su discurso sobre la tumba del pastor fallecido, al igual que el discurso de don Quijote sobre la Edad de Oro, es una mezcla de lugares comunes pero sembrados de interrogaciones retóricas. Está organizado lógicamente por algunas premisas neo-platónicas, aplicadas para negar su culpabilidad en la muerte de Grisóstomo y en defensa de su libertad. En suma, su discurso es retórico, un ejercicio intelectual basado en el entendimiento: “Yo conozco, con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama” (I, 14, 167). Así, niega “el precepto petrarquista de la obligatoriedad de corresponder al amor” (I, 14, 167, n. 52), pero, al vestirse de pastora y vivir en el campo, no se da cuenta de que para los otros pastores ha entrado en el “nuevo laberinto” de un mundo del amor pastoril propio de la Edad de Hierro, un mundo cuyo sistema de signos articula una realidad fundada sobre la ley del negocio. Marcela le dice a Grisóstomo que “la [intención] mía era vivir en perpetua soledad y de que sola la tierra gozase el fruto de mi recogimiento y los despojos de mi hermosura” (I, 14, 169), pero Grisóstomo no puede entenderla desde su perspectiva de hidalgo enamorado. Marcela persevera en su vida pastoril solitaria, sin amor ni matrimonio, segura de una libertad garantizada no tanto por su voluntad poderosa como por la riqueza asombrosa heredada de sus padres.¹² Esta independencia insólita –fuera del control de pastores

¹¹ THOMAS S. SZASZ, *Ideology and Insanity: Essays on the Psychiatric Dehumanization of Man*, Doubleday, New York, 1970, pp. 1-2 y 11, respectivamente. La traducción es mía.

¹² “Marcela [...] merely dresses as one to tend to her inheritance” (“Pastoral”, 22).

pretendientes e instituciones sociales— sólo es posible por la supresión del “Otro” y por el hecho de encerrarse dentro de una “perpetua soledad”.¹³

Líneas atrás ya nos hemos referido brevemente a Grisóstomo. Juan AVALLE-ARCE califica a Grisóstomo de “pastor fingido”.¹⁴ Quiere con ello decir que Grisóstomo ha elegido su papel de pastor, que se hace actor al mantener una distancia entre su vida como “hidalgo rico” (I, 12, 141) y su identidad como amante pastoril. Grisóstomo, como uno de los muchos “ricos mancebos, hidalgos y labradores [que] han tomado el traje de [pastor]” (I, 12, 145), quiere casarse con Marcela. Pero según los rumores algo le sucedió a Grisóstomo cuando “la dejaba de querer y la adoraba” (I, 12, 145). Grisóstomo transforma una hermosa mujer en su diosa, dejando atrás la vida de un hidalgo rico y sustituyéndola por la de un pastor amante. Como estudiante de astrología vuelto de Salamanca, Grisóstomo aplica su sabiduría a fines prácticos. Hizo ricos a su padre y a varios amigos aconsejándoles cuándo y qué productos sembrar. Y como poeta cristiano compone “villancicos para la noche del Nacimiento del Señor y los autos para el día de Dios” (I, 12, 142), obras escritas seguramente para labradores y otros vecinos de su entorno social. Pero Grisóstomo entra en el “nuevo laberinto” del amor pastoril para contraer matrimonio y el lenguaje de tal negocio es, según don Quijote, “un artificioso rodeo de palabras”, demasiado ambiguo para los que lo emplean con fines prácticos.

Según la percepción de Grisóstomo y sus amigos, la conducta despreciativa de Marcela es un signo cabal del lenguaje pastoril-literario que no debe tomarse al pie de la letra. Grisóstomo interpreta la imagen de Marcela como una superficie bajo la cual existe una realidad tan firme y permanente como la organización sistemática de las estrellas que estudiaba en la universidad. También nuestro pastor interpreta mal otros signos hasta llegar al punto de imaginarlos: “le fatigaban a Grisóstomo los celos imaginados y las sospechas

¹³ Jehenson interpreta la marginación solitaria de Marcela como su “greatest strength” (“Pastoral”, 18). Para El Saffar, “Everything in Cervantes’s story of Marcela furthers the image of woman closed in upon herself which Freud identified with female narcissism” (“Marcela’s Case”, 170). Ella es una “woman who stands for the zero-degree case of mother deprivation” (“Marcela’s Case”, 169).

¹⁴ JUAN AVALLE-ARCE, “Grisóstomo y Marcela (La verdad problemática)”, en *Deslindes cervantinos*, Madrid, 1961, p. 114. Vid. también JUAN AVALLE-ARCE, *La novela pastoril española*, Madrid, 1959, pp. 218-219.

tenidas como si fueran verdaderas” (I, 14, 166). En síntesis, Grisóstomo no puede comprender que la imagen representada por Marcela es Marcela y que su ambición porfiosa se funda en su propia imaginación literaria, proyectada sobre una vecina hermosa, cuyo rechazo al matrimonio no debe interpretarse como parte constituyente del amor pastoril. Nuestro pastor enamorado sufre de una locura diagnosticada por Francisco de Villalobos, médico del siglo XVI, en un tratado aducido y comentado por Gustavo Illades. Es una locura

[...] que se llama alienacion [...]. Los enamorados son desta materia: que la imágen de su amiga tienen siempre figurada y fija dentro de sus pensamientos, por donde no pueden ocupar jamás la imaginacion en otra cosa [...] antes procuran con todas sus fuerzas de meterse mas adentro en la passion, y confirmar su dolencia con mayores causas [...].¹⁵

O en palabras ya comentadas de Foucault, nuestro loco enamorado se encierra en una “organización singular, abusiva, cuya característica obstinada constituye la locura”.

Marcela por su parte intenta escapar del mundo representado por un Grisóstomo hidalgo, un mundo masculino fundado en conceptos y prácticas de una determinada realidad social-histórica. Además, la moralidad cristiana, puesta de manifiesto por las referencias a tíos beneficiados, abades, un capuchino, un monje cartujo, villancicos navideños, autos sacramentales y el concepto de matrimonio sagrado, funciona como trasfondo ético y religioso siempre presente pero soslayado cuando no, incluso, rechazado por pastores presos de amor. Marcela no desea aceptar el negocio del amor ni del matrimonio y, a fin de alejarse de esa realidad social, se enclaustra en un mundo sostenido sólo por su porfiosa voluntad y por el concepto de una libertad absoluta fuera del control de otros. Desaparece en “lo más cerrado de un monte” (I, 14, 170), incluso me atrevería a decir, un monte tan impenetrable y sellado como la tumba de Grisóstomo. Ya sabemos el destino de Grisóstomo, pero ¿el destino de Marcela? Las últimas palabras que pronuncia semejan mucho la vida solitaria de los cartujos y de un Grisóstomo astrólogo: “Tienen mis deseos por término estas montañas, y si de aquí salen es a contemplar la hermosura del

¹⁵ GUSTAVO ILLADES, “Dos pacientes virtuales del médico Francisco de Villalobos: Anselmo y Carrizales”, *Cervantes*, 19 (1999), p. 104.

cielo, pasos con que camina el alma a su morada primera” (I, 14, 170). En tanto héroe, don Quijote defiende la vida solitaria de Marcela —y así la paz y armonía natural del *otium* de la Edad de Oro—, pero esta defensa queda en manos de un viejo y loco caballero andante. Don Quijote, escribe Julio Rodríguez Puértolas, “descubre un espejo en [Marcela] que puede mirar *un otro yo*”:¹⁶ los dos quieren deshacer los agravios de una particular sociedad, los dos fracasan en el intento. Nuestro caballero continúa siendo perseguido por encantadores y, al parecer, Marcela, a pesar de los esfuerzos de don Quijote, por pastores enamorados. Vivaldo y sus compañeros, momentáneamente rendidos a esta maravillosa aventura, proclaman la inocencia de la hermosa pastora, pero prosiguen su viaje al mundo del negocio, a Sevilla, donde el afán de oro, la riqueza económica, el comercio, la propiedad privada y el engaño constituyen la rutina urbana, cotidiana e inmutable, de la sombría Edad de Hierro.

BIBLIOGRAFÍA

AVALLE-ARCE, JUAN, *La novela pastoril española*, Madrid, 1959.

———, “Grisóstomo y Marcela (La verdad problemática)”, en *Deslindes cervantinos*, Madrid, 1961.

BARTLETT GIAMATTI, A., *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton, NJ, 1966.

CASCARDI, ANTHONY J., “History and Modernity in the Spanish Golden Age: Secularization and Literary Self-Assertion in *Don Quijote*”, en *Cultural Authority in Golden Age Spain*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1995, pp. 209-233.

CERVANTES, MIGUEL DE, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Barcelona, 2004.

CULLEN, PATRICK, *Spenser, Marvell and Renaissance Pastoral*, Cambridge, Mass., 1970.

EL SAFFAR, RUTH, “In Marcela’s Case”, en *Quixotic Desire: Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*, Cornell University Press, Ithaca, pp. 157-178.

¹⁶ JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, “La pastora Marcela”, *Edad de Oro*, 15 (1996), 181-189.

FOUCAULT, MICHEL, *Folie et déraison: histoire de la folie à l'Age Classique*, Plon, Paris, 1961.

GABRIEL, JOHN P., "Competing Narrative Discourses: (Fe)Male Fabulation in the Episode of Grisóstomo and Marcela", *Hispanic Review*, 71 (2003), 507-524.

GAYLORD, MARY MALCOLM, "Voces y razones en la *Canción desesperada* de Grisóstomo", en ISABEL LOZANO-RENIEBLAS y JUAN CARLOS MERCADO (coords.), *Silva: Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, Castalia, Madrid, 2001, pp. 287-298.

ILLADES, GUSTAVO, "Dos pacientes virtuales del médico Francisco de Villalobos: Anselmo y Carrizales", *Cervantes*, 19 (1999), 101-112.

JEHENSON, YVONNE, "The Pastoral Episode in Cervantes' *Don Quijote*: Marcela Once Again", *Cervantes*, 10 (1990), 15-31.

LEVIN, HARRY, *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, Oxford University Press, New York, 1972.

MACHT DE VERA, ELVIRA, "Indagación en los personajes de Cervantes: Marcela o la libertad", *Explicación de textos literarios*, 13-15 (1984-1985), pp. 3-17.

MURILLO, LUIS ANDRÉS, *A Critical Introduction to «Don Quijote»*, Peter Lang, New York, 2003.

NAVARRO, EMILIA, "Manual Control: 'Regulatory Fictions' and Their Discontents", *Cervantes*, 13 (1993), 17-35.

POGGIOLI, RENATO, "The Oaten Flute", *Harvard Library Bulletin*, 11 (1957), 147-184.

——, "Naboth's Vineyard or the Pastoral View of the Social Order", *JHI*, 24 (1963), 3-24.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, JULIO, "La pastora Marcela", *Edad de Oro*, 15 (1996), 181-189.

ROSENMEYER, THOMAS G., *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric*, Berkeley and Los Angeles, 1969.

SIEBER, HARRY, "Society and the Pastoral Vision in the Marcela-Grisóstomo Episode of *Don Quijote*", en JOSEP M. SOLÀ-SOLÉ, ALESSANDRO CRISAFULLI y BRUNO DAMIANI (eds.), *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, Barcelona, 1974, pp. 185-196.

SZASZ, THOMAS S., *Ideology and Insanity: Essays on the Psychiatric Dehumanization of Man*, Doubleday, New York, 1970.

ZAHAREAS, ANTHONY N., "La función de la locura en el *Quijote* (La secularización de los discursos quijotescos)", en *Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma, 2001, pp. 647-660.

MARITORNES Y OTRAS VISITAS NOCTURNAS: REFLEXIONES SOBRE UN MOTIVO ERÓTICO

ALAN E. SMITH
Boston University

Varias posibles influencias han sido señaladas para el pasaje erótico y violento (Capítulo 16 de la Primera Parte del *Quijote*) en el que Maritornes, quien sirve y se ofrece en la venta, viene a acostarse con el arriero, como habían acordado, en la misma habitación donde don Quijote vela y Sancho duerme. Éstas se han agrupado, sobre todo en la tradición crítica, en tres grupos: la historia (*Don Suero de Quiñones*),¹ la literatura italiana² y los libros de caballerías españoles (el *Amadís*,³ *Don Belianis de Grecia*⁴ y el *Tirante*),⁵ aunque otro dudase de esta influencia.⁶ Después de considerar algunas de

¹ Vid. ALFONSO CAMÍN, *Don Suero de Quiñones o el caballero leonés (de cómo encontró Cervantes la figura de Don Quijote)*, Impresora Azteca, México 1967, p. 65. El raro libro aduce el caso de doña Mencia de Lemos con el hijo de Suero de Quiñones, Diego, como antecedente de este episodio, pero no de manera muy convincente, por lo menos para este lector, que se limitará a constatar en esta nota su parecer.

² Vid. DONALD McGRADY, "The Italian Origins of the Episode of Don Quijote and Maritornes", *Cervantes*, 7 (1987), 3-12.

³ Vid. MIGUEL DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 3 Vols., 5ª ed., ed. de Luis Andrés Murillo, Castalia, Madrid, 1987, vol. 1, capítulo 16, p. 202, n. 23 (en adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, parte, capítulo y página); *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Clemente Cortejón, Victoriano Suárez, Madrid, 1906, p. 37, n. 23 y JOSÉ EMILIO GONZÁLEZ, *De aventura con don Quijote: ensayos y exploraciones*, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1993, p. 120.

⁴ Vid. *supra* la nota referida de Cortejón.

⁵ Vid. MARTHA ALFONSO, "Influencia de la literatura catalana en *Don Quijote de la Mancha*", *Estudios Lulianos*, X, 28 (1966), p. 116.

⁶ Vid. ANTONIO TORRES, *El realismo del «Tirant lo Blanch» y su influencia en el «Quijote»*, Puvill, Barcelona, s. a., p. 159.

estas opiniones, quisiera proponer otro posible afluente, la materia artúrica, especialmente *La demanda del sancto grial, con los maravillosos fechos de Lançarote y de Galaz su hijo*,⁷ publicada en Sevilla, en 1535, y, en menor grado, el *Libro del esforçado cauallero don Tristan de Leonis y de sus grandes hechos en armas*,⁸ publicado en Valladolid en 1501, en Burgos en 1520 y en Sevilla en 1528.⁹

⁷ *La demanda del sancto grial, con los maravillosos fechos de Lançarote y de Galaz su hijo* (Sevilla, 1535), en *Libros de caballerías*, Primera Parte, reimpresso por Adolfo Bonilla y San Martín, Bailly, Bailliére e Hijos, Madrid, 1907, pp. 163-338. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, *Lançarote* y página.

⁸ *Libro del esforçado cauallero don Tristan de Leonis y de sus grandes hechos en armas* (Sevilla, 1528), en *Libros de caballerías*, Primera Parte, pp. 340-457. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, *Tristan* y página.

⁹ Entwistle indica: "Among printed books the *Artus* (1501) and the *Lanzarote* (1528) are hardly more than rumours" (WILLIAM JAMES ENTWISTLE, *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*, J. M. Dent & Sons, Ltd, London & Toronto; E. P. Dutton & Co., New York, 1925, p. 192; en adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, *Arthurian* y página). Y cita a Clemencín, de su edición del *Quijote* de 1833: "Imprimiõse despuès la versiõn castellana y hubo un ejemplar en la biblioteca que formó en el Nuevo Bastán el siglo pasado el Conde de Saceda: de ahí ha desaparecido, y no tengo noticia de donde existe ningùn otro ejemplar" (*Arthurian*, 192, n. 2). Pero menciona esta edición italiana (*Arthurian*, 99): Venecia, 1569, editada por Michele Tramezzino (*Libro terzo de' gran fatti del valeroso Lancilotto del Lago*). Vid. los datos de edición del *Tristán* en *Arthurian*, 102, n. 1. La edición sevillana de la *Demanda* es citada por Lida de Malkiel, quien también incluye referencia a la de Toledo, 1515 (MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, "La literatura artúrica en España y Portugal", en *Estudios de literatura española y comparada*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1966, p. 138; en adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, *Literatura artúrica* y página). Como no he tenido acceso a la edición italiana, y parte de mi propósito es ofrecer textos específicos que posiblemente fueran leídos por Cervantes, no la consideraré en este estudio. La posible influencia de *Lanzarote del lago* en el *Quijote*, en episodios distintos del que estudiamos, ha sido notada por Martín de Riquer en su conferencia de 1959, en el coloquio de Strasbourg: "[L]a parodie [...] s'impose dans d'autres épisodes, tels que le retour de don Quichotte á son village sur une charrette de boeufs (I, 47), imitation évidente de la charrette de Lancelot dans le roman de Chrétien de Troyes et ses successeurs" (MARTÍN DE RIQUER, "La technique parodique du Roman médiéval dans le *Quijote*", en *La littérature narrative d'imagination: des genres littéraires aux techniques d'expression. Colloque de Strasbourg 23-24 avril, 1959*, Presses Universitaires de France, Paris, 1961, p. 65). María Rosa Lida de Malkiel señala: "Dos escenas del *Quijote* parodian posiblemente situaciones de la novela artúrica: Don Quijote en el carro (final de la primera Parte I) y su lucha con los gatos (Parte II, C. XLVI); cf. las aventuras de Lanzarote, Galbán y Boores en el vergonzoso carro y la lucha de Arturo con el Gato Paulo (Bruce, I, 41, n. 9). Sobre las reminiscencias del extravío artúrico en el episodio de la cueva de Montesinos (Parte II, C. XXIII) y en *Persiles y Segismunda*, libro III, Cs. XVI s., vid. *RPh*, IX (1955), 156 ss." (*Literatura artúrica*, 144-145, n. 42). También la profesora María José Rodilla

COMIENZO DEL EPISODIO

Esta maravillosa quietud, y los pensamientos que siempre nuestro caballero traía de los sucesos que a cada paso se cuentan en los libros autores de su desgracia, le trujo a la imaginación una de las estrañas locuras que buenamente imaginarse pueden; y fue que él se imaginó haber llegado a un famoso castillo –que, como se ha dicho, castillos eran a su parecer todas las ventas donde alojaba– y que la hija del ventero lo era del señor del castillo, la cual, vencida de su gentileza, se había enamorado dél y prometido que aquella noche, a furto de sus padres, vendría a yacer con él una buena pieza; y, teniendo toda esta quimera que él se había fabricado, por firme y valedera, se comenzó a acuitar y a pensar en el peligroso trance en que su honestidad se había de ver, y propuso en su corazón de no cometer alevosía a su señora Dulcinea del Toboso, aunque la mesma reina Ginebra con su dama Quinaña se le pusiesen delante (I, 16, 202).

Efectivamente, leemos en el *Amadís*, en el Capítulo 1 del Libro Primero, como nos recuerda Murillo en la nota antes aducida, que Helisena, hija del rey, guiada por su doncella, entra de noche en la habitación del rey Perión, quien acaba de llegar al castillo de su padre. En este libro, el amor se consuma produciendo el nacimiento del héroe epónimo. Además de referirse a

me indicó que ella ha considerado la influencia de esta materia en el *Quijote* y ha tenido la gentileza de enviarme el manuscrito, modificado, de un artículo recientemente publicado, y por ello difícil de obtener aún. Allí la investigadora estudia la influencia del *Lanzarote* en el Capítulo 32 de la Primera Parte, señalando la descripción heráldica que hace don Quijote. También menciona que, en el palacio de los duques, don Quijote “se verá burlado, como Lancelot, por doncellas que pretenden enamorarse y pasar la noche con él, pero el caballero ha prometido serle fiel a su dama [...] burla frecuente en los libros caballerescos [...] como le sucede a Lancelot cuando cae en la trampa de la hija del Rey Norgales creyendo que era Ginebra y así concibe a Galaz”. Asimismo, indica que el episodio de Maritornes manifiesta los ideales del mundo caballeresco, según los caracteriza JOSÉ AMEZCUA en su estudio *Libros de caballerías hispánicas*. Como se ve, varios han sido los estudiosos que han indicado la impronta de la materia británica en el *Quijote*, si bien no se han detenido en una investigación de su influencia en el episodio que estudiamos. Por otra parte, me parece importante ofrecer ejemplos textuales específicos de una edición de esta materia que pudiera haber estado al alcance de Cervantes. El mismo Entwistle había dicho: “No romance of the Round Table seems to have been directly accessible to Cervantes” (*Arthurian*, 250). No obstante, nuestro estudio indica lo contrario, para no decir nada de la edición italiana, publicada el año mismo de la llegada de Cervantes a esa tierra.

Amadís, Cortejón aduce el ejemplo de Belianís de Grecia, héroe de la novela publicada en Burgos, 1587: mientras don Belianís dormía, la princesa Imperia viene a su lecho, y se suceden “los largos razonamientos de amor y desvío que entre la princesa y el caballero pasaron, hasta el punto de que, desengañada, le da licencia para partirse”.¹⁰ Este episodio recoge el enamoramiento de una doncella y su rechazo (que no ocurre en *Amadís*), pero no el desenlace violento.

La alusión a Ginebra es descontada por Entwistle, en otro pasaje, que transcurre en el Capítulo 13 de la Primera Parte, donde se cuenta el entierro de Grisóstomo:

—¿No han vuestras mercedes leído —respondió don Quijote— los anales e historias de Inglaterra, donde se tratan las famosas fazañas del rey Arturo, que continuamente en nuestro romance castellano llamamos el rey Artús, de quien es tradición antigua y común en todo aquel reino de la Gran Bretaña que este rey no murió, sino que, por arte de encantamiento, se convirtió en cuervo, y que, andando los tiempos, ha de volver a reinar y a cobrar su reino y cetro; a cuya causa no se probará que desde aquel tiempo a éste haya ningún inglés muerto cuervo alguno? Pues en tiempo deste buen rey fue instituida aquella famosa orden de caballería de los caballeros de la Tabla Redonda, y pasaron, sin faltar un punto, los amores que allí se cuentan de don Lanzarote del Lago con la reina Ginebra, siendo medianera dellos y sabidora aquella tan honrada dueña Quentaña, de donde nació aquel tan sabido romance, y tan decantado en nuestra España, de “Nunca fuera caballero/ de damas tan bien servido/ como fuera Lanzarote/ cuando de Bretaña vino [...]” (I, 13, 169-171).

Comenta Entwistle: “The loves of Tristan and Iseut, Lancelot and Guenevere, whose verity the Knight of La Mancha defends with heat, might give us pause, but the addition of the dueña Quentaña refers us to the ballads, the sole living relics of Arthurian inspiration” (*Arthurian*, 251). Sin embargo, espero ofrecer la posibilidad de que, cuando don Quijote se refiere a los anales e historias de Inglaterra, está reflejando el conocimiento que Cervantes tuvo no

¹⁰ *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. de Clemente Cortejón, pp. 37-39, n. 23.

sólo del escasísimo romancero de la materia de Bretaña,¹¹ sino precisamente de sus “historias” contadas en libros.

INTERLUDIO QUIETO

Pensando, pues, en estos disparates, se llegó el tiempo y la hora –que para él fue menguada– de la venida de la asturiana, la cual, en camisa y descalza, cogidos los cabellos en una albanega de fustán, con táticos y atentados pasos, entró en el aposento donde los tres alojaban, en busca del arriero. Pero, apenas llegó a la puerta, cuando don Quijote la sintió, y, sentándose en la cama, a pesar de sus bizmas y con dolor de sus costillas, tendió los brazos para recibir a su hermosa doncella. La asturiana, que, toda recogida y callando, iba con las manos delante, buscando a su querido, topó con los brazos de don Quijote, el cual la asió fuertemente de una muñeca, y tirándola hacia sí, sin que ella osase hablar palabra, la hizo sentar sobre la cama. Tentóle luego la camisa y, aunque ella era de harpillera, 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 perlas 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 oscurecía. 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 que vino a ver el mal ferido caballero, vencida de sus amores, con todos los adornos que aquí van puestos. 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. Y, teniéndola bien asida, con voz amorosa y baja le comenzó a decir [...] (I, 16, 203-204).

El engaño que sufren los sentidos de don Quijote hace posible este *quid pro quo*,¹² que constituye la base de las consideraciones de Donald McGrady, se-

¹¹ Se trata de sólo tres, las primeras dos comentadas por Entwistle (*Arthurian*, 199 y 203-209) y las tres por Lida de Malkiel (*Literatura artúrica*, 140-141): “Nunca fuera caballero/ de damas tan bien servido”, “Tres hijuelos había el rey” y “Herido está don Tristán”.

¹² Casaldueiro considera la relación de este equívoco con la sensibilidad barroca: “Los sentidos son engañados y engañan; por eso se podrá llegar naturalmente a la imagen de que

gún el cual, “the backbone of the Maritornes episode, was doubtless familiar to Cervantes through *novelle* by the two Italian storytellers whose collections were most widely read both in their native country and in Spain: Giovanni Boccaccio and Matteo Bandello”. Aduce el cuento del *Decamerón* (VIII, 4) en el cual una viuda atractiva convence a una sirvienta vieja y fea a que la sustituya en su cama con el viejo rector de Fiesole, quien la había importunado, y a quien invita para castigarle. Sus dos hermanos llaman al obispo para que sea testigo (7). También aduce el cuento de Bandello, la *novella* II, 47. Una bonita señora casada en Milano sufre los acosos molestos de un joven insolente. Su esposo finge irse. El joven es invitado por ella, pero pasa la noche haciendo el amor repetidas veces con una vieja y fea sirvienta. Las semejanzas son convincentes, basadas en el engaño y la sustitución. Pero faltan muchos elementos: la voluntad de la protagonista femenina, la timidez o rechazo del caballero y la violencia final.

LA TRIFULCA

Después del parlamento de don Quijote, en el que se excusa de no poder complacer a su damisela, y del cual Maritornes no entendía nada, se narra la escena de las palizas en plena oscuridad:

Maritornes estaba congojadísima, de verse tan asida de don Quijote, y, sin entender ni estar atenta a las razones que le decía, procuraba, sin hablar palabra, desasirse. El bueno del arriero, a quien tenían despierto sus malos deseos, desde el punto que entró su coima por la puerta, la sintió, estuvo atentamente escuchando todo lo que don Quijote decía, y, celoso de que la asturiana le hubiese faltado la palabra por otro, se fue llegando más al lecho de don Quijote, y estúvose quedo hasta ver en qué paraban aquellas razones, que él no podía entender. Pero como vio que la moza forcejaba por desasirse y don Quijote trabajaba por tenella, pareciéndole mal la burla, enarboló el brazo en alto y descargó tan terrible puñada sobre las estrechas quijadas del enamorado caballero, que le bañó toda la boca en sangre; y, no contento con esto, se le subió encima de las costillas, y con los pies más que de trote, se las paseó todas de cabo a cabo (I, 16, 204).

la Hermosura se transforma en la Muerte en los brazos del amado”. JOAQUÍN CASALDUERO, *Sentido y forma del «Quijote»*, Ínsula, Madrid, 1970, p. 98.

Cae el lecho de don Quijote, con el ruido despierta el ventero, pensando que la culpa fuera de Maritornes, quien se esconde en el lecho de Sancho, quien cree tener una pesadilla encima y empieza a pegarle, y ésta le devuelve los golpes de manera que

[...] como suele decirse: el gato al rato, el rato a la cuerda, la cuerda al palo, daba el arriero a Sancho, Sancho a la moza, la moza a él, el ventero a la moza, y todos menudeaban con tanta priesa, que no se daban punto de reposo; y fue lo bueno que al ventero se le apagó el candil, y como quedaron ascuras, dábanse tan sin compasión todos a bulto, que a doquiera que ponían la mano no dejaban cosa sana (I, 16, 205).

Un cuadrillero de la Santa Hermandad, que dormía en la venta, por fin impone silencio y quietud ante lo que él cree ser el cadáver de don Quijote (I, 16, 205).

Hemos mencionado que Antonio Torres duda de que Maritornes haya sido inspirada por *Tirant*.¹³ Martha Alfonso se limita a constatarlo solamente, mencionando primero la influencia del pasaje del libro catalán (Capítulo CXV) en el episodio del Capítulo 43 de la Primera Parte, en el cual “Maritornes ata la mano de Don Quijote a la ventana, cuando el caballero está subido a la silla del caballo y allí se queda hasta la mañana siguiente”.¹⁴

Ese episodio de *Tirant lo Blanch* merece algo más de atención. Recordemos los sucesos: Placerdemivida, doncella de la princesa Carmelina, consigue llevar a Tirante a la cama de la doncella, que duerme, y lo introduce poniendo las manos del caballero en los pechos de la muchacha, fingiendo que son sus manos, pues a estos juegos estaba avezada la doncella, hasta que despierta y grita, aunque luego se arrepiente, pues cunde la alarma:

Y así despertó a todas las donzellas con gritos y mucho roydo, de manera que vino a noticia de la Emperatriz; y todas se levantaron prestamente, algunas en camisa y otras del todo desnudas, y con apresurados passos fueron a la puerta de la cámara, la qual hallaron bien cerrada, y a bozes demandaron lumbré. Y en este tiempo que tocavan a la puerta y buscavan lumbré Plazer de mi Vida tomó a Tirante y sacóle donde él quisiera fenecer

¹³ ANTONIO TORRES, *El realismo del «Tirant lo Blanch» y su influencia en el «Quijote»*, p. 159.

¹⁴ MARTHA ALFONSO, “Influencia de la literatura catalana en *Don Quijote de la Mancha*”, p. 116.

sus días, y púsole en el retrete, y de allí le hizo saltar en un terrado que estava allí, y dióle un cordel de cáñamo para que baxase en el huerto, y por allí podía abrir la puerta e yrse, que ella lo tenía bien proveydo para quando saliesse antes del día, que se pudiera salir por otra puerta. Mas tan grande fue el alboroto y los gritos que davan las donzellas y la Viuda, que no le pudo sacar por el lugar que ella tenía pensado; y dada la cuerda, ella se tornó y cerró la ventana que salía al terrado y la puerta del retrete, y tornóse donde estava la Princesa.

Y Tirante ató bien la cuerda [...] y por fuerça se ovo de dexar caer, que los braços no le pudieron más sostener, y dio tan gran golpe en tierra que se quebró la pierna. [...] El Emperador se levantó, y con el espada en la mano entró por la cámara de la Princesa [...].

La diferencia de este episodio es que el caballero acude a la doncella, si bien casi arrastrado por su criada. Pero de manera importante, el episodio termina con “grande [...] alboroto”, como el cervantino, elemento que luego consideraremos con más detenimiento.

LA MATERIA ARTÚRICA

María Rosa Lida de Malkiel sigue la dirección de Entwistle, al considerar que no hay una influencia directa de los libros artúricos en el *Quijote*, sino que ésta está mediatizada por el *Amadís*, tan fuertemente informado por aquéllos:

No se puede dejar de insistir en la importancia de la imitación en el *Amadís*. Ofrece una síntesis de los rasgos distintivos de una típica novela artúrica y encauza en esta dirección a la literatura caballescica hasta la parodia de Cervantes: la despedida del caballero y de la infanta, así como la cruel y pesada broma de Maritornes (*Quijote*, Parte I, Cs. XVI y XLIII), quizá puedan relacionarse por medio del primer encuentro de Amadís con Oriana, con la escena en que Lanzarote toma las manos de Ginebra a través de la reja (*Literatura artúrica*, 144).

No obstante, se tiene noticia de por lo menos tres libros de caballerías de material artúrico a los cuales Cervantes bien pudo haber tenido acceso, como señalamos al principio. Veamos los dos libros publicados en España,

La demanda del sancto grial, con los maravillosos fechos de Lançarote y de Galaz su hijo, publicado en Sevilla, en 1535, y el *Libro del esforçado cauallero don Tristan de Leonis y de sus grandes hechos en armas*, publicado en Valladolid en 1501, en Burgos en 1520 y en Sevilla en 1528.

En el *Tristan de Leonis* (Capítulo V), se lee:

Dize la hystoria que Belisenda, hija del rey Feremondo, como via a Tristán assi apuesto donzel, que era mucho enamorada del, y dezia: “Acaezca de mi lo que acaecer pudiere, que yo aure en mi poder e a mi voluntad a Tristan” (*Tristan*, 345).

La princesa le manda un mensajero, pero Tristán se niega. Entonces, cuando

Belisenda lo vio yr, fuesse a parar entre dos camaras a vn lugar escuro, e Tristan passaja por allí, e la donzella, quando lo vio, fuese para el, y echole los braços al cuello, e començolo de abraçar como muger que estaja salida de seso por su amor. E tenialo en tal manera, que non se podia partir della, diziendo: “¡o amigo, ruegovos que me deys vuestro amor!” Tristan dixo: “Donzella, en ninguna manera lo hare, porque me seria mala contado y puesto a gran traycion; mas, si quereys, seruiros he como a hija de mi señor. Pero, cierto, otra cosa de mi no se podra auer por cosa del mundo.” Belisenda respondio, e dixo: “Por Dios e por su clemencia, os rugo que no vseys conmigo de tanta crueldad como debaxo de vuestra mano me teneys, porque si assi se fiziesse, el fin de mis dias seria presto, e si vos a mis ruegos y ansias no proueyes, yo vos hare morir de mala muerte.” E fuele abraçar tan brauamente, que ayna lo matara, e requiriolo otra vez de amor, y el dixo que no lo faria. E quando ella vido que el no queria su amor [...] dio un gran grito, e dixo: “¡Acorredme, caualleros!” Esto hazia como aquella que no estaua en su seso. E quando los caualleros que estauan en la sala oyeron aquella boz que la infanta dio, ellos fueron alli muy presto, e vieron como tenia abraçado a Tristan muy fuertmente. E de verguença que la infanta ouo quando vio a los caualleros, dixo: “Señores, este mal donzel me queria hazer una gran villania” [con el resultado que Tristán es llevado a prisión] (*Tristan*, 345-346).

Los elementos comunes con el episodio de Maritornes se manifiestan en la “fisicalidad” no erótica y algo cómica de la princesita que abraza al caballero

estupefacto, y también en la secuencia de eventos, que va de una situación de proximidad quieta a otra de forcejeo escandaloso.

Por no haber tenido acceso al Lanzarote italiano, terminaremos estas consideraciones de las posibles fuentes artúricas del episodio cervantino con un estudio detallado de la aventura de Galaz y la hija del rey Bricos, en *La demanda del sancto grial, con los maravillosos fechos de Lançarote y de Galaz su hijo*.

El comienzo de la historia parece corresponder al pie de la letra al comienzo del esquema que hace don Quijote en el Capítulo 21 de la Primera Parte, para animar a Sancho a seguir el oficio de la caballería andante, después de la preciosa –por insólita– victoria sobre el barbero:

—[...] luego, al alboroto de los muchachos y de la demás gente, se parará a las fenestras de su real palacio el rey de aquel reino, y así como vea al caballero, conociéndole por las armas, o por la empresa del escudo, forzosamente ha de decir: “¡Ea, sus! ¡Salgan mis caballeros, cuantos en mi corte están, a recibir la flor de la caballería, que allí viene!” A cuyo mandamiento saldrán todos, y él llegará hasta la mitad de la escalera, y le abrazará estrechísimamente, y le dará paz, besándole en el rostro, y luego le llevará por la mano al aposento de la señora reina, adonde el caballero la hallará con la infanta, su hija, que ha de ser una de las más fermosas y acabadas doncellas que en gran parte de lo descubierto de la tierra a duras penas se pueda hallar. Sucederá tras esto, luego en continente, que ella ponga los ojos en el caballero, y él en los della, y cada uno parezca a otro cosa más divina que humana, y, sin saber cómo ni cómo no, han de quedar presos y enlazados en la intricable red amorosa, y con gran cuita en sus corazones, por no saber cómo se ha de hablar para descubrir sus ansias y sentimientos (I, 21, 259).

En el trágico caso de don Galaz, leemos:

[...] estonce reynaua aquel Bricos, y era vno de los buenos caualleros del mundo, e muy rico, y que auia mucho por su persona conquerido; e auia vna hija de quinze años, y era de las mas hermosas del reyno de Londres; e aquella hora que los caualleros vinieron ay, estaua el acostado a vna finiestra del palacio. E quando los vio venir assi armados, conosco luego que eran caualleros andantes, e fue muy alegre con su venida, ca

queria mucho sienpre a caualleria, e a todos aquellos que de caualleria se preciauan. Estonce les embio dezir por dos caualleros que viniessen aluergar con el, que no queria que a otro lugar fuessen a posar [...] e desque fueron dentro e fueron desarmados, el rey les fizo atanta de honra, que los fizo assentar cerca de si, e començoles a demandar de su fazienda; y ellos le dixeron vna partida; e la fija del rey Bricos, que era muy fermosa, desque vio gran pieça a Galaz, semejole tan fermoso e tan bien fecho, que le ouo de amar de gran amor, que nunca tanto amo a ssi ni a otre; e cataualo assi todavia, que nunca partia los ojos del; y ella catando assy, el amor fue todavia creciendo (*Lançarote* XCI, 196).

El resto de la historia de Galaz y la princesa contiene el paso de quietud a escándalo del episodio quijotesco: la princesa llega de noche a la habitación de Galaz. Su atuendo nos ha de parecer harto conocido: “quando vido que todos eran acostados, despojose toda, saluo la camisa, e fuesse para alla” (*Lançarote* XCIII, 197). Como en el caso cervantino, el hombre no está solo, pues le acompaña Boores:

[...] e desque fue en la camara do yazian los caualleros, entro dentro, e fue tan espantada, que no supo que ay fiziesse. [...] Estonce llego a el mas cerca que ante, e puso la mano en el muy passo por lo despertar, mas quando syntio la estameña que el cauallero vestia, ca sin estameña el nunca yazia de noche ni de dia, ella fue espantada (*Lançarote* XCIII, 197).

Mientras que en el caso cervantino el hombre toca la ropa de la mujer, ropa tosca, que le parece fina, aquí la mujer palpa la ropa del hombre, que le dice todo, matando su ilusión, pues le indica que el joven está cumpliendo una promesa transcendente:

“¡Catiua! todo es perdido quanto yo pensaua, y este es vno de los caualleros verdaderos de la demanda del sancto Grial; en mal punto fue tan hermoso, que la su beldad sera razón de mi muerte.” Estonce començo a llorar muy fieramente (*Lançarote* XCIII, 197).

Efectivamente, despierta Galaz:

E Galaz no supo que responder, ca si la donzella se matasse como dezia por tal razon, bien via que era razon de su muerte; e si de otra parte fiziesse lo que ella queria, que quebrantaria su prometimiento que auia fecho a Nuestro señor en el comienço de su caualleria, ca sin falta le prometi que le guardaria virginidad en todos sus dias, y que moriria virgen (*Lançarote* XCV, 198).

Empieza la violencia. La donzella entonces salta de la cama y se hace con la espada de Galaz, que pone contra su pecho, en cuyo momento Galaz, para salvarla, le grita que sí le hará el amor, pero ella le responde que es demasiado tarde y la envaina en su cuerpo. Con el ruido se despiertan unas dueñas que dormían cerca y empiezan a gritar.

El rey, que yazia en su camara, quando oyo el ruydo, leuantose todo espantado, e fuesse par alla, e quando vio su hija muerta, fue muy sañudo, e dixo: “Ay Dios ¿quien me fizo este mal?” “Señor, dixeron los que estauan ay, no lo fizo sino estos caualleros que anoche aqui llegaron” (*Lançarote* XCVII, 198).

El rey llama a sus caballeros y se arma una terrible pelea:

E començaron luego a Boores, e quisieronlo prender, mas no pudieron, que se defendio muy marauillosamente con su espada, asi que les cortaua las cabeças e los braços, y echualos vnos sobre los otros, y defendio la camara de los que le querian prender; assi que no quedo en la camara sino ellos anbos e la donzella muerta, e vn cauallero que quedo muerto, e otro ferido que no pudo salir (*Lançarote* XCVI, 198).

Este ejemplo me parece el modelo más próximo al pasaje cervantino por varias razones: comienza con eventos que se parecen mucho al parlamento que hace don Quijote en el Capítulo 21, que hemos visto, con mención de la ventana a la que se asoma el rey. La moza va en la oscuridad en camisa a una habitación donde hay más de una persona. La textura de una camisa es de gran importancia. El episodio termina con terrible violencia, aquí mortal.

Por otra parte, la visita nocturna de la muchacha a su amante dormido, con consecuencias funestas, nos remite a un modelo muy anterior tanto a la caballería española como a la británica, que se manifiesta quizá con más evidencia en el caso de don Belianís de Grecia, aducido por Cortejón, en el comienzo del episodio:

Así fue que una noche, ya que las dos partes della serían pasadas y D. Belianis dormía, tomando algún tanto de descanso de las graves y mortales cuitas que comúnmente padecía, la princesa, que no dormía, imaginando en los crueles desvíos de aquel caballero, levantándose de su lecho, tomando una vela de cera, se fue para el suyo; y sentándose sobre la cama, con la vela en la mano, se paró a contemplar en la lindeza de su figura [...] recodada sobre su mejilla, tenía su rostro algo apartado del suyo, mirándole de hito en hito tan sin pestañear ni revolver los ojos, que parecía tenerlos enclavados; derramaba tantas lágrimas que todo el rostro y pechos del príncipe tenía bañados, con lo cual el príncipe D. Belianis recordó.

Que las lágrimas desplazan aquí metonímicamente los goterones de cera nos lo indica el fuego de la moza, a quien vemos “prosiguiendo en el deleite de su comenzada vista, quemando sus entrañas con bravo y cruel fuego de alquitrán”. Sin duda se habrá recordado la historia de Psique y Amor, a quien la mortal visita con estrictísima prohibición de no verle el rostro. Pero, instigada por sus hermanas, una noche le visita con una lámpara de aceite en la mano, para verle el rostro: el aceite se derrama, quemando y despertando al dios, con terribles consecuencias para la joven, que también había vertido su gota humana sobre el amado, en su caso, de sangre.

CONCLUSIONES

El episodio de la visita nocturna de Maritornes, visto a la luz de la intertextualidad que hemos considerado aquí, manifiesta algunos aspectos importantes del arte cervantino. Al contrario de lo que la crítica ha solido afirmar, parece probable una influencia directa, no simplemente mediatizada por los libros de caballerías hispánicos, de la materia artúrica en el episodio y, en general,

en el *Quijote*. Además, se perfilan, tras este cotejo, algunas características importantes del proceso paródico cervantino. Lo que no se notaba al cotejar el episodio con los libros de caballerías hispánicos (*Amadís*, *Tristan*, *Belianis*) ni, por supuesto, con las *novelle* italianas es la terrible violencia subyacente al texto cervantino, manifiesta en la matanza y el descuartizamiento horrible del episodio de *La demanda*. Precisamente, al tener este antecedente en cuenta, se hace más “visible” la violencia en el episodio cervantino, con toda su implicación; por ello, el *tropo* fundamental cervantino en su parodia: rehacer la violencia literaria seria (que no necesariamente trágica) en violencia literaria cómica, convertir la sangre en aceite (el que cubría el rostro del inconsciente don Quijote). El horror no es frecuente en Cervantes, como si desconfiara de la autenticidad de esa respuesta del ánimo en un contexto que no fuera la realidad misma, desconfiando de las posibilidades de su manipulación.

Sin embargo, permanece la violencia, pero no aislada, sino entrecuadrada por espacios narrativos de armonía, en su acepción de *eros*. A fin de cuentas, el episodio que estudiamos no es sólo violento, pues empieza dentro de la tónica erótica. Esta alternancia entre la armonía de *eros* (en términos neoplatónicos, muy pertinentes para la obra cervantina) y la disonancia de los golpes la vemos por doquier en el arte de Cervantes, por ejemplo, en el patio de Monipodio, en el choque de dos partes de una loza quebrada, con que el alegre repiqueteo de la fiesta se produce, entre desavenencias y reconciliaciones de amantes y compañeros. El alcance semántico-mitológico de este episodio cervantino desvela el tema del amor mismo, que, a pesar de terribles sufrimientos, acaba triunfando en la unión final de Psique y Cupido, en el mundo ya de los dioses, cuya boda se celebra con un armonioso ágape, expresión quizás del pensamiento neoplatónico que Moral Ruiz señala en Apuleyo.¹⁵

La lectura alegórica —que no mitológica— de Casaldueiro, que hemos aducido antes (“Los sentidos son engañados y engañan; por eso se podrá llegar [...] a la imagen de que la Hermosura se transforma en la Muerte en los brazos del amado”), es válida, en este contexto trascendente, pero sólo hasta cierto punto. Esta visión más bien barroca no parece adecuarse suficientemente a la visión cervantina del mundo, nutrida de neoplatonismo

¹⁵ JOAQUÍN DEL MORAL RUIZ, “Introducción”, en LUCIO APULEYO, *El asno de oro*, Libra, Madrid, 1970, p. 5.

renacentista, visión que incluiría, a pesar de la mucha violencia del mundo en que el autor del *Quijote* vivió, el reconocimiento, si no de la existencia, sí de la necesidad del amor.

BIBLIOGRAFÍA

ALFONSO, MARTHA, "Influencia de la literatura catalana en *Don Quijote de la Mancha*", *Estudios Lulianos*, X, 28 (1966), 107-120.

CAMÍN, ALFONSO, *Don Suero de Quiñones o el Caballero Leonés (De cómo encontró Cervantes la figura de Don Quijote)*, Impresora Azteca, México, 1967.

CASALDUERO, JOAQUÍN, *Sentido y forma del «Quijote»*, Ínsula, Madrid, 1970.

CERVANTES, MIGUEL DE, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. de Clemente Cortejón, Victoriano Suárez, Madrid, 1906.

—, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 3 Vols., 5ª ed., ed. de Luis Andrés Murillo, Castalia, Madrid, 1987.

ENTWISTLE, WILLIAM JAMES, *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*, J. M. Dent & Sons, Ltd, London & Toronto; E. P. Dutton & Co., New York, 1925.

GONZÁLEZ, JOSÉ EMILIO, *De aventura con don Quijote: ensayos y exploraciones*, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1993.

La demanda del sancto grial, con los maravillosos fechos de Lançarote y de Galaz su hijo (Sevilla, 1535), en *Libros de caballerías*, Primera Parte, reimpresso por Adolfo Bonilla y San Martín, Bailly, Bailliére e Hijos, Madrid, 1907, pp. 163-338.

Libro del esforçado cauallero don Tristan de Leonis y de sus grandes hechos en armas (Sevilla, 1528), en *Libros de caballerías*, Primera Parte, pp. 340-457.

LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA, "La literatura artúrica en España y Portugal", en *Estudios de literatura española y comparada*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1966, pp. 134-148. Originalmente, en ROGER SHERMAN LOOMIS (ed.), *Arthurian Literature in the Middle Ages, a Collaborative History*, Clarendon Press, Oxford, 1959, pp. 406-418.

MCGRADY, DONALD, "The Italian Origins of the Episode of Don Quijote and Maritornes", *Cervantes*, 7 (1987), 3-12.

MORAL RUIZ, JOAQUÍN DEL, "Introducción", en LUCIO APULEYO, *El asno de oro*, Libra, Madrid, 1970.

RIQUER, MARTÍN DE, "La technique parodique du Roman médiéval dans le *Quichotte*", en *La littérature narrative d'imagination: des genres littéraires aux techniques d'expression. Colloque de Strasbourg 23-24 avril, 1959*, Presses Universitaires de France, Paris, 1961, pp. 55-69.

RODILLA, MARÍA JOSÉ, "Don Quijote, heraldo, bufón, penitente y otras profesiones caballerescas", *Cervantes y su mundo II*, Reichenberger, Kassel, 2005, pp. 403-416.

TORRES, ANTONIO, *El realismo del «Tirant lo Blanch» y su influencia en el «Quijote»*, Puvill, Barcelona, s. a.

DON QUIJOTE, SUJETO ERRANTE (I, 5 Y 21)

MARÍA STOOPEN

Universidad Nacional Autónoma de México

EL SUJETO-AUTOR EN EL *QUIJOTE* DE 1605

En otro momento me referí a los autores del *Quijote* como sujetos de enunciación, así como a las multiplicaciones y mutaciones que allí sufre ese sujeto-autor, e intenté definir el tipo de relación que establecen estas instancias entre sí; también planteé, a partir del concepto de la “pluralidad de ego” presente en los discursos provistos de la función de autor, propuesto por Michel Foucault,¹

[...] que en este caso encerraría al ego Miguel de Cervantes autor del prólogo y de la obra narrativa que introduce –aunque en ella su nombre aparezca denegado y tachado, según observa Molho–, al ego interlocutor ficticio y al ego historiador de archivos y autor caballeresco, así como a ese ego (yo) narrador de prólogo y primera parte [...].²

Me permitiré, entonces, ocuparme nuevamente de los sujetos de la enunciación, aunque ya no como instancias autorales y/o narrativas, sino como

¹ Vid. MICHEL FOUCAULT, *¿Qué es un autor?*, trad. Corina Iturbe, 2ª ed., Universidad Autónoma de Tlaxcala-La Letra Editores, México, 1990 [1ª ed. en francés, 1969], p. 36.

² MARÍA STOOPEN, *Los autores, el texto, los lectores en el «Quijote» de 1605*, Prólogo de Margit Frenk, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad de Guanajuato-Gobierno del Estado de Guanajuato, México, 2002, p. 288.

personajes ficticios, y referirme a la manera –en ocasiones equívoca e inquietante– como don Quijote se configura y se concibe a sí mismo.

SOBRE EL PERSONAJE COMO SUJETO DE LA ENUNCIACIÓN

En un intento por establecer analogías teórico-críticas entre los autores y narradores y los personajes literarios, y entender el comportamiento de éstos en tanto sujetos de enunciación, y así explicar las transformaciones que, en el mismo sentido, atraviesa el hidalgo en su tránsito a caballero andante, así como en subsecuentes avatares, me valdré, en principio, de la propuesta de Emile Benveniste, quien define la enunciación como un proceso de apropiación de la lengua por parte del locutor, en el que al tiempo que se declara como tal, implanta al otro delante de él y expresa, a la vez, una cierta relación con el mundo, sobre la cual busca un consenso con el otro. Y lo que es más importante para nuestros fines, el locutor, en el acto de apropiación, se constituye como “un centro de referencia interna” y se juega “en relación constante con su enunciación”.³

De este modo, el hidalgo en proceso de convertirse en caballero se apodera, si no de la lengua, sí de un nuevo discurso que opone al del orden social en el que está inscrito y, en posesión de él, enuncia su sitio de locutor como integrante protagónico del universo al que ese lenguaje se refiere, de tal modo que, en tanto sujeto, cambia de predicado nominal. En el acto de enunciar “Yo soy”, en principio, anula al hidalgo y, en su lugar, instauro al caballero andante. En consecuencia, sus interlocutores ordinarios serán reemplazados, puesto que ahora habrán de pertenecer, necesariamente, al nuevo mundo de referencia. La renovación del discurso produce, por tanto, cambios en el sujeto, en el interlocutor y en el referente, los que, en conjunto, presentarán discrepancias con respecto a sus pares en el universo abandonado por el protagonista. En observancia de estos fenómenos, destacaré aquí, de manera prioritaria, la posición en la que don Quijote se ubica a sí mismo con relación al discurso adquirido y a su propia metamorfosis y, para decirlo todavía en términos de Benveniste, ponderaré la manera en la que al hablar, se introduce en su habla.⁴

³ EMILE BENVENISTE, *Problemas de lingüística general II*, trad. Juan Almela, 5ª ed., Siglo Veintiuno, México, 1983, pp. 84-85.

⁴ EMILE BENVENISTE, *Problemas de lingüística general II*, p. 85.

Podríamos partir de las siguientes paradojas: el desalojo del hidalgo Quejana es lugar y sustento de don Quijote; la singularidad del héroe es, precisamente, la marca de esta ausencia y su discurso ocupa tal posición. En estos términos, Alonso Quijano dejaría de existir al inicio de la historia. Evacuado él, don Quijote podría habitar cualquier sujeto; apropiarse de cualquier discurso. Y pensando siempre “en algún paso de sus libros”,⁵ convertirse en sujeto de enunciaciones ajenas y dar cabida a la alteridad. De tal manera, el reemplazo fundacional posibilitará los sucesivos. Don Quijote se multiplicará como sujeto, aunque siempre, a modo de síntoma recurrente, sobre un modelo heroico.

En este sentido, me ocuparé de dos fenómenos de diversa naturaleza que tienen lugar en el discurso y el imaginario de don Quijote. El primero es la proliferación de sujetos que ocurre en el Capítulo 5; y el segundo, la emergencia del sujeto denegado en el Capítulo 21. Me referiré también a los planos diegéticos que se instauran como efecto del desacuerdo que ocurre en los modos básicos de nombrar el mundo, el realista y el ideal, instituido éste subjetiva e imaginariamente por don Quijote, y aquél, por lo regular, a cargo del narrador y un buen número de personajes que comparten códigos similares entre sí.⁶

MULTIPLICIDAD DE TEXTOS, MULTIPLICACIÓN DE SUJETOS (I, 5)

Antes del fenómeno de multiplicación que como sujeto experimentará en el Capítulo 5, el hidalgo se ha apropiado de un discurso heroico –podríamos decir– genérico, indiferenciado. Después de la inicial mutación, primero en su fuero interno y después públicamente en la venta, ha hecho un solo tránsito específico en el que se adjudica el discurso de Lanzarote. Así, en los primeros capítulos, quedarán delineados los modos como el caballero procederá para convertir a la dimensión heroica las situaciones comunes que acaecen en el

⁵ MIGUEL DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 3 Vols., ed. de Luis Andrés Murillo, 5ª ed., Castalia, Madrid, 1991, vol. 1, capítulo 5, p. 102. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, parte, capítulo y página.

⁶ Por lo pronto no atenderé aquí otras perspectivas sostenidas por muy diversos personajes, las cuales desafiarían estas dos posibilidades fundamentales.

plano realista de la historia: o bien, como en el caso de la venta, acomodando objetos y personajes ordinarios –la propia venta, las mozas del partido, el ventero– a su universo caballeresco, o bien, adoptando la identidad y el discurso de alguno de sus modelos literarios con el fin de otorgarse a sí mismo y a la circunstancia por la que atraviesa un sentido de heroicidad.

Será en el Capítulo 5 cuando el novel caballero desarrollará un argumento completo con base en modelos particulares y dará muestras de cómo funciona su imaginación literaria, a partir de la cual se ha constituido como un sujeto distinto al de su condición de hidalgo.⁷ El episodio, iniciado en el capítulo anterior, está a cargo de la voz narrativa, la que da cuenta de lo que acontece en los dos planos de la diégesis. Como lo ha venido haciendo en ocasiones previas, pone al lector en antecedentes de lo que sucede en el plano realista y, a la vez, de lo que ocurre en la mente del héroe; con ello consigue una lúcida colaboración entre los planos que dota al relato de profunda verosimilitud. Los hechos de la anécdota son simples y carecen de heroísmo (el hidalgo Quejana, camino a casa, yace en el suelo apaleado por un mozo de mulas; lo encuentra y lo reconoce un aldeano vecino suyo; lo sube en calidad de bulto sobre su jumento y lo regresa junto con Rocinante a su aldea). A partir de tales hechos, don Quijote elaborará un episodio heroico combinando diferentes textos. Como resultado, no sólo se multiplica su propio sujeto, sino también el de los demás personajes que participan en él.

El narrador, focalizado en la mente de don Quijote, se encarga de asociar la anécdota realista con el argumento heroico: “aquel de Valdovinos y del Marqués de Mantua, cuando Carloto le dejó herido en la montaña” (I, 5, 103). Sin embargo, calla para que sea la voz del caballero en desgracia la que pronuncie los versos del romance. En la escena, el héroe –don Quijote/ Valdovinos– está solo. Será su propia enunciación, en este caso, la recitación del romance, la que provoque el intercambio entre personajes de los planos narrativos. Así, al formular la hermosa súplica amorosa –“¿Dónde estás señora mía,/ que no te duele mi mal?/ O no lo sabes, señora,/ ¿o eres falsa y

⁷ Con relación a este capítulo, no me ocuparé de la discusión en torno a las fuentes, conocidas e hipotéticas, a partir de las cuales se construye. Para los propósitos de este trabajo me basta considerar que se trata de un discurso heroico, en este sentido, equivalente al de los libros caballerescos.

desleal?”–, hará presente a Dulcinea, aunque sólo en su propio imaginario.⁸ Y al invocar al “! [...] noble marqués de Mantua,/ mi tío y señor carnal!” (I, 5, 103), se completará, ahora sí en la diégesis, el cuadro de personajes del romance, pues “quiso la suerte que, cuando llegó a este verso, acertó a pasar por allí un labrador de su mesmo lugar y vecino suyo” (I, 5, 104), quien ocupará el puesto del marqués de Mantua. Por su parte, en este proceso metaléptico,⁹ al mozo de mulas que había apaleado a don Quijote, le tocará desempeñar el papel del villano Carloto. De este modo, el caballero ha colocado al otro ante sí mismo, lo ha hecho ocupar un lugar en su mundo y buscará un consenso con ese otro, esta vez, el aldeano su vecino, al que niega su verdadera identidad (*vid. supra*).

Conforme transcurren los acontecimientos, la voz narrativa describe la manera como don Quijote transita de un sujeto a otro –de Valdovinos a Abindarráez–, para adaptar las nuevas circunstancias a las necesidades de su imaginario heroico. Así, como en ocasión del romance, la voz narrativa hace una elipsis y ahora obvia la historia de *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*, la cual ha de ser completada por el lector. Y vuelve a callar para dar paso al discurso con que el héroe inicia el diálogo con su vecino. La discusión entre ellos se centrará en la identidad del protagonista. En el encuentro inicial, el labrador había identificado como el señor Quijana al hombre caído y maltrecho que pronunciaba disparates (“que así se debía de llamar cuando él tenía juicio y no había pasado de hidalgo sosegado a caballero andante”; I, 5, 104-105), según comenta el narrador en acuerdo con el aldeano y haciendo énfasis en la supresión inicial del hidalgo en favor del caballero. El aldeano se ve precisado a pronunciar su propio nombre, Pedro Alonso, y el de su vecino, señor Quijana, para conjurar a los personajes imaginarios convocados por don Quijote. Éste, sin embargo, si ha sido Lanzarote, será Valdovinos, será Abindarráez, y en pleno vértigo, responderá “Yo sé quien soy”, aunque sólo como espacio de un nuevo peregrinaje para dispararse otra vez hacia los “doce

⁸ Para las fuentes literarias de este capítulo, *vid. Quijote* I, 5, 102-104, nn. 1, 2 y 4.

⁹ Me atengo a la definición que Beristáin ofrece de *metalepsis*: “Figura retórica que consiste en la utilización de oraciones sinónimas «semánticamente inapropiadas en el contexto» cuyo empleo produce extrañeza o sorpresa poética. Lausberg dice tomar esta definición de Quintiliano, quien la llama *transumptio*”. HELENA BERISTÁIN, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1985, p. 320.

Pares de Francia, y aun nueve de la Fama” (I, 5, 106), y, de paso, atrapar al labrador en la misma deriva, quien pierde la certeza de las identidades cuando anuncia la llegada a casa no de ellos dos, vecinos de la misma aldea, sino de los cuatro personajes literarios evocados por don Quijote.

Hay que destacar, por lo pronto, la coherencia guardada por el narrador en cuanto a la identidad del héroe. En su comentario inmediato a la mención del señor Quejana, hecha por el aldeano, mantiene la distinción establecida por él desde el inicio entre hidalgo y caballero, entre cordura y locura, y lo hace desde la misma posición distanciada que guardó con respecto al personaje a partir del primer capítulo.¹⁰ Y hay que preguntarse, también, sobre el significado del “Yo sé quien soy” de don Quijote en medio de esta errancia de sujetos. Si este enunciado se presta aquí a la ambigüedad —¿señor Quijana, don Quijote?—, debido al contexto en que se formula, en el Capítulo 21 parece adquirir mayor claridad.

TRANSITIVIDAD DE SUJETOS (I, 21)

Transcurridas varias aventuras y dado que la ínsula prometida no le llega a Sancho y éste piensa que es difícil que don Quijote alcance la fama a la que aspira en los caminos por donde han andado, el escudero le propone a su amo que se pongan al servicio de algún emperador o príncipe grande. En respuesta, don Quijote le cuenta una historia en la que un caballero andante, después de haber alcanzado fama, llega a un reino en donde consigue gloria en la guerra que mantiene el rey, así como el amor y la mano de la infanta y, muerto el padre, se convierte en el gobernante y, en consecuencia, obtiene para su escudero la mano de una doncella hija de un duque. Ideal, prototípico y ejemplar, el relato se ofrece como modelo al que puede aspirar todo sujeto que se dedique a la caballería andante —en este caso, don Quijote y, en consecuencia, Sancho, puesto que de los logros de aquél depende la suerte de éste.

A diferencia de sus anteriores mutaciones, ocurridas en el plano diegético, ahora don Quijote se convierte en sujeto de una enunciación imaginaria y construye este relato inspirado en modelos caballerescos. Narrado por él

¹⁰ En otros momentos, sin embargo, el narrador se comportará de diferente manera ante el protagonista y aceptará en su discurso contaminaciones del lenguaje del caballero.

en tercera persona, se presenta como uno de sus discursos más desconcertantes. Dada la naturaleza ideal del relato, narrador y narratario, o sea, amo y escudero, estimulados su fantasía y su deseo, se van apropiando de los respectivos papeles. Don Quijote, sin embargo, empieza a presentar ciertos tropiezos en la historia, los que siembran sospechas en cuanto a su propia adecuación para cumplir con el papel ideal que le correspondería en ella: “una de las mayores penas que tiene [la princesa] es no saber quién sea su caballero, y si es de linaje de reyes o no”; “No se la quiere dar el rey porque no sabe quién es [el caballero]”; “el tal caballero es hijo de un valeroso rey de no sé qué reino, porque creo que no debe de estar en el mapa” (I, 21, 261). No obstante estos barruntos que amenazan un final feliz, la historia continúa hasta su fin y da gran contento a Sancho, puesto que él se ha identificado con el escudero del cuento.

Ya en diálogo con Sancho, don Quijote une decididamente el plano imaginario de su relato con el universo en que ellos se mueven, el cual ha de proveer las condiciones para que se lleve a cabo el *roman*. Hasta cierto punto, los planos asociados por los andantes manchegos han sido de una misma naturaleza, forman parte de un mismo discurso; los dos corresponden a la literatura caballeresca –la caballería andante, a la que supuestamente pertenecen, y la cortesana, que en algún momento alcanzarán. Sin embargo, en este episodio, se abre un claro vínculo con la identidad original del héroe, virtualmente denegada por él a partir del momento mismo en que se transformó en caballero. De este modo, de ser un sujeto que se había constituido con base en la supresión del hidalgo, se ve obligado, de pronto, a integrar esa condición presuntamente abandonada y aceptarse como tal, aunque de manera hiperbólica, entre otras razones, porque ése es el título mínimo requerido a partir del cual puede aspirar a algún grado de nobleza, según el argumento propuesto a Sancho:¹¹

¹¹ “En la España de los Austrias [informan Francisco Rico y Joaquín Forradellas], la jerarquía nobiliaria iba de los *grandes de España* y los *títulos* a los ricos *caballeros* y los simples *hidalgos*, cuyos privilegios se reducían a estar exentos de la mayoría de los impuestos y de cargas como alojar y avituallar a las tropas de paso.” MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, Volumen complementario, ed. dirigida por Francisco Rico, Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona, 1998, p. 16.

—[...]. También me falta otra cosa [le confía don Quijote a Sancho]: que, puesto caso que se halle rey con guerra y con hija hermosa, y que yo haya cobrado fama increíble por todo el universo, no sé yo cómo se podía hallar que yo sea de linaje de reyes, o por lo menos, primo segundo de emperador; porque no me querrá el rey dar a su hija por mujer, si no está primero muy enterado en esto, aunque más lo merezcan mis famosos hechos; así que, por esta falta temo perder lo que mi brazo tiene bien merecido. Bien es verdad que *yo soy hijodalgo de solar conocido, de posesión y propiedad de devengar quinientos sueldos*, y podría ser que el sabio que escribiese mi historia deslindase de tal manera mi parentela y decendencia, que me hallase quinto o sexto nieto de rey (I, 21, 262; cursivas mías).

En la conversación, Sancho Panza negará toda evidencia y persistirá en el universo imaginario construido por don Quijote y éste, sin abandonar del todo dicho ámbito, será quien restituya también la identidad originaria de Sancho, el cual pregunta:

—[...]. Pues ¿qué será cuando me ponga un ropón ducal a cuestras, o me vista de oro y perlas, a uso de conde extranjero? Para mí tengo que me han de venir a ver de cien leguas.

—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, 264; cursivas mías).

El lector queda atónito: ahora es don Quijote quien, contra su costumbre, apela al principio de realidad. Asimismo, como sustento de la invasión de planos y la transitividad de sujetos —*caballero/hidalgo, escudero/labrador*—, baste notar que don Quijote enuncia su relato no con el lenguaje arcaico de personaje caballeresco que suele usar en sus lances, sino con el de un letrado de la época, el mismo de sus célebres piezas oratorias, como la pronunciada ante los cabreros sobre la Edad de Oro. Asimismo, habría que advertir dos operaciones de denegación en don Quijote. Una es que acepta la vida cortesana como corolario de sus andanzas, vertiente caballeresca puesta en entredicho por él en un momento anterior; la otra es la supresión y sustitución de Dulcinea por la princesa hija del rey, en su relato imaginario.

A MANERA DE REFLEXIÓN

A partir de los fenómenos arriba analizados, se evidencia la inestabilidad a la que están sometidos los sujetos en el *Quijote*, quienes pueden vivirse a sí mismos de diversas maneras, incluso contradictorias, no sólo en el caso del caballero andante, sino en el del labrador vecino, en el de Sancho Panza, e, inclusive, en el del propio narrador, el cual, por momentos, acepta en su discurso contaminaciones del lenguaje quijotesco y parece abandonar las seguridades de la visión realista y la cordura, desde donde suele describir los desatinos de don Quijote. El asunto invita, pues, a ser contemplado desde distintos ángulos. Para finalizar, exploraré algunos.

Podría pensarse, dentro de una lógica binaria, en donde los opuestos se excluyen, que la recuperación por don Quijote de las identidades abandonadas, las de hidalgo y labrador, amenazaría su vivencia de sí mismo, le restituiría la cordura y cesaría el delirio caballeresco. Nada de esto ocurre. La coherencia del personaje y la verosimilitud de la historia siguen su curso y los andantes manchegos persisten, incólumes, en sus aventuras y fatigas no sin mostrar, por momentos, las entretelas con que están fabricados. De este modo, don Quijote introduce al hidalgo como referencia interna sin atender en contra de su integridad caballeresca. Es así que el andante manchego se desea y se constituye como otro de manera reversible; mantiene, secretamente, la antítesis del hidalgo en su ser voluntariamente adquirido. Volveríamos aquí a la función autor propuesta por Foucault para pensar esta reversibilidad, esta multiplicidad: “funciona de tal manera que da lugar a la dispersión de [...] ego[s] simultáneos”.¹² Esta irrupción del hidalgo en el discurso de don Quijote no es más que el anuncio de otras posteriores, que ocurrirán también en la Segunda Parte.

Otra posibilidad de concebir el asunto es a partir de las relaciones entre héroe y voz narrativa. A lo largo del primer capítulo, ésta toma la palabra para dar cuenta del proceso de conversión del hidalgo en caballero andante y entabla con el lector una suerte de complicidad desde el flanco de una supuesta cordura compartida. Tal conducta se convierte en un patrón que repetirá,

¹² MICHEL FOUCAULT, *¿Qué es un autor?*, p. 37.

con ciertas modificaciones, en todo su desempeño. ¿Por qué no pensar que don Quijote se complace en trampear al narrador y que, en ocasiones, dice cosas que ponen en duda su locura y atentan contra la supuesta certeza del discurso narrativo que la definió?

Antes de concluir, quisiera valerme de las reflexiones de Alain Badiou, en paráfrasis de Mariflor Aguilar, con respecto al sujeto:

[...] como el concepto que designa la articulación [...] del orden y de su alteración, de la estructura y la fuerza que *emerge*, el punto de entrecruzamiento [...] del proceso de repetición y el de interrupción; está ineluctablemente dividido en la parte que se repite (por estar situada en el espacio reglado) y la parte que interrumpe (por estar atravesada por la fuerza).¹³

Es de este modo, a partir de tal articulación, de tal punto de entrecruzamiento, de tal división del sujeto, como está constituido don Quijote. Lo particular en él es que el delirio caballeresco se erige como su orden y su ser de hidalgo instauro la alteración que en ocasiones emerge. No es gratuito, entonces, que una de las poéticas del libro en que habita sea la del mundo al revés.

A partir de todo ello, surge otro asunto inquietante de índole política e ideológica –que dejaré para trabajar en un futuro. Si en la factura del libro colaboran autores ficticios pertenecientes a dos de las etnias en conflicto en la España del momento –por un lado, los autores cristianos, a saber, el autor narrador de los ocho primeros capítulos y el segundo autor y, por otro, Cide Hamete Benengeli y el morisco aljamiado, su traductor– y si la cuestión de la pureza de sangre está presente a lo largo de la obra, ¿qué relación guardaría este juego de multiplicación, denegación y emergencia de los sujetos con respecto a la visión hegemónica de los cristianos viejos –planteada por Américo Castro¹⁴ que obligaba a los cristianos nuevos a

¹³ MARIFLOR AGUILAR, “De la crítica al replanteamiento del sujeto”, en MARIFLOR AGUILAR (comp.), *Crítica del sujeto*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990, p. 99.

¹⁴ Vid. AMÉRICO CASTRO, *Cervantes y los casticismos españoles*, Alianza-Alfaguara, Madrid, 1974. En una publicación anterior discutí esta propuesta del insigne cervantista. Vid. “El hidalgo de la Mancha, lector ficticio”, pp. 155-182.

ocultar sus orígenes? ¿Sería posible una lectura que hiciera equivalente la denegación del sujeto de la que hemos hablado aquí con el sofocamiento en la cultura española de una de sus tres voces constitutivas? Es así que una nueva pregunta se impone: ¿la supresión del hidalgo podría ser paralela a la de los judíos conversos?¹⁵

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, MARIFLOR, “De la crítica al replanteamiento del sujeto”, en MARIFLOR AGUILAR (comp.), *Crítica del sujeto*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990.

BENVENISTE, EMILE, *Problemas de lingüística general II*, trad. Juan Almela, 5ª ed., Siglo Veintiuno, México, 1983.

BERISTÁIN, HELENA, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1985.

CASTRO, AMÉRICO, *Cervantes y los casticismos españoles*, Alianza-Alfaguara, Madrid, 1974.

CERVANTES, MIGUEL DE, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 3 Vols., ed. de Luis Andrés Murillo, 5ª ed., Castalia, Madrid, 1991.

—, *Don Quijote de la Mancha*, Volumen complementario, ed. dirigida por Francisco Rico, Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona, 1998.

FOUCAULT, MICHEL, *¿Qué es un autor?*, trad. Corina Iturbe, 2ª ed., Universidad Autónoma de Tlaxcala-La Letra Editores, México, 1990 [1ª ed. en francés, 1969].

STOOPEN, MARÍA, *Los autores, el texto, los lectores en el «Quijote» de 1605*, Pról. de Margit Frenk, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad de Guanajuato-Gobierno del Estado de Guanajuato, México, 2002.

¹⁵ Agradezco aquí a Francisco Márquez Villanueva y a Charles Presberg sus comentarios, los cuales hicieron viable la posibilidad de esta asociación.

DON QUIJOTE EN LA CORTE: LOS EPISODIOS DE LOS DUQUES Y LAS PRÁCTICAS DE REPRESENTACIÓN

MARIA AUGUSTA VIEIRA

Universidade de São Paulo

—Por vida del duque —dijo la duquesa—, que no se ha de apartar de mí Sancho un punto: quiérole yo mucho, porque sé que es muy discreto.

—Discretos días —dijo Sancho— viva vuestra santidad por el bien que de mí tiene [...].

Quijote II, 31

Los lazos de simpatía entre la duquesa y Sancho se establecen desde el momento en que el escudero, a petición de su amo, se dirige a la “cazadora de altanería” para anunciar los deseos de don Quijote de saludarla y ponerse a su servicio. Pasadas las dificultades iniciales de presentación, atropellada por los desaciertos de don Quijote al bajarse de Rocinante, todos se dirigen al “palacio” de esos señores aristocráticos, espacio reservado para varias e inesperadas aventuras. El diálogo destacado arriba surge tras los actos protocolarios relativos a la distribución de los lugares en la mesa, hecho que causa extrañamiento en Sancho y que lo incita a urdir diversos comentarios y a contar un “cuento” que sucedió en su pueblo. Revelando gran predilección por el escudero, la duquesa insiste en tenerlo siempre a su lado, sobre todo porque, según ella, él es “muy discreto”. Sancho, a su vez, entusiasmado con los elogios que acaba de recibir, reutiliza el adjetivo y lo aplica a los

días de la duquesa –“discretos días [...] viva vuestra santidad”–,¹ imitando así el modo popular de retribuir la cordialidad.²

Tanto el campesino como la señora aristocrática, en el momento en que desean agradar, echan mano del concepto de *discreto*, tan apreciado en los espacios de la corte, aunque utilizado por ellos con sentidos totalmente diferentes. En el caso de la duquesa, se trata de un empleo irónico, ya que, hasta el momento, lo que la conducta de Sancho evidenció, desde su llegada al palacio, fue exactamente la ausencia total de *discreción*. Por otro lado, en el caso del escudero, la utilización del término no está motivada por el propio concepto y sí por un procedimiento común en el habla popular, que retoma el término central del elogio recibido y lo devuelve al interlocutor en un gesto lingüístico que pretende ser simpático, aunque, en este caso, resulte inadecuado. El uso impropio es evidente, entendiéndose que la *discreción* se aplica a personas e incluso a situaciones, pero nunca a los *días*, como dice Sancho, quien igualmente se muestra desmesurado al referirse a la duquesa como “vuestra santidad”.

Poco antes, doña Rodríguez se había mostrado molesta con la petición de Sancho para que cuidase de su rucio y, en tono irónico, había comentado que “si tan discreto es el amo como el mozo [...] ¡medradas estamos!”. Aunque la dama de la duquesa, la mayor parte de las veces, tenga falta de perspicacia, en ese momento observa con propiedad que los nuevos huéspedes de los duques posiblemente carezcan de la cualidad de la *discreción*.

Los episodios que contienen tales comentarios se inician en el Capítulo 30 y se cierran en el 42 de la Segunda Parte. La dilatada estancia de don Quijote y Sancho en la residencia de los duques ha generado importantes lecturas críticas e interpretativas. Entre ellas se encuentra la presencia del tópico del *mundo al revés* que, según Monique Joly,³ estructura la red de “sucesos” desencadenados

¹ MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona, 1998, II, 31, p. 885. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, parte, capítulo y página.

² Vid. MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, vol. 6, ed. de Francisco Rodríguez Marín, Atlas, Madrid, 1948, p. 23, n. 3 y *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Vicente Gaos, Gredos, Madrid, 1987, p. 454.

³ Vid. MONIQUE JOLY, “El erotismo en el *Quijote*. La voz femenina”, en *Études sur Don Quichotte*, Publications de la Sorbonne, Paris, 1996, pp. 165-180 y AUGUSTIN REDONDO, “Fiestas burlescas en el palacio ducal: el episodio de Altisidora”, en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Menorca, 1997, pp. 49-62.

en el palacio ducal. En ese caso, es totalmente procedente el comentario del mayordomo del duque, tras la toma de las primeras medidas, tan acertadas, de Sancho como gobernador de Barataria: “Cada día se veen cosas nuevas en el mundo: las burlas se vuelven en veras y los burladores se hallan burlados” (II, 49, 1025). El episodio también fue considerado como un momento especial en el que la integridad moral del caballero es puesta a prueba por una nobleza, a su vez, moralmente degenerada, lo cual favorece el surgimiento de dos importantes tópicos: el “menosprecio de corte”, ya iniciado capítulos antes en las conversaciones entre don Quijote y el Caballero del Verde Gabán, y el conflicto entre caballería y realeza, como observó Márquez Villanueva.⁴ También fue destacado el complejo sistema de correspondencias e intertextualidad que el episodio presenta en relación con las fiestas burlescas que se celebran en el palacio, incidiendo, al mismo tiempo, en una profunda acción degradante en relación con los dos protagonistas, como consideró Augustin Redondo.⁵ O, de un modo más radical y excluyendo las intenciones degradantes de los burladores, el episodio también fue visto como el espacio de las fiestas palaciegas repletas de sentimiento de alegría que unen a los personajes en una cadena de sentimiento universal y democrático, como defiende Anthony Close.⁶

De cualquier modo, es importante destacar que el episodio se construye a partir de sucesivas dislocaciones de planos narrativos y estilísticos, estructurados a partir de un complejo procedimiento paródico que se origina, esencialmente, en la tradición de la caballería y en las prácticas de representación. Las aventuras idealizadas por los duques se inspiran en las muchas lecturas realizadas y, de un modo muy particular, en las propias aventuras de don Quijote y Sancho narradas en la Primera Parte de la obra. De ese modo, en el plano del enunciado, la Primera Parte constituye una de las

⁴ Vid. FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, “Doncella soy de esta casa y Altisidora me llaman”, en *Trabajos y días cervantinos*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995, pp. 229-340.

⁵ AUGUSTIN REDONDO, “Fiestas burlescas en el palacio ducal: el episodio de Altisidora”, pp. 49-62.

⁶ Vid. ANTHONY CLOSE, “Fiestas palaciegas en el *Quijote* de 1615”, en *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos-Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1991, pp. 475-484 y, del mismo autor, *Cervantes and the Comic Mind of his Age*, Oxford University Press, New York, 2000.

bases para el desarrollo de la acción que tiene como autores a los duques y como objeto al amo y al escudero, obligados a rendir cuentas por aventuras pasadas, hechos mal concluidos y, en el caso concreto de Sancho, por los engaños creados con respecto a Dulcinea.

Por otro lado, el episodio se desenvuelve en el espacio aristocrático y, siendo así, cuenta con los referentes del mundo cortesano. En esta ocasión, los códigos de conducta, propios de la vida en la corte, son parodiados como en el diálogo entre Sancho y la duquesa, centrado en el concepto de *discreto*. Dicha parodia, en el plano de la enunciación, incide sobre las prácticas de representación, dislocando categorías y caracterizando personajes a partir de la subversión de los propios códigos. Así concebido, el presente trabajo se propone la consideración de algunos de los momentos del episodio en que tales prácticas interfieren de modo decisivo en la composición del episodio.

Como se sabe, a lo largo de los siglos XVI y XVII, circularon en la Península Ibérica tratados que se dedicaban, entre otras cosas, a formar hombres *discretos*. Dentro de una red de actitudes que se esperaba de un cortesano ejemplar, algunas de las cualidades más apreciadas eran la *discreción* y la *prudencia*, como si fueran el objetivo que se buscaba alcanzar a lo largo de la vida o, por lo menos, como si fueran actitudes que enmarcasen un perfeccionamiento personal que, indudablemente, podría resultar beneficioso para la vida dentro del “cuerpo social”. En la obra de Cervantes, en innumerables ocasiones aparecen personajes que merecen, por parte del narrador, la calificación de *discretos* o *prudentes* porque se enfrentan a situaciones en las cuales la acción se desarrolla dentro del marco de la *discreción*.

Erasmus, Castiglione, Della Casa, Gracián Dantisco, años después Baltasar Gracián, entre otros, se dedicaron a elaborar normas de conducta que, en los siglos XVI y XVII, pasaron a contar con parámetros más definidos y a la vez más calculados. En cierto modo, a través de algunos tratados sobre las relaciones sociales se buscaba organizar la vida de la corte a partir de la regulación de las actitudes individuales. Existía cierto empeño, por parte de los tratadistas, en una acción educativa de sentido amplio que incluía, además de nociones sobre los buenos modales, la racionalización de las acciones, el disimulo, la contención de los gestos y de las palabras, el aprendizaje de los rituales cortesanos y, en fin, un conjunto de profundas transformaciones en la vida afectiva que, sin duda

alguna, producirían cambios radicales en la estructura de la personalidad. En otras palabras, se trataba de la vida en la sociedad de la corte que encontraba su autorrepresentación en la fabricación de una imagen capaz de disimular gestos, aparentar amistad con enemigos, enmascarar pasiones y, en algunos casos, actuar en contra de los propios sentimientos. Como dice Chartier, en estos tiempos se introduce una nueva economía emocional que requiere racionalidad en los intercambios sociales y, de modo especial, en la vida cortesana.⁷

Antes de considerar estas prácticas en el episodio es importante precisar algunos conceptos. Ya en Castiglione aparece la idea de que “la guía y casi el alma” de muchas acciones del cortesano ha de ser la *discreción*, que recibirá una formulación más completa y redondeada en Gracián, haciendo coincidir muchas veces el *discreto* con el *prudente*.⁸ La *discreción* se apoya, entre otras cosas, en

⁷ Dice Roger Chartier: “De todas las evoluciones culturales europeas entre fines de la Edad Media y los albores del siglo XIX, la más fundamental es la que modifica lenta pero profundamente las estructuras mismas de la personalidad de los individuos. En la larga duración, con grandes diferencias según los medios sociales, se introduce una economía emocional distinta de la de los hombres del medioevo, que aporta conductas y pensamientos inéditos. [...] Con diferencias según los lugares y los medios, no sin contradicciones ni retrocesos, entre los siglos XVI y XVIII emerge una nueva estructura de la personalidad. Varios rasgos la caracterizan: un control más estricto de las pulsiones y de las emociones, el rechazo de las promiscuidades, la sustracción de las funciones naturales a la mirada de los otros, el fortalecimiento de la sensación de turbación y de las exigencias del pudor. [...] La racionalidad cortesana propone, en efecto, la modalidad más radical y exigente de la transformación de la afectividad, y esto, por el hecho mismo de las especificidades de la configuración social que, a la vez, modela y requiere una racionalidad tal”. ROGER CHARTIER, “Representar la identidad. Proceso de civilización, sociedad de corte y prudencia”, en ISABEL MORANT DEUSA (ed.), *Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación*, Fundación Cañada Blanch, Valencia, 1998, pp. 61-72.

⁸ Vid. BALDASSARE CASTIGLIONE, *El Cortesano*, ed. de Mario Pozzi, trad. Juan Boscán, Cátedra, Madrid, 1994. Sobre los tratados que circularon entre los siglos XVI y XVII, vid. PETER BURKE, *As fortunas d'O cortesão: a recepção europeia a O cortesão de Castiglione*, trad. Alvaro Hattmher, UNESP, São Paulo, 1997; MERCEDES BLANCO, “Les discours sur le savoir-vivre dans l'Espagne du Siècle d'Or”, en ALAIN MONTANDON (ed.), *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines-Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand, 1994, pp. 111-149; MERCEDES BLANCO, “L'autre face des bonnes manières. Travestissements burlesques du savoir-vivre dans l'Espagne du Siècle d'Or”, en ALAIN MONTANDON (ed.), *Etiquette et politesse*, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines-Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Clermont-Ferrand, 1992, pp. 91-124. Sobre la proximidad de los conceptos de *discreción* y *prudencia*, dice José Enrique Laplana: “Se pone así de manifiesto la imposibilidad de separar tajantemente el arte de discreción del arte de prudencia, distintas, pues Gracián les dedicó

la idea de que la vida social exige saber producir apariencias adecuadas. O, lo que es lo mismo, el hombre *discreto* es aquel que tiene una inteligencia capaz de crear una acción calculada e indirecta, disimulada y prudente. Además del dominio sobre las propias emociones, el autocontrol supone incluso la observación del otro, como forma de orientar la vida social para los fines que se pretenden alcanzar. Así, el arte de observar a los demás pasa a ser una práctica propia de la aristocracia de la corte que, con objetivos bastante específicos y determinados, se empeña en manejar a los demás según sus propios intereses. Se trata, en definitiva, de la introducción racional de un cierto teatro en la vida cotidiana para evitar la expresión más directa de los deseos e introducir el protocolo como condición para las buenas relaciones. Una política del espíritu, por así decirlo, que organiza la vida social de la misma manera que ejercita el control de las pasiones, capaz de dominar los propios humores.⁹ En otras palabras, se podría afirmar que el *discreto* es aquel que sabe actuar con cierta *sprezzatura*, como dice Castiglione, que se podría traducir como una “espontaneidad planeada”.¹⁰ Lograr tales conductas en la vida personal no debía ser una tarea nada fácil de alcanzar, ya que suponía trabajo individual, esfuerzo personal, inteligencia y, ante todo, reestructuración de los hábitos y de las costumbres.¹¹

Si el *discreto* tiene la habilidad especial para calcular la acción y lograr los efectos deseados, sería posible pensar que la *discreción* supone fingimien-

sendos tratados, pero complementarias, ya que tan inconcebible monstruo resulta un discreto imprudente como un prudente indiscreto”. JOSÉ ENRIQUE LAPLANA, “El Discreto”, en AURORA EGIDO y MARÍA CARMEN MARÍN (coords.), *Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, Gobierno de Aragón-Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2001, p. 62.

⁹ Vid. PETER BURKE, *As fortunas d'O cortesão: a recepção europeia a O cortesão de Castiglione*, p. 43 y AURORA EGIDO, “Introducción”, en BALTASAR GRACIÁN, *El Discreto*, ed. de Aurora Egido, Alianza Editorial, Madrid, 1997, pp. 7-134.

¹⁰ Boscán traduce como “desprecio” o “descuido” lo que no corresponde exactamente al concepto de Castiglione (vid. MARIO POZZI, “Introducción” a *El Cortesano*). Sobre el concepto de *discreto*, dice João Adolfo Hansen: “Discreto é o que sabe produzir a representação adequada de «honra», evitando com ela a murmuração vulgar, pois com a representação adequada se mantém intacta a reputação da posição que aparece formalizada nos signos”. JOÃO ADOLFO HANSEN, “O Discreto”, en ADAUTO NOVAES (org.), *Libertinos e libertários*, MINC-FUNARTE-Companhia das Letras, São Paulo, 1996, p. 95; asimismo, JOÃO ADOLFO HANSEN y ALCIR PÉCORA, “Letras seiscentistas na Bahia” (inédito).

¹¹ Vid. NORBERT ELIAS, *O processo civilizador*, vol. 2, trad. Ruy Jungmann, Jorge Zahar Ed., Rio de Janeiro, 1993 y, del mismo autor, *A sociedade de corte*, trad. Ana Maria Alves, Estampa, Lisboa, 1986.

to o falsedad, lo que seguramente no sería algo bueno. Sin embargo, dentro de los parámetros de la política católica contrarreformista había espacio para esta actitud discreta que, si por un lado era disimulada, indirecta u oculta, por otro lado se situaba en el campo de las cualidades morales deseadas. En otras palabras, si la *discreción* supone la *disimulación* es importante tener en cuenta que “la *disimulación* es la técnica básica de ocultar o adiar la verdad, pero no de producir la mentira”.¹² Se reconocía que la condición humana era por sí sola imperfecta y que, muchas veces, para lograr determinados fines honestos y moralmente reconocidos hacía falta elaborar determinadas situaciones. La *disimulación honesta* fue formulada especialmente por Torquato Accetto (1641), que encontraba en esta actitud la posibilidad de alcanzar ciertos objetivos, teniendo que producir apariencias.¹³ La contrapartida de la *disimulación honesta* es la *simulación*: ésta sí que se encierra en el campo moralmente rechazado por los principios contrarreformistas, una vez que es pura falsedad o que finge tener lo que en verdad no tiene. Dice Accetto, estableciendo un paralelismo, que “se simula lo que no es; se disimula lo que es”. O, de otro modo, la *disimulación honesta* encubre una verdad mientras que la *simulación* exhibe una mentira.

Teniendo en cuenta este conjunto de conceptos, se puede decir que hay cierta complementariedad entre la *discreción* y la *disimulación honesta* porque ambas correspondían a ideales propios de la sociedad de la corte y, por lo tanto, formaban parte de las conductas que orientaban la buena convivencia social. La crítica moral que se presentó en contra de tales prácticas nació de las ideas reformistas, que privilegiaban los sentimientos interiores y reprobaban los artificialismos que hacían de la vida cotidiana el tablado de muchas escenas, ideas éstas inspiradas en una cierta “cultura de la sinceridad”.¹⁴

¹² JOÃO ADOLFO HANSEN y ALCIR PÉCORÁ, “Letras seiscentistas na Bahia”, p. 8.

¹³ Vid. TORQUATO ACCETTO, *Da disimulação honesta*, trad. Edmir Missio, Martins Fontes, São Paulo, 2001. Dice Alcir Pécora en la Presentación (p. XXI): “podemos definir a «dissimulação honesta» como uma regra de medir ou buscar o verdadeiro numa situação em que a verdade é sempre indireta e construída a partir de situações públicas embaraçosas ou confusas, pois resultantes de um estado de coisas em que as virtudes nunca aparecem sós, e os vícios misturam-se, melífluos, aos mecanismos da razão”.

¹⁴ Vid. PETER BURKE, *As fortunas d’O cortesão: a recepção europeia a O cortesão de Castiglione*, pp. 122-131.

El mundo construido en el episodio de los duques es el mundo de la corte que funciona a partir de tales prácticas de representación o, mejor dicho, a partir de la parodia de tales prácticas. Así como en el palacio ducal de Urbino, en el que el aristocrático personaje Elizabetta Gonzaga centraliza las conversaciones sobre el perfil del cortesano, la duquesa, en el *Quijote*, es el personaje que más se destaca una vez que, más allá de idealizar aventuras, crea motivos para largas conversaciones, en especial con el escudero que, además de ofrecerle material para nuevas aventuras, tendrá el cargo de gobernador. Los consejos que don Quijote da a Sancho, en la víspera de su ida para Barataria, ya fueron considerados también como alusiones a varios textos, entre ellos, a manuales de conducta como los de Erasmo y Gracián Dantisco.¹⁵

En varios momentos del episodio aparecen los vocablos *discreción*, *disimulación* y sus respectivas formas derivadas, destacando que *disimulación*, con frecuencia, acompaña al sustantivo “risa”, en el sentido de que la producción de comicidad, en ese contexto, se complementa con la acción de disimular. Así, mientras Sancho relata el cuento sobre la distribución de los lugares en la mesa, dice el narrador: “los señores disimularon la risa, porque don Quijote no acabase de correrse”. Cuando don Quijote, en la escena del lavatorio, se queda con “los ojos cerrados y las barbas llenas de jabón”, cuenta el narrador sobre los duques que todo observaban: “fue gran maravilla y mucha discreción poder disimular la risa”. O también, cuando don Quijote y Sancho se encuentran en una de las “salas adornadas con telas riquísimas de oro y de brocado” y ven a las seis doncellas servirlos como si fuesen pajes, dice el narrador que, contrariando las instrucciones de los duques, “figura, que a no tener cuenta las doncellas que le servían con disimular la risa (que fue una de las precisas órdenes que sus señores les habían dado) reventaran riendo”. Si por un lado el disimulo de la risa en principio acompaña actitudes discretas, es importante añadir también que el centro de la acción de los duques y de todos los que los rodean es la *simulación*,

¹⁵ Vid. EMILIETTA PANIZZA, “El caballero de Suárez de Figueroa entre *El Cortesano* y *El Discreto*”, *Criticón*, 39 (1987), 5-39 y JOSEPH V. RICAPITO, “Don Quijote y *El Cortesano* de Castiglione”, en *Cervantes en Italia. Décimo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. de Alicia Villar Lecumberri, Asociación de Cervantistas, Palma de Mallorca, 2001, pp. 349-361.

una vez que las aventuras que emanan de ellos y se dirigen hacia el amo y el escudero tienen el objetivo claro y nítido de producir una gran mentira y no exactamente el de ocultar cualquier verdad.

La parodia de los códigos de conducta sólo es posible en ese contexto, gracias a la visión del narrador que se interpone entre la esencia y la apariencia, los hechos y las intenciones de los personajes. Teniéndose en cuenta que la actitud digna de un cortesano supone una acción de doble orientación, como la “naturalidad calculada”, implícita en el concepto de *sprezzatura* de Castiglione, el narrador, en el episodio de los duques, se sitúa en los límites de esa doble orientación, esto quiere decir, entre lo natural y lo calculado, lo afectado y lo verdadero, la esencia y la apariencia presentes en las acciones de varios personajes. La fuerza paródica se concentra, precisamente, en la capacidad que tiene el narrador de sobrepasar los protocolos de la corte y desvelar el funcionamiento de las prácticas de tales representaciones. Siendo así, algunos personajes de los episodios serán considerados por esa doble dimensión, enfocando ora lo público, ora lo privado, ora lo social, ora lo particular. Un ejemplo de esa forma de construcción del personaje es la propia duquesa que se muestra extremadamente bella y gallarda en la vida pública, mientras que en el ámbito privado, según las revelaciones de doña Rodríguez, es un pozo de mal humor que necesita disponer de dos “fuentes” escondidas debajo de muchas faldas, por donde se desagua todo lo que ella no desea revelar en la vida de la corte (II, 48, 1012-1013). Algo similar sucede con Altisidora, que aparenta ser una doncella desenvuelta y gallarda, cuando en realidad “tiene más de presunción que de hermosura, y más de desenvuelta que de recogida, además [complementa la dueña de la duquesa] que no está muy sana, que tiene un cierto aliento cansado” (II, 48, 1012). Los comentarios acerca del duque van en la misma dirección, es decir, la ostentación de riqueza y poder en la vida cortesana y la deuda financiera, con un labrador rico y plebeyo, oculta entre los bastidores de palacio.

En este contexto es donde don Quijote y Sancho experimentan la vida en la corte. En el caso del escudero, los acontecimientos son particularmente dignos de “admiración” –en el sentido que la poética del siglo XVI le atribuía al término– y la convivencia con la aristocracia, así como los trabajos y los días en Barataria, llevan a cuestionar la codificación y los límites de los conceptos

de *vulgaridad y discreción*, los cuales no serán abordados aquí.¹⁶ En el caso de don Quijote, el contacto con los duques y la experiencia en el palacio lo remiten, desde un primer instante, a los códigos de conducta cortesanos, haciendo que él mismo responda a determinadas situaciones como un hombre de la corte. Cuando el caballero avista a distancia a unos cazadores que juzga ser “de altanería”, en lugar de actuar como en general suele hacer, observa cuidadosamente la situación y los detalles de los nobles, como sería propio de un aristócrata, y, siguiendo el protocolo de la corte, le pide a Sancho que lo anuncie ante aquellos señores. Al caerse de Rocinante, en el momento en que la formalidad exigía el control de sus gestos, don Quijote, en lugar de manifestar las reprensiones a los descuidos del escudero, frena en su boca la rabia que sentía por dentro:

Don Quijote, que no tenía en costumbre apearse sin que le tuviesen el estribo, pensando que ya Sancho había llegado a tenersele, descargó de golpe el cuerpo y llevóse tras sí la silla de Rocinante, que debía de estar mal cinchado, y la silla y él vinieron al suelo, no sin vergüenza suya, y de muchas maldiciones que entre dientes echó al desdichado de Sancho [...] (II, 30, 877).

Esta contención de la rabia es calculada y sigue el manual del hombre *discreto* que actúa racionalmente y sabe disimular y controlar las emociones, aunque la situación sea ridícula y la parodia del ritual cortesano sólo pueda conducir a la comicidad. Más difícil será tratar de controlar el habla y la acción de Sancho, frecuentemente inadecuadas en tales contextos. Tras los equívocos del escudero acerca de las posibles funciones a ser realizadas por doña Rodríguez, el caballero lo reprende cuando se encuentran a solas. Es como si tratase de enseñarle al rudo campesino los pasos elementales de la vida en la corte:

—Dime, truhán moderno y majadero antiguo: ¿parécete bien deshonrar y afrentar a una dueña tan veneranda y tan digna de respeto como aquella? ¿Tiempos eran aquellos para acordarte del rucio o señores son estos para dejar mal pasar a las bestias, tratando tan elegantemente a sus dueños?

¹⁶ Como dice Gracián, tratando de definir lo *vulgar*: “¿Qué piensas tú? [...] ¿Que en yendo uno en litera, ya por eso es sabio, en yendo vestido es entendido? Tan vulgares hay algunos y tan ignorantes como sus mismos lacayos”. BALTASAR GRACIÁN, “Plaza del populacho y corral del vulgo”, en *El Criticón, Obras Completas*, ed. de Luis Sánchez Laílla, Espasa-Calpe, Madrid, 2001, p. 1113.

Por quien Dios es, Sancho, que te reportes, y que no descubras la hilaza de manera que caigan en la cuenta de que eres de villana y grosera tela tejido. [...] ¿No adviertes, angustiado de ti, y malaventurado de mí, que si veen que tú eres un grosero villano o un mentecato gracioso, pensarán que yo soy algún echacuervos o algún caballero de mohatra? No, no, Sancho amigo: huye, huye destes inconvenientes [...]. Enfrena la lengua, considera y rumia las palabras antes que te salgan de la boca, y advierte que hemos llegado a parte donde con el favor de Dios y valor de mi brazo hemos de salir mejorados en tercio y quinto en fama y en hacienda (II, 31, 883-884).

La imposición de la censura y el propósito de Sancho de seguir rigurosamente las instrucciones de su amo lo llevan a formular la promesa “de coserse la boca o morderse la lengua antes de hablar palabra que no fuese muy a propósito y bien considerada”. Tales procedimientos formales, tan distantes de los referentes campesinos, hacen que él tranquilice a don Quijote concluyendo que “descuidase acerca de lo tal, que nunca por él se descubriría quién ellos eran”. Tal afirmación, como se sabe, queda invalidada en el momento siguiente, cuando nuevamente se reúnen con los duques.

Al contrario que Sancho, a lo largo de esos días en el palacio y en muchos momentos llevado por el protocolo, el caballero contiene los propios gestos y las palabras. El narrador sigue al personaje en el ámbito público y en el privado, en las situaciones sociales y en los bastidores de sus aposentos, revelando así la distancia entre la vida social y la vida íntima. La ausencia y la falta que hace Sancho, las botas de camino dejadas por el escudero, la pérdida de los puntos de las “medias verdes”, los cuidados por llevar los “bigotes vendados” durante la noche, los pensamientos desviados hacia Altisidora sin descuidar nunca a Dulcinea forman parte del repertorio privado del caballero. Don Quijote posee conocimiento de la gramática de la corte, reconoce los códigos y la importancia atribuida a determinadas prácticas; no obstante, en ese contexto preparado para el deleite de los duques, el caballero acaba por perder su norte a medida que los ideales de la caballería se confunden con las prácticas mundanas de la vida cortesana.

El intercambio de cartas con Sancho evidencia el progresivo distanciamiento con respecto a los duques y a los acontecimientos nefastos que ha experimentado en el palacio, poniendo en tela de juicio las buenas intenciones de esos señores. Los rituales de la corte ya no son tan importantes

como en el primer momento y ahora, sin dejar de ser *discreto*, como observa el narrador, don Quijote privilegia otros principios más allá de la política de las relaciones sociales, como la empresa caballeresca que enfrentará a petición de doña Rodríguez. En poco tiempo don Quijote y Sancho retoman los caminos y valoran la vida libre de la caballería andante.

En el caso de los episodios de los duques, la parodia centrada en los códigos de conducta es cómica porque se adueña de las categorías del mundo cortesano, no se ilusiona con las apariencias y se detiene en sus mecanismos de funcionamiento. Es subversiva porque no reverencia la vida de la corte; al contrario, es capaz de producir comicidad a partir de los códigos del mundo cortesano. Más allá de los libros de caballerías y de otras formas literarias que construyen la parodia en los episodios, las prácticas de representación forman parte del núcleo de su composición.

BIBLIOGRAFÍA

ACCETTO, TORQUATO, *Da disimulação honesta*, trad. Edmir Missio, Martins Fontes, São Paulo, 2001.

BLANCO, MERCEDES, “L’autre face des bonnes manières. Travestissements burlesques du savoir-vivre dans l’Espagne du Siècle d’Or”, en ALAIN MONTANDON (ed.), *Etiquette et politesse*, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines-Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Clermont-Ferrand, 1992, pp. 91-124.

———, “Les discours sur le savoir-vivre dans l’Espagne du Siècle d’Or”, en ALAIN MONTANDON (ed.), *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines-Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand, 1994, pp. 111-149.

BURKE, PETER, *As fortunas d’O cortesão: a recepção européia a O cortesão de Castiglione*, trad. Alvaro Hattner, UNESP, São Paulo, 1997.

CASTIGLIONE, BALDASSARE, *El Cortesano*, ed. de Mario Pozzi, trad. Juan Boscán, Cátedra, Madrid, 1994.

CERVANTES, MIGUEL DE, *Don Quijote de la Mancha*, vol. 6, ed. de Francisco Rodríguez Marín, Atlas, Madrid, 1948.

———, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Vicente Gaos, Gredos, Madrid, 1987.

- , *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona, 1998.
- CLOSE, ANTHONY, “Fiestas palaciegas en el *Quijote* de 1615”, en *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos-Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1991, pp. 475-484.
- , *Cervantes and the Comic Mind of his Age*, Oxford University Press, New York, 2000.
- CHARTIER, ROGER, “Representar la identidad. Proceso de civilización, sociedad de corte y prudencia”, en ISABEL MORANT DEUSA (ed.), *Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación*, Fundación Cañada Blanch, Valencia, 1998, pp. 61-72.
- EGIDO, AURORA, “Introducción”, en BALTASAR GRACIÁN, *El Discreto*, ed. de Aurora Egido, Alianza Editorial, Madrid, 1997, pp. 7-134.
- ELIAS, NORBERT, *A sociedade de corte*, trad. Ana Maria Alves, Estampa, Lisboa, 1986.
- , *O processo civilizador*, vol. 2, trad. Ruy Jungmann, Jorge Zahar Ed., Rio de Janeiro, 1993.
- GRACIÁN, BALTASAR, “Plaza del populacho y corral del vulgo”, en *El Criticón, Obras Completas*, ed. de Luis Sánchez Lafla, Espasa-Calpe, Madrid, 2001.
- HANSEN, JOÃO ADOLFO, “O Discreto”, en ADAUTO NOVAES (org.), *Libertinos e libertários*, MINC-FUNARTE-Companhia das Letras, São Paulo, 1996.
- HANSEN, JOÃO ADOLFO y ALCIR PÉCORA, “Letras seiscentistas na Bahia” (inédito).
- JOLY, MONIQUE, “El erotismo en el *Quijote*. La voz femenina”, en *Études sur Don Quichotte*, Publications de la Sorbonne, Paris, 1996, pp. 165-180.
- LAPLANA, JOSÉ ENRIQUE, “El Discreto”, en AURORA EGIDO y MARÍA CARMEN MARÍN (COORDS.), *Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, Gobierno de Aragón-Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2001.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO, “Doncella soy de esta casa y Altisidora me llaman”, en *Trabajos y días cervantinos*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995, pp. 229-340.
- PANIZZA, EMILietta, “*El caballero de Suárez de Figueroa* entre *Il Cortegiano* y *El Discreto*”, *Criticón*, 39 (1987), 5-39.
- REDONDO, AUGUSTIN, “Fiestas burlescas en el palacio ducal: el episodio de Altisidora”, en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Menorca, 1997, pp. 49-62.
- RICAPITO, JOSEPH V., “Don Quijote y *El Cortesano* de Castiglione”, en *Cervantes en Italia. Décimo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. de Alicia Villar Lecumberri, Asociación de Cervantistas, Palma de Mallorca, 2001, pp. 349-361.

El *Quijote*
desde América

se terminó de imprimir en
noviembre de 2006 en los talleres
de Formación Gráfica
con un tiraje de 1000 ejemplares.

ISBN 968-863-990-7



9 789688 639900